

Sofia Gonçalves

> O preciso e misterioso momento em que se encontram dois livros de capa amarela (ou para um contributo difuso ao entendimento da edição contemporânea, entre crise e crítica)



Sofia Gonçalves

Sofia Gonçalves é docente de Design de Comunicação na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Co-fundadora do atelier de design gráfico Flatland, com Paulo Freitas. Fundou com Rui Almeida Paiva, a DIAS, um projecto editorial que lida com as sobreposições possíveis entre arte e literatura. Actualmente investiga a página.

Entre política e ideologia, ensaio e ficção, contracorrente e conta corrente, texto principal, nota e meta nota, aceitemos o pretexto para viajarmos até à origem da palavra “crítica”, como ação que coloca em crise, e da relação desta com um dos seus agentes – as práticas editoriais. Tendo por cenário a crise, posicionemo-nos diante da publicação própria e da publicação financeiramente assistida, da autoridade do autor e do Estado, do livro que nunca se fez (os *Pensamentos de Joubert*, *Le Livre de Mallarmé*, *O Livro do Desassossego* de Pessoa, entre outros) e dos livros que poderiam nunca ter sido feitos.

Queira o leitor aceitar o convite para este “texto-desvio” que se inicia com uma peripécia pessoal num universo particular da economia do livro. Por um mercado de segunda circulação do livro, tropecei num título inusitado – *A Sagrada Família* por Marx e Engels. Esta é a capa da primeira edição de 1845:



1 O presente livro foi impresso a apenas uma cor. Querida, por favor, o leitor acreditar que a capa agora apresentada é, de facto, amarela.

O preciso e misterioso momento em que se encontram dois livros de capa amarela  
(ou para um contributo difuso ao entendimento da edição contemporânea, entre crise e crítica)

*A Sagrada Família*, ou *A crítica da crítica crítica contra Bruno Bauer e consortes* é a primeira obra que sela a colaboração e amizade entre Marx e Engels, bem como a preparação das bases ideológicas do socialismo. (Mais tarde, Lenin declararia *A Sagrada Família* como a obra que lança os fundamentos do socialismo científico revolucionário materialista).

O processo é, em si, socialista – a escrita e edição são construídas em colaboração: Engels escreveu os três primeiros capítulos, o primeiro e o segundo parágrafo do capítulo IV e o item 2b do capítulo VII; Marx escreveu a restante obra composta por nove capítulos; o prefácio foi escrito por ambos e, por fim, o editor deu o título à obra. *A Sagrada Família* é uma crítica aos jovens hegelianos (em particular aos irmãos Bauer) e à sua linha de pensamento centrada numa política liberal elitista, muito popular nos círculos académicos da época. Este é um livro “contra” Bruno Bauer, o homem que ficou conhecido pela crítica que lhe foi dirigida e que era descrito como um filósofo “espiritualista”, “idealista”, pouco ligado à realidade, preso aos vícios de pensamento e de linguagem de Hegel, a um modo de pensar “teológico”. O final da vida brindou-o sarcasticamente com a descrença na Razão e na Revolução e mais uma entrada num episódio literário mediático – a sua correspondência com Friedrich Nietzsche em *Ecce Homo: Como se chega a ser o que se é*.

De *A Sagrada Família* retemos, sobretudo, o seu subtítulo – *A crítica da crítica crítica*. Esta é a capa da edição portuguesa, de 1974:



