

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES  
FACULDADE DE ARQUITETURA



## **ANTIANTOLOGIA**

### **O exercício da leitura como prática autoeditorial**

Bruno Filipe Salgado Inácio

Trabalho de Projeto

Mestrado em Práticas Tipográficas e Editoriais Contemporâneas

Trabalho de Projeto orientado pela Prof.<sup>a</sup> Doutora Sofia Leal Rodrigues

2022

## Resumo

A noção clássica de “leitura”, o *legere*, implica uma relação ativa com o texto que passa pela seleção e reunião de excertos relevantes para o leitor. Essa relação com o texto deu origem à própria noção de “antologia”, que não é mais do que a tradução literal de *florilegium* (uma “recolha de flores”), um tipo de livro de lugares-comuns medieval composto por excertos (“flores”), selecionados por um leitor e organizados tematicamente. Ler não era só, ou de todo, descodificar ou absorver um texto, mas encará-lo como uma composição da qual os fragmentos relevantes para o leitor podiam e deviam ser retirados, sendo precisamente a prática de seleção e extração que o definia como tal. A materialização da leitura, por via de cadernos de notas, *florilegia* e livros de lugares-comuns, fazia parte do exercício da leitura; tinha, dessa forma, uma dimensão editorial, quando concretizada em objetos editoriais com um alcance que excedia o do domínio privado do leitor. É com base nestes pressupostos que propomos a adoção da leitura, uma leitura esquizológica, como componente principal de um tipo de prática autoeditorial, produtora de (an)arquivos traduzidos materialmente através da forma do livro.

## Palavras-Chave

**Arquivo, anarquivo, antiantologia, esquizologia, livro de lugares-comuns, livro-rizoma**

## **Abstract**

The classic notion of “reading”, *legere*, implies an active relationship with the text to which goes through the selection and gathering of excerpts of relevance to the reader. That relationship gave origin to the very notion of “anthology”, which isn’t anything more than the literal translation of *florilegium* (a “gathering of flowers”), a kind of medieval commonplace book made up of excerpts (“flowers”) selected by a reader and organized thematically. Reading wasn’t simply, or at all, the decoding or absorption of a text, but the perceiving it as a composition where one could and should remove fragments relevant to the reader, being precisely the praxis of selecting and extracting which defined it as such. The materialization of reading, through notebooks, *florilegia* and commonplace books, was part of the exercise of reading; it had, therefore, an editorial dimension, when accomplished in editorial objects reaching beyond the private domain of the reader. It is based on these presuppositions that we propose the adoption of a kind reading, a schizological reading, as the main component of a kind of self-publishing praxis, producing (an) archives materially translated through the book form.

## **Keywords**

**Archive, anarchival, antianthology, commonplace book, reading, rhi-zome-book, schizology**

## Agradecimentos

À **Professora Sofia Leal Rodrigues** pelo acompanhamento, disponibilidade e paciência durante as muitas fases deste projeto; à **Carmen** e aos **trabalhadores da Gráfica Manuel Barbosa & Filhos**, pelo cuidado e pela competência na materialização deste projeto; ao **António** e à **Lais**, pelas referências, ideias e dedos de conversa que, mesmo ficando fora desta dissertação em certos casos, me ajudaram a evitar o desnorтеio; ao **Duarte**, pelo enriquecimento desta bibliografia com livros esgotados e pelo olhar atento e lembrado que sugeriu outros tantos; à **Mariana** por se atrever a rever este texto e outros piores; ao **Marcos**, pela assídua medição do pulso deste projeto; à **Ana**, pela partilha de tudo o que compõe o dia a dia, assim como pelo encorajamento cúmplice de quem tem fragmentos para tecer.

*Quando me ponho a imaginar a imagem de um leitor perfeito, surge sempre um monstro de coragem e curiosidade [...].*

Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*

*[...] becoming an animal, becoming a virus, becoming inorganic - just as he was also an antichrist, a poet, a pharmacist, an alcoholic, a drug addict, a psychotic, a leper, a suicide, an incestuous cannibal, a necrophiliac, a rodent, a vampire, and a werewolf. Just as he became his sister, and also a hermaphrodite, [...] a Christian and an atheist and also a Satanist, when he wasn't simply undead, or in some other way inhuman.*

Nick Land, "Spirit and Teeth"

# Índice geral

Resumo .....	iii
Palavras-Chave .....	iii
Abstract .....	iv
Keywords.....	iv
Agradecimentos.....	v
<b>Proposta.....</b>	<b>9</b>
Tema de investigação.....	9
Tópico investigativo.....	9
Questões de investigação.....	9
Problematização.....	9
Objectivos.....	10
<b>Nota introdutória .....</b>	<b>11</b>
<b>Notas sobre as origens materiais do códex .....</b>	<b>13</b>
Argila .....	13
Papiro .....	14
Cera.....	14
Pergaminho .....	15
Papel .....	16
Produção manuscrita de livros .....	19
<i>Breve nota sobre a noção medieval de autoria .....</i>	<i>24</i>
<b>Commonplace books .....</b>	<b>26</b>
Definição de 'lugares'.....	26
Antecedente medieval: os 'florilegia'.....	28
O livro de lugares-comuns renascentista .....	31
<i>Uma nota sobre miscelâneas .....</i>	<i>34</i>
<b>Da leitura ao arquivo .....</b>	<b>37</b>
Sobre a leitura .....	39
<i>Esquizologia como leitura ativa .....</i>	<i>39</i>
<i>Leitura de hipertexto .....</i>	<i>43</i>
<i>Leitura como processo autoeditorial .....</i>	<i>45</i>
<i>Hypomnemata e escrita de si .....</i>	<i>47</i>
Sobre o arquivo.....	49
<i>Enunciado como unidade do arquivo de leituras .....</i>	<i>52</i>
<i>Discurso como secção do arquivo de leituras .....</i>	<i>57</i>
<i>Arkhé.....</i>	<i>57</i>
<i>Sobre o anarquivo.....</i>	<i>59</i>
Sobre a forma: livro-rizoma .....	64

<b>Projeto – “Antiantologia”</b> .....	<b>70</b>
Enquadramento teórico .....	70
Fundamentação do título.....	70
Caraterísticas materiais.....	71
Caraterísticas estruturais .....	73
<i>Índice</i> .....	73
<i>Modelo organizacional das secções principais</i> .....	73
Nota sobre o conteúdo trabalhado .....	76
Referências visuais e conceituais .....	79
<i>Atlas Mnemosyne</i> .....	79
<i>The Situationist Times</i> .....	81
<i>A Visual History of the Beehive</i> .....	84
<i>On the Necessity of Gardening</i> .....	87
<b>Considerações finais</b> .....	<b>91</b>
<b>Bibliografia</b> .....	<b>93</b>

# Proposta

## Tema de investigação

A investigação centrar-se-á no papel da leitura como motor de um processo autoeditorial baseado na recolha, organização e cruzamento de fragmentos textuais e imagéticos reunidos no formato-livro.

## Tópico investigativo

A investigação tomará como ponto de partida a evolução do livro, enquanto objeto e enquanto obra, e o ato de leitura na sua dimensão mais básica, o ponto de interação entre sujeito-leitor e livro-objeto. O estudo da leitura na História pretende delimitar os aspetos centrais desse exercício com o passar dos séculos, em particular o da produção de conteúdo a partir do próprio ato de ler, materializado em antologias, miscelâneas e *commonplace books*, cuja natureza arquivista servirá de referência para a produção de um exemplar análogo, mas relevante do ponto de vista contemporâneo.

## Questões de investigação

1. Quais são as constantes teleológicas do livro?
2. Qual a viabilidade da recuperação de metodologias de leitura pré-moder-  
nas e sua adaptação aos paradigmas contemporâneos?
  - a. Que conceitos e teorias de hoje permitem a tradução dessas me-  
todologias num equivalente contemporâneo, relevante para o leitor  
moderno?
3. Como pode o exercício da leitura estar na base de uma prática autoedi-  
torial?
  - a. De que forma pode o formato-livro estar na base de uma prática  
arquivista da leitura?
  - b. De que forma pode o formato-livro servir de base material e de  
expressão individual do leitor, tornando-se ele próprio produtor e  
criador de uma edição?

## Problematização:

1. De que maneira pode ser recuperada, na contemporaneidade, a função  
que outrora se associava ao livro?;
2. De que maneira pode o exercício da leitura ser reconfigurado e usado  
como motor de uma prática autoeditorial?;
3. De que maneira pode o acesso quase-ilimitado a conteúdo multimédia ge-  
rar uma nova cultura da auto-publicação, a nível microscópico?
4. De que maneira pode o leitor ocupar o lugar do autor e do editor, sendo  
também ele próprio originador de edições?

## Objetivos

- Investigar a noção de leitura medieval e, através desta, conceber uma noção de leitura como processo criativo;
- Trazer para a contemporaneidade o exercício de leitura arquivista investigado, materializado no passado em objetos como as miscelâneas e *commonplace books*;
- Desenvolver um projeto editorial com base na leitura, recolha de excertos e edição desse material textual e imagético.

## Nota introdutória

O presente trabalho de projeto inicia a sua investigação nos primórdios da escrita e do livro, seguindo rapidamente para o ambiente medieval, mas não pretende clamar a necessidade de um retrocesso salvador da forma do livro (tida como em vias de extinção em tempos) ou ser uma apologia de uma época passada, definida por uma relação diferente com a palavra manuscrita e impressa. Pretende, porém, analisar de perto a evolução das noções de “leitura” e de “livro” e, pelo caminho, reunir componentes que, a nosso ver, permanecem úteis ao leitor contemporâneo. Ao mesmo tempo procurará identificar pontos de vista que, não remetendo para o estado embrionário ou intermédio dessas noções, se expressam em sintonia com as mesmas, de forma a evidenciar uma afinidade entre certas perspectivas e posturas antigas e modernas.

A concepção do livro enquanto “formato”, e não enquanto “obra” de um autor, e a materialidade inerente a essa perspectiva, são uma componente importante da conclusão retirada dessa primeira abordagem comparativa com o mundo antigo, sendo, também, uma componente importante para o projeto desenvolvido paralelamente a esta investigação. Não se trata exatamente de levantar a questão do livro-enquanto-objeto, mas de recuperar o princípio da função que executa o objeto que é o livro.

A leitura enquanto exercício ativo, baseado na busca, seleção e conexão, relaciona-se com essa natureza funcional do formato-livro, na medida em que o objeto pensado é em partes decomponíveis pela leitura. O reconhecimento do poder decompositor da leitura implica, ao mesmo tempo, um poder compositor. Essa percepção materialista da leitura assenta no princípio de que, se a leitura pode realmente atuar como agente ativo sobre o texto, os fragmentos isolados pelo leitor acumulam-se mnemonicamente e influenciam retroativamente o exercício de interação com o texto.

O arquivo, como potencial função do livro, é articulado com a concepção de uma leitura ativa, no sentido em que essa leitura se entende como produtora de fragmentos, descontextualizações, reorganizações e conexões, albergando-se essa rede intertextual, portanto, num arquivo sob a forma do livro.

É esta triangulação que se verifica presente nos hábitos de leitura medievais e pré-modernos, não como padrão monocultural, mas como tendência recorrente em resposta à necessidade de organizar e produzir conhecimento. Esta necessidade não desaparece na contemporaneidade, contudo a relação entre os três polos supramencionados altera-se, com o papel da leitura restringido à esfera privada do leitor, a noção de livro sobreposta à noção de texto, desarmado de quaisquer potencialidades materiais, e o arquivo entendido meramente como repositório neutro no qual se encerra tudo aquilo que se quer estático.

O arquivo e o ambiente digitais, particularmente, apresentam-se e são percebidos como antagônicos ao livro como objeto e como função, dada a sua economia material, a sua extensão virtualmente ilimitada e as suas possibilidades hipertextuais. No entanto, são precisamente estes aspetos que consi-

deramos potencializadores de uma cultura autoeditorial, traduzida em objetos editoriais que rejeitam a equivalência do livro com o texto, ou do livro como mero veículo do texto.

## Notas sobre as origens materiais do códex

O formato códex, adotado por, essencialmente, todos os livros publicados na contemporaneidade, tem na sua gênese uma congregação de desenvolvimentos materiais e técnicos que marcam uma mudança de paradigma relativamente à produção e disseminação de textos no mundo antigo. Esta mudança está diretamente ligada à evolução dos formatos de suporte do escrito que precedem o códex, já que podemos reconhecer neste último componentes desses formatos precedentes. Por outro lado, o códex pode ser considerado como o desenvolvimento final em resposta a uma necessidade ancestral: a reprodução de informação numa superfície plana.

### Argila

A primeira forma do livro, a tábua de barro, surge na Mesopotâmia, após a transição do nomadismo para o sedentarismo e conseqüente desenvolvimento de cidades-estado. A invenção da escrita é fruto de necessidades administrativas, legislativas e comerciais que começaram a surgir no início do terceiro milénio a.C. nos centros urbanos sumérios, e que advêm de desenvolvimentos significativos na agropecuária. A evolução das técnicas associadas à mesma implicou um aumento na produção e um decréscimo na mão de obra agrícola necessária. (Driver, 1944, p.2) Segundo Diringer,

*“[t]he reasons for the invention of writing are tolerably clear. The development of the cuneiform script was due to economic necessity, and the form that it took was conditioned by the means afforded by the Mesopotamian river-country.”*<sup>1</sup> (Diringer, 1953, pp. 56)

A força laboral aliviada foi, naturalmente, redirecionada para outros setores da vida sedentária e urbana, ocupando postos de trabalho gradualmente mais afastados da produção de bens alimentares. A remuneração destes trabalhadores, por norma em géneros alimentícios, levou ao desenvolvimento de um sistema contabilístico que se considera como precursor da escrita. (Kilgour, 1998, p. 11-12) O sistema referido define-se pelo uso de fichas, moldadas à mão em barro, usadas na contabilização de produtos ou cabeças de gado. As fichas de barro dos sumérios eram agrupadas de duas formas: usando fio que percorria o interior de uma bula através das suas perfurações; ou eram mantidas em envelopes de barro, tornando-se inacessíveis após a sua cozedura. (Schmandt-Besserat, 1996, pp. 15, 42) A impressão de selos de autoridade cilíndricos na superfície dos envelopes concedia-lhes outro nível de segurança e legitimidade, ao mesmo tempo que resolvia a questão da retificação do conteúdo do envelope. (Van de Mieroop, 2007, p.29) Citando Borsuk,

---

**1 As razões para a invenção da escrita são toleravelmente claras. O desenvolvimento da escrita cuneiforme deveu-se à necessidade económica e, conseqüentemente, a sua forma foi condicionada pelos meios proporcionados pelo país-fluvial mesopotâmico. (T.L.)**

*“[r]ather than associating three conical tokens with with three sheep in the world [...] this system associated three impressions of tokens with the tokens themselves, a level of abstraction necessary to make the representational leap from spoken language to writing.”<sup>2</sup> (2018, p. 4)*

A escrita sobre barro é fruto deste novo nível de abstração que supera a representação de objetos reais por via de fichas tridimensionais, passando a representar as próprias fichas sobre a superfície plana do suporte de escrita.

## **Papiro**

O Nilo está para os Egípcios como o Tigre e o Eufrates estão para os povos mesopotâmicos, existindo em ambos os casos uma dependência dos cursos de água significativa, para atividades de importância central, como a agricultura ou o comércio, que conseqüentemente provocariam a necessidade do suporte de escrita em foco, cuja matéria prima era obtida exclusivamente dos rios. Os egípcios, no entanto, escreviam sobre pedra em contextos religiosos ou reais, dada a dificuldade do próprio processo de inscrição e dimensão temporal dos escritos em questão, que se queriam invulneráveis à passagem do tempo. Para registros mais efêmeros e quotidianos, um suporte de escrita mais prático e leve teria que ser inventado. O papiro era usado em formato de rolo, composto de várias folhas coladas com pasta de amido. (Kilgour, 1998, p. 22-25; Borsuk, 2018, p.12-13)

As qualidades do papiro transportá-lo-iam para lá das fronteiras egípcias, chegando a mãos gregas e romanas, ainda que a data exata não seja certa. Heródoto afirma que, por meados do século V a.C., o papiro era o suporte de escrita utilizado pelos povos civilizados, sendo o pergaminho uma alternativa reservada para tempos de escassez do material predileto. O seu uso na produção de livros foi continuado no contexto greco-romano até por volta do século IV d.C., ainda que os egípcios tenham retido o monopólio da sua produção, dada a exclusividade da planta no Nilo e a vantagem econômica que tal monopólio concedia.

Nos últimos séculos da sua existência, o papiro foi usado no formato de códex, até à eventual adoção de outros materiais. Esta adaptação ao códex coincide com o advento da cristandade, pelo que a grande maioria dos códices em papiro continham textos cristãos. A causa para esta inovação final deve-se à dificuldade em encontrar passagens específicas num texto escrito em rolo, que pode exigir o desenrolamento total para a consulta das colunas finais; uma leitura baseada na pesquisa necessitaria de um método de navegação do texto mais ágil que aquele providenciado pelos rolos. (Diringer, 1953, pp. 151, 154, 161, 163, 165)

## **Cera**

Os Romanos utilizaram o pergaminho em larga escala, existindo a possibilidade de que esse uso remontasse à era pré-imperial dos povos pastorais italianos. O papiro, porém, foi o material de eleição para documentos literários até

---

**2 Em vez de associar três fichas cónicas a três ovelhas no mundo [...] este sistema associava três impressões com as próprias fichas, um nível de abstração necessário para fazer o salto representacional da linguagem falada para a escrita. (T.L.)**

ao final do século I d.C., reservando-se o pergaminho para tarefas mundanas, em conjunto com as tábuas de cera, utilizadas como cadernos de apontamentos ou livros de contas.

As tábuas de cera, ou *pugillares*, usadas por Romanos e Gregos a partir do século VIII a.C., eram compostas por uma tábua de madeira, na qual uma depressão de cerca de 3 milímetros era escavada e, posteriormente, preenchida com cera até meio. Um estilete de metal era arrastado sobre a superfície, gravando o texto. A ponta oposta do estilete era plana, permitindo a correção de erros através da raspagem. Inicialmente usados para documentos de importância considerável, como testamentos, declaração de nascimentos, contratos e votos de casamento, a introdução do papiro e do pergaminho delegou estes objetos para as necessidades efêmeras e para o ensino da escrita.

O termo *pugillares* deriva de *pugnus*, “punho”, indicando dimensões e peso adequados à manipulação do objeto com apenas uma mão. Uma tábua única podia ser usada, lembrando um *e-reader* moderno, mas o agrupamento de várias tábuas de cera não era incomum, com as tábuas do meio diferenciando daquelas nas extremidades, pois podiam ser inscritas em ambas as faces. As bordas eram unidas por um fio de couro, lado a lado, produzindo um objeto que podia ser dobrado como um acordeão. Podiam, também, ser sobrepostas, como um livro, possibilitando o “folheio” das tábuas; representações do uso deste objeto, porém, indicam que a articulação entre tábuas era mantida na horizontal, como um computador portátil. A este agrupamento de tábuas de cera os Romanos chamavam *codex*. A adaptação, no século I d.C., do *códex* (formato) ao pergaminho, teve como base o *codex* (objeto), materializando-se em pequenos cadernos, chamados *membranae*, ou em *códices* de papiro, já referenciados, ambas as alternativas mais portáteis que os agrupamentos de tábuas de cera. (Diringer, 1953, pp.192-194)

### Pergaminho

Diringer afirma que não é possível falar da “invenção” do pergaminho, sendo mais correto pensar no desenvolvimento lento de práticas relacionadas com a pele de animais e o couro desenvolvido a partir das mesmas, sendo que as primeiras referências ao uso de tal material como suporte de escrita recuam até ao séc. XXVI a.C. O material designado como “pergaminho” (etimologicamente relacionado com Pérgamo, cidade da Ásia Menor que seria a fonte primordial do material), porém, é referido apenas a partir do séc. II a.C.

