Sonia Salgado Labouriau

O objeto livro e suas expansões

Fale/UFMG
Belo Horizonte
2026

Diretora da Faculdade de Letras
Sandra Gualberto Bianchet

Vice-Diretor
Lorenzo Teixeira Vitral

Coordenação editorial e administrativa
Carolina Fenati

Comissão editorial
Carolina Fenati
Elisa Amorim Vieira
Emilia Mendes
Maria Cândida Seabra
Sônia Queiroz

Capa e projeto gráfico
Glória Campos
(Mangá Ilustração e Design Gráfico)

Preparação de originais
Ana Rafaela de Sena
Bianca Maria Vieira
Isabelle de Fátima Camilo da Silva

Revisão
Beatriz Alves
Yasmim Fernandes Hamdan

Diagramação
Beatriz Alves

Revisão de provas
Beatriz Alves
João Gabriel Antunes

ISBN
978-85-7758-408-6 (digital)
978-85-7758-409-3 (impresso)

Endereço para correspondência
Labed – Laboratório de Edição
Fale/UFMG
Av. Antônio Carlos, 6.627
1° andar
31270-901
Belo Horizonte/MG
e-mail: originais.labed@gmail.com
site: https://labed-letras-ufmg.com.br/
Instagram: @labed_ufmg

Sumário

5 **Complexidades do livro**
Luis Alberto Brandão

21 **Operações e objetos**

27 **Entre o objeto e o discurso**

49 **O livro como *site-specific***

73 **Convivências no objeto livro**

93 **O que é um livro?**

101 **Referências**

105 **Sobre a autora**

Complexidades do livro

I.

Quando foi que este texto, o texto que aqui apresento, começou a existir? Essa pergunta de natureza temporal pode ser respondida de diversas maneiras. Uma delas, bastante plausível, presume que a existência do texto teve início no momento em que recebi o convite para escrevê-lo. Em novembro de 2025, Sonia Labouriau me enviou, anexada a um e-mail, uma carta muito gentil em que contava que seu livro (este livro) seria publicado em breve e comentava alguns aspectos relativos ao material que o compõe (originalmente, sua dissertação de mestrado), entre os quais a alegria e o entusiasmo do trabalho que realizamos juntos durante o processo de orientação acadêmica. A carta-convite é uma espécie de *making of*, um registro de momentos importantes da trajetória da dissertação e do livro, bem como de outras produções intelectuais e artísticas da Sonia. Procuro incorporar aqui, em meu texto e nos aspectos que destaco no livro, a índole e a forma do *making of* (talvez um dos gêneros textuais mais estimulantes e típicos da contemporaneidade), cuja ênfase recai não tanto nos produtos de determinada ação, nos resultados tidos como finalizados, e mais nos processos, nos vários estágios e vetores da própria ação.

Aceitei com grande satisfação o convite, com a única condição de não haver urgência, ou, pelo menos, não demasiada urgência, pois todo livro em fase de publicação exige um equilíbrio entre o desejo (às vezes, intenso) de existir e o planejamento, a paciência, o empenho,

a competência que viabilizem que tal existência atinja um grau de depuração elevado. Sem dúvida, tempo é um fator sobremaneira relevante nas questões aqui debatidas. Para levar a cabo a tarefa, eu precisaria reler todo o material. Sou um leitor lento, minucioso, sobretudo quando se trata de um material denso, simultaneamente sugestivo e rigoroso. Também sou lento como pensador e escritor, talvez ainda mais lento no presente caso, tendo em vista a vontade de que meu texto faça jus à alta qualidade do material e aos vínculos que possuo com ele e sua autora: admiração intelectual, lastro afetivo, reminiscências da alegria e do entusiasmo compartilhados.

II.

Este volume (ou superfície luminosa) que você tem nas mãos (ou na tela), prezada leitora, caro leitor, é um metalivro, ou seja, um livro sobre livros. Este livro discorre sobre livros singulares, especialmente escolhidos pelo fato de refletirem sobre a natureza do livro. Livros concebidos por diferentes criadores – Stéphane Mallarmé, Marcel Duchamp, Jorge Luis Borges, Victor Hugo, entre outros escritores e artistas plásticos – são tomados como pontos de partida e de cruzamento para a reflexão que aqui se realiza. Assim, este é um metalivro que trata de metalivros específicos e coloca em foco não apenas suas particularidades, mas também seu caráter geral, aquilo que faz com que sejam reconhecidos como livros. Ganha ênfase, sobretudo, a constatação de que há algo em comum entre eles: todos indagam os limites desse reconhecimento e os modos como tais limites podem ser ultrapassados ou modificados. Este é, pois, um metametalivro, um livro dupla ou multiplamente meta–, em que o sentido de alteração, de transformação expresso pelo prefixo meta– desempenha papel notável.

III.

No decorrer do mês de janeiro de 2026, realizei a vagarosa leitura da versão atualizada de *O objeto livro e suas expansões*. Foi uma experiência prazerosa e estimulante, por várias razões, inclusive porque minha pesquisa mais recente, que teve alguns dos resultados publicados no livro *Espaços da obra literária*, lançado no final de 2024, dialoga com

muitos tópicos tratados por Sonia. Durante a leitura, fiz várias anotações no arquivo digital que ela me enviara. Em seguida, reli-as todas, selecionando-as e registrando a seleção em papel, diversas páginas de um mosaico de palavras-chave que oscilava entre formas caóticas e esboços de ordenação. Na etapa imediatamente posterior, o mosaico ganhou linhas coloridas que circunscreviam e imantavam blocos de questões similares, os quais configuraram um roteiro, um conjunto de sinalizações que orientaria o desenvolvimento do que eu imaginava vir a se tornar meu texto. Em fevereiro, com o roteiro ao lado, sentei-me diante da tela do computador para iniciar a redação propriamente dita. Depois de muitas horas de trabalho, que incluíram a elaboração de novos roteiros, consegui escrever um primeiro parágrafo, transcrito acima, no item II.

As releituras desse parágrafo inaugural repercutiram em mim de maneira ambígua. Pareceu-me rico, mas talvez excessivamente concentrado. Impactante, mas talvez não suficientemente didático para um leitor menos especializado. Dialogando com o nível de exigência do livro, mas talvez não fosse convidativo o bastante. Será que o parágrafo, além de uma verve provocativa, também tinha o poder de sedução que eu gostaria que o caracterizasse? As dúvidas paralisaram minha escrita. Fizeram-me olhar com desconfiança os roteiros e mosaicos de anotações. Com a sensação meio confusa de cansaço, alguma frustração e perda de rumo, achei melhor, naquele momento, abandonar a empreitada. À noite, que eu originalmente reservara à continuação da escrita, mudei de plano e decidi assistir a um filme.

Uma amiga havia enviado o link para que eu baixasse *Hamnet*, da diretora chinesa Chloé Zhao, filme que em português ganhara o subtítulo "A Vida Antes de Hamlet". Entre outros motivos, o filme me despertara atenção porque estava concorrendo, em premiações famosas, com *O agente secreto*, produção brasileira que também vinha conquistando boa repercussão internacional. Baixei o filme, não sem pensar que a pirataria costuma estar atrelada à circulação dos produtos culturais, além de ser uma forma de apropriação, um dos temas nucleares do livro da Sonia. O pensamento me fez lembrar de *Pirataria e publicação*, obra que estuda a concomitância entre as tentativas de consolidar, por meio das leis de direitos autorais, a noção de propriedade intelectual no século XVIII

europeu e as operações que em larga escala burlavam tais esforços. Eu iniciara com bastante interesse a leitura do livro do Robert Darnton, mas até agora havia concluído apenas algumas seções, o que me levou a elucubrar que as leituras parciais compõem um número expressivo no cômputo geral das leituras feitas por indivíduos e por comunidades. Fiquei cogitando que seria ótimo que o fenômeno da parcialidade das leituras (seja porque foram suspensas ou definitivamente abandonadas, seja porque de antemão foram escolhidos apenas extratos e não a íntegra de determinadas obras) ganhasse destaque nas pesquisas e teorias sobre leitura.

Logo no início do filme, essas minhas conjecturas meio erráticas ficaram em segundo plano quando vi o rosto e o jeito de atuar da atriz principal, Jessie Buckley, e tive a vívida impressão de que ela era muito parecida com a Sonia Labouriau. A impressão persistiu até o final do filme. Não me preocupei em tentar verificar se a semelhança existia realmente, ou se, na verdade, era o resultado de uma projeção feita por mim. No caso da segunda hipótese, não me preocupei em identificar um possível motivo da projeção: se ela teria ocorrido em função do meu envolvimento, ao longo do último mês, com o trabalho da Sonia e com as lembranças que ele me fazia reviver; ou se estava relacionada à compreensão do filme como uma espécie de *making of* de *Hamlet*, já que, no filme, a escrita e a primeira encenação da peça de William Shakespeare são apresentadas como uma história de bastidores, segundo o prisma de sua vida privada, familiar, segundo uma perspectiva feminina (e feminista) bastante forte: a de sua esposa, interpretada por Jessie Buckley.

Independentemente do que tenha ocorrido comigo durante o filme, o fato é que, na manhã seguinte, o sentimento de paralisia e de falta de rumo da escrita havia sido substituído pelo entusiasmo da ideia de que meu texto, além de uma apresentação dos aspectos gerais do livro, destacando sua complexidade e seus méritos, deveria também registrar, à maneira de uma narrativa de bastidores, os meandros da construção do trabalho da Sonia que eu havia acompanhado de perto, bem como os meandros da construção do meu próprio texto.

IV.



Uma das páginas do mosaico de minhas anotações sobre *O objeto livro e suas expansões*.
Fonte: Arquivo pessoal.

V.

Objeto dinâmico, objeto em devir, objeto explosivo, objeto relacional, objeto rítmico, objeto duplo – a repetição do substantivo e a variação dos termos que o qualificam são duas balizas fundamentais da investigação desenvolvida por Sonia Labouriau: o livro é tomado como objeto; a tal objeto é possível endereçar, de modo ao mesmo tempo preciso e especulativo, questões de vasto fôlego.

O que expande um livro? – talvez seja a grande pergunta geral, que se desdobra em perguntas específicas, dirigidas aos muitos livros expandidos escolhidos e debatidos pela autora. A mesma pergunta faço, agora, ao presente livro. O que expande este livro? De imediato, constato que a formulação da pergunta é gramaticalmente ambígua. Se trato o termo "este livro" como sujeito do verbo expandir (tratamento que fica mais explícito quando os termos são invertidos: o que este livro expande?), a pergunta é sobre aquilo que, no livro ou por meio dele, ganha expansão. Por outro lado, se considero "este livro" como objeto direto do verbo, a pergunta é sobre os fatores que, não fazendo parte do

livro, isto é, sendo externos a ele, têm a capacidade de expandi-lo. No primeiro caso, interrogo o que é expandido pelo conteúdo do livro (por aquilo que ele contém) ou pelos efeitos que o livro gera (por aquilo que ele veicula). No segundo caso, indago as condições que viabilizam a ação de expandir o livro, ou seja, aquilo que a torna possível. É importante destacar que a ambiguidade acima comentada interessa ao próprio significado do termo expansão.

VI.

O que é expandido pelo livro de Sonia Labouriau? Quais são as principais dentre as inúmeras contribuições que ele oferece? A mais evidente anuncia-se já no título, que coloca em foco não diretamente o livro, e sim o objeto livro, isto é, o livro segundo um elemento de mediação: a noção de objeto. O mesmo foco atravessa os capítulos, conforme realcei na abertura do item V do presente texto, na qual coloquei lado a lado expressões, utilizadas por Sonia, em que o termo objeto ganha variações de atributos. A escolha de abordar o livro como objeto é essencial para a complexidade da investigação, pois a própria noção de objeto é notavelmente complexa. Quando se fala do objeto livro, pode-se estar realçando seu caráter material, plástico (em geral, o livro pensado como suporte concreto, meio técnico, conjunto de determinações físicas). Todavia, o termo objeto também envolve forte e inescapável carga conceitual, a qual explica por que é com frequência utilizado como sinônimo de objeto de conhecimento ou de estudo, ou seja, vinculado a operações formuladoras abstratas e racionalizantes.

Na concepção de livro analisada e elaborada pela autora, matéria e conceito não podem ser totalmente separados, como fica claro no excelente rendimento teórico obtido com a discussão, a partir da obra de Marcel Duchamp, sobre o que é um *ready-made*: "um dispositivo conceitual constitui o objeto tanto quanto um dispositivo concreto ligado fisicamente à obra". Todo livro é um objeto material e, ao mesmo tempo, conceitual-simbólico-cultural, já que são inúmeras as predeterminações de sentido que o definem. Assim, talvez não apenas os livros explicitamente nomeados como *ready-mades* mereçam tal designação. Todo livro, quando deslocado de seu uso habitual automatizado, ou seja, quando observado

em sua potência expansiva, pode ser pensado como *ready-made*. Tal sugestão é uma das muitas riquezas que Sonia explora tendo como lastro seu acurado conhecimento das questões da arte contemporânea.

Esse conhecimento se apresenta vinculado a importantes debates travados no âmbito dos estudos literários, com derivações para o campo da filosofia contemporânea. O modo produtivo e crítico como Sonia Labouriau efetua o cruzamento de teoria da arte e teoria literária é também uma das expressivas contribuições deste livro. Enfatizo o adjetivo "crítico", pois o recorte escolhido pela autora em ambos os campos é sobretudo o do pensamento (e da prática) de base vanguardista ou centrado nas experimentações do alto modernismo, momentos em que os artistas, de maneira programática, incorporaram às obras uma forte carga provocativa, desafiadoramente reflexiva. Porém, a radicalidade e a potência desses artistas-críticos nem sempre são compreendidas por historiadores e estudiosos em seus respectivos campos, ainda menos na aproximação entre eles. O adjetivo "crítico" traduz a negatividade de tal pensamento, entendida como gesto epistemológico que questiona com vigor o caráter apriorístico, a natureza supostamente autoevidente de noções historicamente cristalizadas (entre elas as noções de obra, livro, unidade, autor, leitor). Além disso, o mesmo gesto problematiza a lógica que opera por meio de demarcações opositivas, de polos binários mutuamente excludentes. No presente livro, são admiráveis a sensibilidade e a argúcia da autora na compreensão e no emprego de tal gesto.

Criadores-pensadores do campo literário (e filosófico), como Jorge Luis Borges, Stéphane Mallarmé, Victor Hugo, Iuri Tinianov, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Roland Barthes, Maurice Blanchot, e criadores-pensadores do campo das artes plásticas (e performáticas), como Marcel Duchamp, Robert Smithson, Marcel Broodthaers, Rosalind Krauss, são colocados em diálogo. No trabalho de aproximação de campos, são executados dois movimentos que se complementam e se tensionam (ou, conforme expressão utilizada por Sonia, produzem um "atrito de estatutos").

No que diz respeito ao campo literário, o movimento é o de se afastar da tendência que trata o texto verbal independentemente de suas condições de apresentação e veiculação, ou seja, de suas determinações

formais-materiais-editoriais. É também o movimento de se distanciar dos estudos prioritariamente voltados para sistemas de representação ou mímesis, que privilegiam conteúdos, ideias, temáticas, sejam elas sócio-históricas ou individuais-subjetivas, e de colocar em primeiro plano tópicos composicionais e de estruturação, como a instigante (e não explorada o suficiente nos estudos literários) questão do ritmo. O tratamento idealizante do texto é substituído pela abordagem das contingências, das especificidades de seus modos de exibição e recepção, de suas formas expressivas, com ênfase no plano do significante, em especial nos elementos rítmicos. Não por acaso, a linhagem teórica escolhida por Sonia Labouriau parte dos formalistas, é revisitada pelos estruturalistas, e autocriticamente chega aos pós-estruturalistas.

No campo das artes plásticas, o movimento traçado pela autora dedica-se a questionar o pressuposto de que o caráter plástico, o componente físico-concreto é suficiente (ou prioritário) para definir a obra. Trata-se do movimento de colocar sob interrogação abordagens que adotam a premissa de que toda obra possui autonomia, exibe uma autossuficiência que a materialidade palpável e a unidade supostamente identificável garantiriam. No presente livro, delimitações tidas como pacíficas, como a separação entre o dentro e o fora da obra (entre obra e não obra), a distinção nítida entre obra e moldura, entre obra e espaço expositivo, são substituídas por fronteiras tensionadas, elásticas, indecidíveis ou mesmo inexistentes. Os elementos materiais da obra perdem a prevalência, já que passam a concorrer com o destaque aos processos de instauração, às convenções tácitas de compreensão e de uso, ao imbricamento com parâmetros conceituais. A presumida realidade inquestionável da obra é confrontada com a complexificação da própria ideia de realidade.

O objeto livro revelado por Sonia Labouriau se situa, pois, nas zonas de cruzamento (confluente, mas também conflituoso) de dois movimentos. O primeiro se opõe à concepção idealista de obra (livro como veículo neutro, genérico, livro assignificante) e afirma a importância das instâncias concretizadoras, singularizadoras. Esse primeiro movimento parece reconhecer os méritos de certas vertentes

dos estudos literários que se alinham à profusão dos estudos editoriais dedicados à materialidade dos textos.

O segundo movimento se opõe à concepção exclusivamente materialista de obra (livro cuja particularidade presume autossuficiência material, livro autossignificante) e salienta a relevância dos mecanismos ativadores e atualizadores da significação – mecanismos conceituais, convencionais, recepcionais, institucionais, culturais. Esse segundo movimento parece cobrar, dos estudos editoriais, um debate teórico mais rigoroso e crítico sobre o que se entende por materialidade. O termo não raro é empregado (embora de maneira não explícita) segundo um prisma empirista-substancialista que se supõe autoevidente, autojustificado, como se materialidade fosse algo que explica a si mesmo e dispensa problematização, isto é, como se não precisasse ser tratado como um conceito complexo. Também não é raro o uso impreciso e oscilante do termo, equivalendo, por exemplo, a forma, espaço, concretude, realidade, fisicidade, estado, especificidade, contingência, sem que se avaliem as diferenças entre tais conceitos, a adequação e as consequências teóricas e analíticas de tais usos.

Nas zonas de cruzamento dos movimentos do presente livro se encontram várias outras contribuições. A abordagem do livro como objeto – matéria inseparável de conceito – se abre a uma chave dinâmica: livro como operação, mecanismo ou dispositivo ("dispositivo de disponibilização de escrita e leitura"), como configuração atrelada a usos – previstos, estimulados, mas também ignorados, burlados, transgredidos. Salientando o elo entre configuração e uso, a autora rastreia e meticulosamente analisa as manifestações históricas mais difundidas do objeto livro e sua dinâmica, no que concerne tanto às diferenças entre elas quanto aos aspectos que uma manifestação agrega de outra: das tabuletas e rolos aos códices aos livros digitais, com a incorporação de índices, dicionários e bibliotecas, com elementos e aparatos geradores de efeitos de continuidade e de descontinuidade, de fluxo e de segmentação.

Em sua condição de objeto dinâmico e interativo, o livro como obra ("o livro é uma 'coisa' que 'acontece'") viabiliza e demanda iniciativas, gestos, performances, ou seja, propicia e requer ações. Objetos móveis e relacionais, o livro e a obra que ele instaura e pela qual é instaurado

circunscrevem-se no espaço, demarcam traços de unidade e unicidade, mas também se dispersam e se ampliam, se desdobram e se integram em sistemas mais abrangentes de espacialidade, em sistemas de circulação e de atribuição de valor, entre eles os que dão ênfase aos sujeitos com os quais se vinculam. Sendo o livro uma operação (ou melhor, um conjunto de operações), ele é indissociável de seus operadores, ele existe a partir de seus agentes e em função deles.

O estudo de Sonia Labouriau problematiza a concepção habitual, consolidada, de que é possível tratar isoladamente, como se fossem autônomos, definíveis de maneira não inter-relacionada, os agentes da obra-livro. Admitida como problema (e não como premissa indiscutível da própria noção de obra), a autoria passa a ser pensada como uma forma de apropriação. De acordo com tal perspectiva, leitores em sentido tradicional são, em sentido expandido, autores por apropriação. Autores em sentido tradicional são, em sentido expandido, leitores de outros autores. Em sentido expandido, toda autoria é reautoria, ou transautoria. Também é possível pensar a autoria como uma forma de intervenção. De acordo com esse prisma, todos os agentes que em sentido tradicional são designáveis como editores (revisores, designers, tradutores, *publishers*, ilustradores, curadores, divulgadores, planejadores de linhas e políticas editoriais, entre outros) são, em sentido expandido, autores, agentes que atuam na geração do livro como obra pública. A geração se dá por meio da leitura, de leituras que, com diferentes métodos e metas, interferem nos modos de existência da obra-livro. Essa interferência qualifica tais leitores como leitores-que-simultaneamente-operam-como-autores.

Muito estimulantes são os caminhos que o presente livro percorre, traça e deixa abertos para uma teoria da leitura, os quais trazem para o debate, amplamente, a relação entre objetos e sujeitos, e o jeito como tal relação afeta o que se entende por realidade. A leitura é um processo de ativação de significados. Além disso, toda leitura é ativada por dispositivos de significação (como os livros), ou seja, é resultante de um mecanismo ativador. Entre a disposição a se deixar ser ativado e a iniciativa de ativar, a ação do leitor (ao mesmo tempo fundado pelo livro e dele fundante) explicita a natureza dupla (ou múltipla) da realidade do objeto livro. Segundo uma concepção decodificadora ou automatizadora,

a leitura é um processo de realização dos possíveis do livro, processo no qual se atingem, se efetivam os sentidos previstos na obra-objeto. Entretanto, de acordo com uma concepção ativadora, criadora ou autoral, a leitura é um processo em que as virtualidades do livro são atualizadas, e essa atualização comporta um expressivo grau de intervenção diferenciadora, de imprevisibilidade, por parte do leitor.

A natureza ou a realidade do objeto livro como obra não é, portanto, única nem unívoca. Ela é dupla (ou melhor, múltipla, tendo em vista a diversidade dos leitores e dos inúmeros tipos de leitura que cada leitor pode executar), pois contempla tanto as virtualidades do objeto não lido (as alternativas de atualização, que podem ou não, em muitos níveis e intensidades, atender às expectativas associadas ao objeto) quanto a pluralidade das atualizações do objeto no momento da leitura e nos efeitos por ela gerados.

VII.

No item anterior, procurando responder à pergunta "O que este livro expande?", destaquei os principais tópicos que, segundo minha leitura, ganham abertura e ampliação no estudo realizado por Sonia Labouriau. Tendo em vista a fecundidade de todo o material, outros pontos poderiam ter sido sublinhados. No presente item, indago sobre alguns dos fatores que viabilizaram a expansão do estudo, isto é, sobre certas condições amplificadoras que tornaram possível sua existência. À indagação "O que expande este livro?", respondo com uma série de breves instantâneos, imagens e cenas livres, recortes temporais e existenciais, reminiscências que são uma espécie de testemunho da convivência que tive o prazer de manter com a autora durante o período em que a primeira versão do livro, na forma de dissertação de mestrado, foi elaborada.

*

Ao final de uma aula, Sonia me mostrou o desenho que em seu caderno ela havia feito do meu rosto. Não sei se ela se lembra desse dia, se o caderno se perdeu, se o desenho ainda existe. Mas me lembro que era uma aula do curso "Tendências críticas do século XX", obrigatório para todos os alunos do mestrado em teoria da literatura da Faculdade de

Letras da UFMG. Eu adorava ministrar esse curso, que traçava um denso painel histórico e comparativo das principais correntes de abordagem do campo literário moderno. Além de importante por seu caráter informativo-formativo, o curso era uma oportunidade para que os alunos exercitassem o pensamento conceitual e crítico, por meio do convívio rente, frequentemente desafiador, com o universo teórico-metodológico da área e sua alta demanda de rigor e potência interrogativa. Em momento posterior, nosso programa de pós-graduação decidiu extinguir todas as disciplinas obrigatórias e o curso deixou de ser oferecido. Lembro-me com tristeza desse momento. Mas lembro-me com orgulho da força dos debates que aconteceram no curso, e de como foram relevantes para a elaboração de inúmeros trabalhos, inclusive o da Sonia, cuja participação nas aulas era destacadamente perspicaz e ativa.

*

No dia 10 de abril de 2002, na defesa da dissertação *O objeto livro e suas expansões*, que contava com o subtítulo *uma leitura intersemiótica*, após as arguições e os comentários dos outros membros da banca, e depois de declarar que eu não tinha questões a fazer, pois todas elas já haviam sido compartilhadas ao longo do processo de orientação, me dirigi à Sonia com as palavras que transcrevo abaixo.

> Gostaria de aproveitar este momento ritualístico para dar um testemunho público de nossa convivência, destacando, Sonia, algumas de suas qualidades intelectuais, que são, a meu ver, notáveis. Não poderia deixar de mencionar: sua inteligência sempre muito ágil; sua escuta atenta e interrogativa; sua capacidade de teorização, que demonstra uma grande paixão especulativa; sua escrita leve e vibrante, disponível e disposta a buscar o tom exato que conjuga precisão e sugestividade.
>
> Vejo seu trabalho, Sonia, como uma fascinante narrativa sobre livros, uma narrativa aberta, ou melhor, um livro aberto sobre livros abertos. Seu trabalho é um livro altamente expansivo, do qual eu tive o prazer de compartilhar. E eu gostaria de encerrar compartilhando também um livro meu, inserindo na sua série livresca mais um livro, que também é a narrativa de um livro, a breve biografia de um livro, ou, literalmente, uma biobibliografia em 10 fragmentos.