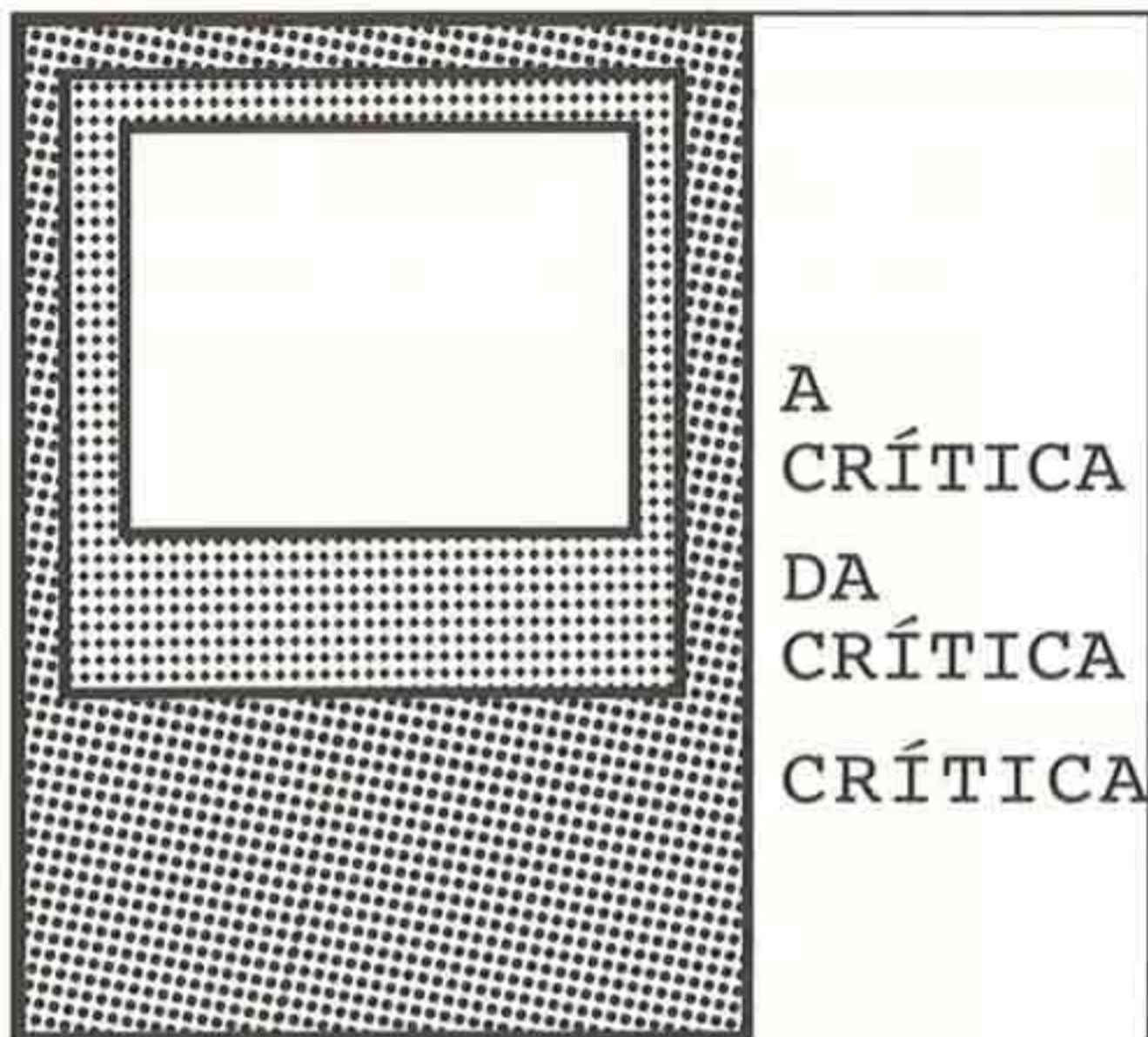
E este é Josef Albers, artista, teórico e emérito professor da Bauhaus, em frente de uma das suas pinturas abstratas da série *Homenagem ao quadrado*:



A série, iniciada em 1949, explora exaustivamente as interações cromáticas de um conjunto de quadrados, dispostos concentricamente na tela. Em 1963, e já depois da sua emigração para a América após o encerramento da Bauhaus pelo regime nazi, Josef Albers publica *A Interação da Cor*. O livro consolida a tese de que a cor é governada por lógicas internas e decetivas (como aliás, a grande maioria das interações de ordem social ou política; apenas a título de exemplo, o projeto pedagógico da Bauhaus foi surpreendido pelas opções políticas da Alemanha). Josef Albers é hoje conhecido como designer, artista, fotógrafo, tipógrafo, poeta. Foi ainda um importante teórico e pedagogo. Exerceu cada uma destas atividades com rigor e contribuiu para as formalidades e discursos de cada disciplina. Não é difícil encontrarmos estudos ou biografias que evoquem estas facetas. Árduo é descortinar o que ficou entre ofícios (ou da interação entre estes universos de produção).

Encontramos na capa da edição portuguesa de *A Sagrada Família* e nas pinturas de Albers o esquema da nossa argumentação. Quais são, afinal, as consequências de uma crítica ao cubo quando aplicada à produção editorial?

O preciso e misterioso momento em que se encontram dois livros de capa amarela  
(ou para um contributo difuso ao entendimento da edição contemporânea, entre crise e crítica)



### > A crítica

Perante universos info-saturados, exigimos, cada vez mais, mecanismos rigorosos de seleção e validação dos conteúdos e produções culturais. Numa cultura onde todos podem assumir pretensões de “escrita” e onde a textualidade e visualidade são práticas banais e quotidianas, o valor socioeconómico da produção de conteúdos depende de estruturas e operações de legitimação. A “gestão de conteúdos” parece mais relevante que a sua “escrita”. A recente atenção dada a conceitos como edição e curadoria aparece-nos como resposta a esta urgência.

A edição torna-se operação recorrente, visível e com uma natureza que desafia a sua conceção tradicional, ao posicionar-se como operação fundamental na organização, representação e receção dos conteúdos, e como princípio criativo, atento ao conteúdo e à forma, particularmente às ambiguidades que podem surgir entre as duas instâncias.

