



Obra e livro: apontamentos para um debate conceitual¹

Œuvre and Book: Notes for a Conceptual Debate

Luis Alberto Brandão

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
luisbra2014@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-5789-7125>

Resumo: Segundo uma perspectiva teórica e comparativa, apresentamos alguns apontamentos sobre as noções de obra (em sentido abrangente e em sentido estrito de obra literária e obra artística) e livro (em sentido estrito de objeto material e em sentidos translatos), tratadas como noções-problema e em algumas de suas variações históricas e relativas aos campos em que são utilizadas, especialmente nos estudos literários, na teoria da arte e nos estudos editoriais, com destaque para questões de natureza espacial. As linhas de desenvolvimento abarcam: os sistemas sónicos constitutivos da obra (sobretudo a escrita e seus códigos, como o alfabético); os sistemas técnicos de produção e recepção da obra; as relações do livro com as formas que tentam expandi-lo (como os livros-objeto e os livros de artista); a discussão sobre outros conceitos correlatos ao de materialidade, como os conceitos de corpo e substância.

Palavras-chave: obra; livro; espaço; teoria da obra; história do livro; teoria do espaço.

Abstract: From a theoretical and comparative perspective, we present some notes on the notions of *œuvre* (in a broad sense and in the strict sense of literary and artistic work) and book (in the strict sense of material object and in translational senses), treated as problem notions and in some of their variations both historical and related to the fields in which they are used, especially in literary studies, art theory and editorial studies,

¹ O presente artigo se vincula a pesquisa desenvolvida com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig).

with emphasis on issues of spatial nature. The lines of development include: the sign systems constituting the work (especially writing and its codes, such as alphabetical); the technical systems of production and reception of the work; the book's relations with the forms that try to expand it (such as artist books and bookworks); the discussion of other concepts related to materiality, such as the concepts of body and substance.

Keywords: œuvre; book; space; artwork theory; history of the book; space theory.

Obra e livro como noções-problema

Em um contexto intelectual intensamente marcado pelo desejo de rever, no campo das humanidades, a validade de concepções consideradas elementares – e, nesse sentido, não passíveis de questionamento –, as noções de obra e de livro ganharam destaque como noções-problema. Conhecido como estruturalista – e/ou, não sem polêmica, pós-estruturalista –, tal contexto vincula-se especificamente à França das décadas de 1960-1970, embora sua repercussão tenha atingido várias partes do mundo ocidental e avançado ao longo das décadas seguintes, tendo em vista que o pensamento dos seus principais autores continua, hoje, despertando interesse. Em especial, é de grande importância no referido contexto a preocupação com o debate propriamente teórico, o qual não apenas se volta para questões relativas à linguagem, como também revela o esforço de tratá-las sob prisma científico ou, quando se questionam as premissas de cientificidade, conforme um forte rigor de base conceitual.

As perguntas, pois, sobre o que é uma obra – em sentido geral, mas também em sentido estrito de obra literária e obra de arte – e o que é um livro, assim como a demanda por uma “teoria da obra” e uma “teoria do livro” fazem parte de um movimento mais geral de negatividade epistemológica, dirigida sobretudo às categorias tidas como autoevidentes por certa tradição intelectual que valoriza os fatores de continuidade em detrimento daqueles de descontinuidade. A crítica a tal tradição é explícita, por exemplo, no pensamento de Michel Foucault (2008, p. 23), que, em “As unidades do discurso”, capítulo que abre o livro *A arqueologia do saber*, afirma: “Há, em primeiro lugar, um trabalho negativo a ser realizado: libertar-se de todo um jogo de noções que diversificam, cada uma à sua maneira, o tema da continuidade”. Esse tema vincula-se intimamente ao pressuposto da “unidade” dos objetos designados por tais noções; pressuposto, pois, a se colocar em debate:

Mas, sobretudo, as unidades que é preciso deixar em suspenso são as que se impõem da maneira mais imediata: as do livro e da obra. Aparentemente, pode-se apagá-las sem um extremo artifício? Não são elas apresentadas da maneira mais exata possível? Individualização material do livro que ocupa um espaço determinado, que tem um valor econômico e que marca por si mesmo, por um certo número de signos, os limites de seu começo e de seu fim; estabelecimento de uma obra que se reconhece e que se delimita, atribuindo um certo número de textos a um autor. (FOUCAULT, 2008, p. 25).

Demonstrando, com exemplos concretos, quão problemáticos são tanto o pressuposto da “unidade material” do livro quanto o da “unidade discursiva” da obra – usualmente invocada a partir da remissão a um nome próprio, o nome do autor, ou à homogeneidade expressiva –, Foucault (2008, p. 27) conclui que “a obra não pode ser considerada como unidade imediata, nem como unidade certa, nem como unidade homogênea”.

Embora com uma estratégia distinta, também Roland Barthes interroga a noção de obra, da qual a noção de livro é uma espécie de derivação, com um caráter mais explicitamente material. O recurso utilizado pelo crítico francês é contrapor à noção de obra, usualmente vinculada a aspectos restritivos, uma outra, mais abrangente e complexa: a noção de texto. Assim, entre diversas aproximações contrastivas, Barthes (1988, p. 72) propõe que “a obra é um fragmento de substância, ocupa alguma porção do espaço dos livros (por exemplo, numa biblioteca)”, enquanto o texto é um “campo metodológico”; “a obra se vê (nas livrarias, nos fichários, nos programas de exame)”, enquanto o texto “se demonstra, se fala segundo certas regras (ou contra certas regras)”; “a obra segura-se na mão, o texto mantém-se na linguagem: ele só existe tomado num discurso (ou melhor, é Texto pelo fato mesmo de o saber)”.

As aproximações contrastivas prosseguem no raciocínio de Barthes (1988, p. 75-76, grifos do autor): a obra “é tomada num processo de filiação. Postula-se uma *determinação* do mundo (da raça, da História) sobre a obra, *correlação* das obras entre si e uma *apropriação* da obra ao seu autor. O autor é reputado pai e proprietário da obra”; quanto ao texto, “lê-se sem a inscrição do Pai”; a obra “remete à imagem de um organismo que cresce por expansão vital, por ‘desenvolvimento’ (palavra significativamente ambígua: biológica e retórica)”, enquanto ao texto se vincula a “metáfora da *rede*; se o Texto se estende, é sob o efeito de uma combinatória, de uma sistemática”.