O uso do pergaminho foi estimulado pelos cristãos, sendo considerado um material superior ao papiro, a partir de meados do século IV, coincidindo com a adoção da religião cristã pelo Império Romano sob Constantino, o Grande. O imperador ordenou a Eusébio de Cesareia a produção de 50 cópias das Sagradas Escrituras, em pergaminho e num formato portátil, para as igrejas de Bizâncio, exemplo do estímulo do uso do material e formato em questão. (1953, pp. 170-172, p.190, 194-195)

A transição para o *códex* exigiu o desenvolvimento de um método de costura dos agrupamentos de folhas que espelhasse o dos *códices* de tábuas de cera, retendo, no entanto, a maleabilidade do material, papiro ou pergaminho. A

“costura de sela” (*saddle stitching*) foi usada nos primeiros códices, uma técnica simples de costura de cadernos compostos por conjuntos de folhas dobradas; em caso de folhas de papiro, dobradas apenas uma vez, cada folha resultando em 4 páginas, e, em caso de folhas de pergaminho, dobradas várias vezes, duplicando o número de páginas por cada dobra. Este último caso originou as designações para cada tipo de dobra, que por sua parte são a raiz etimológica de várias palavras associadas a materiais impressos ou suportes de escrita: uma dobra resultava num *folio*, duas dobras num *quarto*, três dobras num *octavo*, quatro dobras num *sextodecimo*, e assim sucessivamente. O agrupamento de *quartos* demonstrou-se o mais prático para fins de encadernação, tradição essa que nos concedeu o termo “caderno”, derivado do latim *quaternum*, para qualquer agrupamento de folhas que compõem uma encadernação. (Borsuk, 2018, pp. 43-44)

## Papel

Foi apenas no século XI que o papel chegou à Europa, quando Abú Ma-saifa estabeleceu o primeiro moinho de papel em Xàtiva, no leste de Espanha, em 1074, (1998, p.79) três séculos depois do Califado Abássida ter obtido conhecimento do processo a partir de prisioneiros de guerra chineses capturados na Batalha de Talas, em 751. Como os mesopotâmicos com o barro e os egípcios com o papiro, os chineses desenvolveram o seu primeiro suporte de escrita a partir de uma matéria-prima versátil, utilizada na agricultura, arquitetura e nas artes: o bambu. Os caules eram cortados nas suas junções naturais e separados em tiras com cerca de um centímetro de espessura, posteriormente curadas sobre fogo e polidas num dos lados. Estas tiras eram unidas por um fio de seda, cânhamo ou couro, mas possibilitando a sua dobra, como um tapete. Estes rolos foram denominados de *jiance* (簡冊), que pode traduzir-se como “volumes de tiras [de bambu]”, com o pictograma 冊 representando quatro tiras de bambu unidas por um fio.

A introdução do papel ao Império Muçulmano necessitou da substituição de casca de amoreira, usada pelos chineses, por sobras de linho, dada a inexistência do primeiro material nas regiões ocupadas pelo império. Os árabes introduziram também o uso de martinetes, de forma a mecanizar o processo de transformação dos materiais em polpa, a qual os chineses começaram por fazer à mão.

A Era Dourada da cultura Islâmica, intervalada entre os séculos VIII e XIII, ficou marcada por uma explosão na produção literária, de traduções e, portanto, de livros. Bibliotecas espalhadas pelos territórios do Califado, contando milhões de livros entre si, desde Bagdade a Córdoba, implicariam a eventual chegada do papel à Europa, através da Espanha Islâmica. O códex em papel era já uma realidade, tendo sido o Alcorão inicialmente encadernado em pergaminho após a morte do Profeta Maomé e, naturalmente, adaptado à invenção chinesa depois da sua adoção. (Borsuk, 2018, p. 25-31)

O moinho de papel de Xàtiva passou para mãos cristãs apenas em 1238, quando Jaime I de Aragão conquistou Valência, ainda que os operários da estrutura se mantivessem muçulmanos e judeus. Esta expansão lenta pela Europa

explica-se pelas poucas vantagens que o papel oferecia relativamente ao pergaminho, inicialmente. O papel do século XIV era mais barato que pergaminho, mas era frágil, de superfície áspera e demasiado absorvente para tintas à base de água. Foi apenas depois da resolução destes problemas que o papel foi, de facto, adotado pelos Europeus, após melhorias no processo de secagem que o tornaram mais recetivo às tintas e pigmentos utilizados na época, essenciais para iluminuras e outros elementos valorizados. (Kilgour, 1998, p.79-80)

\*

A consideração da transição entre o uso de materiais, ainda que impelida por eventos ou desenvolvimentos específicos que antecedem longos períodos de estabilidade, deve ter em conta os intervalos de tempo de coexistência de diferentes formas e materiais aplicados ao livro. A adoção de um material novo prendia-se com questões económicas e culturais que a justificavam, da mesma maneira que explicavam a origem do material em questão. Notamos uma ligação entre a inovação nas formas do livro, assim como nas maneiras de o inscrever e, ainda, nas necessidades quotidianas, burocráticas e comerciais.

Na génese das tábuas de barro sumérias verificamos esse impulso, nascido da crescente complexidade social e urbana a que a oralidade não poderia dar uma resposta eficaz.

A ideia da tábua de barro sobrevive na imaginação popular contemporânea através da ideia das Tábuas da Lei dadas a Moisés por Deus, ainda que estas fossem de pedra e os sumérios reservassem a gravação em pedra para textos de importância maior. Também as dimensões das Tábuas da Lei superam a dimensão média de uma tábua de barro, com as primeiras sendo representadas, por norma, com o tamanho de lápides e as últimas tinham tamanhos modestos, cabendo confortavelmente na palma da mão do escriba. (Borsuk, 2018, p.7)

Segundo Thoburn, citando Deleuze e Guattari, as Tábuas da Lei são um momento intermédio na passagem da oralidade da Lei (de Deus para Moisés e de Moisés para os Israelitas) para a Lei no texto, bem como no suporte que carrega o texto. Este movimento é o desenho de uma linha de fuga que se verifica no movimento do Templo para a Arca da Aliança, desta última para as Tábuas da Lei e das Tábuas para o códex. (2016, p.118)

Verificamos um paralelismo entre o desenvolvimento das tábuas de barro sumérias e o mito judaico-cristão da cessão da Lei para as mãos do profeta, o movimento inicial da fuga da significação, da oralidade para o escrito no suporte mineral, assim como do mineral para o vegetal e animal, aliviando o peso da escrita. O próprio sistema cuneiforme, adaptado ao barro, pode dizer-se pesado no número de caracteres que o compõem, facto que inevitavelmente ditou o descarte das tábuas de barro.

O estabelecimento do paradigma do escrito, ilustrado pela receção das Tábuas da Lei, pode resumir-se na introdução do conceito de suporte de escrita como veículo de um código transmissor de informação, que é comum a todos os objetos observados nas páginas anteriores. A semelhança fundamental entre a tábua de barro e o *e-reader* não está no facto de o primeiro ser um proto-ecrã ou o segundo uma página digital, mas no facto de que ambos se baseiam neste

conceito da superfície detentora de uma mensagem codificada que é suportada pelas mãos e direcionada aos olhos.

Pudemos verificar a coexistência do rolo e do códex nos primeiros séculos do primeiro milénio da Era de Cristo, tendo em comum os materiais que os compunham e as gentes que os utilizavam, ainda que o códex se possa dizer advir do rolo, independentemente do facto de o último anteceder o primeiro em mais de dois milénios. A organização em colunas do rolo materializa-se no códex em páginas; isto é, as colunas de texto, dispostas lado a lado numa só “página” enrolada, ganham em materialidade na paginação do códex.

O favorecimento do códex pelos primeiros Cristãos estaria ligado a estas características, que facilitavam a busca por passagens específicas, num tempo de debate e consolidação de doutrina, que exigia constante referência e citação. (Kilgour, 1998, p.7) Por outro lado, o códex permitia um distanciamento da religião Judaica, que era simbolizada pelo rolo do Torah, ou הַרְוֹת רַפֵּס (*Seref Torah*), e a adoção do códex, que começava a substituir o rolo, simbolizando a substituição do Judaísmo pelo Cristianismo.

Jesus é, inclusivamente, comparado a Moisés em iluminuras em cópias da *Bible moralisée*, baseadas no abandono de um formato de livro e adoção de um novo, simbolizando a troca de uma Lei antiga por uma nova e mais legítima. A cena ilustra o versículo 19 do 32.º capítulo do Livro do Êxodo: “E aconteceu que, chegando ele ao arraial e vendo o bezerro e as danças, acendeu-se o furor de Moisés, e arremessou as tábuas das suas mãos, e quebrou-as ao pé do monte,” seguida de uma iluminura semelhante, apresentando Jesus pisando rolos perante um grupo de judeus chocados. É estabelecido um paralelismo entre Moisés, que põe fim à Lei Antiga de forma física, destruindo o primeiro par de tábuas da Lei concedidas por Deus, e Jesus, que quebra com a Lei judaica através da destruição dos objetos que a carregam. (Stern, 2017, p. 58-61)

O rolo (*scroll*) é um precursor da leitura moderna, atestado pelo facto de, em inglês, o substantivo ser homónimo do verbo que designa o ato de percorrer o texto que, por sua vez, se estende para lá das margens verticais ou horizontais do ecrã. (Borsuk, 2018, p. 16-17)

A identificação da religião com o suporte dos seus escritos, portanto, baseia-se na própria doutrina contida nos textos: a “identificação com os excluídos e os rebaixados” estende-se até à materialidade do livro. (Thoburn, 2016, p. 120) O processo de sofisticação da dimensão estética do códex cristão, portanto, pode ser indicador de uma “desvirtuação” ou assincronia entre as primeiras comunidades e a Igreja, estabelecida após a adoção da religião pelo Império Romano e o patronato de Constantino, o Grande. A produção de códices gradualmente mais luxuosos e caros é sinónimo de um grupo de utilizadores/leitores que espelham esses objetos e, portanto, se afastam do paradigma inicial do códex enquanto formato de livro aliado aos mais pobres e mais adequado à mensagem de Cristo. Assim, argumentamos que o códex oferece uma história não-escrita da evolução das Igrejas cristãs, desde os seus inícios horizontalizados e dispersos até às cristalizações centralizadoras (as Igrejas Católica, Ortodoxa e Protestante).

## Produção manuscrita de livros

A escolha de papel para suporte de escrita é associada ao contexto universitário, sendo que o custo do material servia de incentivo numa altura em que este ainda não era comum. Uma ligação profissional ao papel, como era o caso dos notários, também influenciava a escolha desse suporte. O contexto religioso/monástico, por outro lado, manteve a sua preferência pelo pergaminho até mais tarde. Esta distinção oferece um dos elementos a procurar na identificação do tipo de leitor para o qual o manuscrito fora, inicialmente, produzido. No entanto, por norma, a definição das características materiais de um manuscrito cabia a duas partes: o escriba copista e os indivíduos para os quais o livro era destinado, que podemos considerar como “leitores” na grande maioria dos casos. Esta relação entre artesão e patrono marca uma das maiores diferenças entre a cultura do manuscrito e a cultura da impressão, sendo a segunda definida pela produção massificada de livros para um mercado especulativo de leitores anónimos. Este tipo de práticas no contexto da cultura do manuscrito só se verifica no século XV. É, pois, possível assumir que uma comissão era iniciada por uma conversa na qual se definiam vários aspetos relativos ao livro a produzir, como as dimensões, o suporte, a distribuição dos elementos na página e os tipos de escrita. A especificidade das preferências do utilizador seria variável, dependendo das suas possibilidades económicas, da familiaridade com o processo de produção ou do destino do livro. Um patrono podia fazer pedidos específicos a vários níveis ou solicitar um objeto modesto, independentemente das implicações materiais e técnicas. Prova desta interação entre artesãos e clientes é a existência de faturas detalhadas, enumerando o custo de cada componente do livro. Esta comunicação era marcada por jargão comum a ambas as partes, providenciada pelos escribas profissionais que publicitavam o seu trabalho em folhas no exterior das oficinas, demonstrando vários tipos de escrita e as suas denominações. (Kwakkel, 2015, pp. 60, 68-69)

O produtor de livros medieval tinha, por norma, uma ideia precisa do tipo de leitor ao qual o seu livro se destinava: um monge copista produziria livros para os monges da sua casa religiosa, enquanto um escriba secular tanto escreveria para si próprio como para um patrono que se dirigisse à sua oficina. O futuro utilizador do livro tinha, portanto, uma influência significativa nas características materiais do objeto, influência essa que não se verifica após o favorecimento da impressão com tipos móveis. Entre os inícios do século XIII e o final do século XV, este modo de produção foi o mais comum.

As características de livros produzidos em contextos monásticos não permitem deduzir o mesmo nível de informação, pois eram produzidos para a biblioteca do mosteiro, tendo que obedecer a parâmetros previamente estabelecidos no *scriptorium*. As variações entre livros monásticos advêm das casas religiosas onde tiveram origem, ficando de lado quaisquer influências do escriba ou de um cliente, e verificam-se, no geral, no tipo de abreviações usadas, nas formas de certas letras ou nas decorações das iniciais. Eram desenvolvidos projetos especiais nos mosteiros, livros particularmente caros, destinados à comemoração do fundador da ordem ou produzidos a pedido do abade, para marcar a sua legacia. Todos os aspetos destes projetos apresentavam maior cuidado, materiais mais

caros e dimensões maiores, definidos pelos escribas e abade envolvidos no projeto. (Kwakkel, 2015, p. 69-70)

Na eventualidade do mosteiro ser carenciado de monges competentes na cópia ou iluminura, escribas seculares podiam trabalhar no mosteiro. Estes artesãos podiam, inclusive, viver a tempo inteiro em alojamentos diretamente no exterior dos portões do mosteiro, trabalhando no interior e vestindo hábitos semelhantes aos usados pelos monges. Fora do contexto monástico, as cidades universitárias teriam os seus próprios escribas e iluminadores, que trabalhavam numa taxa fixa, organizados em guildas. (Diringer, 1953, p. 208)

Contribuições múltiplas num manuscrito eram detetadas através de variações caligráficas, indicando a presença de vários escribas num só volume, bem como o ponto no qual a passagem do testemunho fora efetuada. Os contextos onde estas colaborações eram realizadas são matéria de especulação, desde o caso de a divisão do trabalho ser entre dois ou mais artesãos com naturalidades distintas, à contribuição de um aprendiz sob a tutela de um artesão de um país diferente. A natureza ambulante de alguns profissionais, aliada à sua popularidade, ditaria a sua constante movimentação entre centros de produção editorial. Conclui-se, portanto, uma coabitação de estilos em centros maiores, recetores de um maior número de artistas, coabitação essa que necessariamente se refletiria nas páginas dos manuscritos aí produzidos. (Michael, 2008, pp. 172, 174)

Os estilos de escrita também podiam identificar as origens do utilizador do manuscrito. A escrita tradicionalmente usada era definida por características que dificultavam a tarefa do leitor habituado a uma escrita diferente. Há uma componente de classe neste aspeto, pois os leitores que encontravam mais dificuldades em ler este tipo de estilo eram predominantemente membros das classes nobres, próximos da corte, ou das classes médias ligadas ao comércio. A proximidade ao estilo cursivo por parte destes indivíduos distanciava-os da escrita tradicional, na qual os traços usados num *n* e num *i* podiam assemelhar-se a um *m*, ao olho destreinado. O leitor escolheria o estilo de escrita ao qual estaria mais habituado, naturalmente, e esse aspeto do manuscrito permite deduzir o contexto social em que fora utilizado numa fase inicial. (Kwakkel, 2015, p.69)

A mancha de texto refletia de volta ao leitor a sua condição social pela mera apresentação de um código caligráfico, cuja decifrabilidade aumentaria ou diminuiria em conformidade com a sua classe ou contexto social. Não se tratando de uma questão de alfabetização, as suas consequências podem afirmar-se como semelhantes, mas com algumas diferenças que avançamos especulativamente. Ao contrário da divisão social provocada pela alfabetização e erudição, feita através da exclusão de certos indivíduos desprovidos de ferramentas para decifrar o código semiótico reproduzido na página, a divisão criada por diferentes estilos caligráficos é dependente da pré-existência de uma hierarquia social rígida, na qual cada grupo faz uso e se torna familiar com um certo tipo de escrita. Por outras palavras, os diferentes estilos de escrita não excluem, por defeito, classes sociais específicas, mas são eles mesmo dependentes da existência de classes sociais.

A exclusão referida, no entanto, aplicar-se-ia aos próprios textos, no sentido em que o texto era “manchado” ou “elevado” (dependendo do leitor que o lia e da sua condição social) pelas suas qualidades caligráficas. A roupagem

conferida ao texto pela mão do escriba ditaria os circuitos que viria a percorrer, uma perspectiva que acentua a dicotomia entre a materialidade do escrito e a imaterialidade da obra.

Para além das marcas deixadas no livro pela cultura de onde o escriba seria oriundo, assim como pelas preferências e escolhas do leitor, o modo de usar o livro condicionava a sua forma e os seus materiais. O uso futuro do livro apresentaria um problema para o qual o leitor e artesão contribuiriam com potenciais soluções, o primeiro enquanto utilizador do objeto e o segundo enquanto conhecedor das técnicas e materiais que articulava na produção do manuscrito.

O contexto monástico tinha preocupações semelhantes, pois as funções a desempenhar por um livro iam para lá da leitura solitária e silenciosa, abrangendo funções litúrgicas e comunitárias. Um exemplo deste tipo de planeamento da forma em torno da função é o dos “livros de coldre” (*holsterbooks*), cujo formato distinto advinha da maneira como era usado. A relação entre a largura e a altura dos manuscritos medievais era a mesma que a dos livros modernos, encontrando-se o valor médio da largura entre os 67 e 72 por cento do valor da altura, mas muito mais reduzido no caso dos livros de coldre, mais próximo dos 30 por cento. Estes objetos, portanto, distinguiram-se pela aparência vertical que, já na sua época, era considerada fora do normal. O formato prende-se com a necessidade de deslocar o peso do livro para a palma da mão, aliviando os dedos, e permitindo, também, o manuseamento do objeto com uma só mão por períodos prolongados. Evidência disso são os manuscritos recuperados, cujo conteúdo é associado ao desempenho de uma tarefa baseada no texto, por exemplo, manuscritos com Salmos e outros cantos litúrgicos usados por solistas na Missa. Este formato também era comum no contexto lúdico, com muitos textos de autores clássicos encontrados em livros de coldre.

As Bíblias portáteis usadas por frades mendicantes apresentam três características materiais associadas ao estilo de vida dos seus utilizadores: a escrita minúscula, o pergaminho mais leve e as dimensões reduzidas. O resultado era um objeto desenhado para a portabilidade. (Kwakkel, 2015, p. 71-72)

A partir do século X, notam-se transformações na estrutura dos manuscritos que acompanhavam a evolução das práticas religiosas na Europa. O livro passou de contentor do discurso de um autor, apresentando o texto sem qualquer tipo de divisórias, dada a natureza da leitura, para um objeto de consulta, organizando os seus conteúdos através de índices, cabeçalhos e títulos que permitiam a navegação do texto. Esta transição do formato original, desprovido de paratexto, ao formato comum nos nossos dias, ocorreu ao longo de séculos, terminando aquando da invenção da impressão no século XV. (Drucker, 2017)

O desenvolvimento de livros para leitores seculares e literários coincide com o desenvolvimento dos elementos paratextuais referenciados acima. Uma lista das primeiras palavras de cada secção, providenciada ao encadernador para mais facilmente navegar os diversos cadernos soltos, foi uma forma primitiva de índice, por exemplo. Elementos paratextuais, tais como números de páginas e cabeçalhos, advêm do processo de produção dos livros até ao século XVII, não existindo até então para outro fim, senão o de facilitar a encadernação aos profissionais que, por norma, não faziam parte da oficina de impressão. (Borsuk, 2018, p. 74, 86-87)

De que maneira o índice enquanto elemento paratextual se normalizou é, a nosso ver, uma questão especulativa. A sua origem e impulsionamento são de origem incerta, tendo, no entanto, raízes inegáveis na necessidade crescente de navegar o livro e os seus conteúdos. Conceber o livro como um conjunto de partes que compõem um todo, em vez de uma massa inarticulada que intervala o princípio e o fim de um discurso, leva necessariamente à produção de uma anatomia do corpo do livro que o índice mapeia.

A natureza obrigatoriamente oculta dos processos de produção, porém, leva-nos a pensar o índice como uma inovação dos artesãos apresentada aos leitores, e não como uma encomenda destes últimos feita aos primeiros.