Declaramos uma primeira hipótese: a produção editorial pode ser, *per se*, agente de crítica, quando consideramos intervir e inquirir a totalidade do seu ciclo de produção – aquilo que propomos denominar por *Edição Revista e Aumentada*. A expressão parte da apropriação do jargão da edição tradicional e coloca-se como hipótese às práticas editoriais contemporâneas que entendem a publicação, em todas as suas fases, como um espaço de escrita, como processo que nunca se demite da criatividade e da crítica.

Colocar em crise uma prática (=crítica) implica disponibilizarmos o discurso para uma permanente "revisão". Por sua vez, "aumentado" refere a expansão das operações específicas da edição às várias fases de produção, i.e. como gesto ou marca visível que confunde os papéis tradicionais da publicação e interroga o papel da edição enquanto mediação dos processos de criação, serviço, circulação, receção ou leitura.

A produção editorial pode, deste modo, ser entendida como manipulação das ordens naturais e culturais:

- i) quando navega entre géneros: ensaio/ficção, artes visuais/literatura;
- ii) quando baralha as hierarquias dos seus atores e estruturas: autor, editor, designer, editora, distribuidora;
- iii) quando gere os seus próprios modelos de financiamento ou, ainda, quando gere ambiguidades entre publicação própria e publicação financeiramente assistida;
- iv) quando reclama o papel do Estado como estrutura essencial de viabilização dos livros que poderiam nunca ter sido feitos, quando apenas sujeitos aos critérios de um mercado editorial viciado ou gerido simplesmente pelas margens de lucro.

### > A crítica da crítica

A crítica também se declara pela forma.  
Lançamos a hipótese a partir de outra imagem:



Na primeira página de “The Page” (1974), George Perec descreve as operações da escrita para a definição de um espaço. Ambíguo e laboratorial, programático e poético, o autor ensaia um meta texto que joga literalmente com todas as macro e microestruturas da escrita no seu espaço preferencial – a página.

Perec é exemplar no reconhecimento de uma escrita que também é forma. No início deste texto lemos:

*Eu escrevo...*

*Eu escrevo: Eu escrevo...*

*Eu escrevo: ‘Eu escrevo...’*

*Eu escrevo que eu escrevo...*

*etc.*

Ação, descrição, citação, declaração, etc., “The Page” coloca a hipótese de uma escrita que age com e não sobre a página; de uma leitura que lê a página e não através desta, que parte obviamente do que se lê, mas também do modo como se lê; que atenta ao “segundo texto” que a página impõe. Nestas tensões encontramos o “estado de graça” da página.

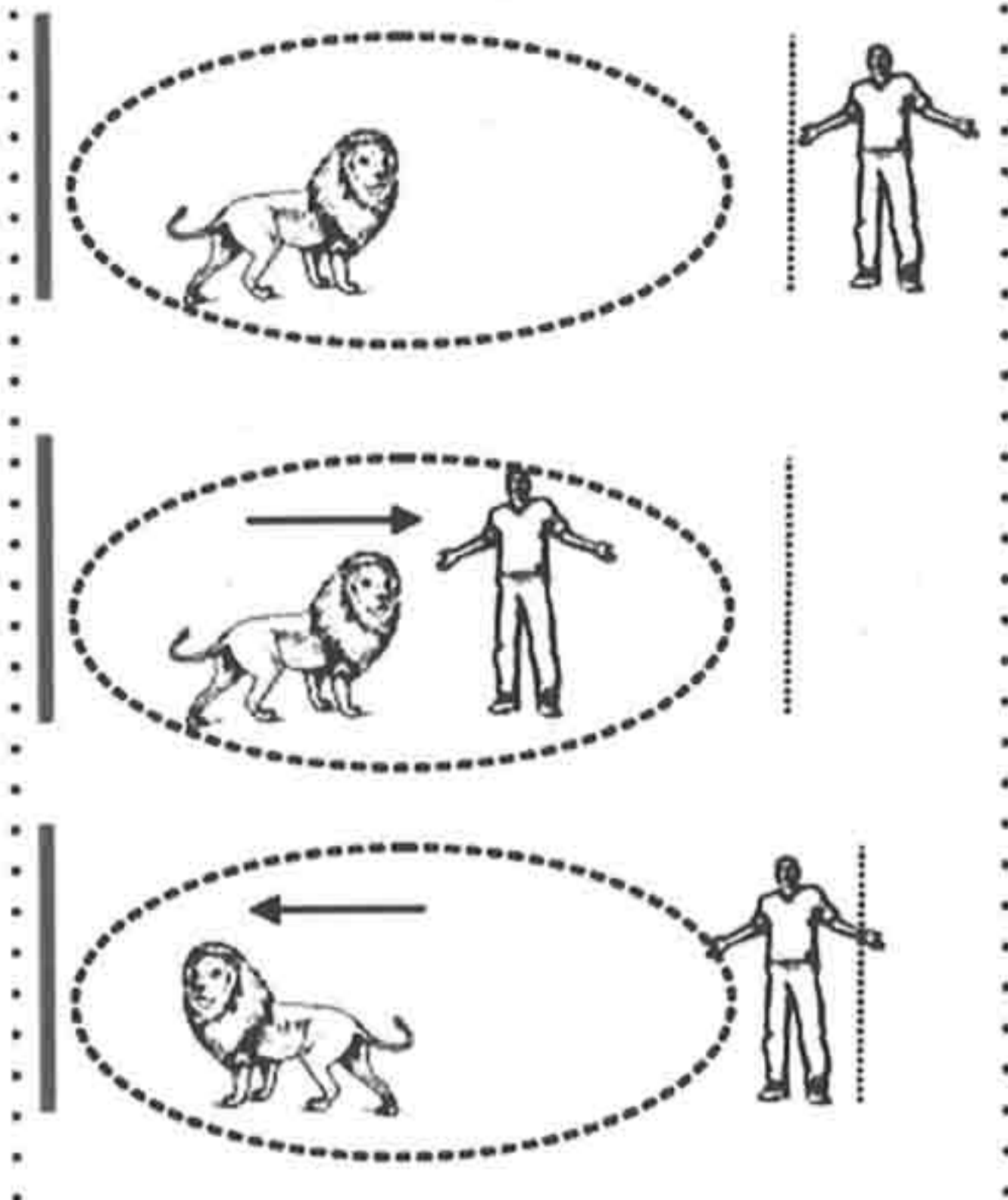
A paginação é agente ativo de uma outra retórica editorial que se expande naturalmente às estruturas formais da publicação e esbate, mais uma vez, as fronteiras entre conteúdo e forma. A página, a sua semântica, sintaxe, morfologia, paratextualidade, história, é espaço preferencial para uma outra “escrita”.