Em seguida, realizei a primeira apresentação pública de um texto inédito meu intitulado "Memórias", que eu havia escrito especialmente para aquela ocasião.

*

Tempos depois da defesa (alguns meses?), Sonia convidou um pequeno grupo de amigos para um jantar em sua casa. Antes do jantar, fomos brindados com uma leitura performática de *Feuilletables*, cuja apresentação realizada na França poucos anos antes é descrita na abertura da dissertação e do presente livro. Naquela noite, fui presenteado com a emoção de reatualizar, re-ritualizar, viver renovadamente, fora do texto, a instigante experiência que eu havia vivido por meio dele. Naquela noite, na última parte da leitura-evento, pude mergulhar ao vivo na emoção de ver e sentir a folha de papel levíssimo que, à maneira de uma arraia mágica, flutuava, dançava na corrente de ar que formamos, com nossos sopros, nós, os felizes convidados, e Sonia, a generosa anfitriã-artista-inventora-de-livros.

*

Um dos motivos do intenso compartilhamento de questões intelectuais e interesses de pesquisa que marcou nosso processo de orientação foi o fato de que, na mesma época em que Sonia desenvolvia seu mestrado, eu preparava um livro cujos personagens principais eram a página, o livro e a leitura, em seus espaços, significações e possibilidades de vivência múltiplos. De gênero híbrido entre ficção e ensaio, com elementos narrativos, poéticos e especulativos, *Tablados: livro de livros* foi publicado em 2004. O texto "Memórias", que apresentei na sessão de defesa, foi incluído como um dos capítulos e dedicado à Sonia. Brinquei com ela que, após tantas reuniões nos mais diversos espaços, finalmente havíamos conseguido realizar nosso encontro dentro de um livro.

*

No lançamento de *Tablados: livro de livros*, fui presenteado com um desenho feito por Sonia Labouriau. É um redesenho do desenho feito por Alberto Santos-Dumont do Balão Brasil, a primeira aeronave por ele projetada e

construída, um pequeno e leve balão, com capacidade para uma pessoa, que realizou o primeiro voo na França em 1898 e é considerado um dos marcos da história da aviação. Relatando sua vitória sobre os incrédulos quanto à viabilidade do projeto, o inventor-cientista-artista escreveu: "Creio mesmo que pensaram que eu era doido. Alguns meses depois, o *Brasil*, com grande espanto de todos os entendidos, atravessava Paris, lindo na sua extrema transparência, como uma grande bola de sabão".

*



Desenho feito por Sonia Labouriau no verso de um marcador de livro.
Fonte: Arquivo pessoal

*

O protagonista do texto "Memórias" é um livro. Em dez blocos de estrutura circular, em que o final de cada bloco aponta para o início, a narrativa acompanha dez momentos de sua existência e trajetória. O primeiro bloco, transcrito abaixo, registra o nascimento do livro.

Ele nasceu aos pedacinhos, aos poucos, rabiscado em beiradas de jornal velho, guardanapos amassados, maços de cigarro vazios, embrulhos de mercearia, versos de calendários vencidos, tiras esfarrapadas que iam se acumulando dentro de caixas de sapato, cuidadosamente empilhadas no guarda-roupa empoeirado, que só guardava, de roupa, um sobretudo preto surrado, além de alguns livros sem capa, e, claro, as muitas caixas de sapato, que iam recebendo as garatujas em letra miúda, quase indecifrável, sempre nos pedacinhos de papéis ordinários dos quais, aos poucos, ele foi nascendo.

VIII.

Aqui, exatamente aqui, nesta página ou tela, agora, precisamente agora, neste instante em que você, cara leitora, prezado leitor, nos faz existir como personagens e agentes do presente texto, vivo a grande satisfação de novamente encontrar Sonia Labouriau dentro de um livro. Um livro forte e belo. Este livro.

Luis Alberto Brandão

Operações e objetos

Sobre a vitrine da galeria, um véu branco deixa passar uma luz difusa. Pouco a pouco, as doze cadeiras vão sendo ocupadas diante da mesa central, coberta por uma espessa camada de folhas de papel manteiga, onde repousa um abajur. Alguns espectadores que chegaram atrasados, se acomodam, em pé, atrás das cadeiras. Cadernos de papel de arroz dividem com um vidro de perfume o espaço sobre duas pequenas mesas laterais; transparecem, nos cadernos, vagos traços e manchas que denunciam o interior desenhado.

O primeiro gesto consiste em pulverizar o chão com perfume em alguns pontos. Diante da atmosfera concentrada, começo a manipular, ritmadamente, as folhas de papel translúcido, que se sucedem deixando entrever a imagem anterior; as páginas fracionadas por cortes tremem, às sílabas que pronuncio, ao meu sopro, e se desdobram, para depois serem passadas; o último álbum consiste numa única folha que se transforma nisso, naquilo, metamorfoseia, e termina pairando, suspensa entre o meu sopro e o da pessoa sentada à minha frente, cujo hálito, soprado contra o meu, sustenta a última transformação-página por alguns instantes, até que nos cansamos e a folha volta a pousar sobre a mesa onde se operaram as leituras. Retiro-me; permanece o perfume, agora mais intenso, que permeou toda a ação. Terminou mais uma leitura dos *Feuilletables*[1],

[1] *Feuilletables*: lecture perfomatique foram apresentados por mim inicialmente na Galerie Anne de Villepoix, em Paris, 1998.

álbuns performáticos de papel e seda que associam o sopro e a voz, sons, pedaços de palavras e palavras, ao perfume e ao passar de páginas.

*



Feuilletables: leitura performática por Sonia Labouriau. Galerie Anne de Villepoix, Paris, 1998.
Fonte: Fotografia de Michael Mauracher. Arquivo pessoal da artista.

Tenho produzido, em sua maioria, obras dinâmicas que propõem uma virtualidade, no sentido deleuziano[2] do termo, são: procedimentos que, como uma partitura, podem ser executados incorporando as circunstâncias, ou, ainda, dispositivos que existem na pressuposição de um gesto, físico ou não, que os espraie a um outro nível de existência;

[2] Cf. DELEUZE. *Différence et répétition*.

meus trabalhos abrangem desde esculturas progressivas de grande porte, replicáveis através de molde, até livros performáticos, objetos para serem acendidos, dissolvidos, máquinas de desenhar, máquinas de chorar, além de desenhos com tintas deléveis.

Esse interesse por objetos que se articulam física e conceitualmente em torno de uma operação, bem como o interesse pela leitura e pela palavra, estão na origem da minha intenção de realizar um estudo sobre o objeto livro. Um objeto articulado em torno de uma operação traz implícito o modo como essa operação se dá, modo que está ligado ao tempo, ao espaço e ao ritmo específicos desse objeto, do sujeito e da circunstância em que se realiza essa operação. Perceber um objeto envolve reconhecer determinações *a priori* no objeto, sobre o objeto, através do objeto, e implica, ainda, em reconhecer que tanto o objeto quanto o processo perceptivo são dinâmicos: na prática de arte contemporânea, o aspecto conceitual de um objeto é também visto como plástico no sentido de que é passível de deformações, dobras, cortes, enfim, de receber a ação de quem deseja com ele trabalhar.

Se partirmos do princípio de que o conceito é parte integrante de um objeto, entendido como algo dinâmico e, como tal, passível de ser construído, abre-se a possibilidade de investigar como vem se dando a construção do objeto a que chamamos de livro. O suporte físico "livro" não é neutro; o formato de objeto paginado, que vem se desenvolvendo ao longo do tempo em torno do uso, conduz e constitui o sentido. As funções de receptáculo para a cultura e de local consagrado à instauração da obra literária certamente são fatores importantes dessa construção. A observação dessas funções aponta para o regime de mútua influência do objeto livro e do que nele se inscreve e se decifra; leva, assim, a uma questão que toca de perto a cultura e a literatura: quais predeterminações de sentido vêm sendo embutidas no livro, em quem com ele opera, naquilo que nele se imprime, nas suas circunstâncias?

A convivência com uma crescente multiplicidade de dispositivos de escrita/leitura e organização de informação têm pressionado o livro. Entretanto, a despeito das previsões sobre o seu desaparecimento, a sua forma dominante em circulação – de papel, retangular, com capa, contracapa e miolo, e reproduzido mecanicamente – vem resistindo ao

longo das modificações do meio em que se insere, embora não sem sofrer algumas alterações. Nessa situação de convivência e multiplicidade de possibilidades, parece oportuno pensar sobre as transformações do objeto livro e os condicionamentos de sentido determinados por esse objeto em transformação. Proponho, aqui, a partir da teoria literária e das artes plásticas, uma reflexão sobre as expansões do objeto livro, as funções e os modos de operação desse objeto em devir, de maneira a investigar as relações do livro com a cultura contemporânea.

No capítulo "Operações e objetos", começamos a tatear o nosso objeto, examinar como distinguimos, *a priori*, essa coisa, o livro, entre tantas outras. Lidamos, a princípio, com o seu vulto, seu aspecto quando ainda não aberto: a presença das folhas, o sistema de sinalização da capa que permite acesso aos dados básicos de seu conteúdo – autor, título, editor e, às vezes, uma imagem, um texto de apresentação. Em seguida, cruzamos a rede de relações em torno de um objeto, tornada palpável a partir dos *ready-mades* de Marcel Duchamp[3], rede que possibilita perceber um objeto para aquém da sua visualidade, e as noções de autoria, escrita, sujeito e obra na literatura moderna explicitadas por Michel Foucault[4]. Dessa maneira, tocamos alguns contornos do conceito de livro na cultura contemporânea, visto como um objeto relacional, o que nos leva a penetrar para além da folha de rosto e prosseguir pela questão da função do sujeito no ato da leitura.

De acordo com George Bataille, um dicionário começaria a partir do momento em que não forneceria mais o sentido das palavras, mas suas funções, suas necessidades[5]. No capítulo "Entre o objeto e o discurso", buscamos compreender as bases de como opera, na modernidade, aquilo que entendemos por livro, suas relações com a cultura e, mais especificamente, com as artes plásticas e a literatura. Analisamos duas situações em que características específicas do livro são utilizadas como o aspecto definidor para a instauração de uma obra – o projeto inacabado *Le Livre* de Stephane Mallarmé e o *Ready-made infeliz* de Marcel Duchamp. O que nos interessa, além do papel preponderante do modo de operação

[3] Cf. PAZ. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*.

[4] Cf. FOUCAULT. *O que é um autor?*

[5] BATAILLE. *Visions of excess*: selected writings *apud* KRAUSS; BOIS. *Formless*: a user's guide, p. 2.

do objeto livro na concepção desses projetos, é a posição estratégica que as obras de Duchamp e Mallarmé vieram a assumir em relação à arte e ao pensamento sobre arte.

Na primeira parte do capítulo "Entre o objeto e o discurso", abordamos o modo de operação do livro como *site*[6] para a literatura, ou seja, como lugar para a instauração da obra literária, através das repercussões da impossibilidade com que se deparou Mallarmé de levar a cabo o projeto do Livro absoluto. Para isto, utilizamos os "equivalentes de texto", repercussões rítmicas de estruturas interrompidas, identificadas no poema por Iuri Tinianov, e o "campo expandido", conceito apresentado por Rosalind Krauss[7] para lidar com as transformações da categoria escultura após 1960[8].

A criação dos termos *site*/*non-site*, *site-specific*[9] e "campo expandido" se situa num período marcado pelo interesse de vários artistas por criar obras para espaços fora (*sites*) das galerias, pela problematização do espaço idealizado – representado nas artes plásticas pelo "cubo branco", a galeria perfeita (*non-site*) – e pelo conceito de *site-specific*, que incorpora, à concepção da obra, as especificidades de um espaço não-ideal. Contrastamos essa discussão com os esforços de Mallarmé de potencializar o espaço branco da página, a sala de leitura e o sistema de circulação do livro, de maneira a esboçar uma discussão em torno do papel conferido ao formato de livro na obra literária na modernidade.

Na segunda parte do capítulo "Entre o objeto e o discurso", tratamos do aspecto virtual do objeto livro – o livro como um dispositivo de disponibilização de escrita que traz implícita o que chamamos de uma "instância de instauração". Para isto, analisamos o *Ready-made infeliz*, de Marcel Duchamp, e diversos outros dispositivos de leitura automática, a partir das conjeturas sobre tempo, estrutura e virtualidade, de Gilles Deleuze[10] e Jacques Derrida[11]. Essas questões nos levam de volta ao

[6] Cf. SMITHSON. *The collected writings*.
[7] Cf. KRAUSS. La escultura en el campo expandido.
[8] Cf. TINIANOV. *O problema da linguagem poética I*: o ritmo como elemento construtivo do verso.
[9] Cf. SMITHSON. *The collected writings*.
[10] Cf. DELEUZE. *Différence et répétition*.
[11] Cf. DERRIDA. Força e significação.

sistema de mútuas determinações da escrita, do objeto livro e do sujeito no ato da leitura.

No capítulo "O livro como *site-specific*", fazemos uma discussão sobre os aspectos funcionais (espacialidade, temporalidade) do objeto livro e seu papel como suporte para acumulação de memória cultural, através de uma análise comparativa de diversas configurações físicas que o livro assumiu, ao longo do tempo, na tradição ocidental. Não se trata de historiar ou de descrever o "progresso" e o aperfeiçoamento de nosso objeto, trabalho realizado de forma exaustiva. Buscamos com essa discussão, distinguir resquícios de outros dispositivos de escrita/leitura e de organização de informação embutidos no formato e no modo de operação do objeto livro da atualidade, de maneira a ampliar a investigação das determinações de sentido e transformações desse formato. A partir dessas reflexões, investigamos também as consequências, para o livro, da interação com novos veículos e sistemas de disponibilização de informação.

Entre o objeto e o discurso

> *Que é um livro se não o abrimos? É, simplesmente, um cubo de papel e couro, com folhas. Mas, se o lemos, acontece uma coisa estranha: creio que ele muda a cada instante*[1].
>
> Borges, El libro.

Um cubo?

A imagem que Borges utiliza para o objeto livro está muito distante do formato de paralelepípedo habitual, arredondado na lombada e de arestas mais agudas junto ao corte das folhas. O "cubo" é um sólido regular visualmente estável, sobretudo por ter todas as faces iguais. E cada face, por sua vez, é um quadrado, de lados também iguais e, portanto, igualmente estável. Como interrogar um cubo? Temos a sensação de algo imóvel, hermético, que rejeita qualquer forma de penetração. Mas Borges prossegue: é "um cubo de papel e couro". Começa aí uma diferenciação dos seis lados, já que há dois materiais envolvidos, o couro e o papel. Um "cubo de papel e couro com folhas". Temos, então, um vislumbre de abertura. Antes do ponto e vírgula, a frase já prenuncia, nas "folhas", o próximo movimento: o bloco deixa de ser compacto e inexpugnável. "Acontece", então, uma "coisa" que ele qualifica de "estranha". O objeto mutante que acontece em mim porque "creio" – diz Borges – "que ele muda"[2]. A mudança, que deve acontecer toda vez que tomo um volume nas mãos, é algo estranho.

Estranho por ser uma experiência de uma "coisa" de espécie diversa dos objetos que a circundam. Creio "que ele muda", e muda porque pode se desfolhar diante de mim. Folha por folha, "a cada instante",

[1] "¿Qué es un libro si no lo abrimos? Es simplemente un cubo de papel y cuero, con hojas; pero si lo leemos ocurre algo raro, creo que cambia cada vez.". Tradução minha.

[2] BORGES. *Obras completas*, p. 171.

posso estender o espaço das metamorfoses. Contudo, estendo este espaço em um tempo, implícito na ideia de "instante". Um tempo que, se por ser tempo, estabelece um fluxo contínuo, tem algo de descontínuo também. "A cada" individualiza "cada instante" numa sucessão. De folhas. No tempo.

A questão de Borges poderia ser recolocada indagando "o que é o livro se" ainda "não o abrimos". Nesse "ainda" reside a ideia de que já o abriremos, e antecipamos este outro momento, quando acontecerá o processo de metamorfose – "ele muda a cada instante". O "livro" é uma "coisa" que "acontece", é uma "coisa" temporal. Desde o primeiro contato com essa "coisa", "acontece" porque, sabendo tratar-se de um livro, já "creio" que ele "muda". Na antecipação ocorre um tensionamento. Já sabemos que seu aspecto maciço e inerte é ilusório. O bloco sólido, que Borges descreve como um "cubo", se abrirá em folhas, onde linhas horizontais (para os leitores ocidentais) percorrerão, da esquerda para direita e de cima para baixo, todo o seu espaço, folha por folha, da primeira à última, desenrolando outro tempo, outro espaço: o da escrita.

A opção de Borges pelo cubo como formato do livro não aberto é reveladora. A forma natural que mais se aproxima do cubo é o cristal de pirita. Yoshihisa Ôtani propõe renomeá-lo *Pyrevitch*, em uma referência ao suprematismo de Malevitch[3]. Mas mesmo a regular pirita não se mantém livre de imprecisões, quando examinada com uma lente de aumento. O cubo absoluto é uma invenção humana. Ao escolher o sólido perfeito, Borges deixa transparecer sua tendência à idealização do livro. Essa tendência é reforçada pelo material da capa, que não aponta tampouco para o livro simples, a edição barata. O cubo simétrico, abstrato, desfalece ao ser tocado e começa a se diferenciar, mas encadernado em couro. Subentende-se, também, que a forma de contato que revela a matéria desse volume é o tato.

No trecho do poema "Junio, 1968", Borges fala de um homem que ordena, numa estante, livros que não poderá ler com seus olhos:

[3] ÔTANI. Choses surprenantes et autres: 12 petits récits, p. 35.

Ordenar bibliotecas é exercer,
de um modo silencioso e modesto,
a arte da crítica[4].

Borges se referiu, diversas vezes, à sua condição de cego como uma vantagem, por oferecer um ponto de observação privilegiado. A impossibilidade de ler ou escrever permite encontrar uma forma de "crítica" tátil do livro, por posições, estabelecendo confluências e lateralidades. Porém, mascarando as letras, a sombra revela também algo do objeto livro habitualmente eclipsado pelo brilho do texto. Distingue-se o vulto do livro, sua configuração geral, sua matéria. Uma declaração de Marcel Broodthaers, artista belga que criou várias obras dialogando com a literatura, esclarece o procedimento de Borges: "O espaço é o manto dos cegos"[5]. Borges dispõe de seu manto para velar os signos inscritos na superfície e revelar um pouco da configuração espacial do livro, tornando perceptível o seu bloco e sua articulação em páginas, seu aspecto temporal e de extensão da memória e da imaginação.

No romance *Palácio da Lua*, de Paul Auster, o personagem principal herda livros que utiliza, empilhados, como mobiliário. Mas, num certo momento, ele percebe que pode começar a lê-los. Quando ainda convivemos com o livro como um bloco não aberto, sabemos o que nos será dado ao passar o olho ou o dedo, apossando-nos, como o personagem de Auster, do descontínuo/contínuo de sua linha de letras, que se interrompe à margem e prossegue mais abaixo. Mas algo ocorre nesse momento, quando temos o livro ainda não aberto nas mãos e nos preparamos para lê-lo. Sentimos seu peso, ou, de acordo com Borges, sua gravitação. Borges afirmava não se interessar pelo livro fisicamente, mas relata que, já cego, continuava a comprar livros porque precisava deles perto de si, mesmo não podendo lê-los[6]. Essas duas afirmações são aparentemente contraditórias. Ele diz não se interessar pelo livro concebido como objeto de luxo para o bibliófilo, mas quando afirma sentir que a presença do livro lhe é necessária, a que se referiria então? A

[4] BORGES. Elogio de la sombra, p. 998. "Ordenar bibliotecas es ejercer,/ de un modo silencioso y modesto,/ el arte de la crítica.". Tradução minha.

[5] GAUTHIER. Hasard et autres coïncidences: propos de Jacques Ranciére recueillis par Christophe Wavelet, p. 77.

[6] BORGES. *Obras completas*, p. 169-170.

uma aura, no sentido atribuído por Walter Benjamin ao termo, do livro[7]? Talvez Borges estivesse dizendo, também, desta relação prévia, anterior à abertura do livro, como um início efetivo de leitura.

O volume ainda não aberto se apresenta nesta antecipação de saber que o que temos nas mãos é, entre todos os objetos possíveis, um livro.

*

Quando tomamos uma colher, a seguramos, naturalmente, pelo cabo. Este gesto pressupõe o conhecimento da parte que evitamos tocar com a ponta dos dedos como sendo aquela a ser colocada na boca, o côncavo que se amolda à língua e aí verte um líquido. As formas estabelecidas de relação com um objeto de alguma maneira predeterminam a percepção, a forma do uso, seu significado. Marcel Duchamp explorou, ao criar o *ready-made*, a maneira como a intervenção nos conceitos *a priori* dos objetos pode se tornar um campo vasto de atuação na tradição das artes plásticas. Abriu a possibilidade de que uma obra possa ser, mais do que a fabricação de um objeto, uma forma de apresentação que altere a apreensão de um objeto pré-existente.

Ao investigarmos como os condicionamentos de sentido determinados pelo formato do livro operam sobre a escrita, a questão tende a se dobrar sobre si mesma e a apontar também para o modo como a tradição dessa escrita e da leitura determinam sentidos no livro que se manifestam como um ato preparatório do ato de ler, folhear, escrever. Como se apresenta o volume ainda não aberto? Em primeiro lugar, já sabemos que o que temos nas mãos é um livro. E aí está subentendida uma marcação secular.

Talvez por acreditar que o processo de leitura já comece na sua antecipação, Ítalo Calvino inicia o romance *Se um viajante numa noite de inverno* descrevendo o momento em que o leitor vai à livraria, escolhe o seu livro, leva-o para a casa e se acomoda para ler. Aí já subsiste um processo de relação com o objeto. Abordar este momento poderia ser um passo importante para a compreensão das relações entre escrita, leitura e o objeto livro.

[7] BENJAMIN. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica, p. 165-196.

O livro é pensado, de certa maneira, como sinônimo de obra literária, embora saibamos que esta pode ter outros formatos. Essa obra se apresenta sinalizada para o leitor na especificidade de um volume físico: sua espessura, seu tamanho. Aventurar-se pelo calhamaço ou preferir o livrinho de poucas folhas? O livro se apresenta, também, através de inscrições assinaladas na sua superfície exterior: sobre a lombada e a capa, na orelha ou na contracapa, um título, o nome do autor, editor, e, às vezes, uma imagem, um pequeno texto. Michel Foucault analisa duas ideias ligadas a essas sinalizações habituais – autor e obra – como pressupostos da experiência literária moderna[8]. Isto nos abre a possibilidade de investigar como as mudanças na concepção de obra e autoria explicitadas por Foucault, vistas a partir do conceito de *ready-made* de Marcel Duchamp, podem reapresentar o objeto livro.

Do objeto, mesmo

Quando Marcel Duchamp introduziu a ideia de apropriação a partir do conceito do *ready-made* no início do século XX, armou uma bomba relógio que veio a atingir de maneira profunda as noções de obra, autoria e objeto. Octavio Paz aborda o *ready-made* contrastando-o com o antigo costume dos artistas chineses de assinar pedras de aspecto singular, ou dos japoneses de se apropriar de seixos rolados[9]. Sem maior intervenção que o deslocamento ou a assinatura, a fatura manual é abandonada e prevalece a aceitação do objeto no estado em que foi encontrado. Na tradição oriental, entretanto, permanece intocado o reconhecimento da natureza como fonte da criação. Já no *ready-made*, ao se apropriar de um mictório produzido em série, um porta-garrafas e outros produtos industriais, mesmo que os procedimentos de assinatura e deslocamento também operem, Duchamp dá as costas ao mundo natural.

Na concepção do *ready-made*, o aspecto visual não guia uma escolha. Pelo contrário, Duchamp vai decidir-se pelo indiferente, aquele objeto que o olhar prefere ignorar. A ação do artista desvia a função original do objeto: o *Porta-garrafas* já não porta nada; mas, ao deslocá-lo para o

[8] Cf. FOUCAULT. *O que é um autor?*
[9] Cf. PAZ. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*.

local sacralizado da arte – a galeria – não apresenta tampouco uma forma atraente. Essa mudança de sentido abrupta, da utilidade abandonada em direção a uma aparência ótica frustrante em relação ao horizonte de expectativas da tradição de arte e do bom/mau gosto vigentes, causa, para Octavio Paz, um lampejo:

> Desalojado, fora de seu contexto original – a utilidade, a propaganda ou o adorno – o *ready-made* perde bruscamente todo significado e se transforma em um objeto vazio, em coisa em bruto. Só por um instante: todas as coisas manipuladas pelo homem têm a fatal tendência a emitir sentido. […] Daí a necessidade de "retificar" o *ready-made*: a injeção de ironia ajuda-o a preservar seu anonimato e neutralidade[10].

Mesmo que se possa depreender aqui uma visão imanentista por parte de Paz, que atribui ao objeto uma emissão de sentido, é interessante a sua proposição de uma percepção dinâmica do *ready-made*. Afirma que o *ready-made* perde "bruscamente" seu significado, mas só "por um instante". Abre, assim, a possibilidade de que o observador possa experimentar, pelo contexto onde o objeto é apresentado (o deslocamento para a galeria e a assinatura), um "instante" em que a qualidade do objeto seja o vislumbre da "coisa em bruto", inqualificável. Paz sublinha, por outro lado, que a criação de um *ready-made* não pode se dar com frequência, sob o risco de incorrer na criação de um gosto[11]. O gesto repetido se transformaria em gestualidade, e o instante de "objeto vazio" estaria, neste caso, ameaçado. Reconhece, então, a "ironia" como um dispositivo de "retificação", um elemento ativo embutido na obra de forma virtual, atualizado pelo observador, que teria a função de reapresentá-la, neutralizando possibilidades de produção de um gosto.