Observa-se, pois, que Roland Barthes (1988, p. 66) simultaneamente critica a concepção ortodoxa – substancialista, unitária, “newtoniana” – de obra e sugere que se passe a considerar o Texto – grafado com maiúscula, indicando o caráter singular do uso do termo – como um objeto novo, ou melhor, um novo “campo” – complexo, plural, “einsteiniano” –, o qual passaria, justamente, a demandar teorização.

De forma bastante significativa, a menção aos distintos modos de concepção do espaço físico, associados a Isaac Newton e Albert Einstein, comprova que a noção de obra – e, por extensão, também a de livro – é fortemente marcada por questões de índole espacial, observáveis, por exemplo, nos vínculos entre obra e objeto, suporte, condições de apresentação, corpo, espaço perceptivo, horizontes e perspectivas – termos de acepção espacial, ainda que metaforicamente – culturais. Assim, as variações da noção de obra podem ser associadas à variabilidade da própria noção de espaço.

No caso da física – que, na história do pensamento ocidental, possui estreita proximidade com a filosofia –, podem-se citar algumas concepções predominantes e, não raro, historicamente coetâneas, mesmo que sejam incompatíveis entre si, em termos de pressupostos conceituais. São elas: espaço como qualidade posicional do mundo dos objetos materiais (concepção aristotélica); espaço como sistema de relações (concepção leibniziana); espaço como categoria apriorística, condição de possibilidade da percepção (concepção kantiana); além, é claro, das já citadas concepção newtoniana (espaço absoluto, continente de todos os objetos materiais) e concepção einsteiniana (espaço relativístico, quadridimensional, campo em expansão).² Pode-se indagar, pois, em que medida cada uma dessas vastas correntes definidoras do espaço suscita, condiciona e/ou afeta determinada concepção de obra e certa concepção de livro.

As duas grandes motivações expostas acima – a busca por uma teorização abrangente e o destaque a questões relativas à associação entre obra e espaço, entre livro e espaço – são a principal base do presente artigo. Quanto à primeira, é importante frisar que, embora originalmente inspirada no caráter intensamente crítico e especulativo do debate estruturalista e pós-estruturalista, a demanda teórica aqui proposta não se restringe a tal debate, podendo incluir outros campos investigativos que colocam as noções ou os conceitos de obra e de livro sob indagação. Quanto à

² Para abrangentes panoramas sobre as concepções de espaço na física e na filosofia, ver Jammer (1993) e Casey (1997).

segunda motivação, é necessário destacar que nossa pesquisa sobre a categoria espaço³ – a qual abarca não apenas as variações conceituais nos campos da física e da filosofia, mas também em outros campos em que tal categoria possui papel de destaque, como é o caso da teoria da arte, da geografia, da arquitetura e, é claro, o campo dos estudos literários e o dos estudos editoriais – é tomada como lastro para aprofundar a abordagem do caráter transdisciplinar e transartístico presente nas articulações entre obra, livro e distintos sistemas de espacialidade.

A partir das referidas bases, reconhecemos quatro linhas principais de desenvolvimento, todas elas focadas no questionamento das noções ou dos conceitos de obra – em sentido geral e em sentido estrito de obra literária e obra artística – e de livro, bem como na ênfase das relações entre tais noções ou conceitos e aspectos espaciais, sobretudo no que tange ao que se entende por materialidade – da obra e do livro.

Tais linhas de desenvolvimento incluem um amplo conjunto de questões, que abarcam desde os sistemas de signos constitutivos da obra – no caso da obra verbal impressa, o sistema de escrita e seus códigos, como o alfabético –, passando pelo debate sobre os sistemas técnicos de produção e recepção da obra, no qual merece destaque o livro – frequentemente tomado, no caso do campo verbal, como sinônimo de obra –, objeto cuja estabilidade histórica vem sendo confrontada não apenas por novos meios, mas também por experimentos simultaneamente literários e plásticos que buscam problematizar e ampliar os limites desse objeto – os “livros expandidos” ou os chamados livros-objeto e/ou livros de artista. Mas igualmente abarcam a discussão, também bastante vasta, sobre outros conceitos determinantes do conceito de matéria – ou, pelo menos, correlatos a ele –, como é o caso dos conceitos de corpo e de substância. A seguir, alguns aspectos e possibilidades investigativas dessas linhas de desenvolvimento serão apresentados.

Obra e livro: sistemas sógnicos e técnicos

No texto intitulado “Antes do alfabeto”, o escritor italiano Italo Calvino (2010, p. 46), tratando do nascimento da escrita – por volta de 3300 a.C., entre os sumérios, na Baixa Mesopotâmia –, destaca a importância do suporte e do instrumento no processo histórico de evolução do código de representação e comunicação:

³ Em especial, ver Brandão (2004, 2013).

O suporte e o instrumento fazem com que a pictografia primitiva sofra em breve tempo uma simplificação e estilização levadas ao extremo: dos signos pictográficos (um peixe, um pássaro, uma cabeça de cavalo) desaparecem as curvas que, na argila, não sobressaíam bem; assim a semelhança entre signo e coisa representada tende a desaparecer; impõem-se os signos que possam ser traçados com uma série de toques instantâneos do cálamo. Observe-se, pois, a importância da relação entre formas icônicas (escolhidas por algum fator de semelhança visual com o objeto representado) e formas arbitrárias (no sentido de estabelecidas e/ou identificadas por convenções) para esse processo que chega até ao alfabeto, como invenção fenícia ocorrida por volta de 1100 a.C.

Se é possível considerar, no entanto, segundo ressalta Calvino (2010, p. 50), que “a hesitação entre figuração e escrita acompanha a atividade gráfica por pelo menos 2 mil anos”, também se deve levar em conta que tal relação não deixa de existir no cerne dos códigos elementares de escrita, mesmo após o caráter convencional ter adquirido supremacia.