A imagem moderna da produção do manuscrito medieval baseia-se na ideia do escriba solitário inscrevendo o texto sobre o suporte, servindo de meio entre autor e leitor, e o *scriptorium* é representado como um cenário monástico, contudo, por volta do século XIII, a maior parte da produção manuscrita ocorria em oficinas nos centros das cidades. Esta microcultura, baseada nos centros urbanos, influenciou os conteúdos do códex, com diferentes livros produzidos por diferentes artesãos, oferecendo experiências de leitura diferentes da mesma obra, dependendo das variações de componentes textuais e não-textuais de cada manuscrito, mas a influência destas últimas, como já foi referido, nem sempre recebeu a devida atenção. (Nichols, 2015, p. 35) O nível de prosperidade de algumas universidades serviu de motor à transição da produção manuscrita para os centros urbanos. (Drucker, 2017)

Para além da consequência natural da produção de livros potencialmente distintos a partir da mesma obra, há também a questão do tratamento da História contemporânea por escribas e seus patronos. Os escribas podiam alterar documentos históricos retroativamente em conformidade com desenvolvimentos recentes, com a finalidade de moldar as perceções e opiniões dos leitores. É possível assumir que o papel de certos manuscritos, nomeadamente os detentores de textos relacionados com a História corrente, era o de refletir a perceção do mundo do ponto de vista de uma nação, de uma instituição ou de um monarca, e não necessariamente do registo factual, científico e imparcial do desenrolar de eventos contemporâneos. Citando Nichols,

*“the presentist orientation of manuscripts is not surprising if we think of the parchment page as a space where the hand of the writer slowly enters an amalgamation of what he or she [...] perceives – where perception is the synthesis of seeing and thinking. It is not by accident that images – aptly named “illuminations” – play so prominent a role in manuscript culture.”*<sup>3</sup>

A movimentação de textos dependia da sua reprodutibilidade, no caso daqueles cuja extensão ou complexidade não permitiam a memorização, como argumenta Bourgain: *“The knowledge and use of a text [...] depended on the*

---

**3** A orientação presentista dos manuscritos não é surpreendente se pensarmos na página de pergaminho como um espaço onde a mão do escritor lentamente introduz uma amálgama daquilo que ele ou ela [...] percebe – onde a perceção é a síntese de ver e pensar. Não é por acidente que as imagens – adequadamente chamadas de “iluminuras” – contribuem tão proeminentemente na cultura do manuscrito. (T.L.)

*materiality of a given copy.*<sup>4</sup> Textos mais curtos circulavam em formato *libelli*, em cadernos por encadernar, mais próximos de uma caderneta do que de um livro. A escolha deste tipo de agregação não se prendia com a facilitação do transporte, mas com o simples reconhecimento da transitoriedade do texto em questão. Esta primeira fase de circulação antecederia uma segunda, quando os textos incorporariam um objeto encadernado, mais robusto e resistente aos elementos e aos danos consequentes do transporte repetido. A circulação exclusiva em formatos mais baratos e frágeis ditou a percentagem menor de textos sobreviventes até aos nossos dias, em comparação com aqueles conservados em encadernações robustas.

A diminuição do tamanho e peso dos livros tornou-os mais portáteis e magnificou a sua circulação, de modo que, no final da Idade Média as bibliotecas universitárias passaram a permitir o empréstimo de livros. A partir do século XIII, as práticas de empréstimo diversificaram-se, baseando-se em seguranças monetárias ou sistemas de honra, para além dos empréstimos privados por parte de intelectuais possuidores de coleções.

A circulação de textos multiplicou-se pela cópia de livros em movimento, que, por sua vez, resultou numa cultura de requisição por parte dos bibliotecários, trocando listas de livros desejados que pudessem ser obtidos através de uma cópia existente. A cópia e produção de um livro, até à normalização do uso do papel, era um processo caro, dado que a procura por um livro implicava a disponibilidade dos fundos por parte do solicitador. Os mosteiros contornavam essa condicionante por via da mão de obra monástica ao seu dispor. Para aqueles que copiavam os seus próprios livros, como estudantes ou funcionários públicos, o contorno da necessidade de contratar um copista significava uma redução no custo de produção dos manuscritos. (Bourgain, 2015, p. 144-145)

O desenvolvimento das universidades na Europa é fruto da estabilização do território, levando ao crescimento de cidades que testemunhariam o surgimento dessas estruturas de transmissão e produção de saber. O mundo das letras, da edição e de produção de manuscritos foi, naturalmente, afetado, existindo pela primeira vez uma alternativa aos mosteiros, alternativa essa que se ligava intimamente à evolução das universidades. Inicialmente patrocinadas pela Igreja, mantinham um grau de autonomia que apenas se intensificou com o passar dos séculos. (Drucker, 2017) Paralelamente às universidades, as grandes catedrais também floresciam na Europa ao ritmo da estabilização do território, respondendo à formação da pirâmide social medieval, na qual o clero e a Igreja ocupavam um lugar elevado. As necessidades materiais de uma universidade eram semelhantes às de uma catedral, implicando os serviços de escribas, produtores de pergaminho e papel e encadernadores, entre todos os outros intervenientes na produção de um livro. (Michael, 2008, p. 193)

A prosperidade urbana foi responsável por alguma estagnação na circulação de textos, no sentido em que a existência de menos centros urbanos desenvolvidos era proporcional à de movimentação de textos entre esses mesmos centros, particularmente entre aqueles separados por distâncias vastas. A agre-

---

4 O conhecimento e uso de um texto [...] dependiam da materialidade de uma determinada cópia. (T.L.)

gação de pontos de prosperidade criou redes, até certa medida, herméticas, que diminuiriam a fluidez da circulação de livros. Um autor altamente requisitado e consultado numa região podia ser virtualmente irrelevante noutra ponto do globo, sendo este aspeto particularmente importante para autores em processo de produção e publicação do seu trabalho.

### Breve nota sobre a noção medieval de autoria

A noção de autor como originador de conhecimento ou conteúdo desenvolveu-se nas universidades a partir do estudo da literatura Grega e Latina, transformando a noção de “livro”, de objeto para conteúdo. (Borsuk, 2018, p. 62)

O termo “*auctor*” era atribuído aos escritores que respondiam a dois requisitos: *valor intrínseco* e *autenticidade*. A Bíblia, “the authoritative book *par excellence*”<sup>5</sup>, representava a autoridade máxima pelo seu valor intrínseco absoluto. Todos os outros livros se mediam, portanto, a partir desse ponto de referência, encontrando-se a poesia fabular no polo oposto. A sua tolerância advinha da exaltação das possibilidades moralizantes deste tipo de literatura, implicando uma ligação com os textos bíblicos. Qualquer texto deste género, isto é, que não fosse resgatável via a defesa dos benefícios morais implicados pela sua leitura, teria que subsistir na clandestinidade ou no registo mnemónico e oral, dado que o seu valor intrínseco, oficialmente, seria considerado nulo. Um texto autêntico era aquele cujo autor era identificável e, portanto, merecedor de consideração. O texto de autor anónimo carecia dessa *auctoritas* absoluta conferida pela assinatura do autor respeitado. Note-se que a antiguidade de um autor era equalizada com a sua autoridade, registando-se exemplos de textos de grande interesse que, precisamente por essa razão, não eram imediatamente atribuídos ao seu autor real, colocando-se em causa essa atribuição e, por vezes, fazendo-a a autores clássicos. Citando Minnis, “the work of an *auctor* was a book worth reading; a book worth reading had to be the work of an *auctor*.”<sup>6</sup> (Minnis, 1988, p. 10-12)

Um texto podia circular em conjunto com outros, numa antologia de textos que favorecia os autores menos conhecidos relativamente à visibilidade, juntando clássicos cuja procura era garantida e textos escritos na época por autores desconhecidos. A diferença na relação do leitor com os autores dos textos clássicos e os autores mais recentes prendia-se com as liberdades tomadas com o trabalho dos últimos. Estes textos podiam ser reescritos e adaptados em conformidade com as necessidades do seu utilizador, não se conferindo um estatuto especial ao texto meramente pela sua publicação. A atribuição de um texto ao seu verdadeiro autor era, também, um processo instável com textos menos difundidos. Um autor podia assinar o seu trabalho com o nome de uma autoridade intelectual ou religiosa, de forma a torná-lo mais legítimo ao apetecível. A circulação de um texto também podia implicar a eventual atribuição errada da autoria, um erro causado pela cópia. (Bourgain, 2015, p. 154)

A palavra do autor menor não era dignificada com qualquer tipo de noção

---

5 O livro autoritativo por excelência. (T.L.)

6 O trabalho de um *auctor* era um livro que valia a pena ser lido; um livro que valia a pena ser lido tinha que ser o trabalho de um *auctor*. (T.L.)

de sacralidade. A palavra de Deus devia ser citada com ponderação e reproduzida com cuidado e precisão, pela veneração que lhe era devida e pelo estatuto do seu autor. Seria certamente impensável considerar correções aos textos bíblicos, sendo a interpretação e a exegese as únicas ferramentas ao dispor dos leitores. Um autor desconhecido, pelo contrário, podia ver o seu trabalho apropriado ou até corrigido pelo leitor, dado que o grau de *authoritas* que lhe era atribuído não guardava o texto desse género de intervenções. O nome do autor, portanto, servia de “escudo” às investidas dos leitores. Porém, usamos a expressão “nome do autor” nesta situação para designar o nome usado na assinatura do documento, no sentido em que o “autor” de um texto podia assiná-lo com o nome de uma figura literária de renome, para assim elevar o seu trabalho a alturas onde o seu próprio nome não teria a possibilidade de chegar.

Os autores vernaculares tiveram de formular a sua própria categoria a partir da noção de *auctor*, cuja identidade assentava na autenticidade e valor intrínseco do seu trabalho. O autor vernacular, porém, afirmou-se pelo controlo da produção do objeto físico detentor do texto, demarcando-se dos outros através da materialidade. A posição mais comum entre autores vernaculares até à normalização da sua categoria era uma de desapego ao texto, sendo este apropriado e alterado livremente por terceiros, sem que houvesse um esforço ativo por parte do autor para contrariar essa tendência. O anonimato era comum e a assinatura de textos feita por mera formalidade. O primeiro passo para a legitimação da autoria vernacular foi feito na direção da aceitação da tradução enquanto parte da academia, via a sua ligação à retórica. A tradução não se limitava à mera transposição de um texto do Latim para o vernacular (ato considerado desvirtuante para o texto original), mas a uma tarefa de cariz autoral. (Taylor, 2015, p. 200-201)

Dante foi o primeiro autor vernacular a trabalhar em direção à sua conversão em *auctor* (autor e autoridade), promovendo a sua poesia ao mesmo tempo que promovia o seu domínio da língua italiana. Outros autores vernaculares após Dante autopromoveram o seu trabalho e a sua autoria comentando *A Divina Comédia*, assim como obras de Petrarca e Boccaccio, associando-se aos três grandes autores numa tentativa de encontrar patronos nas cidades e cortes. O comentário transformou-se em tradição materializada nas glosas (texto marginal que comenta a mancha de texto principal), analisando os significados alegóricos e literais nele encontrados. Através do comentário, o autor afirmava-se enquanto autoridade perante o texto que, porque comentado, se considerava já assinado por um *auctor*. Para além do comentário a obras inteiras, alguns autores marcavam a sua autoridade abordando questões literárias nos prólogos dos seus próprios livros, um processo que Copeland chamou de “auto-exégese”<sup>7</sup>, no sentido da contextualização de uma obra no centro de outras.

---

7 Ver Copeland, R. (2009). *Rhetoric, hermeneutics, and translation in the Middle Ages: Academic traditions and vernacular texts*. Cambridge University Press..

## Commonplace books

“Commonplace book”, literalmente “livro de lugares-comuns”, é um termo usado para designar um tipo de livro usado durante o Renascimento europeu na compilação de máximas, aforismos ou textos que abordassem o mesmo tema. Trata-se de uma tradução literal do latim *locus communis* e do grego τόπος κοινός (*tópos koinós*), e liga-se, portanto, à lógica organizacional destes documentos, definindo-se como uma antologia de fragmentos textuais diversos, aglomerados em redor de “lugares-comuns”. (Havens, 2001, p. 8)

Exemplos populares de lugares-comuns eram citações de figuras intelectuais ilustres. A alusão a figuras deste tipo era considerada uma mais-valia na construção de um argumento sólido. (Havens, 2001, p. 13) Os livros de lugares-comum foram, historicamente, ferramentas mnemónicas destinadas ao armazenamento de elementos textuais, notas ou citações, assim como imagens, baseadas numa cultura da retórica, reduzindo as dimensões de volumes de conhecimento difíceis de manusear. (Dacome, 2004, p. 603-604)

### Definição de ‘lugares’

O conceito de lugar-comum teve origem no trabalho sobre retórica de Aristóteles (384–322 a.C.), no qual este delimitou as várias formas que um debate podia adquirir, referindo-se a estas formas de argumento como lugares-comuns, isto é, às ferramentas principais de qualquer interrogação lógica e sistemática da verdade ou falsidade de uma opinião (2001, p. 13), definindo-se pelo seu carácter generalista, como articula Wierenga:

*“[C]ommonplace is a privileged form of a rhetorical argument, a ‘proof’ which can in theory be applied to an unlimited number of particular cases. The concretisation or semanticisation of the commonplace takes the form of a sentence or maxim. Aristotle puts it thus: ‘A maxim is a statement of the general.’”<sup>8</sup>*

A generalidade de um lugar era uma função da sua adaptabilidade a diferentes teses, sendo mais ou menos adaptável em conformidade com o seu nível de abstração. Um lugar mais concreto tornava-se inospitaleiro a mais argumentos e vice-versa. (Wierenga, 1991, p. 163)

Os lugares passaram, também, a ser entendidos como espaços mentais preenchidos com imagens memoráveis, como animais raros, que eram associados a discursos ou outro tipo de textos a decorar, assumindo a qualidade de auxílios mnemónicos. Cícero (106 - 43 a.C.) dá, inclusive, dimensões reais a estes locais virtuais, não só recomendando que se desenrolem até uma distância de

---

**8** O lugar-comum é uma forma privilegiada de um argumento retórico, uma ‘prova’ pode em teoria ser aplicada a um número ilimitado de casos particulares. A concretização ou semantização do lugar-comum toma a forma de uma frase ou máxima. Aristóteles disse-o da seguinte forma: ‘Uma máxima é uma declaração do geral.’ (T.L.)

nove metros, como também sugerindo aos seus leitores que “caminhem” dentro do seu lugar. (Moss, 1996, capítulo I, secção Classical definitions, para. 20-21)

Existindo entre o orador e a audiência (ou o autor e o leitor) sob a forma de conceitos e modelos de racionalização partilhados, os lugares eram usados para expressar ideias que, ainda que passíveis de questionamento do ponto de vista universal, eram tidas como representando verdades indiscutíveis no seio do coletivo que delas fazia uso. (Amossy, 2002, p. 388) Para Barthes (apud Wierenga, 1991, p. 160; apud Amossy, 2002, p. 388) os lugares-comuns não são “motivos familiares e gastos, mas padrões formais vazios de conteúdos específicos”, identificando 3 graus de abstração da noção de ‘lugar’, encontrando-se o ‘topos’ no ponto mais abstrato, enquanto forma vazia, adaptável a diferentes premissas; o lugar-comum no ponto intermédio enquanto semantização relativamente genérica, aplicável a várias situações concretas; e o *cliché* no ponto mais reificado, enquanto expressão adaptada à linguagem corrente. Segundo Kibédi Varga (apud Wierenga, 1991, p. 158), existem 3 significações principais normalmente associadas à noção de ‘lugar’: o lugar formal, que serve de estrutura a um argumento, mas existe desprovido de conteúdo; o lugar semanticizado, um fragmento retirado de um todo textual que, por si só, transmite um conceito familiar; o lugar mnemónico, usado na memorização de um argumento ou discurso a ser transmitido a um público.

Os lugares-comuns marcam assim a transição do discurso argumentativo e lógico, focado no estabelecimento e defesa da verdade de uma premissa, para a retórica. A verdade contida no lugar-comum é de natureza cultural e consensual, uma verissimilitude que abdica da aspiração à verdade absoluta em prol do reforço da sua capacidade persuasiva, auxiliada pela referência a um código cultural partilhado entre os interlocutores. Os lugares-comuns formam uma “rede de referências a um consenso ideológico”, uma matriz estável de valores estéticos e éticos, que podem já ser partilhados pelo leitor e o autor no momento em que o primeiro inicia a leitura, ou aceites durante o processo. A noção de verissimilitude, porém, é omnipresente. (Wierenga, 1991, p. 161, 172)

Quintiliano (35 - 100 d.C.) expandiu o uso dos lugares-comuns, depois de Cícero, para incluir pessoas ou coisas, tornando-os repositórios de características descritivas, no caso dos arquétipos humanos, ou de respostas a perguntas como “como?”, “quando?”, “porquê?”, no caso das coisas. Para este, os lugares-comuns eram exemplos de má conduta, de imoralidade a condenar, de forma à sua condenação não exigir um indivíduo real para acontecer. Continuou, desta forma, o trabalho retórico de Cícero, mas sublinhou a importância do uso das *sententiae*, tanto como ferramentas retóricas como expressões de pureza moral vindas dos antepassados.

A dimensão mnemónica, para Quintiliano, centra-se na dinâmica entre escrita e leitura e os seus benefícios para a fixação de fragmentos na memória. A citação de uma autoridade intelectual (um argumento que, pela sua origem, era denominado de *auctoritas*) era um exemplo de fragmento textual a memorizar e a adaptar no trabalho daquele que a memoriza. O problema era um de adaptação subtil, que de alguma maneira, permitisse ao autor ou interlocutor referenciar a autoridade sem cair na mera imitação (Moss, 1996, capítulo I, secção Classical definitions, para. 26, 30-32; Havens, 2001, p. 14)

Este problema foi abordado de forma diferente por Sêneca, o Jovem (4 a.C. - 65 d.C.), e Macróbio (c. 400 d.C.), pois ambos marcaram o início de uma corrente clássica de compilação de lugares-comuns que se desviara da fonte aristotélica, advogando uma abordagem livre. Sêneca, num registo metafórico e sem alusão direta aos lugares, escreveu meio século antes de Quintiliano sobre a importância de imitar o processo de produção de mel pelas abelhas como abelhas, que voam de flor em flor, recolhendo fragmentos de diferentes autores, mas usando-os para a produção de um elemento distinto (o mel, nesta analogia) com base em todas essas referências. O leitor é equiparado a uma abelha que, voando de livro em livro, recolhe vários elementos que irão incorporar o “mel”, fruto das suas leituras. O elemento-chave desta metáfora é a compartimentação dos fragmentos, análoga ao processo de anotação de pedaços textuais, que eram destinados à reorganização num todo autoral. A dimensão autoral é reforçada por Sêneca quando argumenta pela ocultação das fontes em prol da afirmação do resultado final. O escritor superior será dotado do talento necessário a essa ocultação. A sua prepotência para a moral vem ao de cima quando a sua metáfora evolui para o coro de vozes que, quando em harmonia, se expressa numa só voz, harmonia essa que só está ao alcance do autor virtuoso. (1996, capítulo I, secção Classical definitions, para. 35-39; Havens, 2001, p. 16)

É interessante notar até nesta abordagem uma propensão para o moralismo. A noção de “bom leitor”, neste caso, implica uma leitura guiada pela virtude, que assegura a seleção dos fragmentos corretos e consequente tradução, num discurso ou texto harmonioso. O cenário inverso ao coro de vozes seria um de pandemónio<sup>9</sup> de referências, absolutamente hermético e inútil para qualquer leitor para além do seu originador.