O "vazio" do *ready-made*, então, não seria, na visão de Paz, um vazio estático, absoluto. O *ready-made* guarda resquícios do objeto industrial, que se atritam com o seu novo estatuto de objeto de arte. Os ecos de sua antiga utilidade, que se chocam com a nova; o anonimato do objeto produzido em série, que se choca com a assinatura. O "objeto vazio" acontece, por relance, "só por um instante", nesses momentos de

[10] PAZ. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*, p. 24.
[11] PAZ. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*, p. 24.

choque, entre objeto autoral, artístico, e produto industrial; na colisão de funções diversas, de qualidades conflitantes, para logo desaparecer. Dessa maneira, o *ready-made* tocaria as noções *a priori* do objeto através de uma recontextualização, isto é, os sentidos atribuídos ao objeto mudam de direção na medida em que é exibido num novo contexto. No choque de sentidos conflitantes, no momento de guinada, pode atingir velocidade zero, um lampejo de não-representação.

*

Paz ressalta que a obra, no *ready-made*, já não se cristaliza necessariamente na materialidade do objeto, embora se dê através de um objeto: "O artista não é um fazedor; suas obras não são feituras, mas atos."[12]. A obra não é um objeto feito pelo artista, mas o ato exercido sobre um objeto. Esse ato consiste na exibição, num outro contexto, de um objeto já existente. Ao invés de procurar criar representações, Duchamp desenvolve, no *ready-made*, formas de apresentação que possibilitem ao observador encontrar no objeto exibido novas representações, ou mesmo a ausência de representação. Na tradição da arte ocidental, até então, a ação do artista se localizara num momento anterior à finalização – a "feitura". O que se entendia por obra era o resíduo de uma ação: as marcas plasmadas sobre uma matéria física depois que essa ação cessava. Os resíduos dos "atos" de Duchamp não deixam rastros sobre o objeto físico, mas em torno dele. Num contorno imediato do objeto, o conceito do próprio objeto escolhido, que é reapresentado num âmbito maior, o campo do que se entende por Arte, onde ele é inserido por esse ato de reapresentação.

Derrida define imaginação como "o poder de mediação ou de síntese entre o sentido e a letra"[13]. "Mediação" e "síntese" são dois conceitos diversos. A "mediação" está entre o receptor e algo, permeia uma relação; une, mas também separa. "Síntese" é uma representação menor, uma compressão que substitui algo: isto no lugar daquilo; sendo isto menor do que aquilo. Dessa maneira, a "imaginação" se coloca "entre"

[12] PAZ. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*, p. 22.
[13] DERRIDA. Força e significação, p. 14.

ou "no lugar de". De uma forma ou de outra, sentido e letra estão separados, disjuntos. Um não é atributo do outro, mas indicativo de uma forma de relação com o receptor. A que chamaríamos, então, "o poder de mediação ou síntese" entre o sentido e o objeto? Parece se situar aí a ação de Duchamp quando ele interfere no nível mais próximo do objeto, fora do plano sensorial, ou como dizia ele, ironicamente, ótico. É a estranheza de saborear algo pensado salgado que se mostra doce ao paladar. Preparamos o gosto; preparamos a percepção, já lidamos com a coisa a partir de um pressuposto, orientado por um sentido. Na impossibilidade da percepção direta, o primado dos sentidos está sempre mediado ou substituído por uma expectativa. O grande divisor de águas, que se estabelece a partir de Duchamp, é que a ação do artista passa a reconhecer a possibilidade da intervenção neste lugar da expectativa *a priori* do objeto, para além da prestidigitação do ilusionismo ótico.

O conceito do *ready-made* contudo vai alterar mais do que a percepção de um objeto. Nicolas Bourriaud situa o *ready-made* como resposta à problematização do conceito de representação e das relações mercantis e trabalhistas embutidas na noção de obra de arte, que afetaram o ambiente cultural europeu nas primeiras décadas do século XX:

> A arte abstrata, desde 1919, com Kandinsky e Kupka, afastará da pintura toda a preocupação com a representação figurativa, de forma a privilegiar os elementos puramente plásticos (cores e formas), ou a expressão de uma paisagem interior. Mas é Marcel Duchamp, com seu *Ready-made*, quem evacuará radicalmente do domínio artístico a própria noção de representação. A *Roda de bicicleta* de 1913 e, depois, o *Porta-garrafas*, realizado no ano seguinte, constituem, literalmente, apresentações. Não testemunham mais um *savoir-faire* (*know-how*) privado (ligado à habilidade manual do artista), mas uma disponibilização potencial dos meios de produção: já que o *ready-made* não é mais, de acordo com Duchamp, do que uma "nova ideia" atribuída a um objeto de consumo corrente, ele escapa às normas em vigor da propriedade privada. Apenas essa ideia é propriedade do artista, uma vez que porta-garrafas e urinóis são bens que se encontram no mercado: Duchamp mostra que não possuímos, propriamente, mais do que nossa força de trabalho – nosso corpo e nosso cérebro – e que a representação é, de aí em diante, incluída nas produções de massa, incorporada pelo sistema mercantil. Com o *ready-made*, ele expõe o tema central da modernidade, de onde seguem todos os outros:

> o ato de representar não sendo mais considerado como inocente, reconhecesse necessário de lhe criticar as modalidades, ou de o interiorizar, fazendo-a, assim, desaparecer como valor de troca. Ou seja, a autonomia do comportamento em relação ao objeto de arte ressalta a mesma lógica: valorizar o gesto no processo de produção da obra de arte implica uma interiorização da representação, senão a pura e simples recusa da mesma[14].

Ocorre, assim, um deslizamento da representação para a apresentação, da criação de objetos para a invenção de formas de exibição. Delineia-se, nas noções *a priori* do objeto e no esgarçamento dos contornos daquilo que entendemos por obra de arte, um outro lugar para a intervenção do artista, para além do plano ótico, estético. Uma vez que o gesto se sobrepõe, no processo de produção, ao trabalho físico, a posição da obra de arte e da representação se altera no sistema de troca do mercado.

Tanto Paz quanto Bourriaud acentuam a importância, no *ready-made*, do abandono da habilidade manual do artista. É curioso que, ao abandonar a mão, Duchamp ainda recorra à assinatura manual. Assina, por vezes, um pseudônimo, o que desfaz o rastro pessoal do assinar. Não é sempre ele quem assina, mas também R. Mutt, Rrose Sélavy. O trocadilho ("Eros c'est la vie") ocupa, em alguns *ready-mades*, o lugar do autor e da mão do autor, e parece revelar um desejo de ocultamento.

[14] L'art abstrait, dés 1910 avec Kandinsky et Kupka, dégagera la peinture de tout souci de répresentation figurative, au profit d'élements purement plastiques (couleurs et formes), ou de l'expression de'un paysage intérieur. Mais c'est Marcel Duchamp, avec son Readymade, qui évacuera radicalement du domaine artistique la notion même de répresentation. La "Roue de bicyclette" de 1913, puis le "Porte-Bouteilles" réalisé l'anné suivante, constituent, littéralement, des présentations. Elles ne témoignent plus d'un savoir faire privé (lié à l'habilieté manuelle de l'artiste), mais d'une mise en commun potentielle des moyens de production: puisque le ready-made n'est autre, selon Duchamp, qu'une "nouvelle idée" attribuée à un objet de consommation courante, il échappe aux normes en vigueur de la proprieté privée. Seule cette "idée" est la propriété de l'artiste, puisque portesbouteilles ou ourinoirs sont des biens que l'on trouve sur le marché: Duchamp montre que nous ne possédons en propre que notre force de travail – notre corps et notre cerveau –, et que la répresentation est désormais incluse dans les productions de masse, incorporée par le systéme marchand. Avec le ready-made, il expose le thème central de la modernité, d'ou découlent tous les autres: L'acte de répresenter n'étant plus considéré comme innocent, il s'avère nécessaire d'en critiquer les modalités, ou de l'intérioriser, la faisant ainsi disparâitre en tant que valeur d'échange. Or, l'autonomie du comportement par rapport à l'objet d'art relève de la même logique: valoriser le geste dans le processus de production de l'oeuvre d'art implique une intériorisation de la répresentation, sinon le pur et simple refus de celle-ci. BOURRIAUD. L'art et le travail, p. 247. Tradução nossa.

Marcel Duchamp demonstrava estar bastante consciente de que o exercício de um ato-obra pressupõe um autor e aponta para a sua identidade. Mas que essa identidade também é passível de construção, como um elemento ficcional à disposição desse autor que desaparece por trás do personagem criado. Duchamp cria alter egos (Rrose Sélavy), pseudônimos (R. Mutt) ou mesmo assume o papel de personagem de sua obra. Durante anos, dizia haver parado de produzir arte e que estava interessado no jogo do xadrez, chegando mesmo a publicar um estudo de jogadas[15]. Secretamente, de 1946 a 1966 trabalhava na obra *Étant donnés*, *1° la chute d'eau*, *2° le gas d'éclairage*, só revelada após sua morte em 1968. Em sua exposição retrospectiva, em 1963, no Museu de Pasadena, Duchamp exibiu-se, vestido, jogando publicamente xadrez com uma modelo nua. Enquanto os pintores representavam em suas telas o nu feminino, motivo tradicional da arte ocidental, ele prefere apresentar a modelo a representá-la. Ele se declara também, por meio desta ação, como "aquele que joga xadrez com a musa", "o engenheiro do tempo perdido". A decisão pela inclusão deste ato em sua retrospectiva em vida revela que ele assumia esse personagem como parte integrante de sua obra.

O conceito do autor-personagem parece ligar-se ao surgimento do papel do ator identificado por Walter Benjamin no sistema de produção industrial do cinema, já no início do século XX[16]. A vida do ator e seus atos mais ínfimos tornam-se objeto de consumo, resultando na criação de um mito que se reinsere na linguagem do cinema. A construção, em torno da pessoa do artista, de um personagem que passa a integrar sua obra torna-se extremamente frequente nas artes plásticas. Podemos citar alguns exemplos, tais como Andy Warhol, Joseph Beyus, Yayoi Kusama, Jeff Koons, Vito Acconci, Marina Abramovic. A obra passa a incluir ações no espaço social, alavancadas pela mídia.

*

[15] DUCHAMP; HALBERSTADT. *L'opposition et les cases conjugées sont réconciliées apud* CABANNE. *Marcel Duchamp*: engenheiro do tempo perdido.

[16] BENJAMIN. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica, p. 179-182.

Ao ser admitido como objeto de arte, o *ready-made* passa a afetar mais do que apenas o conceito do objeto reapresentado. Altera, também, o próprio espaço onde se introduz. Em primeiro lugar, porque traça na arte a possibilidade de receber um "ato" como obra, o que problematiza, além da própria noção de obra, a relação obra/propriedade privada/mercado. Na medida em que a concepção do *ready-made* reconhece como obra o "ato" de apropriação de um objeto preexistente, autoriza também, por consequência, a apropriação de uma outra obra, o que acarreta, entre outras coisas, o descolamento de obra e autor, e coloca a recepção como potencial autoria. Reconhece, por um outro lado, a "autonomeação" como forma válida de inscrição de uma obra na categoria "arte". Além disso, abre a possibilidade da criação do autor-personagem que realiza "atos" e permite reconhecer, como obra, ações no espaço relacional (espaço social, mídia). Assim, o local para instauração da obra – *site* no sentido atribuído por Robert Smithson para o termo[17] – passa a se localizar tanto no conceito em torno de um objeto quanto no sistema de arte e no espaço social.

A obra se descola do autor e se abre para fora.

*

Poderíamos nos perguntar a que corresponderiam, no campo da literatura, os experimentos de Marcel Duchamp. Que ações teriam tocado o seu próprio estatuto, os pressupostos das noções de obra e de autoria, e colocado em xeque a base sobre a qual repousa o meio em que se instauram? Considerando que, após Duchamp, a visualidade revela não se referir necessariamente à sensação ótica, como se teria repensado a escrita e sua relação com o seu suporte habitual, qual seja, o livro? Como se teria manifestado a crise da representação na literatura?

Tantos séculos após Gutemberg, esse enfrentamento não se deu, na literatura, por meio da ruptura com o fetichismo do objeto único produzido por uma habilidade manual privada; mas recairia, sobretudo, no descrédito do privilégio do gênio criador e do autor "concebido como

[17] Cf. SMITHSON. *The collected writings*.

passado de seu próprio livro"[18]. Roland Barthes associa a libertação desse privilégio à revisão do próprio significado do ato de "escrever":

> É que (ou segue-se que) *escrever* já não pode designar uma operação de registro, de verificação, de "pintura" (como diziam os Clássicos), mas sim aquilo a que os linguistas, na sequência [*sic*] da filosofia oxfordiana, chamam um performativo, forma verbal (exclusivamente dada na primeira pessoa do presente), na qual a enunciação não tem outro conteúdo (outro enunciado) para além do acto pelo qual é proferida: Algo como o *Eu declaro* dos reis ou o *Eu canto* dos poetas muito antigos […][19].

O "ato" substitui, também aqui, a "pintura". Passando por Valéry, Proust e pelas experiências surrealistas de escrita automática, Barthes mapeia na literatura francesa, a partir de Mallarmé, uma série de autores cujas obras abalam a noção estabelecida de autoria e obra[20]. Podemos acrescentar a esta sequência Apollinaire e seus *Caligramas*, Picabia, Tristan Tzara e as anotações aleatórias dadaístas. Um inventário exaustivo destas experiências teria que abarcar, porém, outras genealogias, de Lewis Carrol a James Joyce e indagar, inclusive, o conceito de Antropofagia na literatura brasileira, o que nos afastaria do propósito deste ensaio. Preferimos, então, buscar o diálogo com as considerações de Michel Foucault sobre autoria, onde se explicitam diversos efeitos desses experimentos dispersos por todo o período moderno[21].

A obra da leitura

Para conhecer o formato de uma fonte de luz é necessário mascarar o seu ponto luminoso. Ao apresentar o cubo com folhas como representação do objeto livro, Borges parece seguir essa estratégia[22]. Utiliza a oportunidade da sombra que vela as letras para tatear o vulto do livro e revelar sua configuração normalmente eclipsada pelo brilho do texto. As mãos distinguem a superfície de papel e couro, sentem seu caráter folhado, e reconhecem, entre todos os objetos possíveis, um livro.

[18] BARTHES. A morte do autor, p. 51.
[19] BARTHES. A morte do autor, p. 51, grifo do autor.
[20] BARTHES. A morte do autor, p. 50.
[21] Cf. FOUCAULT. *O que é um autor?*
[22] BORGES. El libro, p. 171.

O que Borges indica aqui é o plano geral, o livro genérico, a obsessão de Mallarmé, perseguido durante longos anos pelo projeto sempre incompleto do Livro absoluto. Podemos, entretanto, nos aproximar mais um pouco de nosso objeto e pensar também sobre a especificidade de um livro entre todos os livros. Seu tamanho, o volume leve ou pesado, o número de páginas percebido pela espessura, o formato que já deixa entrever algo do seu conteúdo, sua extensão pressentida. A matéria que o envolve, encapa, a matéria que constitui o miolo já revelada na lateral, barata ou luxuosa, estável ou impermanente, deteriorada ou recém-saída do prelo, com cheiro de tinta. A essas qualidades, que poderíamos chamar de "vulto", se somam as informações assinaladas na superfície exterior – capa, contracapa, orelha. Aqui encerra-se o voo cego, uma vez que, para distinguir a luz refletida pelos signos inscritos nessa cobertura já não basta o tato. Precisamos avistar letras e imagens. Não é coincidência que a página introdutória de um livro seja denominada folha de rosto. Nela se organiza e aprofunda, em geral, a informação já sinalizada na capa: autor, editor, título, algum pequeno texto de apresentação, associados, por vezes, a uma imagem.

Prenúncios. Estratégias de marketing. Apresentações. Tanto o vulto quanto as sinalizações exteriores, o rosto, apresentam o miolo. Essa atividade de apresentação, após Duchamp, não pode ser vista como inocente, neutra ou acessória.

Embora saibamos que uma obra literária pode assumir diversos formatos, ela é normalmente identificada com o objeto livro. A obra, então, se apresenta sinalizada para o leitor na especificidade de um volume físico e nas inscrições assinaladas na sua superfície exterior. Ao se indagar sobre o que é um autor, Michel Foucault toca dois pressupostos da experiência literária moderna: as noções de autoria e obra[23]. Estas constituem o fundamento conceitual das informações assinaladas na superfície exterior do livro, que apontam para os responsáveis por uma determinada edição. Como qualquer produto cujo consumo pode ter consequências e representa um valor de troca, um livro implica na responsabilidade de fabricantes, direitos e deveres legais. Quem

[23] FOUCAULT. *O que é um autor?*

supostamente o escreveu, quem o teria impresso, composto, diagramado, ilustrado, editado. Mas Foucault vai demonstrar que essa identificação de responsabilidades repousa sobre bases bastante elásticas e instáveis.

*

Ao indagar o que é um autor, Foucault começa por apontar as dificuldades de definição dos limites precisos de obra e da unidade que ela deveria supostamente representar: "A palavra 'obra' e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticas como a individualidade do autor."[24].

Para demonstrar a dificuldade implícita na noção de obra literária, Foucault aborda o problema das "obras completas". Quem pode decidir, e com que critérios, que documentos incluir, o que deixar de fora? Os ensaios serão excluídos em favor dos textos principais? E quais são eles? A que atribuir mais importância, valorizar? Como ordenar este material? Isto consiste, na verdade, num ato de apresentação. Recorta, a partir de um aglomerado de textos, um conjunto organizado e o exibe, recontextualizando-o. Foucault aproxima-se, aqui, da noção de autoria, já que os contornos de uma obra são vistos, tradicionalmente, como prerrogativa de um autor. Aceitando a premissa de Duchamp de que uma obra pode se constituir na apropriação de um objeto já existente, uma obra pode ser, também, a apropriação de outra. Logo, na acepção de Duchamp, o editor das "obras completas" pode ser visto como um autor por apropriação, que coincide, ou não, com o autor inicial do corpo de trabalho a partir do qual essas obras foram recortadas. Ignoramos se as notas que Jacques Scherer nos deu a conhecer, nos anos 1950, eram realmente parte do projeto *Le Livre*, ou apenas notas correlatas, preservadas por sua desimportância[25]. A despeito das ordens expressas de Mallarmé para a destruição da integralidade do projeto, essas notas são hoje de domínio público[26]. Em artes plásticas, esse trabalho de recorte da obra recai sobre a figura do curador, gradativamente mais poderosa nos últimos trinta anos. Há quem defenda, inclusive, que a curadoria consista num trabalho autoral que lida com obras de artistas como matéria.

[24] FOUCAULT. *O que é um autor?*, p. 39.
[25] SCHERER. *Le "Livre" de Mallarmé apud* MALLARMÉ. *Oeuvres Complètes*, p. 1372-1393.
[26] MALLARMÉ. *Oeuvres Complètes*, p. 1377.

Ítalo Calvino, no romance *Se um viajante numa noite de inverno*, cria simulações textuais em que edições supostamente defeituosas de diversos romances se confundem. Algumas partes de um romance são inseridas em outro, onde, por sua vez, cadernos se repetem, ou surgem páginas apócrifas, copiadas, roubadas, misturadas, falhadas, de forma a criar um ilusionismo textual em que livros parecem estar sempre a desaparecer detrás do livro. Um *emboîtement* das *Mil e uma noites*[27] ou do *Contos do vampiro* da Índia, mas feito pela saga da busca do verdadeiro romance sempre perdido mais uma vez. O protagonista de Calvino é o leitor obcecado pela ordenação. Contudo, nem sempre foi assim: cada uma das diversas cópias manuais do *The Pillow Book of Sei Shonagon* que chegou até nós dava uma ordem diversa aos seus fragmentos, o que parece seguir os costumes da época no Japão[28]. Cada copista era um editor à sua maneira. Há, além disso, o tradutor que decide adaptar e recortar o material a ser traduzido. Galand, ao traduzir as *Mil e uma noites*, elimina partes inteiras que se referiam explicitamente a assuntos polêmicos na França do Século das Luzes, e acrescenta todo o grupo de contos de Simbad.

Se admitimos, por hipótese, a apropriação como um processo legítimo de autoria, se concedemos à obra-ato a prerrogativa da "autonomeação" para o estatuto de obra de arte, e a "autonomeação" como autor àquele que realiza a obra-ato, chegamos ao mais complexo dos trabalhos de autoria por apropriação, que na verdade constituiria a base para que os trabalhos de edição, tradução e cópia possam ser vistos como formas de autoria: o trabalho de leitura.

*

A questão de demarcação dos conceitos de obra e autoria leva Michel Foucault a indagar sobre uma marca no pensamento literário do século XX – a libertação da escrita como "expressão":

> Primeiro, pode dizer-se que a escrita de hoje se libertou do tema da expressão: só se refere a si própria, mas não se deixa porém

[27] *LES mille et une nuits*.

[28] SHONAGON. *The pillow book of Sei Shonagon*, p. 12.

> aprisionar na forma da interioridade; identifica-se com a própria exterioridade manifesta[29].

O discurso, que passa a se referir a si próprio e a se mostrar como "exterioridade manifesta", abriria, no lugar do autor, um espaço que o traga:

> Na escrita, não se trata da exaltação do gesto de escrever, nem da fixação de um sujeito numa linguagem; é uma questão de abertura de um espaço onde o sujeito da escrita está sempre a desaparecer[30].

O abandono do conceito de arte como "fixação de um sujeito" pressupõe o abandono do "gesto de escrever":

> De acordo com o estatuto que se dá actualmente à noção da escrita, está fora de questão, com efeito, quer o gesto de escrever, quer qualquer marca (sintoma ou signo) do que alguém terá querido dizer: esforçamo-nos por pensar com notória profundidade a condição de qualquer texto, simultaneamente a condição do espaço onde se dispersa e do tempo em que se desenrola[31].

Livre da causalidade centrada no autor, que já não é visto como origem, a escrita apresenta as suas relações internas de causalidade, as condições textuais de tempo e de espaço:

> Mas não chega, evidentemente, repetir a afirmação oca de que o autor desapareceu. Do mesmo modo, não basta repetir indefinidamente que Deus e o homem morreram de morte conjunta. Trata-se, sim, de localizar o espaço deixado vazio pelo desaparecimento do autor, seguir de perto a repartição das lacunas e das fissuras e perscrutar os espaços, as funções livres que esse desaparecimento deixa a descoberto[32].

Para Foucault, então, o espaço que traga o autor é preservado como um "vazio", deixado "a descoberto", onde pulsam "funções". Podemos especular que essas "funções", deixadas "livres" pela ausência do autor, sejam as funções do espaço e do tempo próprias do discurso, que se configuram, no ato de recepção, num sujeito discursivo[33].

A ligação profunda entre espaço, tempo e sujeito fica mais clara em Deleuze, quando discute o conceito ontológico de tempo[34]. Valendo-se da

[29] FOUCAULT. *O que é um autor?*, p. 35.
[30] FOUCAULT. *O que é um autor?*, p. 35.
[31] FOUCAULT. *O que é um autor?*, p. 39.
[32] FOUCAULT. *O que é um autor?*, p. 39.
[33] FOUCAULT. *O que é um autor?*, p. 41.
[34] DELEUZE. *Différence et répétition*, p. 116-117.

reinstauração em Kant do *cogito* cartesiano, aponta o tempo como o elemento de passagem entre a determinação do "penso" e a indeterminação do "existo": "A resposta de Kant é célebre: a forma sob a qual a existência indeterminada é determinável pelo Eu penso, é a forma do tempo."[35].

O tempo, visto por Deleuze como número do movimento, implica a ideia de espaço, e se constitui numa falha do sujeito[36]: "De um lado a outro o Eu é como que atravessado por uma cisão: ele é cindido pela forma vazia do tempo."[37].

O "Eu" está cindido pelo determinador "logo", que separa duas formas de existência: uma determinada ("penso") e uma determinável ("existo"). Um outro "eu", passivo, constata essa cisão, na qual o determinado chega ao determinável. Observa, ainda, que aí decorre um lapso de tempo: "penso", e logo constato que "existo". Assim, esse tempo oco que separa e também conecta permitiria repercussões de um lado ao outro do "Eu falhado", constatado por um "eu passivo"[38]. O tempo como forma oca e pura, fora de suas relações cardinais, torna-se ordinal, ordem pura de tempo. Deixa de ser o periódico círculo e se desenrola, ao invés de que algo se desenrole nele. Deleuze se utiliza de Hölderlin para dizer que o tempo deixava de rimar na medida em que já não era cíclico, mas se distribuía de forma desigual dos dois lados de uma cesura, um antes e um depois, constituindo a forma falhada do "Eu" [39]. Dessa falha derivam, para Deleuze, a memória e todo o mundo da representação.

Assim, o que Foucault parece estar indicando, e que se torna mais claro ao cotejá-lo com Deleuze, é que a recepção passa a ter uma função preponderante num discurso que já não se vê como expressão de quem escreve. O tempo e o espaço discursivos, segundo Deleuze, se instauram numa falha do "Eu", constatada por um "eu passivo", ou seja, não podem prescindir de um sujeito. Especulamos que, na ausência do autor, esse

[35] DELEUZE. *Différence et répétition*, p. 117. Tradução minha. "La réponse de Kant est célèbre: la forme sous laquelle l'existence indeterminée est déterminable par le Je pense, c'est la forme du temps.".