No texto “Nosso misterioso alfabeto”, o linguista Charles Berlitz (1982) enfatiza que, fundamentando a criação e a difusão dos chamados alfabetos verdadeiros – nos quais signos gráficos vinculam-se a sons –, além do caráter econômico, de veículo que facilitasse transações mercantis, também merecem destaque o caráter pictórico, o ornamental e o mágico ou divino. Assim, a referida hesitação, explorada por muitos artistas visuais e escritores – como ocorre, de modo exemplarmente minucioso, no livro *Alfabeto*, de Paul Valéry (2009) –, apresenta-se como um campo investigativo relevante para o debate, em chave transartística, sobre a materialidade da obra.

Se a própria escrita e seu código basilar, o alfabeto, podem ser considerados elementos técnicos definidores do que se entende por obra – no caso, obra verbal escrita –, os meios de veiculação da escrita, tidos como propriamente técnicos – porque dizem respeito a mecanismos de produção e difusão não raro literalmente maquinizados –, também influenciam fortemente tal entendimento.

Um estudo que revela com nitidez a referida influência se encontra no livro *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. No capítulo “A mão, a máquina”, Flora Süssekind (1987, p. 24, grifos da autora) analisa o ambiente intelectual brasileiro dos fins do século XIX aos anos 1920, mostrando as diferentes reações de

importantes escritores à difusão da máquina de escrever e de outras inovações técnicas:

Reelaboração, no caso de Lima Barreto; *mímesis* sem culpa, no de João do Rio; *recusa* ou assimilação constrangida, mas remunerada, no de Bilac; um perverso *deslocamento* de quaisquer marcas de modernização, no de Godofredo Rangel – estas são apenas algumas marcas que assume o diálogo entre técnica literária e a disseminação de novas técnicas de impressão, reprodução e difusão no país durante a virada do século e as primeiras décadas do século XX.

A ensaísta destaca que o Brasil “pré-modernista” é profundamente marcado pela disseminação quase simultânea de diversos aparelhos – cinematógrafo, gramofone, fonógrafo – e transformações técnicas – da litografia à fotografia nos jornais. As marcas se revelam não apenas nos textos que se escrevem a respeito, isto é, na tematização das mudanças, mas também na incorporação de aspectos relativos a tais aparelhos e técnicas no próprio modo de elaboração dos textos, ou seja, na geração ou incorporação de novas técnicas textuais, jornalísticas e literárias. Em termos gerais, verifica-se nitidamente o surgimento de uma “relação mais mediada entre o produtor literário e o que escreve” (SÜSSEKIND, 1987, p. 28).

Quando se aproximam o código de veiculação – nos exemplos citados, o alfabético – e o sistema técnico – nos casos citados, em especial a máquina de escrever –, é possível verificar um paralelismo no qual o aspecto convencional do código se vincula ao caráter estritamente instrumental do sistema técnico. Por outro lado, e contrastivamente a esse primeiro paralelismo, é possível observar um segundo: o paralelismo entre o caráter figurativo – ou analógico, icônico – do código e a dimensão sensível e metafórica – e/ou simbólica – do sistema técnico.

Tais paralelismos e contrastes constituem vigorosos focos de interesse para a literatura contemporânea, como se observa no livro *Histórias naturais*, de Marcílio França Castro (2016), especialmente no conto “Roteiro para duas mãos”, no qual, pela via da ficcionalização de pesquisas biobibliográficas, são tematizadas as diversas relações que vários escritores – entre eles, Ernest Hemingway, Jacques Kerouac, Julio Cortázar, Franz Kafka, Friedrich Nietzsche, Charles Bukowski – estabeleceram com a máquina de escrever.

Espaços da obra e do livro

A mediação entre escritor e escrita e a consciência dessa mediação – em diferentes formas e graus – por parte de produtores e receptores são certamente fundamentais em outro dispositivo cuja materialidade e cujo nível de complexidade e de vigor histórico o definem como sistema técnico imprescindível para a abordagem do conceito de obra: o livro, em sua condição de objeto e mecanismo – textual, visual, arquitetônico-escultórico, cultural etc. Não por acaso, já se consolidou um expressivo campo de estudos voltado para o livro, inclusive com nomenclatura própria, de circulação internacional, em língua inglesa: *Studies in Print Culture and The History of the Book*.⁴

Em um fecundo material que serviu de base para um de seus cursos, Roland Barthes (2005, p. 104-105) sugere que se entenda a obra como “forma fantasiada”, em que se fantasia a “fabricação de um objeto” visionado em sua “totalidade material”. Essa forma é considerada como um “leque de apresentações” que envolvem não apenas a estrutura (que Barthes discute a partir de Mallarmé) e o estilo (tomado a partir de Flaubert), mas também, e sobretudo, questões rítmicas pertinentes à relação entre elementos contínuos e descontínuos. O ensaísta propõe o esboço de uma tipologia do livro, a qual prevê as “grandes funções míticas da Obra como volume”: o Livro-Origem, o Livro-Guia, o Livro-Chave. Essas funções se projetam sobre um “fundo indistinto” – os “livros comuns”, “plural gregário”, objetos meramente mercantis – e pressupõem, todas elas, a “sujeição ao Livro-Mestre”. A tipologia também prevê o “anti-livro”, vinculado ao gesto de “Rebelião contra o livro”, ou um “dizer Não ao livro por meio do livro” (BARTHES, 2005, p. 108-115).

Tais concepções de obra e de livro – as quais, apesar de tributárias de sua materialidade, nitidamente buscam não se circunscrever a ela – se ampliam em direção a duas grandes “formas fantasiadas”, que, para Barthes (2005, p. 115), constituiriam “fantasias de civilização”: o Livro e o Álbum. O Livro, como “mito coletivo” que envolve uma física e uma metafísica, possui caráter arquitetural, premeditado. É um mecanismo que se rege por uma “cadência”, homólogo a um “universo Uno, estruturado, hierarquizado”, e opera basicamente segundo três grandes regras: a

⁴ Importantes títulos vinculados a tal campo são: Colligan (2014); Dane (2012); Darnton (2009); Finkelstein e McCleery (2006); Gutjahr e Benton (2001); Hall (1996); Howsam (2015); Lang (2012); Lyons (2011); Martin e Febvre (1992); Rothenberg e Clay (2000).

permutação (o livro infinito, e Barthes pensa, aqui, em Mallarmé); a acumulação (o livro somativo, como em Dante); e a essencialização (o livro condensado, exemplificado por *Monsieur Teste*, de Paul Valéry).