### › A crítica da crítica crítica

A diluição dos géneros, a crítica aos papéis ou etapas da produção editorial, a consciência da importância da gestão dos modelos de financiamento (transportados muitas vezes de condição a tema), a confluência das operações da escrita, da edição e da leitura, encontram ampla expressão no fenómeno de edição própria (ou *self-publishing*, auto edição, edição de autor, independente, experimental, marginal ou à margem, *underground*, alternativa, *small press*, D.I.Y.).

Acercamo-nos da terceira questão. Onde está a distância crítica na auto edição?

## Distância Crítica



Responsabilidade social e a crise de confiança em design

PAINEL IV

A dissolução das personagens autónomas da edição, num contexto de produção fortemente marcado pela divisão laboral, não é uma questão neutra; bem pelo contrário, aciona uma das questões mais ambíguas na história da produção artística ou criativa, ao partir do princípio que podemos prescindir de uma distância crítica mais eficaz (ou literal), naturalmente construída quando o conteúdo é transportado pelos seus vários agentes.

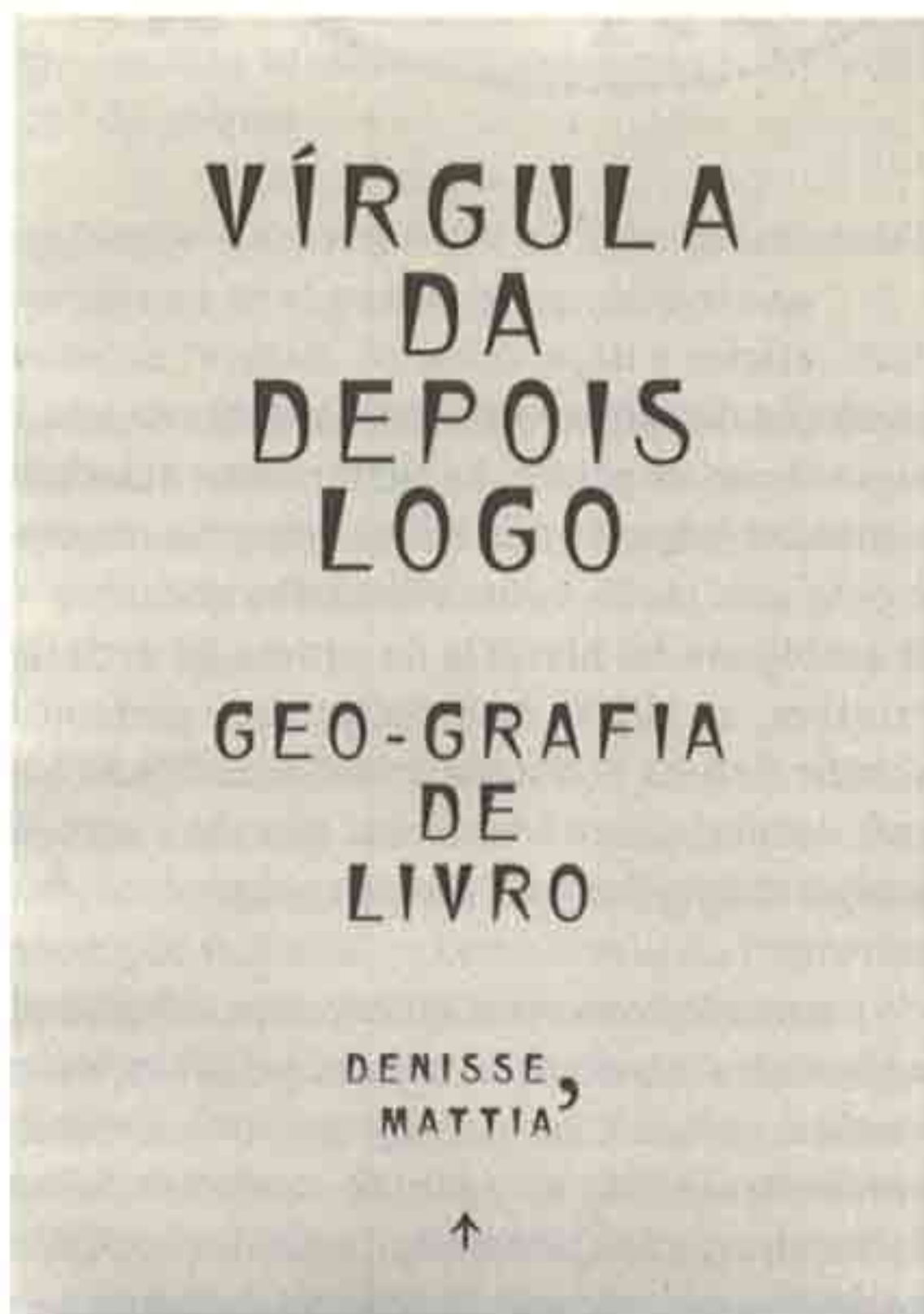
Sendo a auto edição tendencialmente autofágica – “de mim para mim” ou dito por outras palavras, criada, produzida, gerida e consumida por uma mesma comunidade restrita de agentes – existem reflexos desta natureza, na qualidade da produção. Fazer parte desta comunidade de criação, tem-me revelado tudo isto como uma grande evidência. Se não nos deixarmos cair na tentação de ler esta produção com base num fascínio por um estilo ou mesmo uma moda, mais de metade do que se produz não tem um programa de ação ou leitura relevante.

O preciso e misterioso momento em que se encontram dois livros de capa amarela  
(ou para um contributo difuso ao entendimento da edição contemporânea, entre crise e crítica)

Assim, simultaneamente problemática e entusiasmante, a proposição (auto edição) dissolve o entendimento comum da produção editorial como fruto de um trabalho de equipa, como diálogo entre discursos e intenções distintos, dando origem a objetos que não raras vezes chegam ao público tendo apenas passado pelo juízo do seu autor/editor.

Mas esta suposta marginalidade é hoje central no discurso das artes e do design e ganha visibilidade em feiras, conferências, workshops, outras publicações dedicadas exclusivamente ao assunto. Serve esta reflexão para explanarmos algo que pode ser resumido em poucas palavras: nem tudo o que é *self-published* é bom.