[36] DELEUZE. *Différence et répétition*, p. 119.

[37] DELEUZE. *Différence et répétition*, p. 119. Tradução minha. "D'un bout à l'autre le JE est comme traversé d'une fêlure: il est fêlé par la forme vide du temps.".

[38] Deleuze emprega os termos *Je felé* e *moi passif*, que traduzimos por "Eu falhado" e "eu passivo", ou simplesmente, "Eu" e "eu".

[39] DELEUZE. *Différence et répétition*, p. 118.

espaço e tempo do discurso ocorrem no processo de leitura. Logo, o sentido não seria imanente ao discurso, mas poderia estar relacionado a um caráter virtual da escrita, que se atualiza a cada leitura.

Nesse sentido, Foucault aborda diretamente a questão da leitura através do que ele chama de "retorno à instauração discursiva", uma ativação das fissuras da escrita que modifica toda a discursividade:

> Regressa-se a um certo vazio que o esquecimento tornou esquivo ou mascarou, que recobriu com uma falsa ou defeituosa plenitude, e o retorno deve redescobrir essa lacuna e essa falta: daí o jogo perpétuo que caracteriza os retornos à instauração discursiva. É um jogo que consiste em dizer, por um lado: isto estava cá, era só preciso ler, está lá tudo, foi preciso os olhos estarem muito fechados e os ouvidos muito tapados para que se não visse ou ouvisse: e, inversamente: não, não está nesta palavra, nem naquela, nenhuma das palavras visíveis e legíveis diz alguma coisa sobre o que está em questão, trata-se antes do que é dito, através das palavras, no seu espaçamento, na distância que as separa. Depreende-se naturalmente que este retorno, que faz parte do próprio discurso e que incessantemente o modifica, não é um suplemento histórico que venha a acrescentar-se à própria discursividade, reduplicando-a com um ornamento afinal não essencial; é um trabalho efectivo e necessário de transformação da própria discursividade[40].

Os vazios vulnerabilizados pela reinstauração discursiva são, para Foucault, os espaços textuais. Ele parece estar descrevendo um potencial da leitura – projetar, nos espaços entre as palavras, um outro contexto que reapresenta e transforma "a própria discursividade". Ou seja, Foucault reapresenta a leitura como uma potência que trabalha com a dinâmica da apropriação/reapresentação. Quando ele se refere ao "espaçamento" que separa as palavras, parece identificar, na superfície do livro não recoberta por inscrições, no espaço em branco da página, o lugar em que se realiza o "trabalho efetivo de transformação", onde o discurso se instaura de forma nova.

A pedra que Foucault colhe e insere em outra parte é, portanto, a origem, o "eu passivo" que constata o *cogito* do "Eu falhado", que se desloca para dentro do espaço e do tempo do discurso. Mas esse seixo apropriado e reapresentado por Foucault não é lavrado pela natureza;

[40] FOUCAULT. *O que é um autor?*, p. 65-66.

é parte de um artefato humano – o discurso – que perde a função de apontar para o autor ou para a expressão desse autor. A obra não mais especula o autor ou a natureza; a mímese autor/obra se rompe. O interior passa a ser o exterior, "exterioridade manifesta".

Com isso, Foucault entra em ressonância com Duchamp ao trabalhar o *a priori* do próprio discurso: autor, obra, tempo, espaço e falhas discursivas reinstauram ou reapresentam o discurso em um levemente mais esgarçado, que vai além da expressão, representação e apresentação do objeto, discurso cujas noções *a priori* se acham vulnerabilizadas.

Uma superfície aberta

Se iniciamos falando do vulto do livro, e de seu rosto como um dispositivo de apresentação de uma obra, fomos levados por Foucault a tomar o livro e abri-lo, descobrindo a função do sujeito que se desloca para dentro do discurso, capaz de vulnerabilizar os espaços entre as palavras, e aprofundamo-nos até a superfície da página[41]. Essa vulnerabilização remonta a Mallarmé, que permitiu ao leitor executar a apropriação do espaço branco da folha, o lado de fora que se internaliza no poema "Un coup des dés"[42]. Mallarmé tencionava prosseguir esse movimento com o móvel performático do projetado *Le Livre*: estender o corpo físico do livro para envolver o espaço de uma sala, um ritual de leitura e o sistema de circulação do objeto livro[43]. Visava, mais uma vez, fornecer um gatilho para que o livro se abra. Mallarmé declara: "Não conheço outra bomba além do livro."[44].

Nesse sentido, abrir-se para fora tem outras repercussões para o objeto livro. Começamos falando da antecipação de tatear o livro, uma coisa entre outras coisas, como uma forma efetiva de início da leitura. Agora, sabemos que o "cubo" que temos nas mãos é um objeto explosivo. Procuramos explicitar algumas demarcações desse espaço perigoso. Internamente, pode abrigar gatilhos expansivos ou perfurantes que atravessam as páginas até atingir o que chamamos de superfície exterior do

[41] Cf. FOUCAULT. *O que é um autor?*

[42] MALLARMÉ. *Oeuvres Complètes*.

[43] MALLARMÉ. *Oeuvres Complètes*. "*Notes en vue du 'Livre'*", p. 1372-1393. "Notas com vistas ao 'Livro'". Tradução minha.

[44] MONDOR. *Vie de Mallarmé apud* ARAÚJO. *Poesia visual, vídeo poesia*, p. 47. Tradução minha. "Je ne connais d'autre bombe qu'un livre.".

livro. A configuração geral (vulto) e os sistemas de sinalização do livro (rosto) são ativados no processo de leitura.

Podemos estabelecer uma correlação entre a superfície exterior do livro e dispositivos físicos de monumentalização e isolamento nas artes plásticas, tais como o pedestal e a moldura, que operam no sentido de corroborar o que chamaríamos de uma "demarcação de campo" – traçar os limites entre arte e não-arte, obra e não-obra. Se uma moldura ou um pedestal nunca constituíram uma garantia da inscrição de determinada obra como objeto na arte, já houve um tempo em que criavam esta expectativa. Surge no século XX a tendência à eliminação ou à problematização dessas formas de demarcação, que passam a não ser mais vistas como objetos neutros, mas a fazer concretamente parte da obra. Duchamp armou, através do *ready-made*, pelo menos dois dispositivos conceituais de "demarcação de campo" – a apropriação e a autonomeação. A apropriação perfura a noção de autoria, descola autor e obra, e faz uma incisão no próprio estatuto da arte. Já a autonomeação retira do sujeito receptor o poder de reconhecer o status de um objeto como obra de arte e insere essa definição no modo de instauração da obra – essa obra está virtualmente constituída de forma que sua instauração deva se dar numa instância já demarcada (no caso do *ready-made*, o espaço sacralizado da galeria, da coleção de arte, por exemplo), o que deixa à recepção apenas a qualificação (boa ou má, mas sempre arte) e aprofunda a incisão no estatuto da arte. Mesmo que recusem estes dispositivos conceituais, eles obrigam uma discussão que afeta de forma explosiva o objeto de arte. Os *ready-mades* assinalam, também, que não é possível separar um objeto das sinalizações *a priori*, porque mesmo um vislumbre de vazio já é uma forma de assinalar o objeto. Sendo assim, um dispositivo conceitual constitui o objeto tanto quanto um dispositivo concreto ligado fisicamente à obra.

Vistas a partir de Foucault, as noções de autoria e obra colocam sob suspeita a neutralidade do que chamamos de superfície exterior do objeto livro, e a revelam como forma não fechada. A manutenção da ideia de unidade da obra se mostra impossível. A autoria se desprende da origem da obra, para configurar uma falha no discurso onde pulsa como função e mergulha no espaço interno do livro. A escrita se coloca

como "exterioridade manifesta", para além do que alguém terá querido dizer, ou da fixação de um sujeito na linguagem. No retorno à instauração discursiva, a leitura abre os espaços entre as palavras. O discurso mostra, portanto, a página como forma fissurada, não fechada, e os espaços entre as palavras como não-neutros.

Maurice Blanchot propõe furos na significação das palavras que as estendem pelo não-sentido, e fala do fascínio da literatura pela não-literatura[45]. Quando analisa o tempo em Proust, Blanchot propõe uma forma espacial para o livro: uma semiesfera formada pelo movimento das páginas em torno do eixo da lombada de um livro repousando sobre uma mesa, completada por uma outra hemisfera virtual do texto[46]. Mas prossegue propondo que essa esfera também se abre para fora, tornando-se semelhante a uma garrafa de Klein, figura topológica onde se pode estar dentro e fora ao mesmo tempo.

[45] Cf. BLANCHOT. *The writing of the disaster*.
[46] BLANCHOT. *O livro por vir*.

O livro como *site-specific*

Ritmo

O Livro

> *A explicação órfica da terra, que é o único dever do poeta e o jogo literário por excelência: pois o próprio ritmo do livro, então impessoal e vivo, até a sua paginação, se justapõe às equações desse sonho, ou Ode*[1].
>
> *Mallarmé, Oeuvres Complètes.*

A tentativa do formalista David Hilbert de provar a consistência da matemática, demonstrada impossível por Gödel em 1930[2], parece assinalar o fracasso das formulações totalizantes que marcaram a ciência e a cultura do período moderno[3]. Tanto os esforços no sentido de reduzir a linguagem a jogos formais quanto os projetos de criação da grande obra que tornasse qualquer outra seu corolário atraíram de poetas a cientistas para logo se mostrarem inviáveis. A constatação da impossibilidade de realizar a obra total, o algoritmo absoluto, produziu impactos culturais consideráveis, deixando lacunas abertas pela interrupção desses projetos.

Gostaríamos de enfocar o espaço de possibilidades instaurado na cultura contemporânea pelo projeto *Le Livre*, de Mallarmé. A hipótese que tentaremos delinear é que repercussões rítmicas da trama interrompida de Mallarmé se propagam pelas ações que ocorrem na proximidade do espaço por ela deixado aberto. Ou seja, especulamos que determinados ritmos do momento anterior à interrupção se propagam criando peculiaridades, imantações desse espaço. Para isso, gostaríamos de utilizar a

[1] L'explication orphique de la terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu literaire par excellence: car le rythme même du livre, alors impersonel et vivant, jusque dans sa pagination, se juxtapose aux équations de ce rêve, ou Ode. Tradução nossa.

[2] Cf. DAVIS; HERSH. *A experiência matemática*.

[3] Traduzo aqui "theories of everything", termo cunhado pelo astrofísico John Barrow: "a single-all-embracing picture of all the Nature from which the inevitability of all things seen must follow with unimpeachable logic"; "um quadro único de toda a Natureza, que a tudo abarque e a partir do qual a inevitabilidade de todas as coisas observadas deva seguir com uma lógica irrecorrível"; BARROW. *Theories of everything*: the quest for ultimate explanation, p. 2.

repercussão rítmica de estruturas fragmentadas no poema ("equivalentes de texto"), analisadas por Tinianov, e os conceitos de "campo expandido", de Rosalind Krauss, e de "*site*/*non-site*", de Robert Smithson, relacionados à crise da categoria escultura nos anos 1970.

Equivalentes do texto

Em *O problema da linguagem poética*, escrito em 1924, Iuri Tinianov aborda a questão do ritmo como elemento constitutivo do poema[4]. É um momento em que o fenômeno do verso livre, ainda relativamente recente, coloca questões para a teoria literária a respeito da demarcação de fronteiras entre os campos da poesia e da prosa. A rima e a métrica já não podiam ser utilizadas como elementos definidores da categoria poesia, e Tinianov vai investigar "o ritmo como fator construtivo", e "elementos literários muito mais pormenorizados" do que a palavra, que sustentariam as categorias de prosa e poesia.

Para realizar essa investigação, Tinianov aborda os "equivalentes de texto", que arrola entre os fatos que não se exaurem na manifestação acústica do verso, mas, pelo contrário, opõem-se a ela:

> Entre estes fatos, é importante o que diz respeito aos *equivalentes do texto*. Por equivalentes do texto poético entendo todos os elementos extraverbais que de um modo ou de outro o substituem; antes de tudo certas omissões parciais (do texto poético), depois certas substituições parciais suas mediante elementos gráficos etc[5].

Entre os vários exemplos deste recurso extraverbal, Tinianov cita o seguinte trecho do poema "Ao Mar" de Puchkin[6]:

> O mundo se fez deserto……
> ……
> ……
> ……

Tinianov comenta sobre as linhas de reticências:

[4] TINIANOV. *O problema da linguagem poética I*: o ritmo como elemento construtivo do verso.

[5] TINIANOV. *O problema da linguagem poética I*: o ritmo como elemento construtivo do verso, p. 24, grifo do autor.

[6] TINIANOV. *O problema da linguagem poética I*: o ritmo como elemento construtivo do verso, p. 24.

> Para nós é interessante o próprio fato de que Puchkin omitisse aqueles versos, deixando uma vez a primeira frase, mas substituindo quatro linhas e meia de texto por três linhas e meia de reticências; e que uma outra vez tivesse dado duas linhas de texto, substituindo as três linhas ausentes com duas linhas de reticências[7].

Tinianov ressalta que o equivalente do texto em Puchkin, sempre menor que o trecho faltante, exerce uma função repercussiva tensional no poema:

> Em outros termos, entre o fragmento inicial da estrofe em questão e o início da estrofe sucessiva, passou uma estrofe e a energia métrica da estrofe inteira comunica-se com este fragmento. Resulta manifesta, por isso, a enorme força semântica do equivalente. Achamo-nos frente a um texto que é uma incógnita (mas uma incógnita, por assim dizer limitada, semi-aberta); e a função de um tal texto (ou seja, no plano semântico de um texto *ad libitum*), introduzido na continuidade do contexto poético é imensamente mais forte que a do texto explícito: como se o momento de incógnita parcial se saturasse de um máximo de tensão dos elementos ausentes (mas dados potencialmente), dinamizando a forma no seu devir.
>
> Eis porque o fenômeno dos equivalentes não significa redução, nem atenuação, mas, ao contrário, pressão, tensão dos elementos dinâmicos de forma alguma perdidos[8].

Ou seja, é a incompletude, o ser menor, que permite surgir a falha onde o ritmo interrompido repercute. Explicitado ou representado por um equivalente visual do mesmo tamanho, o trecho faltante não permitiria esta porta de entrada e o ritmo anterior se interromperia. Segundo Tinianov, é o processo descontínuo e enigmático de leitura que dá margem a uma atitude de envolvimento por parte do leitor e dilata o tempo de fruição em que se estende um espaço para repercussões rítmicas:

> Estes signos dinâmicos têm um duplo significado: são ao mesmo tempo equivalentes estróficos e equivalentes do sujeito; aqui o princípio da *estrofe* tem seu próprio papel; na estrofe enquanto unidade, a quantidade de períodos métrico-sintáticos é mais ou menos sugerida; destarte, a indicação tem um papel poético. Justamente este papel complica um pouco esta sua segunda destinação,

[7] TINIANOV. *O problema da linguagem poética I*: o ritmo como elemento construtivo do verso, p. 25.

[8] TINIANOV. *O problema da linguagem poética I*: o ritmo como elemento construtivo do verso, p. 31, grifo do autor.

> de signo, que está, para uma parte do sujeito, como um *khronos pseudos*, tempo fictício, do próprio sujeito[9].

O que Tinianov indica aqui, portanto, é o papel do fruidor não como agente passivo ou receptor, que interpreta e correlaciona, mas como aquele que refaz, ou melhor, faz a obra, e faz, também, como sugere Deleuze, o tempo instaurado pela obra[10]. É interessante notar que este papel do sujeito tenha se evidenciado para Tinianov na medida em que analisa as forças rítmicas de um elemento fragmentário e de simulação de texto bem como suas implicações temporais. De certa maneira, o sucinto ensaio de Tinianov, escrito no primeiro quartel do século XX, intui as potencialidades da estrutura fragmentária explorada posteriormente por Blanchot, entre outros, bem como as relações do sujeito e do tempo instaurado pela obra, elaboradas por Barthes e Foucault[11]. Aproxima-se, também, do conceito de Deleuze de atualização do virtual, por abordar duas questões que vieram a marcar a cultura pós-moderna: fragmentação e simulação[12].

Tinianov vai ainda questionar a palavra como *quantum* da literatura, investigando "elementos literários muito mais pormenorizados":

> Entre outros fatos, a concessão do ritmo como sistema, do ritmo considerado a prescindir do seu papel funcional, é somente possível pressupondo o próprio ritmo na sua função, o ritmo como fator construtivo[13].

O ritmo deixa, então, de ser visto como uma propriedade subordinada da métrica para ser entendido como um elemento articular do fazer literário. Resgatando a palavra de Mallarmé, Blanchot retoma a importância do ritmo na linguagem:

> "C*onheça o ritmo que prende os homens.*" (Arquilocus) Ritmo ou linguagem. Prometeu: "*Neste ritmo estou aprisionado.*" Mudando a configuração. O que é o ritmo? O perigo do enigma do ritmo.

[9] TINIANOV. *O problema da linguagem poética I*: o ritmo como elemento construtivo do verso, p. 31, grifo do autor.

[10] Cf. DELEUZE. *Différence et répétition*.

[11] Cf. BLANCHOT. *The writing of the disaster;* Cf. BARTHES. *O rumor da língua*; Cf. FOUCAULT. *O que é um autor?*

[12] Cf. DELEUZE. *Différence et répétition*.

[13] Cf. TINIANOV. *O problema da linguagem poética I*: o ritmo como elemento construtivo do verso, p. 42.

> "'*A menos que não exista, na mente de quem jamais sonhou os humanos, nada mais do que uma contagem exata de motivos rítmicos puros do ser, que são seus sinais reconhecíveis.*' (Mallarmé)"[14].

Estão aí o reconhecimento da força enigmática do ritmo e a vontade utópica. Com a visão de Tinianov permanece o enigma; o que muda é a abordagem do modo de operação que se descarna ligeiramente na captura do sujeito na estrutura fragmentada, através da simulação e suas implicações temporais.

*

A abordagem de Tinianov não se limita a questões exclusivas da literatura. Poderíamos relacionar o "*khronos pseudos*", citado por ele, com a função do tempo virtual apontada por Ronaldo Brito nas obras de artistas plásticos do período neoconcreto brasileiro (décadas de 1950 e 1960):

> As gravuras de Lygia Pape e as esculturas de Amilcar de Castro, por exemplo, trabalham o tempo como virtualidade – trata-se de algo assim como deixar em suspenso o "tempo" de produção de modo a permitir a intervenção do espectador quase no sentido de completar os trabalhos, recriá-los, lê-los a cada vez de maneira diversa, viver os instantes de sua produção. Foi o início, sem dúvida, de um processo que levaria alguns artistas neoconcretos a radicalizar a participação do *outro*, em direção ao que Hélio Oiticica chamou de "vivências"[15].

Ou seja, é a incógnita parcial que permite surgir o espaço em que o ritmo interrompido repercute. Esta relação temporal pode ser vista com clareza nas obras *Unidade*, de Lygia Clark, e *Branco/Negro*, de Hércules Barsotti, artistas que integraram, como Castro e Pape, o movimento neoconcreto. No caso de *Unidade*, os dois retângulos limitados por traços brancos dividem o quadrado de forma ambígua. Podem estar indicando que o retângulo à esquerda esteja demarcando virtualmente um espaço mais profundo que o da direita e vice-versa. Mas nunca as duas

[14] "*Know what rhythm holds men.*" (Archilochus) Rhythm or language. Prometheus: *"In this rhythm, I am caught."* Changing configuration. What is rhythm? The danger of rhythm's enigma. / "'Unless there should exist, in the mind of whoever dreamed up humans, nothing except an exact count of the pure rhythmical motifs of being, which are its recognizable signs.' (Mallarmé)". BLANCHOT. *The writing of the disaster*, p. 5, grifo do autor. Tradução nossa.

[15] BRITO. *Neoconcretismo*: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro, p. 69, grifo do autor.

possibilidades simultaneamente, o que resulta num pulsar no tempo. Na obra de Barsotti, o espaço cindido virtualmente é um círculo cujas metades oscilam, para o fundo e para frente do plano da tela. Ao tentar completar mentalmente o semicírculo, o retângulo, ou decidir por um espaço que entra ou que se projeta do plano físico da obra, o fruidor é capturado num lapso de tempo virtual, onde o ritmo sugerido se desdobra.

Uma forma um pouco mais radical deste tempo do sujeito seriam os *Bichos* de Lygia Clark. Compostos de partes predominantemente planas, os *Bichos* são objetos articulados. A cada movimento das partes, uma nova rede de sentidos, deixada em suspenso, trança-se à memória residual dos movimentos anteriores. Ao reconstituí-la mentalmente, nos intervalos da manipulação, o tempo se distende. É curioso observar que essa descrição poderia corresponder também ao folhear de um livro. A articulação, representada nos *Bichos* de Lygia pela dobradiça, correspondente à lombada no livro, introduz uma forma de virtualidade diversa daquela presente em uma escultura convencional. Trata-se de uma virtualidade de outra ordem, espacializada. Assim, tanto as obras de Lygia quanto o ato de folhear por elas explorado apresentam a captura do sujeito pela estrutura rítmica descrita por Tinianov.

A atitude de envolvimento do espectador demanda, nos *Bichos*, a participação ativa não apenas no olhar mas no próprio ato de manipulação. Já nas obras de maturidade de Hélio Oiticica e Lygia Clark, mencionadas por Brito, essa participação se aprofunda e toma direções inesperadas. Nessas obras, Hélio e Lygia se colocavam como os propositores de uma vivência. Os *Penetráveis* de Hélio, assim como as *Máscaras sensoriais* e os *Objetos relacionais* de Lygia, buscam criar estados sensórios a partir de estímulos corporais no público em contato com a obra. Oiticica propõe vários estímulos distribuídos ao longo de um espaço labiríntico a ser percorrido. Clark desloca o espaço das metamorfoses para a estimulação direta do corpo do fruidor.

*

Em artes plásticas, o recurso da repercussão de um ritmo interrompido no espaço adjacente à sua fragmentação é bastante frequente. Poderíamos citar diversos exemplos, entre os quais a intervenção *site-specific Rock*

Stairs de Robert Smithson. Os degraus escavados na rocha viva estabelecem um ritmo que, interrompido, ativa toda a rocha. Cria-se, assim, um tensionamento maior do que se não houvessem sido omitidos os degraus até a parte superior da pedra. O percurso a ser seguido pela continuação dos degraus parece indicado de forma ambígua. Através dessa ambiguidade de direções, a intervenção de Smithson abrange até o interior da pedra, operando como as linhas de reticências de Pushkin.

Assim, a repercussão do ritmo interrompido e a decorrente relação tempo/sujeito apontadas por Tinianov mostram-se instrumentais tanto para a literatura quanto para as artes plásticas.

O campo expandido

Ao se deparar com a crise da escultura entre 1968 e 1970, quando trabalhos como os de Robert Smithson (*Spiral Jetty*, *Specular Displacements in Yucatán*), Walter de Maria (*Broken Kilometer*) ou Carl André (*Floor Pieces*) criavam pressão sobre como se entendiam os limites da escultura enquanto categoria, Rosalind Krauss vai reagir propondo a utilização do conceito de escultura como "campo expandido": "O campo expandido se gera deste modo problematizando o conjunto de oposições entre as quais se encontra suspensa a categoria escultura."[16].

O jogo de oposições mencionado por Krauss se refere às categorias de paisagem e arquitetura, que, juntamente com a escultura, formariam, na tradição cultural pós-renascentista, conjuntos excludentes entre si. Nesse sistema, a escultura seria equivalente a não-paisagem e não-arquitetura; o espaço circundante não se incorpora à escultura, exceto no sentido de se tornar uma contraforma. Krauss cita, entretanto, contraexemplos ligados a outras tradições culturais: os labirintos, os jardins japoneses e os campos de jogo pré-colombianos poderiam ser vistos simultaneamente como forma escultórica, paisagem e arquitetura. O jogo de negações (não-paisagem; não-arquitetura) provocaria a criação de um espaço neutro, que permitiria a existência de um território

[16] KRAUSS. *Originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, p. 296.

expandido da categoria escultura, onde se situariam os trabalhos de artistas como Smithson, que Krauss classifica como pós-modernos[17].

Essa expansão de um espaço de atuação através de negações sucessivas parece se relacionar com o aspecto fragmentário referido por Tinianov, de interrupção, aqui representada pela negação. Em Tinianov, um fragmento que termina por um equivalente menor do que a parte que simula cria uma armadilha – o sujeito é capturado e expande-se uma bolsa de tempo virtual em que o ritmo interrompido pode repercutir. Daí depreende-se uma estrutura articular, não fundada na palavra, mas em algo mais profundo, o ritmo. Vista pela ótica de Krauss, uma categoria que se pensa definida por um jogo dual de negações (não-prosa; não-poesia), e um procedimento abandonado (não-métrica; não-rima), tem a fronteira tornada elástica pela bolha expansiva instaurada pela duplicação de negações.

Gostaríamos de fazer, então, uma conjetura sobre a extensão e combinação dos recortes teóricos de Tinianov e Krauss para um campo diverso daqueles para onde foram idealizados – a possibilidade de que a reflexão de Tinianov seja aplicável não só ao poema, mas a outras situações de fragmentação e expansão na cultura, e que o território expandido de Krauss, que embute uma situação de fragmentação (dupla negação), implicaria no mesmo tipo de bolsão temporal repercussivo. Isto abriria uma possibilidade investigativa em diversos sistemas semióticos. Em artes plásticas, por exemplo, poder-se-ia pesquisar o que ficaria de ruído da escultura (no sentido estrito do termo, mesmo que já desprovida do elemento físico separador arte/mundo – pedestal, moldura) em propostas como a de Smithson, que inverte os sinais do lugar na arte quando cria os conceitos de *site* e *non-site*.