Já o Álbum possui caráter circunstancial, de mera coletânea casual, na qual sobressaem a descontinuidade e a disseminação das partes. Em função da ausência de estrutura e da forte presença do acaso, o mundo representado pelo Álbum é inessencial – ou rapsódico – e sem cadência: um “universo não-uno, não hierarquizado, disperso, puro tecido de contingências, sem transcendência” (BARTHES, 2005, p. 130).

Apesar de tais “formas fantasiadas” serem contrastivas, Barthes (2005, p. 130) ressalta a existência de uma dialética entre elas, pois é possível – e isso ocorre frequentemente – que o Álbum aspire a ser Livro. Além disso, em larga medida – a qual se torna bastante intensa da perspectiva do leitor –, o destino de todo Livro parecer ser tornar-se Álbum. Tal dialética parece estar presente na própria concepção moderna – em sentido historicamente estrito, como a concepção que se difunde com especial força a partir da segunda metade do século XIX – de obra e de livro, bem como de literatura e de arte, e exemplarmente costuma vir associada ao livro *Un coup de dés* e às anotações para um projeto – anti-livro? *performance* de leitura? – conhecido como *Le Livre*, ambos de Mallarmé.

É justamente tal exemplaridade que Maurice Blanchot (2005, p. 340) explora em “O livro por vir” – texto clássico sobre as relações entre obra, livro, literatura, leitura e espaço –, que destaca a radicalidade do gesto mallarmaico, segundo o qual, conforme o ensaísta, “a literatura só poderia ser concebida em sua integralidade essencial a partir da experiência que lhe retira as condições usuais de possibilidade”. Essa revisão dos pressupostos que costumam vir associados ao texto literário se encontra claramente atuante, e de modo seminal, em *Un coup de dés*, poema-obra-livro que problematiza as próprias condições de legibilidade e visibilidade, as relações entre a percepção analítica e a sintética, entre elementos estáticos e dinâmicos:

A obra literária ali está em suspensão, entre sua presença visível e sua presença legível: partitura ou quadro que se deve ler, poema que se deve ver e, graças a essa alternância oscilante, buscando enriquecer a leitura analítica pela visão global e simultânea, enriquecer também a visão estática pelo dinamismo do jogo dos movimentos, enfim, buscando colocar-se no ponto de intersecção

onde, como a junção não está feita, o poema ocupa somente o vazio central que representa o futuro de exceção. (BLANCHOT, 2005, p. 354).

Mas a radicalidade do gesto mallarmaico está também profundamente determinada por uma forte problematização da noção de espaço: espaço do próprio livro, espaço do que se entende por obra, espaço da própria escrita, espaço do sistema de linguagem que viabiliza a operação tanto conceitual quanto sensível produzida pelo poema. Há, segundo Blanchot (2005, p. 346, grifos do autor), uma nova concepção de espaço, intensamente relacional, fortemente tributária dos vínculos com a operação de leitura:

Um lance de dados nasceu de um entendimento novo do espaço literário, um espaço onde podem ser engendradas, por meio de novas relações de movimento, novas relações de compreensão. Mallarmé sempre teve consciência do fato, mal conhecido até ele e talvez depois dele, de que a língua era um sistema de relações espaciais infinitamente complexas, cuja originalidade nem o espaço geométrico ordinário nem o espaço da vida prática nos permitem captar. Nada se cria e nada se diz de maneira criativa senão pela aproximação prévia do lugar de extrema vacância onde, antes de ser falas determinadas e expressas, a linguagem é o movimento silencioso das relações, isto é, “a escansão rítmica do ser”. As palavras só estão ali para designar a extensão de suas relações: o espaço em que elas se projetam e que, mal é designado, se dobra e redobra, não estando em nenhum lugar onde está. O espaço poético, fonte e “*resultado*” da linguagem, nunca existe como uma coisa: mas sempre “*se espaga e se dissemina*”.

Quanto ao projeto *Le Livre*, ainda é mais explícito o destaque ao caráter fundante e determinante que a operação de leitura exerce sobre a obra. Essa operação envolve não apenas o leitor e as condições de leitura individuais, mas todo um conjunto de procedimentos, rituais, convenções pré-estabelecidas e elementos aleatórios – toda uma *performance* de elementos combinatórios que viabilizam a geração-recepção – atos percebidos como indissociáveis – do sentido. Segundo Blanchot (2005, p. 358), “no manuscrito póstumo, Mallarmé insiste no caráter de perigo e de audácia que a leitura implica”, perigo que não permite “saber de antemão o que é o livro, nem se ele é, nem se o devir ao qual o livro corresponde [...] já tem agora um sentido para nós e terá algum dia um sentido”.

Também Michel Melot (2012, p. 181) reconhece no *Livro* de Mallarmé – livro que paradoxalmente poderia ser considerado, na terminologia de Barthes, um anti-livro ou um álbum – uma “ponte entre o livro sagrado e o eletrônico”, tendo em vista a inexistência, em termos de sua definição constitutiva, ideal, de um autor, ou apontando para o apagamento de uma autoria coesa e reconhecível, individualmente atribuível. No livro provocativamente intitulado *Livro*, – título composto do termo “livro” seguido de uma vírgula, composição que sinaliza o poder do livro de aproximar elementos díspares: no caso, um elemento lexical, de semântica determinada, e um elemento puramente gráfico, sem semântica, de função apenas organizadora e rítmica) –, Melot define o livro primordialmente a partir da *dobra*.

Segundo o ensaísta, a dobra é o fundamento – físico, em termos de espacialidade material, mas ultrapassando tal dimensão – do códex, ou seja, do formato de caderno: “O poder transcendental do livro está inscrito em sua dobra. A dobra é a forma elementar do livro, aquilo que o distingue de outros suportes da escrita: parede, tabuinha, rolo, cartaz, tela” (MELOT, 2012, p. 49). É a dobra que faz do livro um “objeto vetorizado e, conseqüentemente, normativo” (MELOT, 2012, p. 85), e que configura a sua tridimensionalidade: “fechado sobre seu próprio espaço, porém, já articulado com seu conteúdo e concluído por aquilo que o contém”, a dobra gera uma “forma profunda, complexa e movediça”: “a superfície se torna volume” (MELOT, 2012, p. 50-51). Os espaços do livro são ao mesmo tempo “distintos e solidários”, “guardam entre si relações de contigüidade e de oposição” (MELOT, 2012, p. 51).