A geometria de todas estas enunciações leva-nos ao segundo livro de capa amarela, destino da nossa argumentação:



2

2 Impedindo o boicote ao título deste texto por meras circunstâncias de reprodução gráfica, queira mais uma vez o leitor acreditar que a capa de *Logo Depois da Vírgula* é, de facto, amarela.

# LOGO DEPOIS DA VÍRGULA

*“Muito acima das nuvens seja o centro das nossas misteriosas poéticas o irresistível anseio de viajar.”*

Cesariny, Mário. *Penas capital* (1957). Lisboa, Assírio & Alvim, 1999, p. 125.

LDDV (the least distance of distinct vision ou *punctum proximum*).

Excelentíssimo(a) senhor(a):

Achará aqui o relato de uma série de viagens que iniciei em agosto de 2010. Encontrará, porém, na leitura e nos desenhos de *Logo Depois da Vírgula* (1), outras viagens anteriores e posteriores, não condicionadas por essa atualidade, que irão satelizar e “des-temporalizar” o seu rumo central.

(1) DO PORQUÊ DA ESCOLHA DO TÍTULO. *O Monte Análogo* de René Daumal, romance de aventuras alpinas, não euclidianas e simbolicamente autênticas, é o meu ponto inicial. Esta viagem, que “existe exatamente como se não existisse” e cuja existência é comprovada pela ‘necessidade’ de que exista”, tem um lugar especial na minha mitologia pessoal e no trabalho que desenvolvi durante os últimos anos. Lembro-me com exatidão do dia em que descobri o livro. Era um dia de sol primaveril, como aqueles em que se abrem as janelas pela primeira vez depois de um longo e fastidioso inverno. Uma corrente de ar fresco, repleta de cheiro de renascimento, agitava as cortinas. Um silêncio estudioso envolvia a casa, e eu estava preso na vertigem do tédio<sup>21</sup>, na altura ainda genuíno. Andava sem saber o que fazer do turbilhão de vontades que me assaltava. Tinha dezasseis ou dezassete anos. Estava no escritório da minha mãe, olhando com ansiedade para as estantes cheias de livros enquanto ela lia. Repetida quotidianamente, esta procura tinha-se transformado, a pouco e pouco, num ritual obsessivo. As estantes eram como a casca de uma árvore e as lombadas, as suas células epidérmicas. Formavam um bloco apertado e homogéneo onde cada uma das partes transmitia à outra os seus conteúdos, por contacto das capas e através de um processo interno,