Robert Smithson vai cunhar o termo *site* (lugar; sítio) para denominar qualquer lugar escolhido pelo artista para uma intervenção, e por *non-site* (não-lugar; não-sítio) o espaço artificial de exposição, ou seja, a galeria, o "cubo branco", na sua suposta neutralidade:

> Eu desenvolvi um método, ou uma dialética, que envolve o que eu chamo de *site* e de *non-site*. O *site*, de certa forma, é a realidade física, crua – a terra ou o chão de que não estamos conscientes, realmente, quando estamos no interior de um cômodo ou *atelier* ou

[17] KRAUSS. *Originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, p. 295-300.

> algo assim – e então eu decidi que iria colocar limites em termos desse diálogo (é um ritmo de vai-e-vem entre o espaço interno e externo), o que resultou em que, ao invés de colocar algo na paisagem, eu decidi que seria interessante transferir a terra para o espaço interno, para o *non-site*, que é um receptáculo abstrato. (…) Então, o que estou fazendo aqui – eu vou usar uma sala e uma mina de sal… (É lá fora, no lago Cayuga, Minas de Sal Cayuga) – e amanhã eu vou lá e vou montar uma exposição nas minas de sal e dispor esses espelhos em diversas configurações, fotografá-los e então trazê-los de volta ao interior junto com o sal gema de diversas granulações. Como você pode ver o interior do Museu de alguma forma espelha o *site*, e eu vou na verdade me utilizar de espelhos. A maior parte dos escultores pensa apenas em termos de objeto mas, para mim, não há foco em um objeto, portanto é esse vai-e-vem[18].

Assim Smithson inverte o sinal no sentido de que o lugar apropriado para a intervenção artística se torna um espelho, um lugar abstrato, virtual, um não-lugar para onde Smithson transporta a memória, a documentação de alguma intervenção que realizou num espaço externo concreto, num *site*. Essa memória já consiste, em si, num outro trabalho que serve como um índice e sinaliza para a primeira intervenção, não mais acessável diretamente, abrindo uma possibilidade de ficcionalização. A partir de então, uma obra passou a ser denominada *site-specific* quando se utiliza da especificidade de um local determinado na sua estrutura interna, não podendo ser deslocada, uma vez que esse lugar (*site*) passa a integrá-la.

Os conceitos de *site* e *non-site* parecem guardar uma estrutura dual. Mas, na medida em que o espaço de museu começa a ser tratado,

[18] I developed a method or a dialectic that involved what I call site and non-site. The site, in a sense, is the physical, raw reality – the earth or the ground that we really are not aware of when we are in the interior room or studio or something like that – and so I decided that I would set limits in terms of this dialogue (it's a back and forth rhythm that goes between indoors and outdoors), and as a result I went and instead of putting something on the landscape I decided it would be interesting to transfer the land indoors, to the non-site, which is an abstract container. (…) Then what I'm doing here – I am going to use a room and a salt mine… (It's out here on Lake Cayuga, Cayuga Salt Mines) – and tomorrow I'll go down there and put on an exhibition in the salt mines and arrange these mirrors in various configurations, photograph them, and then bring them back to the interior along with rock salt of various grades. As you can see the interior of the Museum somehow mirrors the site and I'm actually going to use mirrors. Most sculptors just think in terms of object, but for me there is no focus on one object so it is the back-and-forth thing. Depoimento de Smithson em simpósio promovido pela Universidade de Cornell (1969). *In*: SMITHSON. *The collected writings*, p. 178. Tradução nossa.

sob a ótica do *site-specific*, como um dado não neutro a partir do qual uma intervenção pode ser realizada, o *non-site* (galeria) se transforma em *site* (local de especificidade em que se dará a instauração da obra), numa dobra do conceito sobre si mesmo. Esta é uma forte tendência na museologia contemporânea, que passa a encarar o espaço expositivo como não neutro e, ao invés de tentar aplainar suas especificidades, procura reconhecê-las e tirar partido delas.

Uma possibilidade de expansão da categoria Livro

O projeto inconcluso de *Le Livre*, que ocupou os últimos 20 anos de vida de Mallarmé, parece ter sua raiz numa vontade de mais do que um livro como suporte do poema. Quando escreve, aos 23 anos, a primeira versão de *L'aprés-midi d'un faune*, Mallarmé concebe-o inicialmente para ser recitado por um ator, no teatro. O projeto é recusado, e o poeta realiza mais duas versões, até se decidir, dez anos mais tarde, por uma edição sob a forma de livro. Mas é um livro pensado visualmente – ilustrado por Manet, tipos fundidos especialmente para a edição, papéis de Holanda, Japão e China, capa em feltro branco com letras douradas, fitas rosa e negra[19].

O espaço branco da página, de importância rítmica estrutural para o poema, é, simultaneamente, ativado pelo texto e ativador do texto. Neste sentido, parece se relacionar com os equivalentes do verso de Puchkin analisados por Tinianov, ou com as pausas musicais, essenciais para o ritmo. O espaço do lado de fora, do em torno do verso escrito, parece, então, ter um modo de operação em que não é possível a cisão fora/dentro.

O fora que, por definição, não é fora, não abarca só o espaço deixado em branco, mas toda uma situação: na primeira versão, nunca encenada, inclui o ator, o espaço físico do teatro e marcações de cena; na última, a configuração da página, a matéria dos papéis escolhidos, os desenhos de Manet tendendo à indefinição, as fitas de seda sobre a capa de feltro criam uma situação a que Mallarmé se refere como "caixas de bombons, mas de sonho e um pouco orientais"[20].

[19] Cf. CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS. *Mallarmé*, p. 110.

[20] MALLARMÉ *apud* CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS. *Mallarmé*, p. 110.

Parece estar configurada aí uma vontade de um suporte que seja mais do que o local apropriado para o poema. Assim, o verso impresso e o livro poderiam operar, para Mallarmé, como *non-sites*, no sentido em que seriam o espaço ideal para a instauração da obra poética, equivalente à galeria nas artes plásticas, ao cubo branco de virtualidade perfeitamente adequado à exposição. Mas em Mallarmé essa suposta neutralidade idealizada da palavra impressa e do objeto livro passa a ser revista, o que remete à busca de espaços externos para intervenção, *sites* para a intervenção poética, sem uma delimitação de fora/dentro estrita na sua relação com o poema e com o objeto livro.

Esta vontade de mais do que um livro, de expansão da categoria livro, vai se adensar no projeto *Le Livre*. Talvez pudéssemos dizer então que, em *Le Livre*, Mallarmé trabalha a especificidade objeto livro já despido da suposta neutralidade. A exploração do livro passa a ser orientada como um *site-specific*, realizando a dobra do conceito de *non-site* (espaço ideal) que se transforma em *site* (espaço determinado) e que potencializa o espaço externo, desestabilizando o corte dual fora/dentro.

As notas de Mallarmé com vistas a *Le Livre*, publicadas postumamente e comentadas por Jacques Scherer, contêm conjeturas e rascunhos obscuros sobre a forma como esta obra deveria ser "lida" e "publicada". Em todo o caso, elas contêm várias menções a "leituras" de caráter ritual para uma audiência limitada, além dos volumes a serem publicados sob a forma de livro e dirigidos a um grande público. Essas notas mencionam um móvel de laca negra, com divisões, que conteriam folhas soltas, impressas na frente e no verso[21]. Na sala de leitura (*site*), estariam dispostos, além deste móvel, uma cortina e um certo número de cadeiras correspondente ao número de convidados, ora dez, ora 24 divididos em oito grupos de três. Estas cifras são um dado estrutural para o Livro, uma vez que o número de folhas seria sempre um múltiplo do

[21] MALLARMÉ. *Oeuvres Complètes*, p. 1379.

número de presentes[22]. Um leitor, chamado por Mallarmé de "Operador" (*Opérateur*), papel que o poeta reservava para si, manipularia as combinações e confrontações aleatórias que comporiam leituras parciais a cada sessão. Uma leitura completa do Livro levaria cerca de cinco anos, à razão de quatro a vinte sessões anuais. Há várias anotações sobre a propagação das cifras, já que o número de combinações e de leitores implicaria no número total de páginas do Livro a ser publicado.

O móvel de laca preta operaria então como capa, lombada e elemento ordenador das folhas contidas em suas divisões (coincidentemente computador – em francês *ordinateur*) que redistribuiria, como num hipertexto, as partes a serem lidas pelo "Operador". Haveria um elemento aleatório nesta distribuição, ou seja, a leitura não se daria num sentido vetorial seguindo uma ordem de capítulos, e, à semelhança do ambiente de rede, seria fragmentária, sempre incompleta, pressupondo o retorno do fruidor.

Assim, o projeto *Le Livre* já é, de certa forma, um não-livro desde a concepção, por implicar em muito mais do que um livro enquanto objeto. À medida em que se revela inexequível, embute um duplo jogo de negações – pensado acabado, não-acabado, pensado livro, não-livro e, assim, um "campo expandido", no sentido atribuído por Krauss ao termo, da categoria Livro. Nesta bolsa expansiva, necessariamente menor que o trecho faltante (a impossibilidade de completá-la), vibraria algo da sua estrutura interrompida, uma repercussão rítmica identificada nos "equivalentes do verso" por Tinianov. Esta vibração pode estar soando como ritmo de fundo nos trabalhos que, de alguma maneira, tentam ocupar um lugar nas proximidades desta lacuna, dessa vontade de expansão, de ocupação *site-specific* do livro não-fechado, desprovido de fora/dentro.

Livro: ardil pelo qual a escrita vai em direção à ausência do livro[23].

[22] A "leitura" de livros performáticos que realizei (LABOURIAU, Sonia. *Feuilletables*. Galerie Anne de Villepoix: Paris, 1998) implicava definir uma situação em que uma pequena audiência pudesse seguir o trabalho de passar as páginas de um álbum sobre uma mesa. Curiosamente, acabei, depois de várias tentativas, me decidindo pelo mesmo número de convidados – dez, doze ou 24. Isto se deve às possibilidades de distribuição de cadeiras em volta de uma escrivaninha de tamanho normal, com visibilidade para o tampo da mesa.

[23] BLANCHOT. *L'entretien infini*, p. 623. Tradução minha. "Livre: ruse par laquelle l'écriture va vers l' absense de livre".

Virtualidade

No ponto parado do mundo que gira. Nem carne nem descarnado;
Nem desde nem para; no ponto parado, é lá que está a dança,
Mas nem parada, nem movimento. E que não se chame de fixidez,
Aí onde passado e futuro se reúnem. Nem movimento desde, nem para,
Nem ascensão, nem queda. Exceto pelo ponto, o ponto parado,
Não haveria dança, e só o que há é a dança[24].

Gostaríamos, aqui, de esboçar uma escolha de um posto de observação para o objeto livro construído a partir da análise de alguns dispositivos de leitura, e das conjeturas sobre tempo, estrutura e virtualidade em Gilles Deleuze e Jacques Derrida.

Um livro despedaçado

Poderíamos contrapor, à ideia de escrita automática surrealista, o conceito de leitura automática, em que o agente que folheia não é a mão. Marcel Duchamp propôs um *Ready-made infeliz*, que consistia num livro de geometria, pendente ao sabor do vento, do lado de fora do balcão de um apartamento. O ponto de suspensão escolhido expõe o sulco que separa a falha entre páginas casadas, o ponto de encontro da costura com as folhas, ou seja, o eixo que permite o movimento: o passar das páginas acompanha o movimento do ar onde o objeto se encontra mergulhado. As direções de leitura não seguem as determinações da vontade de um sujeito: o lugar da decisão do leitor é ocupado pelo sopro. Seu caráter seria aleatório, a não ser que se ponha em dúvida o acaso, que se queira atribuir a esse sopro um sujeito e uma vontade.

Na tradição budista tibetana, manufaturam-se moinhos de oração, alguns deles também movidos a vento. A oração, enrolada em torno do eixo do pequeno moinho, vai girando ao sabor das brisas. Um livro para um Leitor onisciente e onipresente. Um Leitor que contém em si todo o

[24] At the still point of the turning world; neither flesh nor fleshless;/Neither from nor towards; at the still point, there the dance is,/But neither arrest nor movement. And do not call it fixity,/Where past and future are gathered. Neither movement from nor towards,/Neither ascent nor decline. Except for the point, the still point,/There would be no dance, and there is only the dance. ELIOT. *Cuatro cuartetos*, p. 45. Tradução da nossa.

espaço, todo o devir, o antes, o durante e o depois. Por que precisaria esse Leitor do movimento sucessivo da leitura (nesse caso contínuo, circular), se Ele já pode tudo, e pode tudo "ver", se o próprio devir Lhe é atribuído? O moinho de oração talvez materialize o reconhecimento do caráter de apropriação da leitura[25]. Se ler é apropriar-se, então o Leitor poderia estar tomando para Si a oração enquanto o texto gira. Mas, se tudo já é, Nele, a oração também já Lhe pertenceria. Talvez haja então, no moinho de oração, uma outra relação, ligada aos conceitos de propiciação e de oferenda. Existe uma expectativa de recepção embutida no gesto de expor o moinho ao vento, que o oferece à leitura e espera por um resultado a partir desse Sujeito cuja volição determinaria as oscilações do vento, e, por consequência, o ritmo da leitura. A cada circulação a leitura Lhe ofertaria, automaticamente, a oração, garantindo consequências propícias.

Poderíamos especular sobre a natureza do leitor a que o *Ready-made infeliz* seria oferecido, bem como sobre o modo da sua leitura. Essa leitura não se daria, certamente, da forma prevista no horizonte de expectativas com referência ao qual estaria organizado o texto de geometria contido em suas páginas, ou enquanto esse livro repousava numa estante. É verdade que poderia ter sido encontrado por uma criança ou outro leitor qualquer decidido a lê-lo e inscrevê-lo, instaurá-lo a seu modo. Mas, no geral, deveria, provavelmente, encontrar um modo de instauração mais calmo e ordenado. Na nova situação de *ready-made* pendente, as páginas poderão se abrir simultaneamente, ou se entreabrir nos volteios de um lado para o outro do movimento pendular, arrancando ou molhando folhas, sujando de fumaça e pó, secando para logo umedecer a regularidade geométrica, mofar. Esse *ready-made*, ao colocar o livro numa situação limite, sublinha o fato de que a leitura, além de um gesto de apropriação, envolve o que chamaríamos de uma "instância de instauração", ou seja, o modo da leitura, determinado não só pelo leitor, mas também pela instância em que se dá. Essa "instância" envolveria as condições em que algo é oferecido à leitura, que podem estar ligadas a convenções e dispositivos, estabelecidos *a priori* ou virtualmente inscritos

[25] PRAYER WHEEL. *In*: *ENCYCLOPAEDIA Britannica*.

no objeto a ser lido. No moinho, a "instância de instauração" seria a sua configuração como dispositivo de leitura: seu movimento em exposição ao vento, giratório, mas irregular, as noções de oferenda e propiciação que o envolvem, a natureza cíclica do moinho e da oração ali contida.

Já no livro pendente de Duchamp, a instância de instauração se choca com o seu formato aparente, o mesmo de um livro tradicional. Seu movimento diverge do modo de leitura herdado da tradição do códice. Também não é cíclico como o do moinho. A sucessão se faz no ir e vir das folhas, voltear do objeto exposto. Mas exposto literalmente. Exposto como aqueles deixados sobre as rodas giratórias dos antigos conventos, às intempéries. Haveria uma mão que o possa recolher? Aqui, se existe a intenção propiciatória, ela não é explícita. O *Ready-made infeliz* foi criado por Duchamp, em Buenos Aires, onde se havia refugiado durante a Primeira Grande Guerra, e enviado a Jean Croti, que se casara recentemente com uma irmã de Duchamp, Suzanne. A despeito das intenções desse gesto no que se refere à vida dessas três pessoas, importa perscrutar a construção de uma instância de instauração virtualmente inscrita no objeto: um presente enviado por ocasião do casamento, que deve pender, desabrigado, do balcão do jovem casal.

Mas além desse casal existem outros leitores possíveis: os transeuntes, que tinham um encontro circunstancial com o objeto pendente, e talvez ignorassem seu conteúdo de geometria ou mesmo sua presença pendular; os moradores do edifício, que se encontrariam repetidamente com a exposição oscilante e enigmática desse livro; alguns visitantes, moradores ou passantes que talvez já soubessem tratar-se de um objeto criado por Duchamp, ou mais especificamente, de um *ready-made*; nós, leitores eventuais de outros livros que contêm uma descrição desse objeto quase um século depois que a fricção com as paredes, o contato com as intempéries ou a impaciência de alguém o removeu de seu *site*. No *Ready-made infeliz*, os leitores são vários e a expectativa embutida na instância instauradora desaparece detrás do sorriso que deixa pairando no ar.

Pierre Cabanne inquire Duchamp a respeito, em uma de suas entrevistas:

> – *Mas antes de retornar, recebeu a notícia do casamento de sua irmã Suzanne com Jean Croti e enviou a ele o que você chamou* Ready-made Infeliz.
> – Sim, era um livro de geometria que deveria ser pendurado com barbantes sobre a sacada de seu apartamento na Rue de La Condamine; o vento deveria virar o livro, escolher ele mesmo os problemas, folhear suas páginas e as despedaçar. Suzanne fez uma pequena pintura dele: *Ready-made Infeliz de Marcel*. É tudo que restou, pois o vento o destruiu. Introduzir a idéia de feliz e infeliz nos *ready-mades* foi algo que me agradou muito, e depois a chuva, o vento, as páginas que voam, era divertido como idéia…
> – *Em todo o caso, é bastante simbólico para um casamento.*
> – Nem mesmo pensei nisso[26].

Análise mimética do *Ready-made infeliz*

Quando Duchamp declara a seu entrevistador, a respeito do *Ready-made infeliz* – "Suzanne fez uma pequena pintura dele: *Ready-made Infeliz de Marcel*. É tudo que restou, pois o vento o destruiu." – talvez estivesse desfazendo o trabalho das intempéries. Ou seja, gostaríamos de lançar a hipótese de que a palavra "tudo", aqui, englobaria também a fala onde está incrustada. Gostaríamos de fazer um experimento de maneira a tentar operar, sobre a declaração de Duchamp, com algumas formas de análise miméticas em relação ao *ready-made* que descreve. Nos *ready-mades*, a instância de instauração constitui a obra como uma espécie de "valor agregado". Duchamp formulou a instância que diferenciava o *Ready-made infeliz* de um livro de geometria da seguinte maneira: "Um livro de geometria que deveria ser pendurado com barbantes sobre a sacada de seu apartamento na Rue de La Condamine; o vento deveria virar o livro, escolher ele mesmo os problemas, folhear suas páginas e as despedaçar". Não sem certa ironia, o "vento-leitor" despedaça, depois de certo tempo, os problemas que escolhe. Se os ventos do Leitor onisciente, no moinho budista, confirmam o caráter cíclico da oração, o vento de Duchamp ignora, propositalmente, as instâncias de instauração depositadas pelos códigos culturais sobre o livro de geometria: despedaça. Ele prossegue: "Introduzir a ideia de feliz e infeliz nos *ready-mades* foi algo que me agradou muito, e depois a chuva, o vento, as páginas que voam, era

[26] CABANNE. *Marcel Duchamp*: engenheiro do tempo perdido, p. 103-104, grifo do autor.

divertido como ideia…"[27]. O termo "infeliz" presente no título do *ready-made* conduz ao seu oposto; não apenas o despedaçamento das regras de leitura supostas num livro de geometria: agrada, diverte.

Um objeto de leitura automática talvez possa, então, também ser abordado com métodos de análise automáticos. Picando e tirando à sorte as declarações de Duchamp a Cabanne a respeito do *Ready-made infeliz*, quebra-se o encadeamento lógico e começam a transparecer alguns outros choques semânticos:

> deveria escolher Condamine Suzanne *Infeliz* dele *Ready*-divertido o vento feliz pequena despedaçar folhear tudo suas pensei problemas idéia de foi chuva de que pintura uma ele fez agradou na Nem depois deveria nisso as mesmo um Introduzir muito pendurado La mesmo *ready*-era que o de me É, Sim seu barbantes destruiu pois vento *Marcel* vento os sobre sacada, ,idéia com que *de* o. a : voam restou livro infeliz-*made* a Rue o e ser que livro-*mades* era virar apartamento páginas geometria de;, , páginas.., e nos algo, e ao como…,: ., . ,,, [28]

As palavras conectadas "*Ready*-" e "-*made*" encontram novos agregados: "*Ready*-divertido", "livro infeliz-*made*", "livro-*mades*", "mesmo *ready*-era". Talvez presentes da sorte, para quem acha que o acaso existe. Ou consequência de um procedimento (esta leitura) aplicado a um procedimento (o fracionamento e o sorteio), aplicado sobre o relato de um procedimento: replicações. Desestabelecem uma "geometria de ponto e vírgulas", através do "vento *Marcel* vento", cujo lugar é ocupado, nessa análise literal, pela tesoura: ao invés de explicitar a estrutura do texto, retirá-la faz aparecer a tessitura de sua matéria. A rede de choques semânticos para além do seu encadeamento lógico; para além do que o autor tenha querido dizer, o acaso apresenta a matéria escolhida para dizer. Essa matéria pertenceria à fala tanto quanto o seu encadeamento intencional. O contraste de vários grupamentos de palavras salta aos olhos quando a espinha é retirada. Além do "infeliz" ("Feliz"), explicitado

[27] CABANNE. *Marcel Duchamp*: engenheiro do tempo perdido, p. 103-104, grifo do autor.

[28] CABANNE. *Marcel Duchamp*: engenheiro do tempo perdido, p. 103-104, grifo do autor. Ordenação nossa. Observação: por serem muito pequenos, quase todos os pontos e vírgulas sobraram no fundo da vasilha onde a declaração de Duchamp foi fracionada; daí se acumularem no final.

por Duchamp, surgem: "despedaçar"/"folhear"; "problema"/"idéia de foi chuva"; "virar apartamento"/"páginas".

Tentamos, depois, a ordem alfabética, que deixa:

A a a agradou algo apartamento as as
barbantes
chuva com como Condamine
de de de de *de* dele depois despedaçar destruiu deveria deveria divertido
e e e É ele era era escolher
feliz fez foi folhear
geometria
idéia idéia *Infeliz* infeliz Introduzir
La livro livro
Marcel-made-mades me mesmo mesmo muito
na Nem nisso nos
o o o o o os
páginas páginas pendurado pensei pequena pintura pois problemas

que que que que
Ready-ready-restou Rue
sacada ser seu Sim sobre suas Suzanne
tudo
um uma
vento vento vento virar voam[29]

O músico John Cage talvez já apontasse para a dificuldade de estabelecer um não-sentido absoluto no ato de leitura, ou seja, o sentido do *non-sense*: ganha um concurso na televisão sobre cogumelos (*mushrooms*)[30]. Ele os escolhera para objeto de estudo pela simples razão de que vêm listados antes de música (*music*) na enciclopédia. O ordenado caos do dicionário, que lista palavras tão diversas quanto *music* e *mushrooms* lado a lado, em português ofereceria "musguento" e "música"[31], o que deixaria Cage com os musgos, ainda no ramo da biologia, embora já em outra especialidade, os briófitos, um pouco mais escorregadios. O *non-sense* acaba sempre fazendo sentido, mas um sentido residual, *aftertaste* de sentido. Aqui trabalhamos com uma tradução, o que já implica na introdução de variações. As listas de palavras são a sombra da sombra da sombra; e talvez esse procedimento também seja

[29] CABANNE. *Marcel Duchamp*: engenheiro do tempo perdido, p. 103-104, grifo do autor. Ordenação nossa.
[30] CAMPOS. Cage: chance: change, p. XVI.
[31] FERREIRA. *Novo dicionário da língua portuguesa*, p. 1174.

mimético em relação ao objeto de Duchamp. Poderíamos, também, listar palavras que têm um sentido forte de afirmação e de negação:

+:
agradou
divertido
feliz
Sim;

-:
despedaçar
destruir
Infeliz
infeliz
Nem

Foi encontrado um "Nem", mas nenhum "não"; as negações nos prefixos "in" e "des" ainda deixam o oposto atrelado. Na língua portuguesa ele ainda disporia da ambiguidade de "destruir" que pode ser tanto "reduzir a nada" quanto "apresentar ótimo desempenho em qualquer setor de atividade"[32]. E do termo "desinfeliz", que o dicionário exemplifica por um poema de Manuel Bandeira: "Nunca dantes me sentira/ Tão desinfeliz assim:/ É que ando dentro da vida/ Sem vida dentro de mim"[33]. O prefixo "des", ao negar novamente "infeliz", parece reconhecer a pressão do termo "feliz" aí embutido, numa tentativa de confirmar essa negação. A destruição aqui é positiva, mesmo. Resta a negação do final, "Nem".

Ao retirar as palavras, foi sobrando, também, o esqueleto da pontuação atribuída à fala de Duchamp. Um resíduo de seu encadeamento lógico, que fica nessa sobra na página:

– ,; ,, .
: .
, .
,,,, …

–.

[32] FERREIRA. *Novo dicionário da língua portuguesa*, p. 578.
[33] BANDEIRA *apud* FERREIRA. *Novo dicionário da língua portuguesa*, p. 565.