Na opinião de Melot (2012, p. 131), a invenção da página, por meio da dobra, “teve efeito mais duradouro sobre nossa forma de pensar do que qualquer sistema filosófico”. Haveria, na verdade, uma forte compatibilidade entre o mecanismo formal do livro e o pensamento ocidental. Mais do que compatibilidade, haveria determinação recíproca: o livro se apresenta como veículo ideal desse tipo de pensamento – racionalizante, tendencialmente analítico e operando por comparações opositivas –; tal pensamento, por sua vez, busca no livro o efeito de unificação, acabamento e conclusividade. Para o autor, o pensamento ocidental prefere a dialética induzida que escande seu discurso por meio de rupturas regulares e se desenvolve por uma sucessão de oposições. O livro permite a continuidade, mas também favorece a oposição radical, aquela que vira as costas. A forma do códice convida à afirmação e à certeza, mais do que ao fluxo e ao compromisso.

O ensaísta, assim, enfaticamente reconhece a força histórica do livro como o principal veículo do pensamento ocidental moderno – e, em larga medida, também da literatura –, sobretudo em função de dois fatores, ambos traduzindo a noção de unidade. O primeiro é o livro constituir-se como vigorosa unidade formal: “Se a concepção unitária do livro se mantém tão forte, isto se deve ao fato de sua forma apresentar a virtude de dissimular diversidades, até mesmo incoerências inaceitáveis para seu estado” (MELOT, 2012, p. 47). O segundo fator é o intenso e incontornável vínculo entre livro e unidade intelectual; especialmente, unidade autoral; e, ainda mais especialmente, autoria individual: “Foi, de fato, a materialidade do códice, a dobra, a encadernação que impôs esta ideia de unidade intelectual de onde o autor se projeta” (p. 116).

Entretanto, Melot (2012, p. 130) chama atenção para as enormes diferenças, que chegam a ser opostas, entre o livro e os meios digitais de produção, difusão e recepção de informações, ou seja, as novas formas de constituição das obras, não apenas verbais, tendo em vista que a forte, quase obrigatória correlação, observável no livro, entre obra impressa e palavra é colocada em xeque nos novos meios:

A ideia segundo a qual as palavras germinam sobre a página, tendo elas sido, conseqüentemente, enraizadas em seu subsolo, opõe radicalmente o imaginário do livro àquele da tela, espaço vazio que acolhe todo signo vindo do exterior. O livro cultiva a ideia de que a verdade está nele contida, da mesma forma que ela está no corpo humano, e que, em alguma parte, na polpa ou na carne do seu suporte, tudo já foi programado. A tela, ao dissociar o suporte e seus conteúdos, rompe com esse tipo de determinismo, sem que se possa prever ainda quais são suas conseqüências.

Os desafios trazidos pelos novos meios dizem respeito não apenas a projetar o livro na rede – o que ocorre, por exemplo, nos chamados livros eletrônicos, que buscam reproduzir em ambiente digital os mecanismos do livro impresso –, mas também a tentar conceber um livro-rede, ou seja, um veículo de signos, um mecanismo técnico difusor de significação que atue com as novas potencialidades – e os novos riscos, as novas limitações e o novo imaginário – da rede digital. A expansão desse mecanismo talvez possa vir a ter como conseqüência o fato de o próprio termo *livro*, a partir de determinado ponto de diferenciação, deixar de ser adequado.

Roger Chartier (2010, p. 7-8) também enfatiza esse forte e, em termos históricos, inusitado índice diferenciador, o qual se baseia sobretudo em uma contundente modificação do regime de materialidade dos sistemas de informação pautados pela escrita – ou, pode-se acrescentar, na mudança da própria noção de materialidade:

As mutações de nosso presente transformam, ao mesmo tempo, os suportes da escrita, a técnica de sua reprodução e disseminação, assim como os modos de ler. Tal simultaneidade é inédita na história da humanidade. A invenção da imprensa não modificou as estruturas fundamentais do livro, composto, depois como antes de Gutenberg, por cadernos, folhetos e páginas, reunidos em um mesmo objeto. Nos primeiros séculos da era cristã, a forma nova do livro, a do *codex*, se impôs em detrimento do rolo, porém não foi acompanhada por uma transformação da técnica de reprodução dos textos, sempre assegurada pela cópia manuscrita. E se é verdade que a leitura conheceu várias revoluções, reconhecidas ou discutidas pelos historiadores, essas ocorreram na longa duração do *codex*: assim as conquistas medievais da leitura silenciosa e visual, o furor de ler que tomou conta do século das Luzes, ou então, a partir do século XIX, o ingresso maciço na leitura de recém-chegados: os meios populares, as mulheres e, dentro ou fora da escola, as crianças.

Ao quebrar o vínculo antigo estabelecido entre textos e objetos, entre discursos e sua materialidade, a revolução digital obriga a uma revisão radical dos gestos e das noções que associamos ao escrito. Apesar das inércias do vocabulário, que tentam acomodar a novidade, designando-a com palavras familiares, os fragmentos de textos que aparecem no monitor não são páginas, mas composições singulares e efêmeras. E ao contrário de seus predecessores, rolo ou *codex*, o livro eletrônico não mais se diferencia pela evidência de sua forma material das outras produções da escrita.

Tal ponto de diferenciação, contudo, pode ser buscado na própria história do livro – o que, conforme visto acima, ensaístas como Roland Barthes e Maurice Blanchot procuram demonstrar, tomando como referência, em especial, a obra de Stéphane Mallarmé. Trata-se, pois, de perguntar em que medida o livro pode ser questionado e ampliado como objeto e como mecanismo, e qual é o limite de diferenciação segundo o qual determinado objeto e determinado mecanismo continuam a ser um livro ou, pelo contrário, inviabilizam que essa designação seja cabível.

Essas perguntas também fazem parte de outro vasto horizonte investigativo, marcado pela íntima articulação entre campos artísticos: o dos livros de artista, livros experimentais ou livros-objeto – ou ainda, como tentativa de abarcar as muitas variações terminológicas, livros expandidos.