invisível a olho nu, como os líquidos nos vasos comunicantes. Para ler, tinha – como numa operação cirúrgica – de parar momentaneamente o fluxo interno dos intercâmbios significantes, extraíndo um livro do conjunto. Escolhia sempre os mesmos, os mais espessos, como se o facto de conterem imensas folhas me pudesse salvar definitivamente do tédio pelo qual estava envolvido. Folheava as duas ou três primeiras páginas e colocava de novo o volume no seu respetivo lugar. O aborrecimento era tão forte – e com ele a ausência de sentido, a clarividência de que a tudo isto faltava nexo –, que nenhum dos impulsos que se encontram normalmente nas primeiras páginas me conseguia arrancar ao enfado. O nervosismo transmite-se, e mesmo tendo todo o cuidado para não fazer barulho, a minha inquietação atraía o olhar da minha mãe. Nesse dia, com a mesma paciência de sempre, perguntou-me o que eu queria, ao que respondi “um bom livro para fugir”. Depois de uma curta hesitação e de um olhar sobre o agregado, ela tirou um livro fininho de capa amarelada sobre a qual estava escrito, em cima e a vermelho – RENÉ DAUMAL; no centro, a verde – LE MONTANALOGUE; e em baixo, separado por uma barra horizontal magenta – L’IMAGINAIRE, GALLIMARD. Sentei-me na poltrona e comecei a ler:

De “Limiar”, introdução à tradução portuguesa de Daumal, René. *O Monte Análogo* (1952), trad. Maria de Lurdes Júdice. Lisboa, Vega, 1992, p. 21.

“Tudo o que vou contar começou com uma letra desconhecida num envelope. Havia nesses traços de caneta que escreviam o meu nome e o endereço da REVISTA DOS FÓSSEIS, na qual eu colaborava e de onde me tinham reexpedido a carta, um remoinho de violência e doçura. Atrás das perguntas que fazia a mim próprio acerca do expedidor e do possível conteúdo da mensagem, um pressentimento vago mas forte evocava-me a imagem de um ‘sobressalto no charco das rãs’. E, do fundo, subia como uma bolha a convicção de que a minha vida se tinha tornado bem estagnada nos últimos tempos. Por isso, ao abrir a carta, não seria capaz de distinguir se ela me provocava o efeito de uma vivificante lufada de ar fresco ou de uma desagradável corrente de ar.”



Daumal, René. *O Monte Análogo* (1952), trad. Maria de Lurdes Júdice. Lisboa, Vega, 1992, p. 21.

Li o livro de um só trago e o que aconteceu quando cheguei ao fim foi verdadeiramente mágico. O fato de ambos, ascensão da montanha (viagem) e livro, acabarem, inesperadamente, com as palavras “na fixação das terras moventes,” deixou-me em suspenso. Logo depois de uma vírgula instala-se o silêncio e o mistério de uma viagem por fazer. Antes da vírgula, o sabor estranho da última palavra, “moventes”.

O que entrou pela janela aberta, nesta tarde de primavera, foi “uma vivificante lufada de ar fresco”, vinda de um lugar longínquo e desconhecido, que chegou para nunca mais sair. O suspenso permaneceu até agora e desde então o livro segue-me, ou melhor, eu sigo o livro para qualquer lugar onde vá. Acrescento ao seu inacabamento outros inacabamentos análogos.

➤ “Dizem que o tédio é uma doença de inertes, ou que ataca só os que nada têm que fazer. Essa moléstia da alma é porém mais subtil: ataca os que têm disposição para ela, e poupa menos os que trabalham, ou fingem que trabalham (o que para o caso é o mesmo) que os inertes deveras.

“Nada há pior que o contraste entre o esplendor natural da vida interna, com as suas Índias naturais e os seus países incógnitos, e a sordidez, ainda que em verdade não seja sórdida, de quotidianidade da vida. O tédio pesa mais quando não tem a desculpa da inércia. O tédio dos grandes esforçados é o pior de todos.”

Soares, Bernardo. *Livro do desatossigo* (1982). Lisboa, Assírio & Alvim, 2001, pp. 392-393 § 445.