### **Antecedente medieval: os ‘*florilegia*’**

A lógica medieval incorporou os lugares da retórica e da dialética, usados para dar resposta a questões específicas e gerais, respetivamente, e passou a entendê-los como operações mentais puramente virtuais, sem ligação às “coisas” do mundo e ao ambiente cultural do sujeito que deles fazia uso. Os leitores medievais optaram pelo método puramente aristotélico, recuperado no século VI por Boécio, baseado em categorias e estratégias de argumentação filosófica, denegrindo a vertente persuasiva e retórica desenvolvida pelos Romanos. A tendência enciclopedista medieval advém da tradição clássica composta por obras de autores antigos. (1996, capítulo I, secção “Places in...”, para. 8; Havens, 2001, p. 16, 19)

Não é possível afirmar que o conceito de “livro de lugares-comuns” já existisse na Europa da Idade Média, pelo menos como este viria a ser entendido a partir da segunda metade do segundo milénio d.C. Foi durante este período, incubador, porém, que se definiram as bases fundamentais a nível conceptual e formal. A adoção do códex e do papel, numa primeira fase, e a invenção da impressão em tipos móveis, mais tarde, moldaram radicalmente a ideia do livro-objeto, traduzindo-se numa implicação dupla para os livros de lugares-comuns, enquan-

---

9 Do Grego “παν” (pan-), “tudo” ou “todos”, e δαιμόνιον (-daimonion), “demónio”.

to recetáculo das referências de outros livros e enquanto ele próprio livro-objeto.

Tal como afirma Moss, “the technology of the commonplace-book as information-retrieval system is essentially medieval”<sup>10</sup> (Moss, 1996, capítulo II, secção “Preaching”, para. 4), tecnologia essa que interliga com todos os processos técnicos e tecnológicos usados e desenvolvidos na Idade Média.

Em termos práticos, os antecedentes dos livros de lugares-comuns foram os *florilegia*, compilações de citações retiradas de obras conceituadas, constituindo uma espécie de jardim, onde cada *sententiae* era uma flor. O conteúdo destes livros era, portanto, moralista e filosófico, diferente da teleologia retórica dos clássicos, e representa o *zeitgeist* medieval, preocupado com tópicos morais. Começando a ser produzidos por volta do século VIII, foi no século XIII que atingiram o ponto alto da sua popularidade e produção. (Havens, 2001, p. 19)

O nome usado para este tipo de livro, *florilegium* (*florilegia* no plural), traduz-se do Latim para “colheita de flores”, não sendo mais do que o equivalente do Grego ἀνθολογία (*anthologia*), de onde provém o português “antologia”. O latim “legere”, que forma a segunda componente destas duas palavras, era usado na Era Clássica para designar o ato de ler, ao mesmo tempo que se aplicava à ação de selecionar, recolher, ou até roubar, algo. A implicação era, portanto, a de que a leitura era um processo ativo para além do mero exercício passivo de absorção dos conteúdos numa página. (2001, p. 8) A metáfora do *florilegium/anthologia* mantém uma relação direta, ainda que porventura não articulada, com a metáfora de Séneca. O elemento floral designa os fragmentos textuais a escolher de entre todos os outros que não serão mais que ervas daninhas, arbustos espinhosos e cogumelos venenosos.

No século XII, João de Salsbury (c. 1110 – 25 de outubro de 1180) ainda alude diretamente à metáfora de Séneca, citando a *auctoritas*, interpretando, no entanto, o ato de recolha de diversas fontes como um exercício de moralidade cristã. A seleção e reordenação dos fragmentos deviam ser feitas de tal forma que o todo criado se encontrasse em harmonia com a doutrina cristã e não de forma hermética ou à discrição do leitor, interpretando os seus textos, ou passagens específicas, à luz de fragmentos bíblicos, sem que o contexto de ambos se colocasse em sintonia. A citação de *auctoritas* de, por exemplo, Virgílio, servia o propósito duplo de expandir o alcance e profundidade da doutrina cristã, ao mesmo tempo que reabilitava obras pagãs, subordinando também os seus escritores à Fé. (Moss, 1996, capítulo I, secção “Places in...”, para. 12-13)

Um *florilegium* influenciava aqueles que o sucediam, assim como ele próprio podia ter sido influenciado e produzido a partir de exemplares passados. A tendência era a de constante reestruturação, acumulação de volumes. O *Speculum Maius* de Vicente de Beauvais (c. 1184/1194 – c. 1264) reunia *florilegia* mais antigos, construindo um volume mais extenso organizado em quatro partes: relativas à Natureza, às várias Disciplinas Teóricas, à História e à Moralidade, esta última adicionada mais tarde por uma terceira parte e contendo apenas obras de autores medievais. O *Manipulus florum* de Tomás da Irlanda (1295 – 1338), ao contrário da estrutura quadripartida do *Speculum Maius*, era ordenado alfabeticamente e

---

10 A tecnologia do livro de lugares-comuns enquanto sistema de recuperação de informação é essencialmente medieval. (T.L.)

focado em fontes e autores Cristãos, editando grande parte dos autores pagãos considerados toleráveis. A ordem alfabética indica uma preocupação com o pragmatismo, apontando para o uso e consulta regulares do livro, concedendo-lhe uma funcionalidade útil para os pregadores ativos. A ordem alfabética foi também usado no *Summa praedicatorum* de João de Bromyard (m. c. 1352), um volume ainda mais extenso que aspirava à compilação de uma imensa coleção de citações moralizantes, mas contendo um índice referencial. (Havens, 2001, p. 19 - 20)

A extensão dos exemplares referenciados pressupõe a produção destinada ao público em geral. Os *florilegia* partilhavam com os livros de lugares-comuns a relação ambivalente com a esfera pública, tendo uma dimensão privada que existia paralelamente à pública, que a invenção da impressão veio acentuar. Enquanto objetos medievais e precedentes à impressão, porém, têm a sua dimensão pública verificada pelo número de exemplares que sobreviveram entre os séculos XII e XV, apontando para uma existência dividida entre várias cópias de diferentes leitores. (Moss, 1996, capítulo II, secção “*Florilegia*”, para. 2)

Produzidos no polo inverso, estavam os *florilegia* para uso pessoal, a partir de compilações massivas como o *Summa* de John de Bromyard. O *florilegium* de Teodoro de Verona, monge Franciscano do século XV, apresenta uma estrutura bastante mais específica, composta por 1100 entradas divididas por 110 capítulos, que abordam os tópicos mais variados, indo da graça divina, à adolescência e às vinhas. A especificidade do volume aponta para o uso recorrente na pregação pública e não para a consulta de terceiros. (Havens, 2001, p. 22) Ainda que estes exemplares, dada a sua especificidade, não tenham sobrevivido até aos nossos dias em grande número, são interessantes como exemplos de desvios da norma e como precursores ao livro de lugares-comuns renascentista. O crescente desprendimento da exclusividade bíblica e cristã, em direção às obras pagãs e ao vernacular, demarca o percurso entre os *florilegia* e o seu futuro humanista.

A abordagem hermenêutica verificada nos pregadores de rua, como Teodoro de Verona, indica, segundo Moss, uma relação íntima com o texto e as suas divisões em parágrafos, frases ou versículos, e palavras:

*“The recommended way to expatiate on a theme or draw out all the meaning of a text was to divide and subdivide. So, to take an example from a preaching manual printed in 1479 and totally representative of late medieval practice, the text, ‘Blessed is the man that feareth the Lord’ may be explored by a tripartite division:*

- (i) a man’s disposition to good (who feareth)*
- (ii) the strength and perfection of virtues (man)*
- (iii) eternal bliss and reward (blessed)*

*and each of these divisions will be further subdivided.*

*It was not only phrases which were divided in this way, but, even more typically, it was single words. Different meanings for a word were distinguished, and the preacher would run through these ‘distinctions’, supporting each by an appropriate quotation from the Bible, or from patristic or lesser authorities.”<sup>11</sup> (1996, capítulo II, secção “Preaching”, para. 2-3)*

---

11 A maneira recomendada para discorrer sobre um tema ou retirar todo o significa-

No que toca aos exercícios removidos do contexto religioso e eclesiástico, um indivíduo notável de entre os pré-humanistas paduanos foi Geremia de Montagnone (m. 1320/1321) que, para além do interesse nos autores clássicos, pagãos e seculares, introduziu a ordenação cronológica no seu *florilegium*, *Compendium moralium notabilium* (mais tarde impresso sob o título *Epytoma sapientiae*), resultando na introdução de autores clássicos entre referências a autoridades bíblicas. Desta forma, quebrou com a hierarquização moralista que relegava para as páginas finais todos os elementos não-bíblicos, já que no esquema de Geremia de Montagnone, o Antigo Testamento vem primeiro, mas o Novo Testamento vem entre Quintiliano e Séneca. Para além das citações bíblicas e de autores clássicos, introduziu ditados, fábulas e provérbios anónimos no vernacular, sem que esta introdução se possa considerar rival dos restantes componentes. (Moss, 1996, capítulo II, secção “Permatuations”, para. 5-6; Havens, 2001, p. 22)

## O livro de lugares-comuns renascentista

O *Manipulus florum* de Tomás da Irlanda é considerado por Moss como o *florilegium* mais bem-adaptado à conversão em livro de lugares-comuns, servindo de ponte entre os *florilegia* medievais e os seus homólogos renascentistas. Os *florilegia* eram usados no ensino do Latim, na formação de novos autores (por norma, filhos de aristocratas) em escolas privadas, ao mesmo tempo que se transmitiam valores morais na forma de *auctoritas* do mundo clássico. A imitação era tida como uma arte, que podia ser bem executada, beneficiando o imitador e o imitado, ou mal executada, reduzindo-se ao que hoje se entende por plágio. Os *florilegia* eram, portanto, as ferramentas ideais para o exercício de memorização e adaptação de passagens de autores clássicos, providenciando o aluno com conhecimento do mundo clássico, que se procurou recuperar durante o Renascimento, e ferramentas para a produção de conhecimento adequado à sua era. (Moss, 1996, capítulo II, secção “Sermon manuals”, para. 1; secção “*Florilegia*”, para. 3; secção “Italians”, subsecção “Notebooks and variations”, para. 7-8)

Erasmus de Roterdão (1466 - 1536), na sua obra *De copia*, no século XVI, teorizava o livro de lugares-comuns já sob os moldes renascentistas, enquanto caderno de notas no qual começava todo o trabalho mental a partir de fragmentos reunidos pelo seu utilizador. Enquanto ferramenta pedagógica, devia enaltecer a relação entre a leitura e a memória como precedentes à produção de

---

do de um texto era pela divisão e subdivisão. Então, tirando um exemplo de um manual de pregação impresso em 1479, e totalmente representativo da prática tardo-medieval, o texto, ‘Bendito é o homem que teme a Deus’ pode ser explorado através de uma divisão tripartida:

- (i) a disposição de um homem para o bem (que teme)
  - (ii) a força e perfeição das virtudes (homem)
  - (iii) bênção e recompensa eternas (bendito)
- e cada uma destas divisões seria mais subdividida.

Não eram apenas frases que eram divididas desta maneira, mas também palavras individuais, sendo que nas últimas ocorri de forma mais irregular. Diferentes significados para uma palavra eram distinguidos, e o pregador passaria por estas ‘distinções’, suportando cada uma com uma citação apropriada da Bíblia, de autoridades patrísticas ou menores. (T.L.)

conteúdo. Cabia ao professor transmitir ao aluno a importância da manutenção deste objeto, da sua função de repositório de expressões e frases encontradas durante a leitura e entendidas como úteis para a sua produção literária. (1996, capítulo V, secção “Erasmus”, para. 9, 12)

Ao contrário da norma estabelecida até então, Erasmo introduziu um método organizativo baseado em exemplos extraordinários e fora do comum. Esses exemplos relacionam-se menos com a forma verbal dos excertos e mais com o seu conteúdo, privilegiando a acumulação de *exempla* (exemplos) para fortalecer um argumento, uma técnica da retórica que pretende persuadir pela acumulação de múltiplos exemplos, os quais servem de prova à tese defendida. Esta tendência era, porém, equilibrada com a inclusão de lugares-comuns tradicionais, nunca renegando a dimensão moralista recorrente durante toda a sua história. (1996, capítulo V, secção “Erasmus”, para. 20, 28)

Seguindo a tradição quintiliana de persuasão e ilustração de um ponto através de exemplos práticos, Erasmo argumentava pela transição de *verba* para a *res* (coisas) enquanto elementos a guardar no livro de lugares-comuns:

*“Once it has been gathered in the form of verbal gleanings, Erasmo’s copious harvest of res becomes a language capable of limitless range of permutations and combinations. The same example or similitude, entered under different and even contradictory commonplace-headings, becomes a mobile counter in the serious game of constructing discourse, and a coin to be cashed on either side when the writer engages in the moral evaluations proper to demonstrative rhetoric’s function of praise and blame. In the sample compositions Erasmus conjures from his ideal commonplace-book we enter a purely linguistic world of infinite and shifting variety, a mirror-world in which our sense of limitless diversity is the product of the play of reflections struck from a continuous rearranging of slivers from a shattered universe of Latin literary texts.”*<sup>12</sup> (1996, capítulo V, secção “Erasmus”, para. 3, 33)

A conceção pedagógica e académica do livro de lugares-comuns procurava abranger cada vez mais o ponto de vista pessoal do seu utilizador, servindo de repositório de meditações intelectuais e de ideias próprias paralelamente a referências a textos de autoridades intelectuais. Passou a ser encarado como algo mais que uma ferramenta de retórica ou inspiração literária, como potencialmente útil para qualquer disciplina cuja base de produção de conhecimento e discurso dependesse, ou beneficiasse, da organização de notas. O movimento descrito afastou-se gradualmente do

---

12 Assim que tenha sido recolhida na forma de colheitas verbais, a abundante ceifa de *res* de Erasmo torna-se numa linguagem capaz de um alcance ilimitado de permutações e combinações. O mesmo exemplo ou similitude, introduzido sob diferentes ou até mesmo contraditórios cabeçalhos de lugares-comum, torna-se um riposte móbil no sério jogo da construção de discurso, e uma moeda a ser cobrada em qualquer um dos lados, dependendo do envolvimento do escritor nas avaliações morais próprias da função retórica demonstrativa, de louvor ou acusação. Nas composições-modelo que Erasmo evoca do seu ideal de livro de lugares-comuns, entramos num mundo puramente linguístico de variedade infinita e alternante, um mundo-espelho onde o nosso sentido de uma diversidade ilimitada é o produto de reflexões atingidas a partir de uma reorganização constante de lascas de um universo quebrado de textos literários Latinos. (T.L.)

contexto escolástico, em direção ao mundo das coisas, focado naquilo que o leitor via e experimentava fora e para além do livro, resultando, conseqüentemente, no relaxamento das normas aplicadas aos livros de lugares-comuns. (Vine, 2019, 36-37)

Relativamente à literatura, a reabilitação de autores pagãos clássicos acelerou durante o Renascimento, através do enaltecimento de nomes que se procuravam colocar lado a lado com as escrituras, com o objetivo de encontrar nestes virtudes morais corroboradas pelos evangelhos. Esta prática era considerada progressiva para a altura, encontrando no mundo Católico a oposição dos elementos mais conservadores da sociedade, que condenavam a coabitação da página por fragmentos pagãos e cristãos. Pelo século XVII publicam-se também livros de lugares-comuns reunindo exclusivamente versos de autores no vernacular, o que indica uma mudança de paradigma e postura em relação a esse tipo de literatura, colocando-a ao mesmo nível da literatura escrita em Latim, de autores clássicos e pagãos ou modernos e cristãos. (Havens, 2001, p. 32, 34)

Como referido anteriormente, as expressões mais progressistas de livro de lugares-comuns, como as que incluíram pela primeira vez o vernacular, não eram representativas da tendência geral, canónica, verificada nas metodologias dos restantes elementos da sociedade. A produção de livros de lugares-comuns no vernacular, porém, aponta para a existência de uma rede de autores e leitores que subsistia, ou procurava formar-se, sem a necessidade de colossos Bíblicos ou Clássicos entre as suas páginas.

Como afirma Moss:

*“There was a large area of overlap between Latin and vernacular commonplace-books, both in terms of categories of thought and moral perspective, and, despite their different stylistic registers, in their predilection for certain turns of expression. The sententia, the apophthegm, and the saying, the similitude, the emblem, and the proverb, are close kin, and they all exemplify that admiration for the witty, apposite, and pregnant remark fostered by the commonplace-book. Sixteenth-century vernacular commonplace-books may be largely detached from the dialectical and rhetorical argumentation which was the context of many of their Latin prototypes, but they provide a model of ready response and repartee, a mode of improvisation within a set of norms, which is consistent with the style of behaviour moulded by the commonplace-book[.]”<sup>13</sup> (1996, capítulo VII, secção “Vernacular pathways”, para. 5)*

---

13 Havia uma grande área de sobreposição entre os livros de lugares-comuns em Latim e no vernacular, tanto em termos das categorias de pensamento como de perspectiva moral, e, apesar dos seus registos estilísticos diferentes, na sua predileção por certas formulações. A *sententia*, a *apophthegmata*, o ditado, a similitude, o emblema e o provérbio são parentes próximos, e exemplificam a admiração pela resposta inteligente, pertinente e grávida, promovida pelo livro de lugares-comuns. Os livros de lugares-comuns do século XVI talvez estejam em grande parte desligados da argumentação dialéctica e retórica, que era o contexto de muitos dos seus protótipos latinos, mas providenciam um modelo de resposta pronta, um modo de improvisação no centro de um conjunto de normas, que é consistente com o estilo de comportamento moldado pelo livro de lugares-comuns. (T.L.)

Em 1686, foi publicado pela primeira vez, em Paris, e escrito em Latim, *New Method of Making Common-Place-Books*, do filósofo inglês John Locke. Este “novo método” nascia de uma concepção do objeto editorial mais próxima da contemporânea, que distingue a obra da edição. O reconhecimento da edição implicava a associação de um número de página ao fragmento anotado, com o objetivo de servir o leitor que fazia a anotação, assim como o leitor do livro de lugares-comuns, que podia, retroativamente, consultar as fontes citadas. O método de organização de John Locke surgiu da prática de anotação e recolha de informação que o filósofo praticava durante os anos 1660, enquanto estudante no colégio de Christ Church. A invenção deste método pode ser vista nos cadernos de Locke que precederam a fórmula final. O principal problema encontrado era um de organização de espaço. Um índice dinamizava o processo, elaborado paralelamente ao preenchimento do próprio livro.

A tendência de acumulação moralista desaparecia no modelo de Locke, sendo apresentado como mera ferramenta de leitura destinada a textos de naturezas variadas. Este método surge, porém, no início do declínio do livro de lugares-comuns, com exemplares sobreviventes dos finais do século XVII apresentando estruturas incoerentes e conteúdos inacabados ou incompletos. (Moss, 1996, capítulo VII, secção “The rest is history”, para. 9-10; Dacome, 2004, p. 607-608)

A partir do século XIX verifica-se o estabelecimento de posições desfavoráveis à generalidade dos lugares-comuns, bem como de outras noções análogas (verissimilitude, senso comum, *cliché*, estereótipo), associando-os a uma sabedoria menor e acrítica, própria das massas. A dimensão democrática concedida aos lugares na Antiguidade Clássica, na qual “comum” advinha da partilha desses mesmos lugares pelos cidadãos, foi substituída por uma associação a banalidades reconhecidas e usadas pelas classes mais baixas. (Amossy, 2002, p. 370, 374)

## Uma nota sobre miscelâneas

Paralelamente aos *florilegia* e livros de lugares-comuns, as miscelâneas foram ainda outro tipo de reunião de materiais variados num só volume. Estas últimas diferem dos primeiros pela forma de reprodução integral das partes que compunham o todo (contos, poemas, ensaios, tabelas) e, também, pela inexistência de uma lógica ou temática agregadora. Uma miscelânea era, portanto, identificada por uma intenção implícita na organização de materiais textuais diversos e inteiros num códex, obedecendo a uma lógica ou teleologia definida pelo autor, que seria sempre, em primeiro lugar, leitor. Este não era, porém, o leitor cirúrgico dos livros de lugares-comuns, mas um leitor que reunia peças inteiras para consulta recorrente. As miscelâneas interessam-nos pela possibilidade que sugerem de introdução de fragmentos maiores num volume produzido por um leitor, o qual não se fica pela seleção de excertos textuais descontextualizados, mas confronta e contrapõe textos inteiros.