Livros expandidos

Em *O livro de artista e a enciclopédia visual*, Amir Brito Cadôr (2016, p. 294), a partir de uma definição de Ulisses Carrión e tendo como lastro o expressivo acervo de livros de artista mantido pela Biblioteca Central da UFMG, afirma: “Quando ‘a obra não pode existir de outro modo, a não ser no livro’, estamos sem dúvida diante de um livro de artista”. Ressaltando a força da materialidade e do caráter paratextual nesse tipo de livro – e indicando que “os paratextos podem ser verbais, mas também podem ser gráficos e plásticos”, o que configura a chamada “perigrafia” (CADÔR, 2016, p. 295) –, o ensaísta acrescenta:

Todo livro de artista, de certo modo, chama a atenção para o livro como objeto editorial. Nesse sentido, todo livro de artista é um livro sobre fazer livros, destacando as inúmeras transformações que acontecem com o texto até chegar ao leitor: a escolha do papel, o formato e o acabamento, a diagramação em colunas, a folha de rosto, enfim, o paratexto editorial como elemento que influencia na recepção do texto. (CADÔR, 2016, p. 309).

Observa-se, pois, que essa ampliação da noção de livro em direção à sua potencialidade paratextual – a partir do conceito abrangente de paratexto como “tudo o que não faz parte do texto, mas faz parte do livro” (CADÔR, 2016, p. 295) – não rompe com as fronteiras dessa noção. Pelo contrário, trata-se de expandir o livro sem que se rompa a possibilidade de reconhecer determinado objeto como tal. O livro de artista se configura, pois, como uma espécie de metalivro, um livro autorreflexivo no que concerne à sua materialidade e à sua configuração editorial, conforme sugerido por Cadôr (2016, p. 296): “De certa forma, todo livro de artista é um comentário sobre os livros”.

Em *A página violada*, no capítulo “Definições e indefinições do livro de artista”, Paulo Silveira (2001, p. 25) destaca a variedade terminológica que envolve as experimentações com o livro: “Como em outros idiomas, o português contemplou com muitas palavras o campo em que o artista se envolve na construção do livro como obra de arte:

livro de artista, livro-objeto, livro-arte, arte-livro, livro-obra...”, e indica que a expressão “livro de artista” pode ser utilizada em sentido amplo – envolvendo todo tipo de projeto artístico que explora a materialidade e/ou a conceitualidade do livro – ou em sentido estrito – experiências realizadas por certos artistas conceituais nos anos 1960.

Já Adolfo Montejo Navas (2002, p. 34), no texto “À luz do olhar”, sobre os chamados “livros-obra” de Waltercio Caldas, sugere que a diferença entre livro de artista e livro-objeto é “a mudança de uma estrutura estritamente narrativa para uma estrutura plástica”. Segundo essa linha de raciocínio, o elemento narrativo – em sentido abrangente, ou seja, que envolve o caráter consecutivo, a ordenação sequencial do livro – seria mais tipicamente “livresco” do que o caráter arquitetônico e a espacialidade plástica. Ulisses Carrión (2011, p. 15) afirma: “fazer um livro é perceber sua sequência ideal de espaço-tempo por meio da criação de uma sequência paralela de signos, sejam linguísticos ou não”.

Há, no entanto, a linha de raciocínio oposta – ou complementar à primeira –, segundo a qual o caráter construtivo seria mais relevante do que o sentido de ordenação, a narratividade do livro – ou tão importante quanto tal sentido –, como pontua o próprio Waltercio Caldas (2002, p. 52): “os livros são objetos da família dos espelhos e dos relógios, pois têm uma autonomia construtiva e inventam sua própria sintaxe”. Nessa segunda linha de raciocínio, a objetualidade seria a categoria mais abrangente, o que justificaria o uso da expressão “livro-objeto”, preferível a “livro de artista”.

De fato, a exploração de diferentes aspectos dessa objetualidade, incluindo o questionamento do que se entende por “objeto” – o que abre a discussão sobre o que configura a “objetualidade literária” –, pode gerar objetos que, se em princípio se inspiram na objetualidade tradicional do livro – tradicional, inclusive, porque não apresenta variações históricas significativas –, também podem atingir pontos de estranhamento radical, ou mesmo de ruptura com relação a ela. Ana Paula Mathias de Paiva (2010, p. 113), no livro *A aventura do livro experimental*, destaca a forte “vocação experimental do livro-objeto”, no sentido de

valorizar a localização, a performance e a força comunicativa de aspectos editoriais incorporados ao suporte livro: impressões, aplicações, design, facas, vincos, encadernações, dobraduras, montagens, fechos, invólucros, colagens, tridimensionalidade, encartes, imantações, costuras, sensorialidade, confecção,

resolução, inovação tecnológica, acabamento e apresentação formal-visual-discursiva.

Levar em conta tal ampla abertura de conceituação, pela qual os limites do conceito são tangenciados e colocados à prova, é sem dúvida uma vereda investigativa promissora. É o que faz a autora, que, no livro citado, inclui um capítulo denominado “Galeria”, no qual apresenta imagens de “livros experimentais” dos mais diferentes tipos e uma lista de definições e aspectos definidores puramente hipotéticos e, nesse sentido, também experimentais. A título ilustrativo do grau de abertura dessa proposta, livremente selecionamos alguns itens dessa lista:

Livro-joia, brinquedo, ornamental. / Categoria tensora da orientação. / Afronta. Convida. Afeta. Afeição. / Desacumula-se da estrutura rígida. / Livro-ruído. / Sensitivo – se faz sentir. / Experimentável – submetido à prova. / Ensaiador de linguagens – exploratório. / Inteligentemente curto-circuitado, “fora de controle.” / Livro objeto de ruptura. / Tenso. Não óbvio. / Livro-trampolim. (PAIVA, 2010, p. 114-129).

Matéria, corpo, espaço

É também importante destacar a relevância do debate conceitual que se desdobra a partir das noções de materialidade e de matéria, como o que ocorre relativamente às noções de corpo e de substância – noções, todas elas, com grande ressonância de fatores considerados de natureza espacial. Apresentamos, a seguir, alguns aspectos desse debate.