A primeira frase oscila – "vírgula, logo, ponto e vírgula (pondera) vírgula, vírgula, ponto. (O objeto já começa a balançar). Isso, dois pontos: aquilo. (balança pouco mas vai sempre oscilando). Vírgula, ponto (muito pouco vento). Vírgula, vírgula, vírgula, vírgula, (agora ventania, mas tanta que…) reticências…". – "*Em todo o caso, é bastante simbólico para um casamento.*"[34], retruca Cabanne. Duchamp: – "Ponto.".

O que virtualmente restou do *Ready-made infeliz*, que talvez fosse melhor traduzido por *Ready-made desinfeliz*, além da pintura de Suzanne, e seu título, foi o relato de Duchamp de seu objeto impermanente e da sua instância de instauração, que formam outro objeto. Esse novo objeto de palavras cria reverberações sobre as ruínas do objeto anterior, instaurado pelo vento. O relato/enunciado de Duchamp atuaria sobre essas ruínas como o poema "Ao mar", de Puchkin sobre suas linhas de reticências[35]:

O mundo se fez deserto……
……
……
……

Um objeto duplo

Para refletir sobre a "instância de instauração", pode ser interessante analisar um outro dispositivo de leitura automática: o tear de Joseph-Marie Jacquard[36]. Nesse tear, os padrões de tecido eram controlados por um sistema de cartões perfurados. O tear "lia" automaticamente os cartões e tramava o tecido correspondente. A leitura levava a uma ação concreta. Saía do plano da configuração que distribui furos num retângulo de cartão para se materializar numa trama tecida através de um sistema mecânico. A leitura de um manual de tecelagem impresso sobre as páginas de um livro, ou de um documento digital, envolve sempre a intermediação de um sujeito, que interpreta e atualiza o texto e pode se decidir por tecer de acordo com as informações que apreende. Já no tear de Jacquard, a passagem do nível do texto para o da ação se dava

[34] CABANNE. *Marcel Duchamp*: engenheiro do tempo perdido, p. 103-104, grifo do autor.

[35] PUCHKIN *apud* TINIANOV. *O problema da linguagem poética I*: o ritmo como elemento construtivo do verso, p. 24.

[36] JACQUARD LOOM (weaving). *In*: *ENCYCLOPAEDIA Britannica*.

sem a intermediação de um sujeito que o interpretasse e atualizasse. De certa maneira, a automação, que veio a afetar todo o modo de produção industrial, está ligada ao conceito de escrita/leitura e à ideia de livro, entendido aqui como um dispositivo de disponibilização de escrita e leitura. Ao transferir o texto perfurado diretamente para a ação de fabricar, o tear ocupa o lugar do leitor, e os cartões perfurados, o do livro. Mas a leitura realizada não é da ordem da "atualização do virtual" no sentido que Deleuze contrapõe à "realização do possível". Segundo Deleuze, o "virtual" se traduziria de forma sempre nova a cada "atualização". Nesse sentido, por envolver criação, o "virtual" difere do "possível", que consiste numa "realização" de uma entre várias possibilidades já previstas e totalmente definidas *a priori*:

> O único perigo, em tudo isso, é de confundir virtual e possível. Pois o possível se opõe ao real; o processo do possível é, portanto, uma "realização". Já o virtual, ao contrário, não se opõe ao real; ele possui plena realidade por si mesmo. Seu processo é a atualização[37].

Assim, o padrão "realizado" no tecido já estaria inteiramente previsto no "texto" perfurado em cada cartão. Qualquer mudança implicaria a necessidade de substituição do cartão, ou das linhas que alimentam o tear. Já no livro, a leitura envolve outro processo, de "atualização do virtual". A criação na "atualização" seria o ato instaurador que se deslocaria, para além do controle do autor, para o ato da leitura, mas que teria que se dar numa "instância": um modo e uma situação de "atualização" ligados a vários fatores, alguns dos quais já virtualmente inscritos ou depositados sobre o objeto lido, mas não necessariamente sob a forma de "escrita", ou estabelecidos tanto *a priori* (códigos culturais), como no momento da instauração, pelo sujeito. No *Ready-made infeliz*, o próprio conceito de *ready-made* se relaciona com essa "instância de instauração". O ato que constitui um *ready-made* consiste numa forma de inscrever virtualmente o objeto escolhido numa nova circunstância. Num livro tradicional, essa instauração se daria não somente no sujeito

[37] Le seul danger, en tout ceci, c'est de confondre le virtuel avec le possible. Car le possible s'oppose au réel; le processus du possible est donc une "réalisation". Le virtuel, au contraire, ne s'oppose pas au réel; il possède une pleine réalité par lui même. Son processus est l'actualisation. DELEUZE. *Différence et répétition*, p. 272-273. Tradução nossa.

que lê, mas também na situação em que lê, que envolve desde a posição escolhida para os pés durante a leitura até as convenções, estabelecidas *a priori*, da escrita (como direção de leitura, por exemplo) ou do próprio objeto livro. As convenções se encontram plasmadas na configuração do livro desenvolvida ao longo do tempo: um objeto articulado em páginas adequado às necessidades da leitura. Mas essas convenções também se cristalizariam no nível da manipulação física do livro e das expectativas depositadas sobre esse objeto. A instauração da leitura seria, então, da ordem da "atualização do virtual" porque poderia conduzir quem lê a novos pensamentos e atos.

O tear de Jacquard foi uma das muitas invenções que permitiram a construção de computadores. O computador do tempo dos cartões perfurados combina esse tear com o livro, na medida em que podia produzir, ao invés de tecido, texto. Possui o mecanismo de passagem do "possível ao real" (automação); oferece, também, a alternativa da passagem do "virtual para o atual" em um sujeito, como num livro, já que disponibiliza textos para a leitura humana. Mas, na medida em que possui um compilador que traduz da escrita alfabética para a linguagem binária, que pode ser lida por máquinas, viabiliza uma passagem entre o plano virtualizado, "amigável", e a "realização" pela automação.

Assim, as convenções formam tradições de leitura ligadas a essas "instâncias de instauração", na medida em que alteram a percepção do livro como objeto. Seriam essas tradições formas de intermediar ou, ainda, formas de síntese entre sentido, objeto, imagem e letra? A hipótese que plantamos aqui é que a operação de leitura do livro "representa" ao mesmo tempo que "apresenta" sentido, letra, imagem e objeto. A "representação", na leitura, poderia ser entendida como uma espécie de tradução: isto está no lugar daquilo, sendo aquilo o que leio, e isto o que penso durante e depois que leio. A "apresentação" poderia ser compreendida como uma intermediação entre isto e aquilo, entre o que penso e o que leio, que conecta mas também separa. Esta intermediação seria a instância de instauração, que compreenderia um dado *a priori* relacionado com os modos expositivos, formatos de suporte, tradições, convenções, gestos, expectativas da escrita e da leitura, como também um

dado circunstancial, ligado às escolhas e situações, condições específicas do presente do sujeito e das circunstâncias em que se dá a instauração.

Tudo isso já pulsaria no livro no que chamaríamos de "dobradiça", ligada ao conceito de virtual em Deleuze. A estrutura, descrita por Derrida como a unidade formal entre forma e sentido, seria, para Gilles Deleuze, a própria realidade do virtual: "A estrutura é a realidade do virtual. Aos elementos e às relações que formam a estrutura, devemos evitar tanto dar uma atualidade que não possuem, quanto retirar a realidade que possuem."[38].

Ao trabalhar a ideia de estrutura, Deleuze deriva, também, uma relação com o tempo:

> É nesse sentido que toda estrutura, em virtude dessa progressividade, possui um tempo puramente lógico, ideal ou dialético. Mas esse tempo virtual determina, ele próprio, um tempo de diferenciação, ou melhor, de ritmos, de tempos diversos de atualização que correspondem às relações e singularidades da estrutura, e que medem, por sua vez, a passagem do virtual ao atual[39].

O virtual estaria entendido, aqui, não como oposto ao real, mas como seu complemento: "O virtual não se opõe ao real, mas somente ao atual. *O virtual possui plena realidade, enquanto virtual*."[40]. "Virtual" e "atual" seriam duas instâncias do "real": "Todo objeto é duplo, sem que suas duas metades se assemelhem, uma sendo a imagem virtual, a outra a imagem atual. Metades desiguais e ímpares. […] Como se encaixam as duas metades dessemelhantes do objeto?"[41]. Deleuze fala do objeto como um "duplo", mas se refere a cada metade como "imagem". Ou seja, fala do objeto percebido, do objeto já como representação. Demarca, então,

[38] La structure est la réalité du virtuel. Aux éléments et aux rapports qui forment une structure, nous devons éviter à la fois de donner une actualité qu'ils n'ont pas, et de retirer la réalité qu'ils ont. DELEUZE. *Différence et répétition*, p. 269-270. Tradução nossa.

[39] C'est en se sens que toute structure, en vertu de cette progressivité, possède un temps purement logique, idéel ou dialectique. Mais ce temps virtuel détermine lui même un temps de différenciation, ou plutôt des rythmes, des temps divers d'actualization qui correspondent au rapports et aux singularités de la structure, et qui mesurent pour leur compte le passage du virtuel à l'actuel. DELEUZE. *Différence et répétition*, p. 272. Tradução nossa.

[40] Le virtuel ne s'oppose pas au réel, mais seulement à l'actuel. *Le virtuel possède une pleine réalité, en tant que virtuel*. DELEUZE. *Différence et répétition*, p. 269, grifo do autor. Tradução nossa.

[41] Tout objet est double, sans que ses deux moitiés se ressemblent, l'une étant image virtuelle, l'autre image actuelle. Moitiés inégales impaires. […] Comment s'emboîtent les deux moitiés dissemblables de l'objet? DELEUZE. *Différence et répétition*, p. 269. Tradução nossa.

um lugar muito peculiar, o interstício onde se articulam as duas metades diversas do objeto, "imagem virtual" e "imagem atual", todas as duas igualmente possuídas de "plena realidade". É interessante que Deleuze se utilize da ideia de encaixe ou dobradiça (*emboîtement*) como forma articular entre atual e virtual. Um "ato de autor" buscando uma "unidade entre forma e sentido", ou seja, buscando uma "estrutura" nesse interstício que ele procura mapear. Nessa perspectiva ele estaria se colocando como leitor do objeto, e explicitando uma instância de instauração de sua leitura (apresentação do objeto). A instância de instauração está ligada às duas partes dessemelhantes do objeto duplo: está virtualmente inscrita no objeto e faz parte, também, da atualização, ou seja, pertence às duas metades do objeto.

Assim, a "dobradiça" de Deleuze espacializa a representação e a articula com um modo de apresentação; liga recepção (atualização) e virtualidade (inscrição) como duas instâncias providas de igual realidade. O reconhecimento desses dois níveis de realidade, o virtual e o atual, restitui ao objeto a espacialidade que o paradigma contido no corte binário imanência/transcendência lhe havia retirado, e explicita que a inscrição abrange mais do que a escrita. A questão que se coloca, então, é o que constituiria essa "dobradiça" (*emboîtement*) onde se articulam as metades desiguais, mas ambas de plena realidade, do objeto.

Convivências no objeto livro

Espaços de acumulação

> *Uma pedra era colocada em pé, e era uma letra, e cada letra era um hieróglifo, e sobre cada hieróglifo repousava um grupo de ideias como o capitel sobre uma coluna*[1].
>
> Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris: 1482*.

Victor Hugo especula que o caráter volátil da palavra deu origem aos monumentos: quando a memória se tornou demasiado carregada, teria sido necessário eleger formas duráveis sobre as quais depositar essa sobrecarga. Para Hugo, esse depósito se realizou, primeiro, sobre a pedra ereta, que equivaleria a uma letra. Depois, justapondo pedra sobre pedra, foram se montando palavras. Colunas suportariam dois capitéis, um de pedra, outro de ideias. Um arco equivaleria a um verbo, Karnak, a conjuntos de frases, uma catedral, à complexidade de um livro. Após Gutenberg, esses locais de depósito se transfeririam para o livro impresso. Hugo estabelece, a partir daí, um discurso de precedência e substituição – "Isto matará aquilo"[2]. Para Hugo, a volatilidade da palavra conduziu à sedimentação da pedra erigida; a mobilidade do livro impresso, a ubiquidade e rapidez de circulação, por sua vez, matarão a catedral – "A imprensa matará a igreja"[3]. Se assumirmos o ponto de vista moderno do progresso constante, aguardamos, então, prenúncios: o que virá depor o livro? Gostaríamos de tentar vislumbrar alternativas a esse regime de substituições progressivo – expansões de campo e convivências do objeto livro.

[1] On plantait une pierre debout, et c'était une lettre, et chaque lettre était un hiéroglyphe, et sur chaque hiéroglyphe reposait un groupe des idées comme le chapiteau sur la colonne. Tradução nossa.
[2] "Ceci tuera cela". HUGO. *Notre-Dame de Paris*: 1482, p. 237-254. Tradução nossa.
[3] "La presse tuera l'église". HUGO. *Notre-Dame de Paris*: 1482, p. 237. Tradução nossa.

Predeterminações

O livro carrega diversas demarcações ligadas à configuração física e ao uso tradicional como suporte da escrita e veículo da leitura. A configuração e o uso são dois fatores difíceis de separar. A configuração pode ser vista como uma resposta, desenvolvida ao longo dos séculos, a uma série de demandas determinadas pelo uso; mas pode ser percebida, também, como um determinador *a priori* da forma desse mesmo uso. Ou seja, paralelamente ao desenvolvimento do objeto livro até seu formato atual, desenvolveram-se também formas de uso; algumas dessas formas de uso pressupostas no livro são derivadas de convenções tácitas, outras foram sendo incorporadas à própria configuração física, determinando, por sua vez, também, formas de uso do objeto livro. O uso reconfigura a superfície diferenciada do objeto livro, que, por sua vez, reconfigura o uso.

As predeterminações das formas tradicionais de manipulação e da configuração física fazem, também, diferenciar partes no objeto livro (capa/folha de rosto/miolo/colofão) e conectar as partes diferenciadas, ou seja, implicam movimentos: imprimem saltos, circulações, percursos. Mas percorrer não permite a simultaneidade, a ubiquidade, e sim requer a passagem. Assim, os percursos e movimentos no objeto livro implicam uma impregnação temporal.

*

O contraste entre a forma dominante de livro na atualidade, derivada do códice, e a forma antiga de rolo possibilita abordar as mútuas determinações do uso e da configuração física do objeto livro, bem como as implicações temporais dessas determinações.

O livro é um objeto cuja unidade está fragmentada *a priori*: seu volume, aparentemente único, na verdade, está dividido em folhas. A possibilidade de movimento das páginas em torno do eixo da costura foi moldada, no objeto livro, pelo uso. Ela data do abandono do rolo em favor do formato de códice. Chartier atribui a origem do códice ao trabalho de interpretação das sagradas escrituras: a possibilidade de virar as páginas facilitaria as idas e vindas necessárias à hermenêutica[4].

[4] CHARTIER. *A ordem dos livros*: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII, p. 102.

Assim, a faixa única do antigo rolo foi secionada, no códice, em páginas regulares. Uma articulação (costura) substituiu os eixos em torno dos quais o rolo se abria. Isso introduziu a necessidade de uma capa, já que a articulação da costura permite o movimento, mas não exerce a função de dar resistência: de maneira diversa do rolo, que se enrola de forma compacta, as frágeis folhas do códice precisam de uma estrutura física que as proteja de dobras e marcas. Mas a capa traz consigo mais do que uma proteção. Sinaliza o conteúdo do volume e confere uma unidade de características diferentes daquelas do rolo: se, numa faixa enrolada a partir das pontas, o fim está ligado ao começo pelo fato de se constituírem nas pontas de uma mesma faixa sem cortes, já num caderno costurado, o início está unido ao fim pela lombada, enquanto o lado oposto do volume, o corte das folhas, está aberto e desligado.

Essa diferença de configuração entre o rolo e o códice tem consequências no caráter temporal desses dois objetos. Ao se desenrolar, a faixa do rolo vai se estendendo de forma contínua, até o fim. No caso do códice, ao ser aberta a capa, sua unidade é fragmentada, não só espacial, mas temporalmente: o começo se afasta do fim e introduz uma descontinuidade, uma cisão temporal. Poderíamos especular que essa falha do abrir, repetida a cada passar de página, executa a cisão no sujeito descrita por Deleuze, ligada à síntese do tempo da memória, da narrativa[5].

Para compreender o regime de temporalidade introduzido com o advento da página, é importante refletir também sobre um outro percurso no objeto livro: o movimento do ponto onde o olho toca, durante a leitura, a superfície assinalada pela sucessão de signos inscritos. O olhar que para ler é reduzido a um ponto corresponderia, no campo da pintura, ao ponto de vista único a partir do qual se constrói o sistema de perspectiva renascentista. Esse sistema simula a visão através de um orifício por um olho só, como na câmara obscura da fotografia. Elimina as áreas de borda do campo de percepção visual responsáveis pela imprecisa visão periférica, que distingue movimento, vulto, e dá a sensação de orientação, de estar corporalmente imerso numa situação. A presença da visão periférica no campo visual é substituída, na representação pictórica

[5] DELEUZE. *Différence et répétition*, p. 116-117.

renascentista, por um sistema de borda definida, em geral quadrangular, e reforçado pelo aparato da moldura. Nessa janela bem delimitada, são representadas as sensações óticas de estímulo da região central da retina, responsável pela percepção de cor, nitidez de contornos de forma, e da ilusão da perspectiva convertida para um ponto de fuga.

A página é frequentemente comparada à função tradicional da moldura. Como a moldura, a página é delimitadora e atua sobre a periferia do campo visual. Entretanto, na pintura, ou melhor, numa pintura que se instaure a partir dos paradigmas de representação renascentista, a moldura tem uma função diversa. Serve para expulsar a característica essencial da visão periférica: o vulto e a imprecisão. O vulto não deveria ter lugar na janela-espelho pictórica renascentista; ela deve ser o primado da nitidez. Já no ato de ler, o foco do olhar está dirigido aos caracteres; o ponto central do campo de visão, que deve se mover ao longo da sucessão de signos inscrita na superfície do livro, ignora o restante das imagens presentes num contorno mais afastado do centro do campo visual. Os contornos da página permanecem esquecidos, como uma presença que se dá nesse espaço quase ausente, não observado, das bordas da visão. Mas os limites da página continuam visíveis em segundo plano, mesmo que desconsiderados, ativando a visão periférica. Essa região da visão, como já dissemos, é responsável pela sensação de orientação, de estar imerso numa determinada situação. Assim, a presença das bordas da página subsiste regulando, no campo de visão periférica, a sensação de imersão na leitura.

Isso diferencia bastante o rolo e o códice. No rolo, a visão de segundo plano corresponderia à percepção de uma área contínua da faixa que se desenrola, subjacente ao olhar pontual. Ao ser aberto, o rolo deixa à mostra uma espécie de página em movimento, de tamanho variável. Os limites dessa espécie de página seriam a abertura do rolo desejada. Essa abertura infunde alguma compartimentação, embora fluida, maleável, que vai avançando à medida que a leitura avança, sem interrupções. Já no códice, o retângulo da página, dividido ao meio pela inserção da folha na fissura da costura, recorta um espaço rítmico bem demarcado. Os limites definidos da página atuam como pano de fundo do fluxo da leitura pontual, determinam interrupções. Este pano de fundo, presente na visão

periférica de quem lê, tem implicações temporais. Na faixa do rolo, não existe uma unidade estanque na percepção do presente, mas um tempo contínuo em devir que se desenrola, com uma faixa de presente variável, dependente de quanto do rolo se quer expor ao desenrolar. Já no códice, introduz-se a fragmentação da página em instantes disjuntos.

A noção de instante é paradoxal. O instante é, em termos temporais, análogo ao conceito de ponto geométrico no que se refere a espaço. O ponto na geometria é definido como uma localização sem dimensão, associado ao axioma da continuidade da reta (entre dois pontos, sempre há um ponto). Esse axioma leva ao paradoxo de Zenon (uma corrida disputada por Aquiles e a tartaruga não tem vencedor: nenhum dos oponentes jamais consegue franquear o espaço entre o ponto inicial e final da corrida, uma vez que, entre dois pontos, sempre há outro ponto, e assim sucessivamente; essa continuidade cria um infinito para dentro e impossibilita o movimento)[6]. A noção de instante implica uma "quantificação", uma unidade, ou melhor, um zero de tempo, que leva a um paradoxo análogo. O tempo não passa se for dividido em "quanta", pois entre dois instantes… Os instantes são fragmentos impossíveis do rio de Heráclito (não se pode descer duas vezes ao mesmo rio, pois suas águas correm sempre)[7]. A noção de fluxo contínuo da leitura (rio) parece contrastar com a descontinuidade do salto de uma página a outra.

Podemos, então, identificar um regime de mútua influência entre a tendência compartimentadora e regular da página e a continuidade do fluxo de leitura. A descontinuidade e compartimentação implícitas nas folhas-página não podem anular o devir, mas talvez afetem a sua aceleração (velocidade da velocidade) e introduzam, nas alterações dinâmicas, mudanças bruscas de direção e saltos. Essas alterações espacializam o percurso planar e direcional do fluxo. A janela da página regula espaços (a própria área da página) e falhas (as três bordas externas, o sulco entre as duas páginas abertas, a interrupção ao voltear a folha); a sucessão do fluxo (devir) transforma essas falhas e espaços em repetição, ritmo.

[6] BORGES. Elogio de la sombra, p. 244-248.

[7] SOUZA. *Os pré-socráticos*: fragmentos, doxografia e comentários, p. 88.

Assim, as folhas-página e o fluxo estabelecem uma pulsação básica, referencial e numerada, que reexibe o fluxo da escrita. Ou seja, o objeto paginado é um dispositivo de apresentação que contém uma descontinuidade e um sistema rítmico (continuidade, repetição) subjacentes. Esse ritmo tem uma ressonância dupla. Por um lado, a definição de um espaço quadrangular dividido ao meio por um sulco, que permanece presente por um lapso de tempo, enquanto se leem as duas páginas expostas por um livro aberto (unidade rítmica). Por outro, uma relação com o ciclo (repetição). Ao se passar a página, o quadrângulo da folha desenha, no espaço, metade de um sólido de revolução, a configuração do rolo que, de certo modo, está incrustado no códice.

Dessa forma, além do tempo do "Eu falhado", que Deleuze associa à memória e à narrativa, o tempo cíclico também está presente, impregnando o códice[8]. A aparente organização, que insiste em se reapresentar na repetição do ciclo, esconde um elemento caótico: não pode prescindir da numeração de páginas porque é necessário manter afastado esse ciclo que confunde, cujas páginas são sempre a mesma página. Eterno retorno. Numerar é tentar estender esse ciclo. A numeração de páginas permite também um sistema referencial não na escrita, mas no objeto, que organiza e agiliza o acesso a trechos e gera, por sua vez, percursos específicos.

O fluxo de leitura determina um percurso sobre o livro pelo movimento de vai-e-vem do olho, incessantemente percorrendo os signos alinhados ao longo da página, cujo direcionamento depende das diferentes convenções de cada sistema de escrita. Uma constante nessa diversidade de convenções, entretanto, é seu caráter sucessivo: o olho salta ao passar de um signo a outro, de um grupo de signos a outro, nas pausas ao final de cada linha e ao virar a folha. Podemos supor que esse vai-e-vem e esses saltos já estavam latentes nas antigas tabuletas de argila da escrita cuneiforme. As tabuletas dispunham do sistema de linha organizando os caracteres, linha que se interrompe ao atingir a borda para reiniciar um pouco adiante.

[8] DELEUZE. *Différence et répétition*, p. 116-117.

Assim, a página pode ser vista como uma tabuleta incrustada no códice, e a descontinuidade do virar, uma corporificação desse momento de pausa da linha, que se interrompe para logo retomar o seu curso. Só que o voltejar da folha no códice leva esse ritmo pulsante do vai-e-vem da linha a outro nível de complexidade e intensidade. A pulsação regular das páginas e o fluxo da leitura se trançam ao ritmo da divisão em caracteres e linhas, em capítulos, parágrafos, ilustrações e notas, da divisão do livro em cadernos; idas e vindas derivadas da mobilidade do códice proliferam, alterando o rumo vetorial do fluxo de leitura, tornando-o anguloso, sinuoso, esgalhado, espacializado, numa multiplicidade de movimentos que o índice tenta dominar.

O domínio do índice

Nos meios digitais, a simulação de um rolo de abertura fixa convive com uma simulação de página, de linha, e a possibilidade de salto imediato para outra simulação de página (códice). O computador engoliria o códice que teria engolido o rolo, a tabuleta e a linha? Códice e rolo conviveram durante um certo período, mas, ao fim de algum tempo, a forma de códice suplantou a outra configuração. O documento digital, além de simular o códice (que simula o rolo, que simula a tabuleta e a linha), permite gerar, também, um documento impresso sobre papel, dividido ou não (no caso do formulário contínuo), em páginas.

Esta, talvez, seja a grande diferença dos processos anteriores: no códice, se os outros dispositivos de apresentação (tabuleta, rolo) sobrevivem, sua sobrevivência se dá em estado latente – um códice não produz rolos, apenas os simula; já nos meios digitais, o mecanismo de impressão acoplado ao computador se retira do plano da simulação para produzir um concreto objeto de papel. Nesse sentido, o objeto livro tem um caráter mais marcadamente virtual que um computador, porque permanece no plano da simulação no que se refere às formas anteriores de rolo e tabuleta.