Os livros de lugares-comuns e as miscelâneas tornaram-se semelhantes com o passar do tempo, à medida que os primeiros se desprendiam de métodos tradicionais de organização de informação e anotação. A distinção superficial

dos dois tipos de livro tornou-se ténue, ainda que permanecessem teleologicamente distintos. O livro de lugares-comuns era entendido como uma agregação em redor de um núcleo estável, conformando-se a um conjunto de normas de organização e metodologia partilhadas pelos indivíduos que compunham a massa de intelectuais. A miscelânea, por outro lado, não tinha necessariamente que apresentar uma estrutura predefinida ou coesão inteligível para terceiros, apresentando-se apenas como o fruto do trabalho de um indivíduo.

Alguns compiladores faziam essa distinção, associando a miscelânea à rejeição de um método rígido de organização e seleção das componentes do livro, ou assumindo até essa rejeição como o método conferidor de organização e sentido ao livro. O ponto de vista não era universal, não sendo a oposição entre livros de lugares-comuns organizados e miscelâneas livres uma postura mantida por uma maioria esmagadora. Existia um grau de complementaridade entre os dois tipos de livro.

Os livros de lugares-comuns serviam cada vez mais para a união da palavra e da coisa, *verba* e *res*, evoluindo da tradicional compilação de material escrito (poemas, preces, provérbios) para a agregação de outro tipo de materiais, biográficos, geográficos, biológicos e geológicos, aproximando o livro de lugares-comuns da miscelânea até na sua forma mais desejada. (2019, pp. 31-32, 34-35)

Nos manuscritos, livros de lugares-comuns e compilações de mercadores do século XV até ao século XVII coabitavam materiais relativos ao mundo da finança e do comércio com textos científicos, filosóficos ou literários, organizados em forma de miscelânea. A existência desses elementos específicos do ofício mercantil, porém, causou a constante subestimação dos livros desenvolvidos por estes indivíduos em prol de académicos e intelectuais reconhecidos, ou pelo menos inseridos em círculos tidos como tal, mesmo que a densidade e interesse dos tópicos explorados fossem os mesmos.

O mercador inglês Robert Williams foi autor de um manuscrito deste tipo, que se assemelhava aos objetos saídos da tradição do *zibaldone*, nascido em Itália, onde foi popular entre os séculos XIV e XV. O *zibaldone* era um manuscrito vernacular que reunia textos mercantis, da finança e do comércio, juntamente com textos religiosos e literários, sem ordem ou tema aparentes. Outro exemplo, o *zibaldone* de Niccolò da Canal, que reunia problemas de aritmética, tabelas com informação sobre o comércio em Veneza e no Levante, um epítome do conto de Tristão copiado do Ciclo Arturiano, notas sobre especiarias e receitas, material devocional, anotações astronómicas e astrológicas e, ainda, uma história breve de Veneza, apresenta-se em primeiro lugar como uma ferramenta educacional, com os seus exercícios de aritmética a abrir o livro, as tabelas de conversão para o ensino de frações, pesos, medidas e taxas de câmbio. As bases de educação própria ao mercador eram complementadas com os outros materiais, de cariz religioso, artístico ou filosófico, numa tentativa de criar uma alternativa aos meios letrados clericais e académicos, como já referido, através do autodidático. (2019, p. 130-131, 133-134)

O carácter híbrido e utilitário das miscelâneas, reunindo ao mesmo tempo materiais poéticos e religiosos com outros ligados ao domínio das profissões dos seus utilizadores, aproxima-as dos *florilegia* de pregadores públicos, objetos de

cariz religioso no seu conteúdo mas de estrutura e roupagem altamente funcional, sem pretensões académicas ou teológicas.

## Da leitura ao arquivo

Após a análise da prática da leitura enquanto exercício ativo e da sua transposição para livros de lugares-comuns, assim como de outros objetos editoriais semelhantes, avançamos dessa base conceptual em direção a uma proposta projetual que possa apresentar-se como prática editorial contemporânea.

O exercício da leitura veio a tornar-se um exercício passivo, em larga medida, identificado com o ócio, o prazer, a navegação turística de mundos interiores que intervala os períodos ativos da vida quotidiana. Esta identificação não se enquadra com a conceção clássica, medieval e renascentista da leitura enquanto, como vimos anteriormente, ato discernente, desconstrutivo e até destrutivo. Esta transição estará certamente relacionada com, entre outros aspetos, a democratização da literatura, o número de exemplares de edição e a sua distribuição (a sua mercantilização), a agilização do processo de publicação e, ainda, a criação de um público leigo com uma relação não-académica com o texto. O leitor comum não pretende acrescentar ou subtrair nada àquilo que lê, apenas digerir o conteúdo da obra que lê durante um certo momento, devolvê-la à estante e elaborar uma constelação, tanto mental como física, de obras lidas.

Não se pretende aqui realizar um julgamento qualitativo de uma leitura passiva, movida por uma vontade de consumir o texto de forma recreativa, criando a ilusão de uma oposição de dois polos. Para além de aspetos materiais que condicionam a relação entre o leitor e o texto (as características da edição, o estado de conservação do exemplar), a somatória de leituras dita a “forma” da leitura feita num intervalo de tempo específico. A leitura de um texto não se divide apenas em ativa e passiva, divide-se entre os vários atos de leitura do mesmo texto. Estes dois tipos de leitura não são exclusivos um do outro e podem, inclusive, ser interdependentes.

Interessa-nos, sim, a noção de leitura ativa, *criativa*, como ferramenta principal de um modelo editorial inspirado naqueles previamente analisados. Uma leitura criativa implica um leitor criador, um estatuto análogo ao do autor, mas não exatamente o mesmo. No mundo literário, *o autor de uma obra* ocupa um lugar de importância maior, mesmo quando considerado morto para com o texto que escreveu. Nesse sentido, o leitor nunca poderá ser autor. Falamos de autoria na medida em que o editor é autor da edição que executou, o encadernador da encadernação que fez, e o leitor da leitura que levou a cabo. Mas essa tarefa que é a leitura ativa não pode partir de um prazer descomprometido. “É preciso que haja uma necessidade”, como disse Deleuze. “Um criador não é um ser que trabalha por prazer.” O trabalho do leitor terá que ser movido por uma necessidade anterior ao prazer, necessidade particular, já que é impossível ter “uma ideia em geral.” É por essa razão que a produção de “leituras” tem de ser ativa, pois não é possível ler ativamente e “em geral”. (Deleuze, 2016) A leitura procura, como um focinho mamífero junto ao solo.

O resultado de uma leitura ativa não deverá ser denominado de “livro de lugares-comuns”, “miscelânea”, “*zibaldone*”, ou outros termos análogos, mas

apenas arquivo. A generalidade do arquivo parece-nos a mais indicada para um exercício que se quer livre e experimental. A necessidade do leitor arquivador de hoje será igual à daquele que lia há séculos atrás: o auxílio da memória, a sua exteriorização. O leitor contemporâneo, porém, dispõe de instrumentos mnemônicos capazes de operar em escalas e velocidades muito superiores à dos seus homônimos de outrora. O arquivo digital ultrapassa as capacidades do códex quase infinitamente, sendo possível arquivar digitalmente milhares de *gigabytes*, utilizando o espaço cúbico ocupado por um livro médio. De forma sucinta, a questão que nos parece relevante levantar, perante as escalas cada vez mais desequilibradas entre o digital e o analógico, é a da relação entre qualidade e quantidade. O ato de arquivar um documento digital, um *link*, é, na sua grande maioria, um ato passivo no que toca à sua relação com o conteúdo (textual ou outro) do documento. Os *bookmarks* (ou “marcadores”, em português, termo curiosamente adaptado do universo dos livros, como tantos outros usados no ambiente digital) podem definir-se como um ato arquivador de brevidade extrema que responde a um impulso humano de querer memorizar, mas que resulta num excesso mnemónico desorientador.

Ao arquivo digital queremos contrapor um arquivo analógico na forma do livro, alternativa viável para uma leitura que se quer ativa e criativa. O design editorial torna-se, assim, meio de produção de arquivos pessoais, mas publicáveis, abrindo espaço para a experimentação dentro dos limites da forma do códex, como campo de ensaio para a materialização de leituras. Como verificámos anteriormente, durante a Era Medieval europeia, a forma do livro foi alvo de diversas experimentações que deram resposta a problemas e necessidades de leitores variados. A lógica inverte-se no caso da idealização de um objeto editorial concebido não para acomodar um tipo de leitura específico, mas para materializar uma seleção de leituras. O formato e dimensões do volume, a variação de formato e tipos de papel entre os cadernos, a introdução de encartados e anexos independentes do bloco principal, a inclusão de elementos extratextuais e não-impressos, entre outros, permitem ao leitor expressar mais concretamente a visão da sua leitura, orientando-a, dessa forma, para terceiros.

No seu interior, a mancha de texto, o uso de tipografia e a disposição geral de elementos formam parte da estrutura orientadora da leitura. Após a coleção de elementos, resta ainda ao leitor a organização dos mesmos. A relação intertextual de fragmentos será definida pela ordem dada, cronológica, alfabética ou de lógica privada, entre outras hipóteses, indicando assim a leitores terceiros as intenções do leitor original. A ordem cronológica pode indicar a evolução de um conceito específico, a sua representação na História; a ordem alfabética indicará um foco elevado na autoria dos fragmentos e, também, da relação entre autores e o tema explorado; a ordem de lógica privada responderá a necessidades específicas, mais ou menos explícitas, do leitor. Este último caso leva-nos de volta a Deleuze e ao impulso do criador, já que a leitura apresentada não se reduz à somatória de conteúdos reunidos em redor de um tema, mas organiza-se em torno da relação de elementos predefinida pelo leitor, respondendo à necessidade de articular uma ideia ou um conceito.

## Sobre a leitura

### Esquizologia como leitura ativa

Como vimos no capítulo anterior, “antologia” tem como origem etimológica o grego *ἀνθολογία* (*anthologia*), que viria a dar origem ao termo latino “florilegium”, ambos passíveis de se traduzirem literalmente para “recolha de flores”. A leitura era tida como um processo ativo que, acontecendo como que sobre campos verdejantes, tinha como objetivo a seleção e recolha de exemplares particularmente belos ou sagazes. A analogia barthesiana do leitor ruminante pode ser contraposta à imagem do coletor de flores, como sua antítese: de um lado o barthesiano que se perde entre a grama, do outro o antólogo que ignora todo esse verde textual em favor dessa flora mais colorida.

A centralidade da flor no imaginário do leitor medieval e renascentista, para além de manter uma relação estreita com a metáfora de Séneca (as abelhas que colhem o pólen de várias flores para posteriormente produzirem o mel), sugere, ao mesmo tempo, uma pré-condição comum à leitura de todos os antólogos: a bicondicionalidade entre o Bom e o Belo. Foi, precisamente, por via das antologias e livros de lugares-comuns que alguns autores pagãos foram reabilitados durante a história da Europa cristã, pois o peso do Belo nas suas obras indicava a presença do Bom, justificando dessa forma a sua justaposição a versículos bíblicos.

A flor da antologia tem assim um valor iconográfico que define um tipo de excertos textuais considerados desejáveis do ponto de vista moral, filosófico ou estético. De entre os textos bíblicos seria possível extrair as flores mais belas, encontrando-se essas no topo da hierarquia, ao mesmo tempo que serviam de eixo central, a partir do qual era medida a posição de outro tipo de excertos textuais. Por outras palavras, era em comparação a esses exemplares mais belos que se avaliavam todos os outros, com o subentendimento de que a sugestão de uma beleza maior, ou até alternativa, seria considerada heresia ou até blasfêmia.

Não se pode afirmar que existe na nossa contemporaneidade a presença de um eixo central, como os textos bíblicos, a que todos os leitores recorrem conscientemente para avaliar o valor das suas leituras. O rigor científico, o sentido estético e literário, vetores estabelecidos por via de um consenso coletivo, permitem a avaliação de uma leitura como mais, ou menos, certa ou errada.

Uma conceção ativa da leitura na contemporaneidade não pode ser antológica por essa razão, mas anti-antológica, ou até *esquizológica*. A contração de *esquizo* e *logia* altera o foco do exercício da leitura ativa, não residindo já no fragmento floral precioso, mas nos estilhaços do esquizo. A esquizologia será, portanto, a leitura por via da cisão (*esquizo*) e recolha (*logia*).

Gilles Deleuze é o autor de um texto intitulado “Schizologie”, que prefacia o livro *Le Schizo et les langues* do autor americano Louis Wolfson, no qual analisa a condição esquizofrénica deste último. Wolfson, autointitulado “l’étudiant de langues schizophrénique”<sup>14</sup>, é incapaz de comunicar na sua língua materna, seja como locutor ou recetor de uma mensagem, padecendo de algo como uma fobia idiomática relativamente ao inglês. Para superar esta li-

---

14 O estudante de línguas esquizofrénico. (T. L.)

mitação, recorre a um processo de tradução que resulta numa frase composta por palavras de vários idiomas, idealmente o francês, o alemão, o russo ou o hebraico, que se assemelha ao original em inglês no seu significado e fonética “(même au prix de fautes de syntaxe ou d’inexactitudes de sens)”<sup>15</sup>, além disso, tem como maior desafio as consoantes, “l’ossature du mot”<sup>16</sup>. Como exemplo particularmente desafiante, a expressão “shortening”, de “vegetable shortening”, composta pelas consoantes problemáticas SH, R, T, N, que forçou Wolfson a criar “shshshortening”, “le mot *monstrueux* et grotesque”<sup>17</sup> (itálicos nossos). A repetição tripla do som inicial SH alude a três palavras estrangeiras que partilham o mesmo som inicial, mas nas quais predominam também os elementos fonéticos R, T e N, mais especificamente o russo “jir” (para R), o alemão “schmalz” (para T) e o hebreu “chemenn” (para N). (Deleuze, 1970, pp. 6, 8)

O esquizológico apresenta-se, portanto, em primeiro lugar, como um método de trabalhar as *ossaturas* de uma estrutura, de modo a dar-lhe uma outra forma. O monstruoso, neste contexto, alude ao *composto*, e não necessariamente ao feio ou ao imoral, sendo o caso de “shshshortening” a transformação do original inglês numa hidra tricéfala que a afasta do autor, criando a distância própria do vocábulo estrangeiro e tornando-a, assim, tolerável e *utilizável*.

Ainda assim, Deleuze não inclui o livro e o método de Wolfson no ramo da ciência, nem da criação poética ou artística, dado que não existe a pretensão da formação ou produção de totalidades formalmente legítimas, existindo apenas a totalidade do não-inglês que corresponde à soma das palavras de outros idiomas conhecidos por Wolfson. É, também, usada sem qualquer tipo de regra sintática que faça corresponder sentidos a sons, formando uma “fausse totalité”<sup>18</sup>, cuja estrutura é comparável à da língua inglesa. O “estudante de línguas esquizofrénico” pensa no seu sistema como um duplo simulacro, simulacro do Belo e do Verdadeiro, do sistema poético-filosófico e do sistema lógico-científico, um sistema “illuminé de la joie spéciale et du soleil propre aux simulations, où l’on sent germer cette santé très particulière du fond de la maladie”<sup>19</sup> (1970, p. 10-11) Por outras palavras, a não-metodologia de Wolfson, como nos é apresentada, não tornaria possível a comunicação espontânea entre dois esquizólogos americanos, mesmo que com níveis de conhecimento aproximadamente semelhantes das mesmas línguas.

O que faz, então, o esquizólogo? A tradução que vai para lá da criação de pontes entre a língua materna e a(s) língua(s) de chegada, procurando ativamente destruir a primeira, “une destruction délibérée, une annihilation concertée, un désossement, [...] meurtre rituel et propitiatoire de la langue maternelle”<sup>20</sup>. A remoção da língua materna do seu léxico não resulta meramente na introdução de palavras alternativas que substituam as inglesas, mas também na formação

---

15 Mesmo ao custo de falhas de sintaxe ou de imprecisões de sentido. (T.L.)

16 A espinha dorsal da palavra. (T.L.)

17 A palavra monstruosa e grotesca. (T. L.)

18 Falsa totalidade. (T. L.)

19 [Um sistema] iluminado por uma alegria especial e por um sol próprio às simulações, no qual se sente germinar essa saúde muito particular do fundo da doença. (T. L.)

20 Uma destruição deliberada, uma aniquilação coordenada, um desossamento, [...] morte ritual e propiciatória da língua materna. (T.L.)

de um léxico suficientemente completo para permitir a exploração, assim como a aprendizagem de outros idiomas sem recorrência ao maternal. A mãe é descrita como uma força reterritorializante que ronda constantemente o jovem Wolfson, defendendo-se dela por via da memorização de uma frase estrangeira quando a ouve chegar, mantendo também por perto livros e estações de rádio noutras línguas, os quais usa como escudo contra as investidas da mãe que, por sua vez, não cessa de tentar fazê-lo ouvir ou ler a língua inglesa. Uma tática recorrente será através da comida, dos rótulos em inglês e da própria correspondência de um alimento a um vocábulo nessa língua. A sua defesa passa pela “tradução” dos alimentos a calorias e fórmulas químicas, combinando estes elementos com idiomas estrangeiros para circundar a língua materna:

«Il répéterait les mêmes quatre ou cinq mots vingt ou trente fois tandis qu’il ingérerait avec avidité un montant de calories égal en centaines à la deuxième paire de numéros ou égal en milliers à la première paire de numéros.»<sup>21</sup>

Os alimentos, que considera sujos e tóxicos, estão para a língua materna como a sua redução a átomos e químicos está para as línguas estrangeiras, dicotomia que Deleuze designa como Vida e Conhecimento. E a Vida, “qui vit de sa propre souffrance et de ses propres cris”<sup>22</sup>, efetivamente tida como um conjunto de processos doentios, é apenas justificada como via para o Conhecimento, ou o “savoir du corps ou physiologie, contre le corps vécu”<sup>23</sup>. (1970, pp. 12-15)

Propomos que a relação de Wolfson com a Vida e a língua materna assenta numa familiarização semelhante à que se tem do próprio corpo e das suas exigências quotidianas, e não necessariamente exclusiva do inglês como língua. Acontece que foi o inglês que se lhe apresentou desde criança; foi a língua que absorveu de modo visceral, tal como o faz com a comida. Não se deve excluir a possibilidade de que uma familiarização igualmente profunda com outra língua, mesmo que já durante a idade adulta, poderia resultar na mesma aversão que sente pelo inglês. Por outras palavras, parece-nos haver uma dimensão que se liga ao estatuto “fechado” ou “aprendido” da língua inglesa, e não tanto a uma particularidade fonética ou gramatical dessa língua, que o leve a recusá-la.

Será a partir daqui que poderemos começar a pensar a esquizologia no âmbito da leitura e do arquivo. Para a língua materna está um arquivo materno, ou progenitor, cuja absorção é exigida ao leitor ou consumidor cultural que pretende comunicar dentro dele, isto é, comunicar com aqueles que também lá transitam ou habitam. Tal como uma língua, terá o seu calão, a sua gíria, ou até mesmo os seus dialetos, mas todos brotam de um caule sólido e de mutações impercetíveis ou inexistentes.

O método de Wolfson é diferente. Não se trata da adoção de um idioma alternativo à língua materna, mas de uma espécie de corrupção desta última por

---

21 Ele repetia as mesmas quatro ou cinco palavras vinte ou trinta vezes enquanto ingeria avidamente uma quantidade de calorias igual em centenas ao segundo par de números ou igual em milhares ao primeiro par de números. (T.L.)

22 Que vive do seu próprio sofrimento e dos seus próprios gritos. (T.L.)

23 Conhecimento do corpo ou fisiologia, contra o corpo vivido. (T.L.)

via da substituição sistemática de palavras do léxico maternal por outras, estrangeiras, mas semelhantes na sua fonética e sentido. Aprender outros idiomas é ao mesmo tempo um *desaprender* do inglês, que equivale a um esquecimento. A noção de memória aplicada à língua, especialmente a materna, carece de sentido dada a sua natureza visceral: nunca memorizamos a nossa língua, não temos lembrança desse período durante o qual nos dedicamos à tarefa. Por essa razão, a língua materna é Vida, é componente do corpo vivo, e não Conhecimento. São as outras línguas, as outras palavras, que memoriza, reconstrói e arquiva, por via do ato de esquecer, destruir e anarquizar a língua materna.