Na contramão do pressuposto de que *corpo* é uma noção autoevidente, definida segundo sua única ou prioritária determinação naturalista em termos físicos e biológicos, Jean-Luc Nancy, no texto “58 indícios sobre o corpo”, postula afirmações contraditórias sobre o corpo e sobre muitos dos aspectos a ele comumente associados, como é o caso do pressuposto da materialidade. Talvez não sejam afirmações a rigor contraditórias, e sim aparentemente contraditórias, pois trata-se de tensionar o limite das categorias e de suas condições de possibilidade conceituais e lógicas. O tensionamento é levado a cabo por um raciocínio que deliberadamente se constitui por intermédio de paradoxos ou de paradoxos incertos, oblíquos – quase paradoxos? pseudoparadoxos? Assim, o “indício” número 1 sentencia: “O corpo é material. É denso.

Impenetrável. Se o penetram, fica desarticulado, furado, rasgado”. Já o número 5 diz: “Um corpo é imaterial. É um desenho, um contorno, uma ideia” (NANCY, 2012, p. 43).

É também nessa linha desestabilizadora dos conceitos que atuam tanto o texto “O corpo utópico”, de Michel Foucault (2013, p. 14), que define corpo como “ponto zero do mundo”, “fulcro utópico”, quanto o texto “Questions of space”, de Bernard Tschumi (1999, p. 53, 58), que se inicia com o questionamento da presumida materialidade do espaço – “Será que o espaço é uma coisa material em que devem ser colocadas todas as coisas materiais?”⁵ –, até projetar tal questionamento sobre a função do corpo em relação ao espaço material e sobre a própria espacialidade do corpo: “A experiência do espaço determina o espaço da experiência?” / “Se essa pergunta é considerada absurda, será que o espaço arquitetural existe independentemente do corpo que o experiencia?”⁶.

Em chave especulativamente ficcionalizante e provocativamente poética, e considerando que ficção e poesia podem ser entendidas como sistemas textuais questionadores das categorias do pensamento, Nuno Ramos (2010, p. 84), no texto “Regras para a direção de um corpo”, afirma: “O corpo parece, assim, espontâneo quando é astucioso e indiviso quando é profundamente dividido”. Ou ainda:

Manco ou amputado, teu corpo, perdido da graça, é ainda mais profundamente corpo. Cego, surdo, burro, teu corpo, perdido de visão, da audição, da inteligência, teu corpo é ainda mais corpo, agora. E debaixo da terra é corpo. E quando for cinza e poeira é corpo. Mais corpo, mais corpo ainda. Azul, canção, silêncio, rugido, palavra sem significação. Teu corpo é a juba de um leão adormecido. Um brilhante incrustado no dente. A carne incrustada na carne. Espasmo, intestino, sangramento e palavra. Isso tudo é teu corpo agora, maior e mais corpo ainda. (RAMOS, 2010, p. 90-91).

É Gaston Bachelard (2008) quem explicitamente indaga as limitações do que ele denomina “ilusão substancialista”, a qual, juntamente a outras “ilusões”, como a “ilusão realista”, é típica de um

⁵ “Is space a material thing in which all material things are to be located?” (TSCHUMI, 1999, p. 53, tradução nossa).

⁶ “Does the experience of space determine the space of experience?” / “If such a question is said to be absurd, does architectural space exist independently of the experiencieng body?” (TSCHUMI, 1999, p. 58, tradução nossa).

pensamento pré-científico, na acepção de fundado apenas na percepção supostamente direta dos sentidos e assim resistente à teorização e à problematização conceitual. O autor propõe, então, a substituição do termo “realista” pelo termo “realizante”, indicando que

essa simples mudança de adjetivo basta, a nosso ver, para alterar os valores substantivos e para preparar uma conversão lógica do real. [...] se o real não é imediato e primeiro, ele perde o seu valor de origem. Precisa receber um valor convencional. Terá de ser retomado num sistema teórico. Aí, como em tudo, é a objetivação que domina a objetividade; a objetividade é apenas o produto de uma objetivação correta. (BACHELARD, 2008, p. 61).

A ampliação do debate conceitual e das práticas de criação proporcionadas pelo livro-objeto ou livro experimental ou livro expandido, aliada às indagações teóricas referentes às categorias-chave de matéria, corpo, substância e noções correlatas, faz com que nosso debate retorne ao campo das problematizações sobre o espaço, na especificidade que esse campo adquiriu para a teoria da arte. É importante destacar, porém, que essa especificidade se revela como uma transespecificidade, já que a teoria da arte aqui se articula à teoria da literatura, aos estudos editoriais e a outras áreas.

Um abrangente quadro dos modos como a espacialidade da arte se manifesta é elaborado por Alberto Tassinari, crítico de arte e filósofo que busca demonstrar que, em termos históricos, há um conjunto relativamente conciso de formas de manifestação, as quais denomina “esquemas espaciais genéricos”. No livro *O espaço moderno*, Tassinari (2001), além de fornecer algumas indicações para a caracterização das espacialidades artísticas antiga, medieval e renascentista, concentra seu estudo na espacialidade moderna, a qual, abarcando tanto a história da pintura quanto a da escultura, ele subdivide em duas fases: uma fase de formação; e outra, de desdobramento.

A análise se concentra nas relações entre o *espaço da obra*, vinculado à sua materialidade e ao reconhecimento dos limites concretos que definem sua unidade, e o *espaço do mundo*, referência ao lugar em que a obra pode ser contemplada, isto é, o local de exibição, o qual, por sua vez, inclui o mundo do próprio contemplador – por isso o *espaço do mundo* ser, também, o *espaço do mundo em comum*. A partir dessa análise, o autor postula que, na arte moderna, em especial em sua fase de desdobramento, ou seja, na chamada arte contemporânea, a comunicação

estabelecida entre o *espaço da obra* e o *espaço do mundo em comum* “é algo de inteiramente novo na história da arte ocidental” (TASSINARI, 2001, p. 75), já que até então tais espaços eram, por definição, separados, ou seja, o *espaço da obra* se definia por se distinguir nitidamente do *espaço do mundo em comum*.