Mas antes de tudo quero esclarecer alguns pontos:

- Ao invés de fazer um relato descritivo, optei por uma espécie de esboço que se foi construindo a pouco e pouco (2). Um “esboço perpétuo”;

(2) No inverno de 2010, em paralelo ao desenvolvimento do projeto *Logo Depois da Vírgula*, escrevi o *Traité du puit essoufflé*. Porque pretendia fazer um texto abissológico, fui buscar ao *Inferno* de Dante a sua estrutura abissal: um poço em forma de cone, que desce até ao centro da terra e cujo interior é dividido em degraus de tamanho progressivamente menor quanto mais se aproximam do fundo. Alguns destes degraus

são divididos em *Giron*, espécie de porção de cilindro onde cada tipo de pecado é tratado da maneira que melhor lhe convém. O texto principal do *Traité du puit essoufflé* é o próprio poço e acaba com o desaparecimento de um dos personagens dentro de um copo de água, mais exatamente na letra “O” do composto “H<sub>2</sub>O”. Os círculos sucessivos que rodeiam o inferno são as notas de rodapé e os *Girons* são as *metanotas*

(notas de notas) e as *metametanotas* (notas de notas de notas). É um texto que se ramifica do centro para a periferia, onde cada palavra escolhida dá origem a um outro texto e a outras entradas possíveis. Assim é este que agora vos apresento.

O texto principal é uma crónica, história que expõe os factos em narração simples e segundo a ordem em que eles vão acontecendo. É, ao mesmo tempo, um *hypomnemata*: termo grego que designa auxiliares de memória como livros de contas, registos públicos ou cadernos individuais. A este texto, que assim se desdobra, acrescentei notas de rodapé, comentários e textos mais específicos sobre temáticas diversas que são como troncos, cipós, epífitas, ramos, atalhos, veredas e bifurcações com que recheio o corpo do texto, mas ao contrário: do avesso.

“Não se opera a própria criação a partir da ilha deserta, mas a re-criação, não o começo, mas o re-começo. Ela é a origem, mas origem segunda. A partir dela tudo recomeça.”

• Quando preparam as expedições para alcançar o cume de uma montanha, os alpinistas costumam deixar, ao longo do trajeto, acampamentos de base para guardar o material e os víveres demasiado pesados ou prescindíveis durante as etapas seguintes. São essas bases logísticas que permitem a aproximação ao cume. Os alpinistas permanecem ali por alguns dias, como os marinheiros nas câmaras de descompressão dos submarinos, para se acostumarem à altitude e não virem a sofrer do *mal agudo das montanhas*. Além disso, é ali que regressarão depois de terem atingido o seu objetivo. Os que voltam. Há também o *porté disparu*.

As viagens que cometo não são mais do que pedaços d'a Viagem. Desde o início, nomadizo entre “acampamentos de base” mais ou menos impermanentes. Atinjo o cume e volto a descer. Abasteço-me e subo outra vez. Pouco importa que o cume seja outro e pouco importa até qual seja; é sempre Ele. Talvez suba apenas para desfrutar, durante alguns instantes, de uma vista maior, de um ponto de vista singular. Em geral, quando chego lá acima, o céu nublado impede-me a vista para além

A este conjunto, de morfologia vegetal, juntarei também a história de Honi, o traçador de círculos, personagem de ficção que me acompanha há já algum tempo e que me substitui nos desenhos como um *double*. Inspirados no deserto, estes textos vão fechar o conjunto. Só me falta saber qual é o lugar das ilhas, que têm a vantagem de não precisarem de nada que as sustente e de não estarem ligadas senão aos arquipélagos e aos continentes através do fio ténue da migração dos pássaros, dos peixes e das correntes. Estes caminhos, como linhas de perspectiva, apareceram nas áleas dos dias, nos acasos das leituras e formaram, a pouco e pouco, um conjunto de paisagem, um arquipélago de ilhas desertas e solitárias – o lugar onde:

Foucault concebia-o como escrita de si, como uma modalidade da constituição de si.

E de canopé (dossel).

Esta expressão é emprestada de Montaigne que, no capítulo “Que Philosopher, c'est apprendre à mourir”, de *Os Ensaios*, fala das suas citações como de um recheio: “Il y paraît, à la farcissure de mes exemples...” [Torna-se evidente, ao recheio dos meus exemplos...] Montaigne, Michel de. *Les Essais* (1580). Paris, Le Livre de Poche, 2001, vol. 1, p. 136.

[*le mal aigu des montagnes*]

[dado como desaparecido]

Deleuze, Gilles. *A ilha deserta e outros textos. Textos e entrevistas (1953-1974)*, trad. Luiz B.L. Orlandi. São Paulo, Editora Iluminuras, 2005, p. 13.