A relação meios digitais/livro pode ser pensada como um regime de mútua extensão, de convivência e não de exclusão: poderíamos supor que o objeto livro passa a ter uma extensão no espaço simulado do computador e que o computador se estende, por sua vez, no espaço físico

de um documento impresso, divido em páginas, ou seja, um livro. O livro não é, entretanto, um instrumento privilegiado nas relações de simulação e extensão do computador. Podemos enumerar o ábaco e a máquina de calcular, a máquina de escrever, o prelo, o tear mecânico (origem do sistema de cartões perfurados), a fotografia, o vídeo, o telefone e outros sistemas de comunicação, o lápis, a lupa, o pincel, a régua, a régua de calcular, o compasso, o transferidor, a borracha, o fonógrafo, o rádio, a televisão, o jornal, o telescópio, o microscópio, o gravador, o estúdio de gravação, o microfone, o gráfico, a gráfica, o mapa, a tesoura, a cola: o computador é, como o códice, um simulador de ferramentas. Mas trata-se de um simulador que pode concretizar o objeto simulado quando acoplado a um aparelho de produção (impressora, robôs de indústria), pois permite também a automação. Portanto, além de ser, como o livro, um dispositivo de virtualização/atualização, o computador é, também, um meio de produção concreta (realização): pode produzir um carro ou um livro. Já a produção empreendida pelo livro permanece no nível virtual. Não prescinde de quem o leia (atualize) para passar ao plano concreto (realização).

O computador simula, também, os sistemas classificatórios embutidos dentro ou em torno do livro: índices, numerações, notas. A origem do sistema de índice e da biblioteca esclarece um pouco mais a relação computador/livro. De acordo com Hipólito Escolar Sobrino, os primeiros sistemas classificatórios de biblioteca conhecidos remontariam a uma cidade da Mesopotâmia destruída parcialmente no século XXIII a.C., e reconstruída até sua destruição final por volta de 1600 a.C.[9]. Nas ruínas de Ebla, escavadas em 1964, foram encontrados restos de uma biblioteca de dezessete mil tabuletas de argila, correspondente a quatro mil documentos em escrita cuneiforme, em fonogramas eblaítas e ideogramas sumérios:

> Encostadas às paredes havia estantes de madeira, como se pode deduzir dos restos, onde se colocavam tabuletas de acordo com sua forma e conteúdo. As dimensões médias eram de 20 x 20 cm, embora tenham sido encontradas algumas de 20 x 40. Costumam ter 1500 linhas, distribuídas em 30 colunas de 50 linhas cada. A

[9] ESCOLAR SOBRINO. *Historia de las bibliotecas*, p. 19.

> forma parece guardar relação com o conteúdo. As redondas correspondem a textos econômicos e administrativos e nas quadradas os textos são de diferentes matérias. As primeiras se colocavam no nível inferior, no rés do chão; as quadradas e as oblongas nas tábuas superiores. Para sua pronta identificação, uma legenda na lombada, como nos livros modernos, indicava seu conteúdo[10].

Nessa época já existiam registros de objetos que reuniam, através de anéis, algumas tabuletas de marfim ou de madeira encerada, que infelizmente não resistiram à ação do tempo. Na biblioteca de Assurbanipal, um pouco posterior à de Ebla, estes conjuntos já apresentavam inclusive o sistema de portada, com um colofão indicando ou resumindo o seu conteúdo, ou seja, uma espécie de "proto-códice"[11]. Mas a espessura da madeira e do marfim, bem como a fragilidade ao choque mecânico da argila só permitiam a reunião de poucas partes. Os grupos de tabuletas presos por anéis não podem ainda ser chamados de códice. Por reunir poucas partes de material rígido, em princípio prescindem da numeração, e não dispõem da mobilidade do códice ou da organização em forma de cadernos.

Os documentos de grande formato eram necessariamente registrados em tabuletas soltas, numeradas. Repetia-se a última linha da tabuleta anterior e a primeira da seguinte (como aliás, até recentemente, nas páginas de fim de um caderno e início de outro, num mesmo livro). O *Poema de Gilgamesh* ocupava doze tabuletas, mas foram encontrados documentos de até cem tabuletas. As bibliotecas particulares chegavam facilmente a mil tabuletas, o que demandava sistemas classificatórios cuidadosos. Entre os documentos decifrados na Biblioteca de Ebla abundam textos literários e puderam ser identificados 32 dicionários sumério-eblaítas, ordenados por semelhança de desenho e por

[10] Adosadas a las paredes había estanterías de madera, según puede deducirse de los restos, donde se colocaban las tabletas de acuerdo con su forma y contenido. Las dimensiones medias eran de 20 x 20 cm, pero las hay de 20 x 40. Suelen tener 1500 líneas, distribuidas en 30 colunas de 50 líneas cada una. La forma parece guardar relación con el contenido. Las redondas corresponden a textos económicos y administrativos mientras que en las cuadradas los textos son de diferentes materias. Las primeras se colocaban en el nivel inferior, a ras del suelo; las cuadradas y las oblongas en las tablas superiores. Para su pronta identificación, una leyenda en el lomo, como en los libros modernos, indicaba su contenido. ESCOLAR SOBRINO. *Historia de las bibliotecas*, p. 19. Tradução nossa.

[11] ESCOLAR SOBRINO. *Historia de las bibliotecas*, p. 25-29.

sonoridade[12]. Ignoramos se esses sistemas de compilação (empregamos o termo compilação, aqui, tanto no sentido de reunião de partes, quanto na acepção da informática, de tradução), de organização e de listagem de palavras antecedem os sistemas classificatórios de documentos. Não podemos dizer o que foi inventado primeiro, a biblioteca ou o dicionário. Mas, de acordo com Hipólito Escolar, na biblioteca de Ebla já estava presente o sistema de índice e de compilação. Portanto, ao menos em Ebla, a biblioteca antecede o códice em alguns milênios.

> As escavações de Ebla nos mostraram que as funções da biblioteca estavam definidas em suas linhas essenciais há 4500 anos; classificações de materiais, sinalizações nas lombadas das tabuletas para sua pronta localização e conjuntos de estantes em que os materiais descansavam ordenados por sua forma e por seu conteúdo para que se conservassem com segurança e se encontrassem com rapidez[13].

O livro paginado apresenta, então, além da simulação do movimento do rolo, vários aspectos ligados ao período das tabuletas de argila – a descontinuidade da linha, a unidade do espaço de uma tabuleta e um dispositivo que remontaria a Ebla: o sistema de índice da biblioteca, que reordena percursos, agiliza e orienta saltos, permite dominar a superfície em movimento do códice, como antes fizera com as dezessete mil tabuletas soltas. As partes são reunidas num único objeto organizado que, através de um sistema articular, combina dispositivos de movimento (rolamento, fluxo), de numeração e de índice. O códice equivale a uma biblioteca. O índice estrutura todo o sistema de organização de informação, cujas consequências vieram a se intensificar com os meios digitais.

Se o códice simula dispositivos semelhantes às placas de argila e ao rolo, além de embutir o sistema de organização da biblioteca, o computador embute o objeto paginado e suas incrustações; mas, na medida que pode ser acoplado a uma impressora, o computador pode produzir materialmente livros. Se o advento da página articulada, segundo Chartier, se originou no trabalho de interpretação, na hermenêutica,

[12] ESCOLAR SOBRINO. *Historia de las bibliotecas*, p. 21.

[13] Las excavaciones de Ebla nos han mostrado que las funciones bibliotecarias estaban definidas en sus líneas esenciales hace 4500 años: clasificación de los materiales, signaturas en los lomos de las tabletas para su pronta localización y estanterías en las que los materiales descansaban ordenados por su forma y por su contenido para que se conservaran con seguridad y se encontraran con rapidez. ESCOLAR SOBRINO. *Historia de las bibliotecas*, p. 19. Tradução nossa.

poderíamos perguntar de que trabalho adviria o computador[14]. Nossa hipótese é que ele vem, no que se refere à relação com a escrita, de um trabalho que permite conectar simulação virtual (já presente no livro) e produção. Essa possibilidade não aponta para a suplantação, mas para um regime de convivência com o livro. Ou seja, o computador e o objeto livro podem operar como extensões, simulações mútuas.

A associação do índice com a superfície textual vem sendo acentuada nos meios digitais. Mas não tende necessariamente à liquidação do livro, e sim à porosidade reordenável, à liquidificação. Navegações. Os meios digitais intensificam a ação dos sistemas de classificação (que têm levado ao aperfeiçoamento das ferramentas de busca) e reúnem um número crescente de partes (na era das tabuletas de argila, uma biblioteca de grande formato reunia dezessete mil itens; só uma enciclopédia reúne esse total de páginas; um computador pessoal; um supercomputador e a rede disponibilizam uma quantidade exponencial de informação). Além disso, os meios digitais permitem retirar a estabilidade do texto (entendido aqui como sucessão de caracteres); acrescentam a esse texto a possibilidade de acoplar um dispositivo de tradução (o compilador, que verte um programa, um texto que utiliza um sistema de escrita, um sistema numérico, uma imagem ou um som para a linguagem binária da máquina e vice-versa), de produção (impressora, robô e outros aparelhos que executam comandos em linguagem binária), de circulação e atualização à distância (rede, internet), e de alimentação (teclado, scanner, câmeras digitais, internet, etc.).

O livro impresso já incorporava a reprodutibilidade técnica desde o fim da Idade Média e, a partir do final do século XVIII, guardava a aura da estabilidade que reconduz ao regime de propriedade do Autor[15]. O livro vinha sendo trabalhado culturalmente como uma superfície estabilizada e regida por um sistema de propriedade. A mecanização da cópia, a partir de Gutenberg, no Ocidente, padronizaria a escrita ROM (*Read Only Memory*[16]), que permite a leitura, mas impede a escrita. Pressionado

[14] CHARTIER. *A ordem dos livros*: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII, p. 102.

[15] FOUCAULT. *O que é um autor?*, p. 47.

[16] Memória exclusivamente para leitura. Tradução nossa.

pelos meios digitais, o livro tem que conviver novamente com a fluidez, vigente na era da cópia manual, do texto vulnerável[17]. A estabilidade do texto como escrita ROM está, certamente, problematizada. Estão em curso debates sobre como o texto estaria melhor, se o quisermos estável: sobre a folha de papel, nos meios digitais ou em microfilme. Os sistemas de preservação e conservação dos meios digitais ainda suscitam dúvida.

Além da conservação do texto ROM, os meios digitais tocam a questão dos recursos de manipulação da informação. A "tinta digital" e o "papel digital", se realmente viabilizados comercialmente, poderão dar uma permeabilidade à palavra mesmo quando impressa no objeto físico do livro, de consequências complexas e aparentemente ameaçadoras para a folha que se vira com a mão[18]. Os jornais e documentos em "papel digital" se modificam periodicamente, para além de qualquer recuperação da memória, como já acontece com os sites de notícia na internet, em que, diferentemente do jornal impresso sobre papel, mesmo os arquivos de edições anteriores podem ser facilmente alterados. Uma espécie de anulação da memória através da fluidez, de consequências políticas drásticas.

Entretanto, mais do que a manipulação direta do conteúdo de arquivos de texto e imagem, talvez o que esteja se desenvolvendo sejam mecanismos de acesso e apresentação desses arquivos, que condicionam a recepção. Ou seja, podemos formular a hipótese de que, num sistema cultural em que a disponibilização de informação vem aumentando exponencialmente, a crescente acessibilidade e organização dos sistemas de registro da escrita e da imagem esteja sendo estruturada de forma análoga à incorporação, pelo códice, dos sistemas de índice e de organização da biblioteca. A configuração do códice condiciona o sentido dos textos ou imagens que apresenta; nessa configuração, a maneira como a estrutura incorporada da biblioteca (índice; numeração de partes) dá acesso a essas imagens e textos tem um papel preponderante. Supomos que os meios digitais possam incorporar uma estrutura de manipulação, à semelhança da forma como o códice, ao incorporar estruturalmente

[17] SIMONE. El cuerpo del texto, p. 245.

[18] NOGUEIRA. Papel digital chega ao mercado em cinco anos.

a biblioteca, se tornou um novo dispositivo de apresentação. Cabe, então, perguntar se é possível identificar uma estrutura que condiciona e controla o acesso, nesse momento de convívio e interpenetração dos meios digitais e do livro.

Os modos do livro

Nos anos 1960, o artista belga Marcel Broodthaers decide abandonar a literatura em favor das artes plásticas. Como ato inaugural, na obra *Pense-Bêtes*, mergulha em gesso os exemplares excedentes da última edição de seus poemas, transformando-os em blocos. Impedindo-os de se desfolhar, engessados, estaria retornando seus livros à linguagem da pedra? O bloco resultante está carregado de palavras – sabemos tratar-se de livros, mesmo que já não possamos mais desfolhá-los. Sabemos que estão escritos, mesmo que já não possamos mais lê-los. Esse aglomerado de gesso e páginas se torna um objeto sobrecarregado, mas cuja carga, embora possa ser percebida, está fora do alcance do olho que busca a letra. Ilegível, mas legível de outra maneira, como objeto.

Noutro experimento, Broodthaers faz uma instalação em que os espaços ocupados pelas linhas do *Coup de dés* de Mallarmé, sem palavras, são pintados sob a forma de linhas negras sobre as paredes das salas de exposição do *Palais des Beaux Arts* de Bruxelas. Mas a arquitetura visual do *Coup de dés*, marco do conceito, na poesia ocidental, de apropriação do espaço, sobreviveria à ausência de palavras imposta por Broodthaers? A esse respeito é interessante a abordagem que faz Jacques Rancière:

> De fato, em Mallarmé, o dispositivo espacial do poema é uma espécie de contradispositivo. Existe, segundo Mallarmé, dois modos principais de circulação da palavra. Um é aquele da circulação ordinária da palavra, o correr plano da tinta sobre a página do jornal, por exemplo, semelhante, a seus olhos, à circulação de numerário. A outra consiste igualmente num dispositivo espacial, é uma materialidade específica do poema, um espaçamento arquitetural de que o *Lance de dados* se apresenta como a realização exemplar. Esse dispositivo espacial é colocado dentro de uma certa política, que diferencia a materialidade própria do poema e a materialidade ordinária das coisas do mundo, ou seja, fundamentalmente a materialidade da mercadoria. E é precisamente a este ponto,

> me parece, que conduz a crítica de Broodthaers. Trata-se para ele de mostrar ao mesmo tempo que Mallarmé tem razão, e que um volume, uma superfície é antes de mais nada uma escrita. Mas trata-se de mostrá-lo também contra Mallarmé[19].

A análise de Rancière revela como Broodthaers se utiliza da própria força de Mallarmé para desequilibrar uma afirmação fundamental do poeta francês: a tese de que haveria um modo de circulação da palavra específico da poesia fundamentado na espacialização, e um outro modo de circulação da linguagem corrente, plano, ligado ao sistema de trocas do mercado. Ou seja: a poesia estaria acima ou pelo menos numa esfera diversa daquela do mercado. Para Rancière, os conceitos de Mallarmé são levados ao extremo por Broodthaers, numa demonstração por absurdo:

> Espacializando, ou mais exatamente plastificando seu poema, ele suprime então os jogos de significação que comandam de fato a visão "espacial" do poema. Ele o transforma em seu contrário, esse "espaço em si semelhante que ele se acresce ou se nega" contra o qual Mallarmé havia concebido seu poema. Ele demonstra assim, contra ele, que não existem dois dispositivos distintos ou antagonistas: uma economia mercantil e linguística de um lado, e do outro uma contra-economia artística reconduzindo a uma outra ideia de comunidade. Se as palavras se tornam formas, é da mesma maneira que as significações de troca (e os gestos que nutrem essa significação) se transformam em coisas, no ordinário da produção mercantil. É assim que eu interpreto essa espécie de vir-a-ser invisível do poema que Broodthaers opera. Existe evidentemente um paradoxo em querer ser malarmaico tornando ilegíveis, como faz Broodthaers, as palavras do poema de Mallarmé: ou seja, escamoteando todos os jogos de significação e de forma que são o coração do poema. Isso não se pode compreender, me

[19] En effet, chez Mallarmé, le dispositif spatial du poème est en quelque sorte un contredispositif. Il y a, selon Mallarmé, deux modes principaux de circulation de la parole. L'un est celui de la circulation ordinaire de la parole, la coulée à plat d'encre sur la page du journal par exemple, semblable à ses yeux à la circulation du numéraire. L'autre, consiste également en un dispositif spatial, c'est une matérialité spécifique du poème, un espacement architectural dont le Coup des dés se présente comme la réalisation exemplaire. Ce dispositif spatial est pris dans une certaine politique, qui différencie la matérialité propre au poème et la matérialité ordinaire des choses du monde, c'est-à-dire fondamentalement la matérialité de la merchandise. Et c'est précisément sur ce point, me semble-t-il, que porte la critique de Broodthaers. Il s'agit pour lui de montrer à la fois que Mallarmé a raison, et qu'un volume, une surface ou une forme est d'abord une écriture. Mais il s'agit de le montrer aussi contre Mallarmé. GAUTHIER. Hasard et autres coïncidences: propos de Jacques Rancière recueillis par Christophe Wavelet, p. 78. Tradução nossa.

> parece, a não ser como uma vontade de mostrar que, em última instância, todo o tornar-se material das significações obedece a um só modelo, aquele enunciado por Marx da transformação dos signos de troca em coisas[20].

O raciocínio de Rancière expõe de que maneira Broodthaers coloca em questão a transformação das palavras em imagens ou das palavras em coisas, e das coisas, por sua vez, em signos de troca mercantil.

De certa forma, Broodthaers retoma o projeto de Magritte de fazer se chocar palavra escrita com imagem, como no "caligrama impossível" da pintura *Ceci n'est pas une pipe*[21]. Só que Broodthaers não se utiliza do plano virtual da tela e da letra, mas percute espaço concreto – a sala de museu – e a ausência da palavra escrita. Ao museu, Broodthaers superpõe a discussão de espaço da poesia, tornada forma visual. O museu e suas paredes, o livro e suas páginas são objetos concretos que já suportam, como a tela no caso da pintura, uma carga enorme de virtualização. Implicam a ideia de consagração. Não podemos mais ver, na atualidade, a consagração como algo desligado da atribuição de valor e do sistema de trocas mercantis. Sobre a parede consagradora da visualidade, num desafio de resistência, Broodthaers dispõe as linhas do *Coup de dés*. Essas linhas são expostas nuas, destituídas de palavras. Broodthaers parece sinalizar mais uma etapa de sua discussão do espaço sacralizado e sacralizador, equivalente ao conceito de *non-site* de Robert Smithson. O espaço do museu foi um tema central na obra de Broodthaers, como,

[20] En spatialisant, ou plus exactement en plastifiant son poème, il supprime donc les jeux de signification qui commandaient en fait la vision "spatiale" du poème. Il le transforme en son contraire, cet "espace à soi pareil qu'il s'accroisse ou se nie" contre le quel Mallarmé avait conçu son poème. Il montre ainsi, contre lui, qu'il n'existe pas deux dispositifs distincts ou antagonistes: une économie marchande et langagière d'un coté, et de l'autre une contre-économie artistique renvoyant à une autre idée de la communauté. Si les mots deviennent formes, c'est de la même manière que les significations de l'échange (et les gestes qui nourissent la signification) se transforment en choses, dans l'ordinaire de la production marchande. C'est ainsi que j'interprète cette espèce de devenir-invisible du poème qu'opère Broodthaers. Il y a évidemment un paradoxe à vouloir être mallarméen en rendent illisibles, comme le fait Broodthaers, les mots du poème de Mallarmé; c'est-à-dire en scamotant touts les jeux de signification et de la forme qui son le coeur du poème. Cela ne peut se comprendre, me semble-t-il, que comme une volonté de montrer qu'en dernière instance, tout devenir matériel des significations obéit à un seul modèle, celui énoncé par Marx de la transformation en choses des signes de l'échange. GAUTHIER. Hasard et autres coïncidences: propos de Jacques Rancière recueillis par Christophe Wavelet, p. 78. Tradução nossa.

[21] FOUCAULT. *Isto não é um cachimbo*.

por exemplo, no projeto *Museum of modern art: department of eagles*[22]. Mas no *Coup de dés* de Broodthaers a discussão atinge, além da parede do Museu, o verso, a página livresca e o Livro, palavra escrita e imagem. Na obra de Broodthaers, a palavra escrita participa como um índice sobre a imagem; uma forma de presença, mesmo ausente. A percepção desse índice torna visível uma deposição incessante, que se dá sobre as coisas, imagens, letras, espaços, e que as liga a um sistema de atribuição de valor. Os experimentos de Broodthaers com a obra máxima do autor do projeto *Le Livre* revelam que, se o Museu não é para nós o puro lugar das musas, mas um espaço de consagração que não está imune à gravitação das leis do mercado, tampouco o são a linguagem da poesia e da arte ou o próprio livro: nem o cubo branco é, na verdade, um espaço em branco, nem o "cubo com folhas" de Borges está incólume e intocado por qualquer forma de escritura prévia à marca da letra impressa[23].

Victor Hugo se refere ao salto do códice medieval e das catedrais ao livro impresso[24]. Talvez a arquitetura não seja, como quer Victor Hugo, o primeiro local dessa forma de depósito – as sociedades nômades certamente desenvolveram outros lugares de depósito mais portáteis; talvez esse fenômeno não tenha estado limitado, tampouco, a uma única época –, a arquitetura prossegue sendo um lugar para a acumulação simbólica, haja vista a reação do Ocidente aos ataques terroristas contra prédios-símbolo. O livro convive com esses lugares de acúmulo percebidos por Hugo, e o próprio livro se tornou um local importante desses acúmulos. Nesse sentido, o livro não matou a catedral.

Podemos, a partir daí, distinguir dois modos de acúmulo diversos. Por um lado, o modo que Hugo identifica no monumento, em que a sobrecarga cultural é posta sobre objetos concretos que servem de índice mnemônico para a manutenção da tradição, os "capitéis duplos"[25]. Esse modo se relaciona a ideias-invólucro apostas sobre lugares, objetos concretos, edifícios. Por outro lado, um modo que Hugo identifica como sendo do livro, que é um modo volante:

[22] STILES; SELTZ. *Theories and documents of contemporary art*: a sourcebook of artist's writings, p. 812.
[23] BORGES. El libro, p. 171.
[24] HUGO. *Notre-Dame de Paris*: 1482, p. 246.
[25] HUGO. *Notre-Dame de Paris*: 1482, p. 238.

> Sob a forma da imprensa, o pensamento é mais imperecível que nunca; ele é volátil, intocável, indestrutível. Ele se mistura ao ar. No tempo da arquitetura, ele se tornava montanha e se apropriava possantemente de um século e de um lugar. Agora ele se torna um bando de pássaros e se espalha aos quatro ventos, e ocupa ao mesmo tempo todos os pontos do ar e do espaço […] Pode-se demolir uma massa, como extirpar a ubiqüidade?[26]

"Extirpar", "demolir", se referem a estratégias de controle social da informação, de eliminação de ideias subversivas ao *status quo*. E, nesse sentido, os dois modos implicam estratégias diversas de escape ao controle da disponibilização de ideias e de informação. Um viabiliza o escape ao controle por estar baseado na imagem, cuja interpretação se dá de forma tácita, sem a necessidade de ser explicitada em palavras:

> É um monge báquico de orelhas de asno e um copo à mão rindo diante do nariz de toda uma comunidade, como no lavabo do abade Bocherville. Existe em certa época, para o pensamento escrito em pedra, um privilégio de todo comparável à nossa liberdade atual de imprensa. É a liberdade da arquitetura[27].

Já no que se refere ao outro modo, a grande vantagem é a ubiquidade, a rapidez de circulação. As fogueiras, o *Index librorum prohibitorum*, nem sempre conseguem eliminar todos os exemplares de uma edição. Assim, o caráter volante do livro impresso viabiliza o risco de explicitar conteúdos. Já o códice não pertenceu ao modo volante porque, devido ao seu caráter manual, sua circulação pôde ser mantida sob controle, acessível apenas a uma elite:

> O pensamento, então, só era livre dessa maneira, também só se escrevia inteiro sobre esses livros que se chamavam edifícios. Sem esta forma edifício, ele se veria arder em praça pública pelas mãos

[26] Sous la forme imprimerie, la pensée est plus impérissable que jamais; elle est volatile, insaisissable, indestructible. Elle se mêle à l'air. Du temps de l'architecture, elle se faisait montagne et s'emparait puissament d'un siècle et d'un lieu. Maintenant elle se fait troupe d'oiseaux, s'éparpille aux quatre vents, et occupe à la fois tous les points de l'air et de l'espace. […] On peut démolir une masse, comment extirper l'ubiquité? HUGO. *Notre-Dame de Paris*: 1482, p. 246. Tradução nossa.

[27] C'est un moîne bachique à oreilles d'âne et le verre en main riant au nez de toute une communauté, comme sur le lavabo de l'abbaye de Bocherville. Il existe à cette époque, pour la pensée écrite en pierre, un privilège tout à fait comparable à notre liberté actuelle de la presse. C'est la liberté de l'archicteture. HUGO. *Notre-Dame de Paris*: 1482, p. 242. Tradução nossa.

> do algoz sob a forma manuscrita, se tivesse sido suficientemente imprudente de assim se arriscar[28].

Nossa hipótese é que esses dois modos convivem, que não houve substituição. A estratégia de escape ao controle pelo depósito de uma sobrecarga sobre os monumentos e as coisas tem prosseguido paralela ao livro, sobre o livro, além do livro.

Quando Broodthaers mergulha seus livros em gesso, resta um sentido residual. Essa resistência parece implicar que o livro é mais do que um meio de circulação da palavra; o livro se revela, também, um veículo para outras formas de depósito, da sobrecarga apontada por Hugo sobre a pedra. Constatamos a presença dessa sobrecarga, de uma acumulação sobre os objetos e sobre o livro. Broodthaers demonstra também, como aponta Rancière, que o objeto livro pode ter um modo volante, mas não escapa do sistema de "transformação das coisas em signos de troca".