Como alternativa

“aux objets partiels et au corps morcelé, l'étudiant en langues oppose un corps complet, clos, lèvres serrées, oreilles bouchées, corps de musique fluide et immortel, organisme sans organes et sans parties, radio-fermé. Aux mots éclatés qui sont la passion douloureuse du schizophrène, il oppose des mots entiers, idéalement indécomposables, à la fois liquides et continus, cimentés et totaux, venus de toutes les autres langues, et qui forment son action, son «exploit».”<sup>24</sup>

Este corpo alternativo, completo e fechado, é a multiplicidade de “círculos internos” que se opõe ao “círculo externo” e do qual se apropria das suas partes, formando um “círculo duplo”, no qual os “éléments rebelles en soi sont déterminés de force à surmonter leur résistance”<sup>25</sup>, um processo de tradução do inglês que faz explodir foneticamente o idioma no círculo externo e, de seguida, o reconstrói a partir de idiomas estrangeiros nos círculos internos. A lei do objeto parcial que divide em peças (lei da peça por peça) as frases e palavras inglesas, e as reconstrói por meio de outras peças dos dicionários estrangeiros, articula-se com a lei do objeto completo (lei do fluxo em fluxo), que relaciona a totalidade da língua materna com a falsa totalidade do idioma esquizológico em reformação e reconstituição. Deleuze descreve o que acontece dentro dos círculos externos mais como uma acoplagem de elementos e menos como uma alteração alquímica das suas propriedades. “Le savoir n'est plus signifié, mais insufflé dans le mot; la chose n'est plus désignée, mais imbriquée, emboîtée dans le mot.”<sup>26</sup> (1970, pp. 19-21, 27)

A esquizologia, alternativa anarquista à antologia, implica um ato de leitura multidimensional que descodifica o conteúdo da página ao mesmo tempo que o desmembra, seleciona e translada para outra página, atual ou virtual. Tal como no “trabalho de sapa” que Wolfson exercita sob a língua inglesa, substi-

---

24 Aos objetos parciais e a um corpo fragmentado, o estudante de línguas opõe um corpo completo, fechado, lábios apertados, ouvidos tapados, um corpo musical fluido e imortal, um organismo sem órgãos e sem partes, rádio-fechado. Às palavras explodidas que são a paixão dolorosa do esquizofrénico, ele opõe palavras inteiras, idealmente indecomponíveis, ao mesmo tempo líquidas e contínuas, cimentadas e totais, vindas de todas as outras línguas, formando a sua ação, a sua “proeza”. (T. L.)

25 Os elementos rebeldes em si mesmos são determinados pela força a superar a sua resistência. (T.L.)

26 O conhecimento já é mais significado, mas inspirado na palavra; a coisa já é mais designada, mas aninhada, encaixada na palavra. (T.L.)

tuindo o seu léxico por um outro, privado e monstruoso, o leitor esquizológico isola e descontextualiza elementos para os *desossar*, reinterpretar e conectar com outros, produzindo desse modo a leitura “correta” que o arquivo prevê.

Nesse sentido, é um simulacro de leituras corretas, dado que estarão sempre, potencialmente, erradas, e formam um corpo incompreensível para o ponto de vista do arquivo geral. O Belo e o Verdadeiro de cada leitor, simulações de sistemas poético-filosóficos e lógico-científicos privados, focam-se na intensidade dos fluxos que criam entre os seus círculos e o círculo exterior do arquivo. A desaceleração destes fluxos traduzir-se-á na absorção das multiplicidades interiores do leitor pelo grande círculo do arquivo, dado que serão já a mesma coisa, a mesma interpretação da mesma palavra, texto ou imagem.

### Leitura de hipertexto

Em “Repeating the Rhizome”, Alice van der Klei usa a própria ideia de hipertexto e a sua definição por vários autores como exemplo da formação de um mapeamento hipertextual à base de citações, e que se assemelham a “reading leaps”<sup>27</sup> rizomáticos. Com isto pretende chamar a atenção para a rede formada pelas citações, e citações de citações, de vários autores na sua exploração de um determinado conceito. A sua própria investigação sobre o conceito de hipertexto gerou um mapa de ligações que levava a uma fonte comum, ao texto introdutório de *Mil Planaltos*. Mais sucintamente, a equivalência que traça é entre a citação, que interliga dois autores, e os saltos realizados pelo leitor de hipertexto quando, por via de um *hiperlink*, passa de um texto para o outro. (van der Klei, 2002, p. 49) De certo modo, a tradição dos livros de lugares-comuns, analisada anteriormente, pode pensar-se como protótipo da leitura de hipertexto que fazemos na contemporaneidade. A citação é, tal como o *hiperlink*, a abertura de um caminho de leitura, o estabelecimento de uma conexão, que serve tanto para o primeiro leitor (autor da conexão) como para o leitor dessa mesma leitura, o segundo leitor.

No âmbito do hipertexto, van der Klei diz-nos que o leitor se torna:

“a ‘scissors-reader’ like Antoine Compagnon’s ‘homme aux ciseaux,’ who, in order to remember his readings, just snips out the essential, with a pair of scissors. Like a ‘scissors-reader’, I pinpoint and cut out one link after another, seeking, finding, clicking and storing each clipping on the basis of single words or concepts.”<sup>28</sup>

A este método recortante e compilador associam-se as qualidades de propagação e contágio, qualidades biológicas deleuzo-guattarianas por excelência: o texto, como uma multiplicidade animal, expande o seu território e abandona par-

---

27 Saltos de leitura. (T.L.)

28 Um ‘leitor-com-tesouras’ como o ‘homme aux ciseaux’ de Antoine Compagnon que, de maneira a lembrar-se das suas leituras, corta simplesmente o essencial, com um par de tesouras. Como um ‘leitor-com-tesouras’, eu aponto e corto um link atrás do outro, procurando, encontrando, clicando e armazenando cada recorte na base de palavras ou conceitos únicos. (T.L.)

te dele à medida que o *leitor o lê* (recorta, conecta, armazena). A autora salienta, porém, que este comportamento do texto não responde a uma ordem hierárquica ou canônica, mas “to the behavior of the public using.”<sup>29 30</sup>(2002, p. 50-51)

A figura do leitor munido de tesouras ilustra de forma adequada a postura do leitor ativo e do anarquivador. Em primeiro lugar, a detecção do fragmento desejado, que delimita desde logo a área a cortar. A presença da tesoura pressupõe a vontade de selecionar e extrair do documento um parágrafo, uma expressão, ou uma palavra, que de alguma forma suscitou o interesse do leitor e motivou a utilização da tesoura.

Esta postura não deve ser indicadora de algum tipo de desrespeito pelo documento, que é violentado pela leitura e sai da experiência incompleto. É meramente sintoma do método construtor do arquivo de leituras pessoal, focado no fragmento e nas conexões entre fragmentos. A ferramenta recortante serve de atalho mnemônico ao mesmo tempo que potencia a produção ou a expansão de conceitos por via das ligações criadas entre excertos.

Van der Klei avança com uma noção de leitura rizomática baseada no interesse, e não na compreensão ou descodificação de um texto. O que impele esta leitura é meramente o arquivo (“the object of research itself”<sup>31</sup>), atual ou virtual, do leitor, que o atrai ou repulsa de determinados autores, temas e textos. O rizoma expande-se na direção dos interesses que o atraem em determinado momento, e afasta-se dos *desinteresses* que perdem força e relevância perante a totalidade da leitura. A expansão é feita, porém, por repetições, sempre diferentes, como cavar ou caminhar, que têm origem na pulsão de morte, tida por Derrida como fonte do instinto arquivador. Esta noção de leitura alia-se, desta

---

29 O comportamento do público que o usa. (T.L.)

30 A questão do comportamento do leitor, e particularmente de um leitor isolado e focado em trilhos de leitura de lógica privada, remete-nos para a problematização, por parte de Amy Ireland, da agência humana e/ou artificial na produção literária, no âmbito da *xenopoesia* (ou a poesia desprovida do agente humano). Mais especificamente, aponta para a dificuldade apresentada por certos produtos literários de consumo elevado para um leitor humano, textos de dimensões e complexidade tais que excluem um leitor humano de qualquer leitura “prazerosa”, ou até produtiva. A alternativa a usar perante tais desafios passa então pela adoção de métodos de leitura nômadas, “scanning, browsing and ‘spritzing’”, métodos já amplamente usados pelos leitores que incorporam o “virtual underground of autonomous small presses trafficking in PDFs and epub, vídeo and image files”, e que põem em causa “the bounds between literature, literariness and illiteracy; and between texts and their contexts, paratexts and metatexts”. (Ireland, 2017) Se o comportamento de um leitor, no seio das suas leituras privadas, segue padrões irracionais, ilógicos e imprevisíveis do ponto de vista de um cânone literário ou de pressupostos culturais, estéticos ou filosóficos, podemos pensar na existência de uma espécie de *xenoleitor*, que não é o leitor que descodifica e interpreta o texto, mas *aquilo* que impele a leitura diagonal e se aproxima do texto, não para o entender mas, para procurar nele algum tipo território de interesse a explorar, algum tipo de peça a juntar ao seu acoplamento.

O reconhecimento deste xenoleitor é análogo ao “recognizing the machine within” que Watson afirma ser possível, pela primeira vez, ao sujeito da era da informação que é capaz de reconhecer a materialidade do seu corpo como análoga à de outras máquinas, “as merely material bodies possessing certain structures of information”, e que esse reconhecimento avança em direção à perspectiva pós-humana do reconhecimento do Outro no interior do próprio sujeito. (2009, p. 155)

31 O próprio objeto da pesquisa. (T.L.)

forma, ao impulso nómada que constrói o arquivo e à navegação de conceitos dispersos. (2002, p. 52)

Para van der Klei, é precisamente na qualidade agregadora do arquivo que reside a sua essência: “An archive exists where things begin, where there is consignment and gathering.”<sup>32</sup> O anarquivo, por outro lado, existirá na ausência de começo (*anarkhé*), na encruzilhada entre leituras. Não é já a biblioteca onde se reúnem todos os volumes lidos e onde é possível verificar o caminho até ao início mais primordial claramente delimitado, mas uma zona média em constante metamorfose, sempre por acabar mas sempre já começada. O início do anarquivo ser-lhe-á útil apenas ciclicamente, quando retomar o começo não reproduz os mesmos resultados, mas o acumular de leituras resulta numa leitura radicalmente diferente daquele de onde se partiu.

O texto conclui com uma proposta de grande interesse para esta investigação, e que de certo modo a pretende continuar: “In a future archive, we should tend towards redefining reading as becoming a “reader-creator””.<sup>33</sup> (2002, p. 54) Se aquilo que o leitor cria, aquilo que *faz*, é o mesmo que aquilo que lê e arquiva, então será criador de livros, aceitando-se que “não há diferença entre aquilo de que um livro fala e a maneira como é feito.” (Deleuze & Guattaria, 2007, p. 12)

### Leitura como processo autoeditorial

Um último aspeto que nos parece relevante de considerar no que toca à leitura, particularmente uma leitura ativa, é a das suas possibilidades autoeditoriais, que vêm de encontro ao leitor-criador evocado por Van der Klei, munido de tesouras e de um instinto interpretativo.

Nessa analogia, o leitor está notoriamente desprovido de outros materiais colantes que lhe permitam criar as ligações que temos vindo a ponderar, mas essa ausência pode ser simplesmente justificada com o foco da autora sobre o ato da leitura, que não pretende ainda conectar nada. A cola e a base onde se reúnem os fragmentos de texto vêm depois, apenas após a conclusão da leitura. A tesoura, portanto, implica os restantes materiais, tal como a leitura ativa, que isola fragmentos, implica a sua reorganização.

A analogia culmina, desta forma, no caderno de recortes, que pode designar tanto, literalmente, um objeto onde se reúnem recortes assim como um bloco de notas, sendo o corte operado neste segundo exemplo de natureza virtual: o leitor exerce, de facto, um recorte do fragmento que anota, sem necessariamente proceder a um recorte da página que lê.

Podemos argumentar que este caderno de notas ou de recortes existe virtualmente em todos os leitores, mesmo que nunca seja atualizado, o que implica uma espécie de protoedição passível de ser materializada num objeto editorial mas que não depende da materialização. O protoeditorial será apenas a sedimentação da leitura no leitor, formadora de um volume influenciado pela capacidade de retenção mnemónica, pela recorrência do exercício da leitura e pelo tipo de textos lidos. Em última análise, o próprio exercício da leitura é um

---

32 Um arquivo existe onde as coisas começam, onde existe consignação e recolha. (T.L.)

33 Num arquivo futuro, devemos tender para a redefinição da leitura como um devir “leitor-criador”. (T.L.)

exercício editorial na medida em que sublinha certas palavras, que se demora em certas passagens, que se apressa através de parágrafos (ou os ignora de todo), criando uma versão diferente do texto que lê.

A autoedição propriamente dita não ocorre ainda no momento da materialização, ou de qualquer materialização (se por isso entendermos apenas o uso de um caderno de notas onde se arquivam excertos, considerados relevantes), mas faz parte do processo de se autoeditar do leitor. A exteriorização da memória sobre o caderno de notas (denominador de qualquer meio de registo, analógico ou digital) é a ponte entre o trabalho da leitura e a autoedição.

O momento em que o leitor faz essa travessia não deve ser pensado como definitivo, no sentido em que haverá sempre algo de retroativo no que toca à leitura. Se a autoedição funciona como a cristalização de um momento num processo ininterrupto (a leitura), deve então ponderar-se a utilidade de tal marco. A edição e publicação de um (an-)arquivo responderá ao mesmo impulso que leva à anotação de frases ou expressões, mas elevado a uma escala e complexidade superiores. A leitura não termina com a publicação da leitura autoeditada, é apenas uma coordenada num mapeamento em desenvolvimento.

A autoedição é, nesse sentido, uma ferramenta de atualização do (an-)arquivo, que ancora um aglomerado textual e imagético no tempo (momento da edição) e no espaço (formato da edição). Tal como um trabalho artístico, poético, literário ou teórico, ou trabalho antológico ou esquizológico (da leitura) necessita de momentos de ponderação, de desacelerações, do estabelecimento de pontos de referência (e de apoio) próprios que lhe permitam continuar.

Não é, porém, uma ferramenta opcional reservada ao ato publicador da autoedição, permanecendo a leitura ativa privada em constante estado de desagregação e efemeridade quebradiça, ou refém do impulso arquivista-acumulador, já não relacionando nada em concreto mas repetindo meramente o gesto de guardar o que lê. A publicação responde à mesma necessidade que impele a leitura, mas essa necessidade não se prende com a própria leitura ou publicação, não se define por uma necessidade de comunicação, do leitor com o autor que lê ou do leitor-que-edita com o público para quem publica.

A possibilidade de uma publicação, de uma autoedição, permanece, no entanto. A noção de “edição de autor” convida a uma desleitura do termo neste contexto, pois para além de reconhecermos o estatuto de autor naquele que seleciona as suas leituras, devemos estender esse estatuto à própria edição e ao ato de editar. Desse modo, numa “edição de autor” não há diferença entre o autor, o editor e o leitor, não meramente ao nível do sujeito que desempenha todas as funções (é a mesma pessoa) mas também no que toca à simbiose criada entre essas funções e à sua constante influência mútua.

Conclui-se, portanto, que o exercício da leitura não só pode servir de base à produção de objetos editoriais inéditos, como pode articular-se de tal forma com a autoedição que esta se lhe torna indispensável. Pressupõe-se sempre um nível de atividade alto nesta leitura que a leve a estender-se para lá do ramo da hermenêutica contida, em direção à apropriação pelo arquivo, à descontextualização do arquivado e à criação de acoplamentos e relacionamentos de texto e imagem a partir desse processo.

### *Hypomnemata* e escrita de si

Em “A escrita de si”, Foucault alude à escrita interior como processo análogo à manutenção de um caderno de notas, encontrando-se este em relação ao “solitário” “como os outros são para o asceta numa comunidade”. A escrita, exteriorizada no caderno de notas, relaciona-se com o utilizador da mesma maneira que a comunidade se posiciona em relação ao asceta, sublinhando-se, portanto, o carácter material da transferência dos “movimentos internos da alma” para a superfície do suporte de escrita. Equivale a uma “prática de si” na medida em que o escritor medita sobre aquilo que leu, mantendo, portanto, uma relação estreita com a leitura que se verifica desde a Era Clássica. “É preciso ler mas escrever também”, como escreveu Séneca a Lucílio, e que Foucault cita. (2006, p. 130-133)

Não há alusão direta aos lugares comuns no ensaio de Foucault, mas sim à questão Clássica da absorção dos conteúdos lidos, da sua memorização e posterior adaptação ao discurso próprio. A dimensão ascética não provém de uma postura moralista, comum aos autores Clássicos, mas ilustra a necessidade de auto-disciplina em relação a um exercício com implicações quase metafísicas. À ascese que articula a máquina de leitura-escrita impõe-se a fluidez necessária para afastar as redundâncias da solidão da escrita ou da *stultitia*<sup>34</sup> indiscriminante da leitura.

Foucault menciona, porém, os *hypomnemata*, entendidos como auxiliares de memória na Era Clássica, “livros de contabilidade, registos notariais, cadernos pessoais”, que apresenta como exemplos de memória materializada,

“uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas; ofereciam-se assim, qual tesouro acumulado, à releitura e à meditação ulterior. Formavam também uma matéria prima para a redacção de tratados mais sistemáticos, nos quais eram fornecidos argumentos e meios para lutar contra este ou aquele defeito [...], ou para ultrapassar esta ou aquela circunstância difícil. Deste modo, quando Fundano lhe pede conselho para combater as aflições da alma, Plutarco [...] irá enviar-lhe, por retocar, os *hypomnemata* que ele próprio tinha redigido sobre o tema da tranquilidade da alma[.]” (2006, p. 135)

A lógica temática dos lugares é refletida nesta passagem, assim como a natureza hipotética dos argumentos abordados. A sua finalidade pública é, porém, descartada em prol de um ponto de vista privado, debruçado sobre o sujeito que é o leitor. O objetivo dos *hypomnemata* não seria a sua instrumentalização no pódio ou no fórum mas sim a “recolecção do *logos* fragmentário e transmitido pelo ensino, a audição ou a leitura, um meio para o estabelecimento de uma relação de si consigo próprio tão adequada quanto possível.” Séneca é evocado novamente para sublinhar a importância da leitura nesta relação de si consigo próprio. “A prática de si implica a leitura”, e a escrita é a recolha dessa leitura. O

---

34 “A *stultitia* é definida pela agitação do espírito, a instabilidade da atenção, a mudança das opiniões e das vontades, e, conseqüentemente, a fragilidade perante todos os acontecimentos que possam ter lugar[.]” (Foucault, 2006, p. 139)

movimento elíptico desta prática depende do equilíbrio entre os seus pólos mas o emparelhamento da escrita com a leitura não cria (ou não deve criar) uma máquina enciclopedista com aspirações totalizantes. (2006, p. 138)

“A escrita como exercício pessoal praticado por si e para si é uma arte da verdade contrastiva; ou, mais precisamente, uma maneira reflectida de combinar a autoridade tradicional da coisa já dita com a singularidade da verdade que nela se afirma e a particularidade das circunstâncias que determinam o seu uso.” (2006, p. 141)

Esta atitude não deve procurar excluir a unificação dos fragmentos. O mel da metáfora de Séneca é invocado para esclarecer a que unificação aspiravam os *hypomnemata*, que devia ver-se refletida no leitor e não no objeto. “O papel da escrita é constituir, com tudo o que a leitura constituiu, um “corpo”. (2006, p. 143)

Consideramos aqui a escrita, enquanto exteriorização mnemónica e prática de si, como um exercício cujo início precede a expressão de pensamentos ou ideias originais por via da caligrafia ou da tipografia. A escrita acontece já durante o processo de leitura, de anotação e de arquivamento que fundamenta, posteriormente, a escrita original, processada pelo leitor. Por outro lado, o exercício da escrita articula-se a partir da leitura, é ele próprio a releitura que quem escreve faz da matéria prima que compõe, naquele momento, o corpo do texto inédito. Apenas deste modo pode a autoria de um livro de lugares-comuns ser atribuída ao selecionador das passagens que o compõem, e não a todos e cada um dos autores direta ou indiretamente referenciados no tomo.