Surpreendo-me com a deriva dos significados. Em geral, utiliza-se a palavra “cometer” no sentido de “praticar um ato considerado condenável”, porém, ela decorre do latim *committère*: “confiar; cometer”. Inversão total dos pólos.

da minha silhueta projetada na superfície das nuvens. Se acreditasse no que vejo, não continuaria a querer ver além do que vejo e dispensar-me-ia de me movimentar. Mas um curioso fenómeno, provavelmente interno<sup>(3)</sup>, faz com que nunca acredite totalmente no meu olhar. A natureza das coisas esconde-se atrás da natureza das coisas e assim infinitamente. Sonho com um materialismo genuíno: pura tautologia;

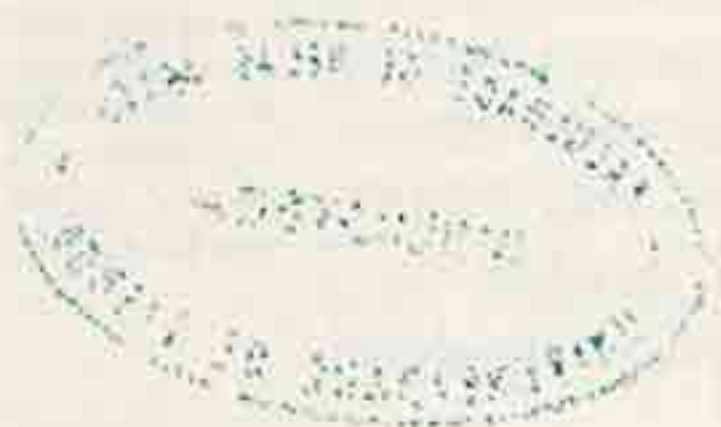
(3) Chamei-o de "ipseioidale", uma aliagem entre a ideia de *ipseité* (o que faz com que alguém seja este alguém e não uma outra pessoa qualquer) e *elicoidale* (movimento de pás em rotação sobre si mesmas que as permite fazer avançar ou recuar);

uma espécie de vórtex interno que nos leva a procurar por dentro e por fora simultaneamente. Desenvolvi uma teoria sobre isso que, num trabalho chamado "*ipso-facto* substância dura, grosso modo, substância mole", atingiu o cocuruto.

- Nove meses antes do meu nascimento, o meu pai largou uns espermatozoides solitários – embora fossem muitos – dos quais um deles – poderia ter sido outro – alunou sobre o planeta mãe. Foi a minha pré-viagem. A vida começa, no melhor dos acasos, com um orgasmo síncrono. É o nosso *big bang*;
- Não sou um adepto intransigente da verdade: frequento-a e relaciono-me com ela como qualquer um. Para sobreviver, é melhor oscilar entre ela e o seu contrário. Não a procuro, mas às vezes tropeço nela. Tem a morfologia de uma raiz, saída da terra, na qual os meus pés se prendem; de uma pedra, sobre a qual me apoio com toda a confiança, que parece estável e que de repente abana; de uma miragem que nos atrai no deserto. A verdade nem precisa ser procurada. Ela está Lá, ultrapresente e na sua dimensão mais estética: o absurdo, que é, sobre a superfície das coisas, o seu recado. *Muito acima das nuvens seja o centro das nossas misteriosas poéticas etc.*

Aqui acaba o sermão.

Segue a viagem.



*Logo depois da Vírgula, Livro de Geo-grafia* de Mattia Denise, editado por Lúgia Afonso e com projeto gráfico de Barbara Says... (2011) é um caso exemplar da crítica ao cubo descrita pelas três hipóteses deste texto: uma *Edição Revista e Aumentada* (enquanto modelo de interrogação das práticas editoriais ortodoxas), uma crítica declarada pela forma e um ceticismo latente às práticas da edição de autor como imediato critério de valorização da produção editorial<sup>3</sup>.

A 13 de Fevereiro de 2012, no âmbito dos *Encontros de Design de Lisboa*, reunimos autor/artista, editora e designer. Este gesto simples de convocação das figuras centrais deste livro, permitiu-nos entrar, por momentos, nos meandros da produção de um livro verdadeiramente colaborativo<sup>4</sup>, i.e. cuja “escrita” foi fruto de um diálogo entre pares (e não entre especialistas circunscritos à fase de produção respetiva). ×

3

Para sermos mais concretos, o livro entra na categoria de livro de autor financeiramente assistido pelo Estado, i.e. teve o apoio da Direção Geral das Artes/Secretaria de Estado da Cultura.

4

A ficha técnica de *Logo Depois da Vírgula* é a declaração da edição colaborativa. Para além dos nomes citados, o livro ainda teve a contribuição de Cristina Fino e Rui Almeida Paiva (no apoio à edição de texto), de Paulo Miyada (na escrita e troca de correspondência com Mattia Denisse), de Nuno Faria (na escrita do posfácio), de Chris Foster, Jean Pierre Léger e Nuno Moura (na tradução; Chris Foster igualmente na revisão), de Manuela Vieira, Lúgia Afonso, Cláudia Castelo e Mafalda Correia Nunes (revisão), de António Silveira Gomes (colaboração com o autor no desenho de “Table des Matières et Des Anti-Matières”).

Responsabilidade social e a crise de confiança em design

PAINEL IV