Para lidar com essa comunicação historicamente inédita, Tassinari formula a expressão *espaço em obra*. O autor afirma que, diferentemente de uma obra naturalista, que busca imitar o espaço do mundo em comum justamente porque difere dele, uma obra contemporânea, “ao requisitar a espacialidade do mundo em comum para individualizá-la, não possui autonomia para se desembaraçar totalmente dele” (TASSINARI, 2001, p. 76). Assim, “uma obra contemporânea não transforma o mundo em arte, mas, ao contrário, solicita o espaço do mundo em comum para nele se instaurar como arte” (TASSINARI, 2001, p. 76).

Também Lorenzo Mammì (2012, p. 9) enfatiza a importância histórica do momento em que as relações entre obra e mundo se tornam pouco pacíficas:

Uma vez franqueada a fronteira entre o quadro e a moldura, a separação entre a experiência óptica da arte e a experiência prática do mundo se torna sempre mais precária, resvalando, no limite, numa incompatibilidade: o ambiente há de ser aniquilado, para que a obra possa vingar, ou então esta deve criar, ao seu redor, um simulacro de ambiente, que substitua o ambiente real.

Reencontramos, assim, o ponto de partida do presente artigo: a pergunta pelos limites da obra. Mas, aqui, a pergunta ressurgue em um contexto em que a própria obra explicitamente se constitui como uma indagação sobre seus limites como obra.

Considerações finais

Procuramos demonstrar que os apontamentos realizados e as aproximações contrastivas ou por convergência trazidas para a pesquisa sobre os diversos aspectos concernentes às noções ou conceitos de obra e de livro – em especial quanto às fronteiras de sua materialidade e a alguns de seus sentidos translatos – ganham fôlego quando inseridos em discussões mais abrangentes. Fundamentalmente, são discussões sobre os grandes regimes de espacialidade em vários campos de conhecimento e

atuação, regimes observáveis em suas variações históricas – como os que se elaboram na teoria da literatura, na teoria da arte, na física, na filosofia e, projetivamente, nos estudos editoriais. Com esses apontamentos e essas aproximações, também buscamos demonstrar a relevância de se investigar em que medida tais noções ou conceitos – e os casos em que são tensionados e levados ao limite – são tributários do cruzamento entre esses campos, os quais incluem, é claro, o campo artístico.

Referências

BACHELARD, Gaston. *Estudos*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

BARTHES, Roland. *A preparação do romance II: a obra como vontade: notas de curso no Collège de France 1979-1980*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BERLITZ, Charles. *As línguas do mundo*. Tradução de Heloisa Gonçalves Barbosa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Tablados: livro de livros*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CADÔR, Amir Brito. *O livro de artista e a enciclopédia visual*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2016.

CALDAS, Waltercio. *Livros*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo; Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2002.

CALVINO, Italo. *Livro de areia*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CARRIÓN, Ulisses. *Fazer livros*. Tradução de Amir Brito Cadôr. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

CASEY, Edward S. *The Fate of Place: A Philosophical History*. Berkeley: University of California Press, 1997.

CASTRO, Marcílio França. *Histórias naturais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CHARTIER, Roger. Escutar os mortos com os olhos. Tradução de Jean Briant. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 24, n. 69, p. 7-30, maio-ago. 2010. DOI: <http://doi.org/10.1590/S0103-40142010000200002>.

COLLIGAN, Colette. *A Publisher's Paradise: Expatriate Literary Culture in Paris, 1890-1960*. Amherst: University of Massachusetts Press, 2014.

DANE, Joseph A. *What is a Book?: The Study of Early Printed Books*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2012.

DARNTON, Robert. *The Case for Books: Past, Present and Future*. New York: PublicAffairs, 2009.

FINKELSTEIN, David; McCLEERY, Alistair (ed.). *The Book History Reader*. 2. ed. London: Routledge, 2006.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 7. ed. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico; as heterotopias*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

GUTJAHR, Paul C.; BENTON, Megan L. (ed.). *Illuminating Letters: Typography and Literary Interpretation*. Amherst: University of Massachusetts Press, 2001.

HALL, David D. *Cultures of Print: Essays in the History of the Book*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1996.

HOWSAM, Leslie (ed.). *The Cambridge Companion to the History of the Book*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. DOI: <http://doi.org/10.1017/CCO9781139152242>.

JAMMER, Max. *Concepts of Space: The History of Theories of Space in Physics*. 3. ed. New York: Dover, 1993.

LANG, Anouk (ed.). *From Codex to Hypertext: Reading at the Turn of the Twenty-First Century*. Amherst: University of Massachusetts Press, 2012.

LYONS, Marty. *Books: A Living History*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2011.

MAMMÌ, Lorenzo. *O que resta: arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MARTIN, Henri-Jean; FEBVRE, Lucien. *O aparecimento do livro*. Tradução de Fulvia M. L. Moretto, Guacira Marcondes Machado. São Paulo: Ed. Unesp: Ed. Hucitec, 1992.

MELOT, Michel. *Livro*. Tradução de Marisa Midori Deaecto, Valéria Guimarães. Cotia: Ateliê Editorial, 2012.

NANCY, Jean-Luc. 58 indícios sobre o corpo. Tradução de Sérgio Alcides. *Revista UFMG*, Belo Horizonte, v. 19, n. 1-2, p. 42-57, jan./dez. 2012. DOI: <http://doi.org/10.35699/2316-770X.2012.2710>.

NAVAS, Adolfo Montejo. À luz do olhar. In: CALDAS, Waltercio. *Livros*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo; Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2002. p. 31-52.

PAIVA, Ana Paula Mathias de. *A aventura do livro experimental*. Belo Horizonte: Autêntica; São Paulo: Edusp, 2010.

RAMOS, Nuno. *O mau vidraceiro*. São Paulo: Globo, 2010.

ROTHENBERG, J.; CLAY, S. (ed.). *A Book of the Book*. New York: Granary Books, 2000.

SILVEIRA, Paulo. *A página violada*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2001.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: CosacNaify, 2001.

TSCHUMI, Bernard. *Architecture and Disjunction*. Cambridge: The MIT Press, 1999.

VALÉRY, Paul. *Alfabeto*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

Recebido em: 23 de outubro de 2020.

Aprovado em: 16 de janeiro de 2021.