Quando Foucault questiona onde se deve parar (ou começar) a considerar que elementos constituem a obra de um autor, enumerando “as emendas, as notas de rodapé”, o “caderno cheio de aforismos”, “uma referência, uma indicação de um encontro ou de um endereço, um recibo de lavandaria”, (2006, p. 38) parece-nos natural que o horizonte esboçado pela sua questão abarque também as leituras. Por outras palavras, a leitura *pode* constituir uma obra, ainda que de natureza puramente anamnésica até à sua tradução hipomnésica, à sua *edição*.

Todos estes exemplos de exteriorização descrevem um arquivo à sua maneira, como diz Derrida sobre a hipomnése:

“Não há arquivo sem um lugar de consignação, sem uma técnica de repetição e sem uma certa exterioridade. Não há arquivo sem exterior. Não esqueçamos jamais esta distinção grega entre mneme ou anamnesis, por um lado, e hupómnema, por outro. O arquivo é hipomnésico.”

A exteriorização do arquivo, “o momento *próprio* do arquivo[...], [a] experiência hipomnésica e protética do suporte técnico”, implica a sua tradução material, a sua “impressão”. (Derrida, 2001, p. 21-22)

Derrida alude ao ato de “gravar” um documento digital como correspondente a esse momento. (2001, p. 39-40) O termo em português advém da forma mais primitiva de inscrição sobre um suporte: a gravação como escultura sobre uma superfície. O gravado é aquilo que foi arranhado sobre uma superfície rígi-

da, queimado sobre o negativo, capturado pela lente ou guardado no disco rígido digital, mas o arquivo começa na possibilidade de reproduzir o produzido. O dilema de Freud perante os aparentes gastos inúteis de papel e tinta não se resolve com as possibilidades económicas do digital. A questão é, pelo contrário, ainda mais urgente perante o arquivo que o digital torna possível, um arquivo sem fim onde é possível encontrar tudo<sup>35</sup>.

Foucault insiste na condição prática dos *hypomnemata*, afastando a noção da sua redução a meros auxílios de memória referindo as expressões “*procheiron, ad manum, promptu*” (de uso recorrente na literatura da época para os descrever), que passam a ideia de um objeto que se desejava de fácil acesso, porventura diário, que facilitasse a releitura, o retornar ao já lido e arquivado. (2006, p.136) Não nos parecendo um aspeto essencial à definição do arquivo, a ancoragem materialista dos *hypomnemata*, que entendemos como objetos arquivais, contribui para uma conceção do arquivo orientada para o objeto, neste caso o livro-objeto.

### Sobre o arquivo

Os hábitos de leitura investigados no capítulo anterior são fruto de um tempo caracterizado por uma relação mantida com o texto e o livro radicalmente diferente. Do leitor contemporâneo não se espera a tradução do seu exercício em nada de concreto, nada, para além de uma *impressão* deixada pela obra lida. A relevância desta questão, porém, terá ainda mais peso nos nossos dias, aceitando-se a premissa de que o modelo genérico de leitura contemporâneo se define por possibilidades limitadas no que toca ao uso da leitura como matéria-prima reunida no caderno de notas, no arquivo.

Foucault define o arquivo como “a lei do que pode ser dito”, a confluência de positivities de um discurso que delimitam, cada uma, espaços de comunicação onde passa a ser possível fruírem ciências ou correntes. Esta positividade desempenha a função do que é designado como “*a priori histórico*”, a lei da coexistência dos enunciados, da sua emergência e desaparecimento, e não da sua legitimação. A questão da possibilidade do que pode ser dito é ilustrada pela delimitação feita por cada positividade, isto é, é esse limite que define até onde pode falar, sobre o que pode falar. Tendo presente todas essas barreiras, olhando o arquivo de longe de forma a ter uma perspetiva completa da sua totalidade, deveremos apreender “um volume complexo, em que se diferenciam regiões heterogêneas, e em que se desdobram [...] práticas que não podem sobrepor-se.” Este volume, porém, não corresponde a uma acumulação de textos por parte de uma sociedade, ou às instituições que procedem a tal acumulação de documentos, mas “às possibilidades e às impossibilidades enunciativas” presentes nele. É, porém, no arquivo que se preservam certas instâncias de intensidade maior, textos e documentos específicos que se removem da corrente da passagem do tempo e os mantêm *presentes*, e de igual modo deixam cair no esquecimento

---

35 O website [archive.org](http://archive.org) será o exemplo mais paradigmático deste arquivo total digital, contendo documentos físicos digitalizados assim como arquivos de websites já extintos, mas ainda acessíveis através deste. A proposta do [archive.org](http://archive.org) é ser o Arquivo, de forma análoga ao estatuto de o Livro concedido à Bíblia.

outras instâncias que no momento presente já apresentam “uma extrema palidez”. (Foucault, 2020, pp. 175, 177-178)

O arquivo apresenta-se assim como um habitat ou um conjunto de habitats onde é possível encontrar tipos específicos de saber que proliferam apenas nos limites de coordenadas específicas. Existirão zonas vizinhas onde será possível encontrar afinidades, mas o arquivo exerce a sua função delimitadora. A influência do tempo sobre o saber, tal como a apresenta Foucault, pressupõe o risco da desordem selvagem causada pela botânica descontrolada. O arquivo, assim, é como a jardinagem, semeando, plantando, aparando e enxertando cada canteiro à luz de um objetivo definido *a priori*.

A elaboração de antologias (recolha de flores) a partir do arquivo é condicionada, portanto, por trilhos traçados pelas delimitações e pelas possibilidades e impossibilidades estabelecidas no interior de cada delimitação. Esse condicionamento implica, no entanto, que a estrutura da antologia é uma extensão do, e se encontra em concordância com, o arquivo.

Todas estas imagens e analogias, porém, não descrevem realmente aquilo que o arquivo é, sendo tão indescritível o arquivo de uma civilização como o de um indivíduo. “Dá-se por fragmentos, regiões e níveis”, sendo a partir de uma dessas componentes que falamos e o tentamos descrever, ou seja, já no seu interior. (2020, p. 179) A sua forma permanece elusiva mas não se trata de um simples caso de invisibilidade pois até o invisível se pode dizer definido pelo visível ou por uma distorção da luz. Bragança de Miranda diz-nos que:

“por a lei arquivar ter um poder performativo, não pode ser apreendida na totalidade, sendo ofuscada pela excessiva evidência dos corpos, dos fragmentos, imagens e frases, mas também leis e regras de todo o género. *A lógica do arquivo é irrepresentável.*” (Enfâse do autor)

É por via de “ficções” ou “imagens” que será possível “apresentar” o “arquivo total”, como a Biblioteca de Babel de Borges que contém todos os textos, já escritos e por escrever, mas também os reescritos<sup>36</sup>. Contém, portanto, todas as variações de um texto, desde o *draft* inicial, passando por todos os intermédios e rasuras que os distinguem, até à versão final. Esta conceção última do arquivo reduz-se, portanto, a um exercício “puramente lógico e combinatório” que suplanta quaisquer considerações acerca da sua tradução arquitetónica ou editorial, até porque estas considerações fariam, obrigatoriamente, já parte do

---

**36 O Arquivo infinito ganha contornos teológicos quando pensado como a mónade mne-  
mónica que Lyotard descreve:**

“Deus é a mónade absoluta desde que conserve a totalidade das informações que constituem o mundo numa completa reunião. E se a retenção divina deve ser completa, é porque inclui do mesmo modo as informações que ainda não estão presentes diante das mónades incompletas representadas pelos nossos espíritos e que estão por acontecer no que chamamos futuro. Nesta perspectiva, o «ainda não» só é devido ao limite que rodeia a faculdade de síntese que está à disposição das mónades intermediárias. Para a memória absoluta de Deus, o futuro é, ao contrário, sempre dado. Podemos assim conceber, para a condição temporal, um limite superior determinado por uma capacidade perfeita de registar ou de arquivar. Arquivador consumado, Deus está fora do tempo.” (1997, p. 67)

próprio acervo da Biblioteca. (2017, p. 48, 50)

Van der Klei propõe a consideração de uma biblioteca do futuro composta pela rede que soma todos os textos presentes no digital, uma rede hipertextual que também torna possível a sua inter e hiperligação. Esta biblioteca seria uma atualização da Biblioteca de Babel (“a phantasm of totality”<sup>37</sup>), e um modelo para pensar as práticas hipertextuais da leitura de arquivos digitais:

“Hypertext, like a text without end, has the capacity of giving access to all possible texts. All possible texts or the infinite can never be finished or closed. Like a book of sand that remains fluid, infinity remains open to all possibilities or combinations. The hypertext project cannot be fixed or hardened. Neither its matrix nor frame can be seen, for in the remix cultural practice not only is the reader absorbed by the image on the computer screen, she is also caught in a space that constantly grows and tends to become an infinite non-place.” (2003, pp. 209, 237)

Essa qualidade fantasmagórica da Biblioteca de Borges que van der Klei associa ao acumular de textos no ciberespaço reforça a ideia avançada por Bragança de Miranda acerca da irrepresentabilidade do arquivo. “Na época digital, o modelo de Borges generaliza-se. Está menos em causa a biblioteca total que a substância do mundo e a sua transformação em bits, em sinais digitais.” (Bragança de Miranda, 2017, p. 52) Não é o dispositivo que o apresenta, não é a lista de ficheiros onde se organiza, nem sequer o servidor que o armazena.

É importante realçar que o digital, com as suas bases de dados essencialmente intermináveis, e a conseqüente digitalização do mundo, apresenta uma versão do arquivo total que é fruto de “uma anarquivação do arquivo clássico, territorial e domiciliar”, definida pela sua estrutura “dinâmica, relacional, combinatória” que, ainda assim, não rompe com “a lei arquivial que rege a permanência e a transmissão do real.” (Bragança de Miranda, 2017, p. 53) O digital, por si só, não pressupõe uma redundância nas suas possibilidades descentralizadoras hipertextuais que as faz recair na lógica do arquivo geral ou total. Trata-se, antes, da onnipresença subterrânea dos algoritmos, arcontes cibernéticos da contemporaneidade, que sabotam o avanço numa direção em quebra com essa mesma lógica. Somos lembrados da adenda de Deleuze e Guattari: “os rizomas também têm o seu próprio despotismo, a sua própria hierarquia, [...] há formações despóticas, de imanência e de canalização, próprias dos rizomas.” (2007, p. 42)

A expressão material dos arquivos digitais de grande escala, por via de servidores massivos capazes de conter toda essa informação, não é causa ou sintoma de tendências totalizantes nesses mesmos arquivos; é sempre um problema de estrutura e de organização, arbórea ou rizomática. Tal como afirmou Watson, “the size is irrelevant to the truth it dictates, the organization is what matters,”<sup>38</sup> mas, por outro lado, também nos dá o exemplo da equipa de investigadores da Universidade da Califórnia, em Berkley, que calculou em 5 exabytes a

---

37 Um fantasma de totalidade. (T.L.)

38 O tamanho é irrelevante para a verdade que dita, a organização é o que importa. (T.L.)

quantidade de *nova* informação guardada em meios digitais e analógicos no ano de 2002, que corresponde a 5 milhões de terabytes<sup>39</sup>, uma figura vastamente superior à que se atribui ao cérebro humano, que ronda apenas alguns megabytes de capacidade de armazenamento. (2009, pp. 152, 157-158) Podemos, portanto, pensar num servidor gigantesco meramente como uma ferramenta, uma plataforma onde se erige um tipo de estrutura mas que não condiciona radicalmente o seu modelo de organização. Porém o tamanho, não dessa plataforma mas da informação, implicará sempre um tipo de organização para a qual o humano tende naturalmente.

É por isso que “vale para nós como diagnóstico” a descrição do arquivo, como disse Foucault, de forma a melhor detetar os fundos falsos armadilhados do arquivo digital contemporâneo e a estabelecer “que somos diferença, que a nossa razão é a diferença dos discursos, a nossa história a diferença dos tempos, o nosso eu a diferença das máscaras [...] é essa dispersão que somos e que fazemos”. A irrepresentabilidade do arquivo não significa a sua indecomponibilidade; o trabalho de identificação das suas partes está na base da sua potencial reestruturação. Para Foucault, o arquivo é “o sistema geral da formação e da transformação dos enunciados” (ênfase do autor), sendo estes as unidades básicas que compõem o arquivo. (2020, p. 179-180)

### Enunciado como unidade do arquivo de leituras

O “como” de uma leitura ativa, capacitada para produzir um arquivo, foi analisado, mas o “quê” dessa leitura permanece por definir. Este “quê” é anterior ao fragmento textual, ao detalhe imagético, à frase solta, ao parágrafo isolado, no sentido em que funciona como um vetor que é atravessado por tudo o que é arquivado. Este “quê” pode corresponder à noção de enunciado, elaborado por Foucault em *A Arqueologia do Saber*, “elemento último, indecomponível, susceptível de ser isolado em si próprio e capaz de entrar num jogo de relações com outros elementos semelhantes. [...] Átomo do discurso.” Mais concretamente, para que o enunciado possa ser produzido é necessário articular quatro elementos: um referencial (“princípio de diferenciação”), um sujeito (“uma posição que pode ser preenchida [...] por indivíduos diferentes”), um campo associado (“um domínio de coexistência para outros enunciados”) e uma materialidade (“um estatuto, regras de transcrição, possibilidades de uso ou de reutilização”). (2020, pp. 120-121, 161-162)

Em primeiro lugar, o referencial não é o referente de uma proposição. A relação mantida entre estes últimos não pode servir de modelo ao enunciado e ao que enuncia, pois um enunciado não deixa de enunciar se for composto por uma proposição sem referente do ponto de vista lógico, como o exemplo dado por Foucault: “a montanha de ouro está na Califórnia”. A operação inversa é proposta: que seja o correlato do enunciado (“aquilo de que fala, o seu «tema»”) a decidir qual o referente da proposição. De igual modo, a relação entre uma frase e o seu sentido também não serve de modelo ao enunciado, pois a suposição de ausência de sentido numa frase excessivamente poética, desarticulada ou

---

39 5,000,000,000,000,000 de bytes.

propositadamente codificada, isto é, a avaliação literal do seu sentido, correlaciona-a ainda com alguma coisa, no limite, enquanto exemplo de frase gramatical ou sintaticamente correta. O correlato do enunciado descreve, pelo contrário, o “conjunto de domínios” onde este se pode verificar, “domínio[s] de pertenças simbólicas e de parentescos secretos”, por via do referencial do enunciado que estabelece as “leis de possibilidade [e as] regras de existência para os objectos” enunciados. (2020, pp. 131-133)

O referencial do enunciado é o que permite localizá-lo no arquivo, é o conjunto de coordenadas que o situam no ambiente do arquivo e tornam possível a ocupação do ponto onde é apresentado. A proposição “a montanha de ouro está na Califórnia”, ainda que sem referente lógico ou valor científico, enuncia algo passível de correlação positiva, isto é, por via de associações positivas e não meramente negativas (como exemplo negativo, ilógico ou anticientífico). Pode ser associada a grandezas volumétricas excepcionais (*montanha de*), formas geográficas tecnicamente impossíveis, ou raras (*montanha de ouro*), a formas geográficas associadas a um conjunto de coordenadas espaciais específicas (*montanha na Califórnia*), à riqueza mineral de um estado (*ouro na Califórnia*) ou à ontologia desse mesmo estado (*Califórnia*).

O mesmo se pode dizer de imagens. Tome-se como exemplo a *Visão de São Francisco de Assis* de Jusepe de Rivera, onde uma composição de signos relativamente simples permite uma série de associações possíveis, nomeadamente à santidade (São Francisco de Assis), à revelação (a visão do anjo por São Francisco de Assis), à hagiografia (o anjo), ao *memento mori* (a caveira humana), ao martírio (o chicote), ao hermeticíssimo (as posições relativas entre o anjo e a caveira; “tal como em cima, assim em baixo”), ao estudo das mãos (a posições das mãos e dedos de São Francisco), a um intervalo cromático específico (a predominância de castanhos e dourados) ou a composições triangulares (as posições relativas entre os três elementos principais da pintura). Estas associações podem ser feitas de forma mais clara a partir de recortes e extração de detalhes que em nada são influenciados pelos propósitos iniciais do autor da pintura, nem do contexto onde se encontrava originalmente.

Em segundo lugar, o sujeito do enunciado não é a primeira pessoa que fala numa frase, nem sequer o autor literário dessa mesma frase. O problema do sujeito do enunciado é análogo à autoria pseudónima e representável pela leitura de um texto pela voz de uma terceira pessoa que não o autor; o ato de criação e de enunciação não se confluem, de modo que os sujeitos envolvidos em cada operação não são uma mesma pessoa. Foucault dá o exemplo dos enunciados de um romance que

“ [...] não têm o mesmo sujeito segundo forneçam [...] os pontos de referência históricos e espaciais da história contada, descrevam as coisas como as veria um indivíduo anónimo, invisível e neutro, [...] ou apresentem, como que por uma decifração interior e imediata, a versão verbal daquilo que [...] um personagem experimenta.”

Estes múltiplos sujeitos do enunciado, na medida em que correspondem a uma “função vazia”, podem ser ocupados pelo mesmo indivíduo que assume

alternadamente o papel de diferentes sujeitos. O sujeito do enunciado, portanto, não é o autor de uma frase, nem a “função vazia” remete para a relação entre esses dois elementos, mas prende-se com uma posição aberta a ocupar por uma subjetividade. O enunciado existe a partir do momento em que se dá essa abertura, e não quando se dá a assinatura do texto por uma figura autoral. (2020, pp. 134, 136, 138)

No âmbito de uma prática ativa da leitura, podemos afirmar que o sujeito do enunciado é identificado pelo leitor, ainda que a posição aberta para o sujeito possa ser ocupada também por ele. Mais importante é de sublinhar a possibilidade do leitor de dar resposta à “função vazia” do sujeito do enunciado, que no exercício da sua operação ocupa diferentes enunciados de variadas naturezas. Ao leitor é permitido um ponto de vista múltiplo, seja o do autor, do poeta ou do filósofo, seja das personagens ficcionais, conceptuais ou estéticas dos mesmos. É precisamente por via do recorte e da anotação que o leitor produz enunciados onde o sujeito pode variar em conformidade com a maneira como é feita a extração do excerto, mesmo a partir da mesma frase. A exclusão de um pronome ou de um nome próprio, ou, no limite, a intervenção direta no excerto através do uso de parêntesis retos, pode mudar radicalmente o enunciado e o seu sujeito.

Também assim será com as imagens. Tomemos de novo o exemplo d’A *Visão de São Francisco de Assis*. O sujeito pode ser o seu autor, Jusepe de Rivera, mas esse posto parece-nos igualmente capaz de ser ocupado pela própria figura do santo; a figura do anjo, por outro lado, oferece mais uma potencial subjetividade, ou seja, outro ponto de vista não menos legítimo (este observa o santo tal como o faz o espetador); as próprias órbitas da caveira oferecem-se também ao papel de sujeito de um enunciado. Será, portanto, uma questão de identificação do centro gravitacional de subjetividade da imagem. Imagens onde predomina a abstração, no entanto, não se excluem deste processo. O sujeito do que anunciam rebaterá sempre sobre o espetador que as contempla, mas o enunciado não se limitará ao ato de ver e ler a imagem. Exemplos mais específicos de abstração visual resultarão numa avaliação nula do que se vê (ausência de sentido mas também de enunciado, quando o espetador não reconhece nada no que vê) ou na sugestão de memórias, conceitos e estados de espírito que desafiam o textual mas, ainda assim, anunciam alguma coisa habitada pela subjetividade.

Em terceiro lugar, o campo associado de que depende o enunciado fornece-lhe uma relação semelhante à que uma frase mantém com o seu contexto, ainda que esta última relação não seja indispensável à existência da frase enquanto frase. Ou seja, ainda que o conteúdo de uma frase nos pareça confuso, que transmita um conjunto incompleto de informações devido à ausência ou ambiguidade de termos específicos, é ainda assim possível ao leitor reconhecer uma frase enquanto tal, e não a confundir com um mero aglomerado de palavras, desprovido de sentido ou lógica e gramaticalmente incorreto. O contexto de uma frase é composto pelas frases que a precedem e a sucedem, mas o recorte das margens que a unem a esse contexto não resulta numa sabotagem da sua natureza.