Acumular implica a tentativa de domar a acumulação, o que parece remeter aos mecanismos de controle da Biblioteca. Na Biblioteca e no Dicionário, anteriores ao códice e ao livro impresso, os sistemas de índice estabelecem uma estratégia que organiza e controla o acesso à informação acumulada sob a forma de palavra escrita; esses sistemas se incorporam, posteriormente, à própria estrutura física do códice e do livro. Cabe, então, perguntar de que maneira a outra forma de acumulação, que tem como característica o escape ao controle através da desarticulação da imagem, da não explicitação de conteúdos e reinserção no sistema de trocas mercantis, pode ser domada; que sistemas podem equivaler às formas de indexação e numeração, acessibilidade e vizinhança, ordenação e maleabilidade, capacidade de articulação e circulação de informação da biblioteca e do livro. Nossa hipótese é que uma estrutura de manipulação se desenvolveu. Essa estrutura trabalha com a dinâmica de apropriação/reapresentação, a disponibilização através de uma nova ideia atribuída a um objeto[29]. Especulamos que os dispositivos de

[28] La pensée alors n'était libre que de cette façon, aussi ne s'écrivait-elle tout entière que sur ces livres qu'on appelait édifices. Sans cette forme édifice, elle se serait vue brûler en place publique par la main du bourreau sous la forme manuscrit, si elle avait été assez imprudente pour s'y risquer. HUGO. *Notre-Dame de Paris*: 1482, p. 243. Tradução nossa.

[29] BOURRIAUD. L'art et le travail.

apropriação/reapresentação estão colados ao sistema de atribuição de valor e atuam sobre palavra, objeto (inclusive o livro), imagem, como uma espécie de superestrutura, outra forma de biblioteca (de dicionário) que disponibiliza, organiza acesso e condiciona sentido. A apropriação/reapresentação está para o complexo de informação atual assim como o sistema de indexação embutido na biblioteca está para a imagem/texto escrito. Permite controlar a informação, mas viabiliza também burlar esse controle. O caráter volante, que possibilita ao livro ativar o meio circundante, contamina outros meios, outros sistemas de circulação que prescindem da presença física do objeto por embutir um sistema de comunicação, o que espacializa essa contaminação. A propagação para uma multiplicidade de espaços, concretos e virtuais, que acede a outra dimensão com os meios digitais e desafia os sistemas de controle, é o modo volante, do livro, que não anula, mas se dobra sobre as estratégias de reexibição do modo do monumento.

O que é um livro?

Quando investigamos as determinações do formato do livro sobre a escrita e a cultura contemporânea, somos levados a nos perguntar quais seriam, por sua vez, as determinações da tradição da escrita e da cultura contemporânea inscritas *a priori* sobre o objeto livro.

O que é um livro, na atualidade? O conceito de livro aparece habitualmente identificado com a obra literária ou, ainda, com uma obra autoral. Um livro é determinado, não apenas por uma expectativa do que seja um livro, mas também do que se entende por escrita e por literatura, do que seja uma obra e um autor; a existência de livros anônimos ou sem título está sempre referenciada por uma falta, um espaço que fica vago, mas não desaparece, que permanece sinalizado sobre o objeto livro.

Foucault explicita alguns pressupostos da literatura, a partir do modernismo, que recolocam autor e sujeito como funções da escrita e reformulam os conceitos de obra e de leitura. Podemos identificar uma relação entre essas reflexões de Foucault que partem da experiência literária e algumas possibilidades abertas pelas proposições de Marcel Duchamp: a apropriação como uma forma de autoria, o ato como obra, a autonomeação da obra para o estatuto de obra de arte, o autor que se reinsere como personagem em sua própria obra. O que nos interessa nessa relação é que, enquanto Foucault trabalha o autor e o sujeito no que se refere ao discurso, os conceitos rearticulados nas proposições de Duchamp viabilizam sair do plano do discurso e identificar ressonâncias inscritas diretamente sobre um objeto. Obra, autor e a inscrição na

categoria arte (e na literatura) passam a ser reconhecidos como funções não somente no discurso, mas também no objeto e, por consequência, no objeto livro.

Ao invés de aprofundar o conceito de objeto em artes plásticas, optamos por refletir sobre o objeto livro a partir das conjeturas filosóficas de Gilles Deleuze. Para Deleuze, um objeto é duplo; suas duas metades são articuladas, uma "virtual" e outra "atual", todas as duas providas de igual realidade. A metade virtual é dependente da atualização para se espraiar plenamente de objeto virtual a objeto atual: sem a atualização, o objeto ainda é real mas incompleto, apenas metade do que pode ser. O sujeito onde ocorre a atualização (no caso do objeto livro, o leitor), para Deleuze, é complexo: ele se subdivide no "Eu falhado" em que se instaura uma síntese de tempo da memória, da narrativa, e, por consequência, uma síntese de espaço, e no "eu passivo" que constata o que ocorre no "Eu falhado". Dessa forma, o objeto em Deleuze passa a ser pensado somente em parte como uma função no sujeito no momento da atualização, já que essa função se dá nesse sujeito a partir de uma outra metade de que não pode prescindir, virtual e preexistente[1].

Assim, a conceituação de Deleuze do par virtual/atual como as duas metades providas de igual realidade de um objeto, considerada a partir das premissas de Duchamp, espacializa as conjeturas de Foucault na medida em que sugere que existe no próprio objeto um sistema de funções em correspondência, estabelecido tanto na metade atual quanto na metade virtual: as funções de sujeito e objeto e, por consequência, de tempo e espaço, autor, ação, obra e ritmo, que se encontram presentes em ambas as metades do objeto, de maneira que se forma um dispositivo de correspondência, de encaixe entre as metades virtual e atual. Escrita e imagem, neste modelo, são vistas como um performativo articulado entre essas funções que se correspondem, presentes nas duas metades do objeto.

Derrida se refere à "mediação ou síntese entre o sentido e a letra", estendida por nós também à mediação ou síntese entre sentido e objeto. Isto torna o objeto atual/virtual o lugar desse trânsito para o sentido. A aparente contradição entre mediação (estar entre) e síntese (estar no

[1] DELEUZE. *Différence et répétition*.

lugar de algo maior, ou substituir) se resolve com a articulação dupla de Deleuze: o objeto atual no sujeito "está entre" o sujeito e a outra metade virtual, nunca permitindo que o sujeito-Midas toque essa metade virtual diretamente sem que a transforme em atualização; já o sujeito inscrito no objeto virtual (assim como as outras funções decorrentes) está "no lugar de" e funciona de maneira análoga a uma perfuração numa escultura, na medida em que prevê um espaço funcional na inscrição virtual a ser atualizada, espaço este que pode ser ocupado pelo sujeito na atualização.

Assim, vistos a partir de Deleuze, autor, obra (e, nos casos em que se aplica, a inscrição na categoria literatura ou na categoria arte) são funções da existência plena desse objeto a que chamamos livro e das suas duas metades: a virtual (o objeto livro enquanto ainda não lido); e uma atual (o objeto livro na leitura), metade também real que se faz existente no sujeito complexo de Deleuze (o leitor). Na primeira metade do objeto se inscrevem virtualmente a obra e a autoria, o autor e o sujeito, já que, pela perspectiva de Duchamp, são funções inscritas no próprio objeto (o livro). Essas funções coincidem com aquelas identificadas por Foucault no discurso, ou seja, estão também presentes na escrita disponibilizada pelo objeto livro. Essas funções fazem parte, assim, da escrita e da metade virtual do objeto (o objeto livro enquanto ainda não lido); mas essa metade virtual e, com ela, essas funções se desdobram no sujeito (o leitor) quando este sujeito sintetiza a outra metade do objeto (o ato da leitura), e consequentemente se inscrevem, também, na metade atual (a da leitura).

A instauração da metade atual (no caso do livro, a leitura) está permeada pelo que chamamos de uma "instância de instauração", que compreende um dado relacionado a fatores já virtualmente inscritos ou depositados *a priori* sobre a metade virtual (o objeto a ser lido) embora não apenas sob a forma de "escrita" ou "imagem"; essa instância compreende, também, dados circunstanciais, ligados às escolhas e situações, condições específicas do presente do leitor e das contingências em que se dá a instauração. O objeto livro (ou qualquer outro suporte físico de disponibilização de informação escrita/imagem) se desdobra num sujeito imerso em suas próprias circunstâncias (o leitor), o lugar de instauração da obra.

*

No objeto livro, o *site*, que pode ser definido como esse lugar de instauração da obra, está imerso dentro de uma instância, ligada a fatores dinâmicos no objeto, no sujeito e numa circunstância.

O conceito de *site-specific* está relacionado, nas artes plásticas, à incorporação das especificidades de um espaço não-ideal como ponto de partida para a concepção da obra. Rosalind Krauss situa esta mudança como o resultado do esgotamento da escultura moderna, que se concebia como autônoma e desvinculada de um acontecimento ou de um lugar determinados.

Podemos estabelecer uma correspondência entre o discurso de Krauss e as observações de Victor Hugo sobre duas estratégias de exibição e de escape ao controle da informação – a da catedral, ligada à compreensão tácita das imagens e da cultura iletrada, e a do livro impresso, que possibilita à escrita desafiar a ordem estabelecida através da mobilidade: a catedral pode ser relacionada com o conceito de monumento citado por Krauss, vinculado a um espaço e um tempo determinado; o caráter móvel do livro impresso, por sua vez, pode corresponder à escultura modernista, que Krauss descreve como desvinculada. Mas essa desvinculação não se sustenta. A escultura foi pressionada para o campo expandido em que a obra se estabelece novamente, a partir da especificidade de um espaço determinado. Em consequência disso, na arte contemporânea, um objeto é, em princípio, concebido como vinculado a um sistema de circulação, de atribuição de valor e de valor de troca, que constitui, para o artista plástico, um *site* dinâmico, onde o objeto se instaura, ou seja, mesmo o objeto de caráter volante é pensado como vinculado.

O objeto livro talvez tenha iniciado o processo de perda do status de neutralidade a partir das experimentações poéticas do século XIX de potencialização do espaço branco da página, que conferem um papel ativo ao formato de livro na obra literária: na medida em que Mallarmé buscou prosseguir essa potencialização em direção à sala e ao ritual de leitura até atingir o sistema de circulação do livro na tentativa de realizar o Livro, ele acionou não somente o processo de percepção da especificidade do objeto livro, mas do sistema de circulação de valores e de trocas onde o livro se insere. Nesse sentido, é interessante a leitura de

Broodthaers do *Coup de dés* e do Museu. A palavra poética, que Mallarmé via como espacializada, distinta da palavra ligada ao sistema de trocas econômico, demonstra, através da operação de Broodthaers, o caráter vinculado e ordinário, e perde, juntamente com o Museu, o status de ideal ou neutra. Tanto o Museu, quanto a palavra poética e o próprio livro, revelam ser agentes no processo de atribuição e circulação de valor; não se encontram, então, num plano diverso da mídia e da crítica e estão conectados, em última análise, às relações com o poder e o mercado.

Krauss caracteriza a expansão do campo da escultura através de um jogo de oposições. Ela aplica o grupo de Klein (em que uma série de lógica binária se transforma em um esquema quaternário que reflete a oposição original e ao mesmo tempo a desdobra) ao sistema arquitetura/paisagem/escultura. Ao se romper a tradição da arte europeia de pensar estas três categorias como mutuamente excludentes, abrem-se várias possibilidades de expansão que Krauss identifica com lugares assinalados (*Spiral Jetty* de Robert Smithson, paisagem e não-paisagem ao mesmo tempo), construções localizadas (*Observatory* de Robert Morris, paisagem e arquitetura) ou com os sistemas axiomáticos arquitetônicos de possibilidades de fechamento ou abertura de um espaço dado (corredores de vídeo de Bruce Nauman, simultaneamente arquitetura e não-arquitetura).

Podemos identificar em Victor Hugo um sistema de categorias mutuamente excludentes relacionadas ao livro: objeto único (não-reprodutível)/catedral (referenciada; não-circulante)/livro impresso. Esse sistema é um polo gerador de oposições que parece indicar não a substituição do livro e da literatura pensada para este formato, mas expansões. Essas expansões são campos abertos de possibilidade para a categoria livro, provavelmente relacionadas a objetos que a interatividade individualiza através da circulação, que trazem internamente sistemas virtuais de diferenciação (virtual, aqui, não se refere ao digital, mas ao objeto virtual como metade real do livro); enfim, que se utilizam dos sistemas de circulação onde se insere o livro como um *site* dinâmico e capaz de potencializar conexões com outros dispositivos de disponibilização de escrita/imagem e informação, com a mídia e o sistema econômico onde se insere.

*

Iniciamos nossa reflexão em torno do objeto livro com a imagem de Borges para a pergunta: – "O que é um livro?"

O cubo começa a se diferenciar ao primeiro toque, a partir do momento em que reconhecemos, no bloco que tocamos, um livro. Reconhecemos, neste toque sobre o livro ainda não aberto, um início efetivo de leitura: o livro é, antes de mais nada, um objeto relacional. Esse objeto relacional já é o objeto duplo de Deleuze que se desdobra no leitor, numa determinada circunstância. Vimos que este objeto duplo é perfurado por funções correspondentes às funções do discurso e da escrita, formando um encaixe entre as duas metades, virtual e atual. A imagem do livro ideal se desfalece na tentativa de Mallarmé de estabelecer o Livro, que, em última instância, ecoa no sistema expansivo de circulação e atribuição de valores implícito no objeto livro.

O que é um livro está também determinado por uma especificidade na configuração física do formato do objeto livro na atualidade, configuração que, combinada às formas habituais de uso desse objeto, predetermina o sentido. Em termos de configuração espacial, o objeto livro se distingue por ser um objeto que pode se abrir em folhas. Folhear é um modo de exibição. Esse modo de exibição embute dispositivos rítmicos, de organização e de interatividade, que se somam às características de reprodutibilidade e circulação, de receptividade e de expansão do livro.

Para mapear o que seriam as predeterminações ligadas à especificidade do formato de livro na atualidade, descrevemos um sistema de expansão interno em que diversos dispositivos convivem no livro, importados da tabuleta e do rolo, do códice manual, da biblioteca e do dicionário. Alguns desses dispositivos são modos de exibição que implicam num fluxo, em ciclos e descontinuidades associados a regimes específicos de temporalidade. O fluxo, somado à descontinuidade cíclica das páginas, estabelece um ritmo intrínseco ao livro. Além disso, o livro importou, também, dispositivos de organização: a numeração de partes e os sistemas de índice que criam saltos, percursos esgalhados, espacializados. Esses percursos, combinados às funções virtualmente inscritas no objeto livro, o tornam intensamente interativo. A interatividade e o modo de objeto em circulação se associam à receptividade do livro aos

acúmulos culturais identificados por Hugo na catedral: códigos tácitos, sentidos não explícitos, que se depositam sobre o livro volante.

Esta predeterminação torna o livro um objeto relacional altamente expansivo: expansivo para fora, por ser circulante, expansivo para o seu entorno, no seu conceito em devir, expansivo para dentro, na atualização, na sua capacidade de interatividade e diferenciação.

Referências

ARAÚJO, Ricardo. *Poesia visual, vídeo poesia*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

AUSTER, Paul. *Palácio da lua*. São Paulo: Best Seller, [s. d.].

BARROW, John. *Theories of everything*: the quest for ultimate explanation. Londres: Vintage, 1991.

BARTHES, Roland. A morte do autor. *In*: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987. p. 49-53.

BATAILLE, Georges. *Visions of excess*: selected writings, 1927-1939. Minneapolis: University of Minnesota, 1985 *apud* KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain. *Formless*: a user's guide. New York: Zone, 1997.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. *In*: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196.

BENJAMIN, Walter. Rua de mão única. *In*: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995. v. 2, p. 227-235.

BLANCHOT, Maurice. *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969.

BLANCHOT, Maurice. *The writing of the disaster*. Tradução de Ann Smock. Lincoln: University of Nebraska, 1995.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio d'Água, 1994.

BORGES, Jorge Luís. *Cinco visões pessoais*. 2. ed. Brasília: Editora UnB, 1987.

BORGES, Jorge Luís. Elogio de la sombra. *In*: BORGES, Jorge Luís. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974. v. 1, p. 973-1018.

BORGES, Jorge Luís. El libro. *In*: BORGES, Jorge Luís. *Obras completas*. Barcelona: Emecé, 1996. v. 4, p. 165-171.

BOURRIAUD, Nicolas. L'art et le travail. *Documents sur l'art*, Dijon, v. 12, p. 246-251, 2000.

BRETT, Guy. *Kinetic Art*. Londres: Studio-Vista, 1968.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo:* vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.

CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp*: engenheiro do tempo perdido. Tradução de Paulo José Amaral. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.

CALDAS, Waltércio. *Livros*. Rio de Janeiro, 1999. (Catálogo de exposição, 15 jul./12 set. 1999, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro).

CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

CAMPOS, Augusto. Cage: chance: change. *In*: CAGE, John. *De Segunda a um ano*: novas conferências e escritos de John Cage. Tradução de Rogério Duprat e Augusto de Campos. São Paulo: Hucitec, 1985.

CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta:* textos críticos e manifestos 1950-1960. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger (Org.). *História da leitura no mundo ocidental*. São Paulo: Ática, 1998.

CASARES, Adolfo Bioy. *A invenção de Morel*. Tradução de Vera Neves Pedroso. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros*: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII. Tradução de Mary del Priore. Brasília: Editora UnB, 1994.

CLARK, Lygia. Marseille: [s. n.], 1998. (Catálogo de exposição, 16 jan./12 abr., 1998, MAC, Galeries Contemporaines des Museés de Marseille).

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CONTOS do vampiro. Tradução de Muhammad-Al' Nafzan. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

DAVIS, Phillip J; HERSH, Reuben. *A experiência matemática*. Tradução de João Bosco Pitombeira. 4. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France, 1976.

DERRIDA, Jacques. Força e significação. *In*: DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995. p. 11-52.

DUCHAMP, Marcel; HALBERSTADT, Vitaly. *L'opposition et les cases conjugées sont réconciliées*. Paris-Bruxelas: L'Echiquier, 1932 *apud* CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp*: engenheiro do tempo perdido. Tradução de Paulo José Amaral. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.

ENCYCLOPAEDIA Britannica. London: Britannica, 2001. Disponível em: https://www.britannica.com. Acesso em: 5 out. 2026.

ELIOT, Thomas Stearns. *Cuatro cuartetos*. Barcelona: Banal, 1971. p. 40-73.

ESCOLAR SOBRINO, Hipolito. *Historia de las bibliotecas*. 3. ed. Madrid: Fundación Germán Sánches Ruipérez, 1990.

FEBVRE, Lucien; MARTIN, Henri-Jean. *O aparecimento do livro*. São Paulo: UNESP-Hucitec, 1992.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Tradução de Antônio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1992.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Tradução de Jorge Coli. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

GAUTHIER, Léa. Hasard et autres coïncidences: propos de Jacques Rancière recueillis par Christophe Wavelet. *Mouvement*, Paris, n. 12, p. 76-79, abr./jun. 2001.

HAAS, Ernest; MINKE, Gisela. *Himalayan pilgrimage*. New York: The Viking Press, 1978.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

HOUAISS, Antônio. *Elementos de bibliologia*. São Paulo: Hucitec, 1983. Edição fac-similada.

HUGO, Victor. *Notre-Dame de Paris*: 1482. Paris: Gallimard, 1982.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996. v. 1.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999. v. 2.

KLEINBLOTTLE. Disponível em: www.kleinbottle.com. Acesso em: 20 jan. 2002.

KRAUSS, Rosalind Epstein. La escultura en el campo expandido. *In*: KRAUSS, Rosalind Epstein. *Originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Tradução de Adolfo Gomez Cedillo. Madrid: Alianza Editorial, 1996. p. 289-303.

KRAUSS, Rosalind Epstein; BOIS, Yve-Alain. *Formless*: a user's guide. New York: Zone, 1997.

LES mille et une nuits. Tradução de Antoine Galand. Paris: Flamarion, 1965. v. 3.

LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?* Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1996.

MALLARMÉ, Stephane. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1998.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MELENDI, Maria Angélica. *A imagem cega*: arte, texto e política na América Latina. 1998. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1998.

MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark*: obra-trajeto. São Paulo: Edusp, 1992.

MONDOR, Henri. *Vie de Mallarmé*. Paris: Gallimard, 1941 *apud* ARAÚJO, Ricardo. *Poesia visual, vídeo poesia*. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 47.

NOGUEIRA, Salvador. Papel digital chega ao mercado em cinco anos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 abr. 2001.

NUNES, Benedito. *Tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

OITICICA, Hélio. Rio de Janeiro: [s. n.], 1997. (Catálogo de exposição, 30 set. 1996/30 jan. 1997, Centro de Arte Hélio Oiticica).

ÔTANI, Yoshihisa. Choses surprenantes et autres: 12 petits récits. Tradução de Takeuchi Yasunori e Christophe Marquet. *Documents sur l'art*, Dijon, v. 12, p. 344-369, 2000.

PARENTE, André (Org.). *Imagem máquina*: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

PEDROSA, Mario. *Significação de Lygia Clark*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

PETIT Larousse Illustré: dictionnaire encyclopédique pour tous. Paris: Librairie Larousse, 1980.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

RAMA, Angel. *A cidade das letras*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ROTHENBERG, Jerome; CLAY, Steven (Org.). *A book of the book*: some works & projections about the book & writing. New York: Granary Books, 2000.

SACILOTTO, Deli; SAFF, Donald. *Printmaking*: history and process. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1978.

SALTZEIN, Sonia (Org.). *No vazio do mundo*: Mira Schendel. São Paulo: Marca d'Água, 1996.

SANT'ANNA, Sérgio. Cenários. *In*: SANT'ANNA, Sérgio. *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*. São Paulo: Ática, 1982.

SANTIAGO, Silviano. *Stella Manhattan*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

SCHERER, Jacques. *Le "Livre" de Mallarmé*. Paris: Gallimard, 1957 *apud* MALLARMÉ, Stephane. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1998.

SCHWARTZ, Arturo. *The complete works of Marcel Duchamp*. ed. rev. e exp. New York: Delano Greenidge, 2000.

SHONAGON, Sei. *The pillow book of Sei Shonagon*. Tradução de Ivan Morris. New York: Penguin, 1979.

SIMONE, Raffaelle. El cuerpo del texto. *In*: NUNBERG, Geoffrey (Org.). *El futuro del libro*: esto matará eso? Barcelona: Paidós Ibérica, 1998. p. 243-256.

SMITHSON, Robert. *The collected writings*. California: University of California Press, 1996.

SOUZA, José Cavalcante de (Org.). *Os pré-socráticos*: fragmentos, doxografia e comentários. Tradução de José Cavalcante de Souza. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

STILES, Kristine; SELTZ, Peter. *Theories and documents of contemporary art*: a sourcebook of artist's writings. Berkley: University of California Press, 1996.

TINIANOV, Iuri. *O problema da linguagem poética I*: o ritmo como elemento construtivo do verso. Tradução de Maria José Pereira e Caterina Barone. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

TURRER, Daisy. *O livro e a ausência de livro em Tutaméia, de Guimarães Rosa*. 2000. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários – Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

TZARA, Tristan. *Siete manifiestos dada*: algunos dibujos de Picabia. Tradução de Huberto Haltter. 3. ed. Barcelona: Tusquets, 1981.

Sobre a autora

Sonia Salgado Labouriau é doutora em Poéticas Visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais com ênfase em Literatura e Outros Sistemas Semióticos. É professora do curso de Graduação em Artes Plásticas da Universidade do Estado de Minas Gerais, na Escola Guignard. Artista visual com atuação no Brasil e no exterior, desenvolve pesquisas sobretudo na área de processos temporais na arte, com ênfase no livro de artista, no desenho, na escultura e na instalação.



Publicações Viva Voz

Editoração: **Arte e Técnica**
Sônia Queiroz (Org.)

Espaços da literatura contemporânea
Ana Maria Chiarini (Org.)
Maria Zilda Ferreira Cury (Org.)
Mônica Gama (Org.)

Laboratórios de escrita e de leitura
Daiane Carneiro Pimentel (Org.)

Os livros e cadernos Viva Voz estão disponíveis em versão eletrônica no *site:* www.labed-letras-ufmg.com.br

L125o

Labouriau, Sonia Salgado.
O objeto livro e suas expansões / Sonia Salgado Labouriau. – Belo Horizonte : Fale/UFMG, 2026.
108 p. : il., color., p&b. (Viva Voz).

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-85-7758-409-3 (impresso)
978-85-7758-408-6 (digital)

1. Livros. 2. Editoração. I. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. II. Título. III. Série.

CDD : 020

Ficha catalográfica elaborada pelo Bibliotecário Israel José da Silva – CRB/6-2128
Biblioteca Professor Rubens Costa Romanelli - FALE/UFMG

As publicações Viva Voz acolhem textos de alunos e professores da Faculdade de Letras, especialmente aqueles produzidos no âmbito das atividades acadêmicas (disciplinas, estudos e monitorias). As edições são elaboradas pelo Laboratório de Edição da Fale/UFMG, constituído por estudantes de Letras - bolsistas e voluntários - supervisionados por docentes da área de Edição.

A presente edição foi impressa pela Imprensa Universitária UFMG em sistema digital, papel marfim 90 g/m^2 (miolo). Composta em caracteres Verdana, acabamento em kraft 420 g/m^2 (capa) e costura artesanal com cordão encerado.