O mesmo não se aplica ao enunciado, no sentido em que deixa de ser possível identificá-lo como tal quando é removido do campo associado que lhe

atribui a função enunciativa. “Um enunciado tem sempre margens povoadas de outros enunciados”, portanto a remoção do enunciado deste ambiente resulta na cessação da sua identificação como enunciado.

O campo associado é composto pelo “conjunto de formulações” que rodeiam o enunciado, conferindo-lhe esse estatuto e reatualizando-o, assim como são reatualizadas por ele, reatualizando um “estatuto” que partilham. Uma componente não menos importante do campo associado são as formações ulteriores que o enunciado possibilita, desenhando um campo virtual a partir do campo associado atual. É ainda importante realçar que o campo *associado* não se sobrepõe nunca ao enunciado, e que um enunciado indistinto, “em geral”, e incapaz de se inserir num tal ambiente perde, o seu estatuto enunciativo; o enunciado *associa-se* ao campo, permanecendo distinto desse, “recorta-se num campo enunciativo em que tem lugar e estatuto, que lhe apresenta relações possíveis com o passado e que lhe abre um futuro eventual.” (2020, pp. 141-142)

A noção do campo associado remete-nos para os cabeçalhos temáticos usados pelos leitores medievais que compunham livros de lugares-comuns, assim como para, mais genericamente, o agregado de leituras em redor de uma ideia principal que concebemos como tarefa principal do leitor ativo contemporâneo. O campo associado, neste contexto, equivale ao conjunto de leituras recolhidas à volta do mesmo tempo, mas também engloba as leituras possíveis de arquivar, sendo este último ponto de grande importância. Tomemos o exemplo de um leitor que lê pela primeira vez um texto com o intuito de dele retirar alguns fragmentos que posteriormente arquivará. Cada fragmento cairá no seu lugar específico, inaugurando um arquivo de leituras que, a partir desse momento, mapeará alguns temas. Sendo a sua primeira vez, o leitor não tem ainda campos a que possa associar os recortes que fará durante a sua leitura, esses campos não existem ainda. Mas é no momento da arquivação que o leitor pode produzir um enunciado, que implicará também o esquiço (por muito rápido e abstrato que seja) de um campo associado.

De certa maneira, e no contexto da leitura ativa, o campo associado existe, mesmo que vazio, antes (*a priori*) do enunciado; nesse sentido, o campo *possibilita a associação*, dado que ainda não é associado nem associa nada de concreto. Uma prática ativa da leitura que se pretende inter- e hipertextual tem que necessariamente gerar um campo associado, sendo a sua ausência um sintoma de uma leitura excessivamente dispersa, catalogadora ou passiva.

Em quarto lugar, e por último, o enunciado necessita de uma materialidade para se poder identificar como tal, ao mesmo tempo que é a partir dela que se forma e se define. Tal como afirma Foucault, “uma frase não formula o mesmo enunciado se for articulada por alguém no decorrer de uma conversa, ou impressa num romance; se tiver sido escrita um dia, há séculos, e se reaparecer agora numa formulação oral.” Distingue, porém, a tradução material de uma frase (em caracteres caligrafados ou impressos tipograficamente, fazendo uso de tinta e de papel, de uma técnica de impressão e encadernação específicas) da de um enunciado: ao enunciado diz respeito ainda “uma substância, um suporte, um lugar e uma data.”

Uma enunciação é sempre única e irrepetível, mesmo que se trate da mesma frase pronunciada ao mesmo tempo por duas pessoas diferentes, mas

o enunciado pode ser repetido. Voltando à tinta e ao papel, e fazendo uso do exemplo dado por Foucault, a soma de todas as edições das *Fleurs du Mal*, ainda que apresentando uma variação imensa de tipos de papel, de técnicas e materiais de encadernação, de tipos e cores de tinta, apresenta sempre os mesmos enunciados: a materialidade, neste caso, não afeta o enunciado, mas este continua dependente dela para existir. O livro, “lugar de equivalência exacta para os enunciados, [...] instância de repetição sem mudança [da sua] identidade”, é apenas um modelo no meio de outros lugares de equivalência e de instâncias de repetição que materializam um enunciado, uma de múltiplas “possibilidades de reinscrição e de transcrição”. (Enfâse do autor)

A repetibilidade do enunciado, veiculada pela “materialidade repetível” apontada por Foucault como necessária ao mesmo, garante-lhe um estatuto semelhante ao de uma ferramenta, de uma coisa relacionável com outros objetos produzidos e utilizados pelos homens. Mas o esquema de utilização de um enunciado não pressupõe uma estabilidade eterna. É precisamente a sua introdução numa rede mais ampla de outros enunciados, de outras coisas, e a consequente atualização dessa rede por via da criação de outros enunciados, que pode vir a gerar um novo enunciado a partir de uma frase já escrita ou dita. Por outras palavras, uma frase expressa num certo momento e num certo lugar pode gerar um enunciado estável durante algumas décadas ou séculos, mas alterações nas suas possibilidades de utilização geram um novo enunciado que não funciona como aquele que, até então, fora usado. (2020, pp. 144, 146-148)

Perante este último aspeto do enunciado, há que destacar a sua relevância para o arquivo de leituras em dois sentidos: o momento da anotação de um excerto repete o enunciado ou gera um novo enunciado a partir do original, dado que a natureza material do excerto no momento em que é lido e no momento em que é arquivado dita se o que acontece é uma repetição ou uma geração de um novo enunciado. A tradução de um meio de reprodução para o outro pode afetar o excerto que se arquiva no sentido em que o seu conteúdo se mantém virtualmente inalterado mas a forma de o ler não é a mesma. O gesto arquivista pesa nesta equação, invariavelmente, pois o enunciado é apresentado como um registo ou uma citação, abertamente descontextualizado.

A sua recontextualização no meio de outros enunciados dita também a repetição ou a nova geração de um enunciado, materializando-se ou num objeto do tipo de um caderno de notas ou num objeto editorial produzido a partir de um arquivo de leituras, sendo este segundo caso o mais interessante para nós. É precisamente por via da edição que se torna possível ao leitor produzir novos enunciados, na medida em que executa a tarefa de organizar os fragmentos que previamente leu e selecionou na página da nova edição. É sobre essa plataforma, e fazendo uso das suas características materiais, que o leitor decide ou não repetir o enunciado, afastando das suas imediações fragmentos que gerem leituras ambíguas e contraditórias do original, ou acoplar o enunciado original com um outro que transformará ambos.

Naturalmente, estes novos enunciados têm sempre um alcance limitado, dificilmente rompendo a esfera privada do leitor. Ainda assim, parece-nos legítimo e útil considerá-los como *novos* enunciados, absolutamente válidos para um leitor que, mesmo com ambições privadas e incompreensíveis, cartografa e

experimenta com intensidades, ritmos e *texturas* a fim de expandir as próprias possibilidades do seu exercício de leitura.

### Discurso como secção do arquivo de leituras

O enunciado é a unidade elementar do arquivo, mas este não é composto pela soma de enunciados, mas pelos vários discursos formados por estes. Por outras palavras, os enunciados agregam-se em discursos e estes últimos somam um arquivo. Como discurso, Foucault entende, portanto, o “conjunto dos enunciados que relevam de um mesmo sistema de formação”, sendo dessa forma que fala “do discurso clínico, do discurso económico, do discurso da história natural, do discurso psiquiátrico”, vindo estes a formar o arquivo de uma civilização, nação ou sociedade em particular, onde a clínica, a economia, a história natural e a psiquiatria englobam enunciados específicos.

A formação discursiva está para o enunciado como o texto está para a frase, mas ao contrário da frase, que se rege por leis gramaticais e linguísticas, a lei que determina a inclusão ou exclusão do enunciado da formação discursiva é ela própria. Para além disso, a formação discursiva e o enunciado correlacionam-se na medida em que o último forma e define o primeiro, mas o primeiro afeta o último, cada um dos enunciados, a nível individual. (2020, pp. 152, 163-164) Não se trata do tipo de relação criada pelo campo associado verificada previamente, pois essa lida apenas com associações e possibilidades de associação. O campo associado não forma um discurso mas indica as possibilidades do discurso.

A formação discursiva diz respeito ao arquivado propriamente dito, ao lido e registado. Dessa forma, equivale à secção temática do arquivo de leituras, tal como era usada pelos leitores e utilizadores de livros de lugares-comuns. É a reunião dos fragmentos que partilham o mesmo aspeto conceptual apontado pelo leitor, aspeto esse que serve de cabeçalho e título à secção no arquivo.

O arquivo de leituras pessoais, à beira desta noção, tem como possibilidade aberta o estabelecimento de disciplinas privadas de lógica experimental que formam então o arquivo.

### Arkhé

A raiz da palavra “arquivo”, o grego ἀρχή (*arkhé*), pode ser usada para expressar as ideias de “começo” e de “comando”. Para Derrida, é o lugar da génese do mundo e, ao mesmo tempo, o lugar “*ali onde* os homens e os deuses *comandam*, *ali onde* se exerce a autoridade”, embora acrescente:

“Porém, ainda mais, *ou antes* ainda, “arquivo” remete ao *arkhé* no *nomológico*, ao *arkhe* do comando. Como o *archivum* ou o *archium* latino [...], o sentido de “arquivo”, seu único sentido, vem para ele do *arkheion* grego: inicialmente uma casa, um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados superiores, os *arcontes*, aqueles que comandavam. [...] Não eram responsáveis apenas pela segurança física do depósito e do suporte. Cabiam-lhes também o direito e a competência hermenêuticos.” (2001, pp. 11-13)

O arquivador atua com base no pressuposto da autoridade do seu gesto inter-

pretativo, que se expressa através da decisão de acrescentar ou de remover do arquivo um documento específico. O seu comando é a edição do arquivo, sendo arquivador porque editor. Watson chama-lhe o “princípio ‘arcôntico’ do arquivo”, o poder que se exerce na recolha e armazenamento de informação num só local. (2009, p. 153)

A sua relação com a memória, portanto, vai para lá da criação de um ponto de acesso ao Passado, lembrado por meio do que se arquivava. Há lembrança, sim, mas escolhida pelo arquivador, sendo este que escolhe não só *lembrar*, mas também *o quê e como*.

O carácter comandante da *arkhé*, que Derrida associa à competência hermenêutica dos arcontes gregos, não deve ser, no que toca ao arquivo, reduzido a uma direção ou uma tarefa. A herança arquitetónica, refletida inclusive pelo *arkheion* dos magistrados, sugere um poder edificador e uma orientação elevatória em diálogo com o carácter fundacional acima explorado, mas o poder e orientação inversos incorporam ainda a *arkhé*. As ruínas estão para o arquivador da mesma forma que está o edificado. Como disse Bragança de Miranda, “o poder de rasurar o arquivo é um poder decisivo” (Bragança de Miranda, 2017, p. 44), em sintonia com Watson quando diz que “the system of organization is also a system of law: orders are created by order. It is within the structure and location of the archive that power lies.”<sup>40</sup> (Watson, 2009, p. 151) A ausência, ou rescisão, de comando é também um comando, ou parte integral do comando, sendo reduzida a um exercício de acumulação *ad absurdum* se desprovido de ruína e rasura, tal como a conceção de uma ferramenta de escrita incapaz de profanar as linhas por ela mesma traçadas.

Já o carácter fundador da *arkhé*, o “começo”, como sublinha Bragança de Miranda, relaciona “subterraneamente arquitectónico, anarquia, arqueologia”, desdobrando-se numa “família semântica” onde se encerra “a causa tectónica, a construção do real e as suas leis, o trabalho da conquista da terra, um enclausuramento da terra, em suma, um assentar sobre tal clausura e o processo de o transmitir no tempo.” (Bragança de Miranda, 2017, p. 42) É da condição do arquivo delimitar um espaço onde se estabelece as fundações de uma estrutura que ele próprio ajudará a edificar, por via da estrutura que fornece aquilo que é arquivado. A verticalidade dos pilares arquitectónicos, das estantes nas bibliotecas e das lombadas de livros é a mesma expressão da *arkhé*, expressão mineral e petrificante, como se a autoridade atribuída à Lei dependesse, em primeira instância, da sua inscrição “na pedra”, como as tábuas de Moisés. (2017, p. 43) Neste sentido, é por essa razão que “the book is essentially theological” e “why the first manifestation of the theological [...] could only have been in the form of a book”<sup>41 42</sup> (Blanchot, 1993, p. 82), ainda que o livro tenha cessado há muito de depender do mineral na sua constituição.

---

40 O sistema de organização é também um sistema de lei: as ordens são criadas pela ordem. É no interior da estrutura e localização do arquivo que reside o poder. (T.L.)

41 O livro é essencialmente teológico [...] porque a primeira manifestação do teológico [...] só podia ser feita na forma do livro. (T.L.)

42 Parece-nos, porém, que é o teológico que carrega a qualidade do livresco, e não o contrário. O livro é confluído com a Lei e a teologia (como é o caso da *Bíblia*, onde o signifiante expressa a ideia da Lei divina e não a do livro, ainda que o último seja a sua fonte etimológica) mas, tal como argumenta Blanchot, os últimos dependem do primeiro para a sua manifestação.

## Sobre o anarquivo

Consideremos, por fim, a definição do an-arquivo enquanto alternativa ao arquivo geral ou total, por um lado, e enquanto dimensão negativa desse mesmo arquivo, partilhando com este uma série de pressupostos embrionários mas desenvolvendo-se em direção a uma destruturação absolutamente antinómica para com o mesmo, “uma espécie de guerra em várias frentes. Passa pela apresentação da Lei do arquivo total, explora a tectónica do arquivo, trazendo à visibilidade o que nele está perdido na inumerabilidade dos traços e desarticula a mnemotécnica.” (Bragança de Miranda, 2017, pp. 56-57)

Freud questionou a utilidade e o fim do seu impulso arquivista do ponto de vista material. Os gastos de papel, de tinta e com o trabalho do tipógrafo foram contrapostos aos conteúdos do arquivo: histórias já contadas, conhecidas e acessíveis a todos, que deveriam justificar tal investimento material e laboral. Perante esta equação, o arquivo soma uma *pura perda*, sendo fruto (a parte maldita<sup>43</sup>) de uma “pulsão de morte, de agressão ou de destruição”. O arquivo, deste ponto de vista, é uma despesa inútil, correspondente a um impulso aneconómico e, paradoxalmente, anarquivista. (Derrida, 2001, p. 19-20) O “anarquívico” é a componente do arquivo que funciona contra si, pela sua própria anulação, mas a destruição é um princípio tão essencial ao arquivo como a centralização. (Watson, p. 153)

Para Pedro Lagoa, o “impulso *anarquívico*” pode fazer parte do arquivo, não como supressor ou rasurador de memória, mas como preservador de “gestos destrutivos”. (Adami, 2015, para. 40) O “*arquivo de destruição*” de Lagoa parte da premissa que “destruição é aquilo que está na raiz, tanto da existência como da negação, do arquivo. Sem destruição, sem a possibilidade de esquecimento, não existiria o impulso de preservação”. (Lagoa, 2017, p. 35) Parece-nos, porém, que a função do esquecimento não se limita a uma ameaça que instiga à preservação. A preservação, o ato de arquivar, é consequência de uma vontade de esquecer que não é mais que a delegação de uma memória ao arquivo. Este esquecimento voluntário não é o mesmo que se desapodera daquilo que não figura no arquivo e que se condena ao desinteresse. A violência do esquecimento positivo do ato arquivista reside na descontextualização do fragmento escolhido para esquecer-para-lembrar, remetendo o contexto original para a pilha indiferenciada daquilo que não se confia ao arquivo. O fragmento é arquivado juntamente com a leitura feita do mesmo, leitura essa que o descontextualiza. É, portanto, anarquivado.

“Esta destruição, que gera algo, cria porque implica a justaposição de diferentes tempos, porque quando destrói, a relação mais directa com o real origina uma presença que desestabiliza o Passado e o faz aparecer de forma imprevisível no Presente.” (2017, p. 37)

---

43 “A parte maldita”, noção formalizada por Georges Bataille numa obra homónima, refere-se ao excesso produzido por qualquer sistema que é impossível de reabsorver pelo próprio sistema para uso na sua expansão ou crescimento. Trata-se de uma perda, no sentido em que o sistema (“sistema” aqui englobando qualquer “corpo”, geopolítico ou orgânico, um império ou um animal) não é capacitado para reabsorver essa porção excessiva e, portanto, se vê forçado a *utilizá-la* de forma *inútil* ou simplesmente a descartá-la.

A justaposição de diferentes tempos é, simultaneamente, a justaposição de diferentes imagens, frases, versos, conceitos, etc., projetados desses mesmos tempos. A destruição arquivista, por meio do leitor, serve de vetor a todos esses elementos que se *apresentam* perante si. Esse acesso direto ao Passado, que o “desestabiliza”, é consequência da destruição da lógica do arquivo Histórico, que não se submete à ordem cronológica.

“A destruição dirigida contra ideias, o que pode ser encontrado são documentos que se focam em práticas mais imateriais e subjectivas de ruptura com sistemas ideológicos estabelecidos, códigos, práticas, valores, teorias, etc - destes pode dizer-se que abarcam coisas que compreendem desde movimentos de vanguarda até revoluções políticas, ou rupturas teóricas em áreas tão diversas como arte, filosofia, política ou ciência.” (2017, p. 37)

Benjamin, num curto texto intitulado “O Carácter Destrutivo”, aponta alguns dos atributos que o compõem, nomeadamente: a criação de espaço, a alegria jovem e apolínea, a ausência de ideias, a aversão ao trabalho criativo, o desprezo pela compreensão, a transmissão por via da liquidação e uma miopia temporal que “não vê nada de duradouro”. A relevância destes atributos para uma conceção editorial do (an)arquivo prende-se com o entendimento deste carácter destrutivo como transformador, e não meramente aniquilante.

A atitude nómada do carácter destrutivo evidencia-se pela “necessidade de ar puro e espaço livre” que ele próprio cria através do esvaziamento e da remoção de obstáculos, “muros e montanhas”, que se tornam “caminhos por toda a parte” quando rasurados. A Lei mineral, petrificada, destes obstáculos é anulada pelo ímpeto interpretativo que faz da estrutura edificada uma parte da estrada em que caminha: “Converte em ruínas tudo o que existe, não pelas ruínas, mas pelo caminho que as atravessa”. (Benjamin, 2011) A leitura ativa (o *legere*) assemelha-se à errância nómada, percorrendo corpos minerais de constituições e composições várias, detonando e recolhendo à medida que avança. É, portanto, *estilhaçante* e anti-antológica, produzindo antes *esquizologias*.

A sua juventude é uma de remoção de “vestígios da nossa própria idade”, da anulação da idade por meio da remoção de pontos de referência temporais, ou, mais corretamente, da sua subversão. Como a justaposição de diferentes tempos que verificamos em Lagoa, criadora de uma névoa temporal que coloca em causa o presente e o passado, a juventude do carácter destrutivo de Benjamin é apolínea, solar, no sentido em que é contemporânea e histórica, simultaneamente. (2011)

A ausência de ideias e de propensão para o trabalho criativo alinha-se com uma conceção da leitura enquanto ferramenta arquivista. O “carácter des-

trutivo faz o seu trabalho”, diz-nos Benjamin, “evita apenas o trabalho criativo”. Entendemos a noção de “criação” como reterritorializante e estabilizadora, mas não estéril de criatividade ou de capacidade de produzir conceitos. Não se fala numa noção teológica de *creatio ex nihilo*, de um autor debruçado sobre a sua Obra, mas da produção a partir da destruição do outrora criado. Já a ausência de ideias é apresentada por Benjamin como a manutenção do “espaço vazio” em que se torna o “lugar da coisa destruída”. O esvaziamento não pressupõe a reocupação do espaço escavado. (Benjamin, 2011) A *anarché* do carácter destrutivo não erige, mas mina fundações e remexe destroços. Partilhará com a *arché* o estaleiro, mas a sua relação com a área e o solo é de outra natureza. Os volumes que cria alteiam-se em direção ao subsolo.

A aversão à compreensão e a provocação da incompreensão são associadas por Benjamin a uma postura mística (“como os oráculos, essas instituições estatais destrutivas”) e revolucionária, antagónica ao hábito da bisbilhotice, o “mais pequeno-burguês de todos os fenómenos” que brota do medo de ser incompreendido. (2011) A incompreensão alia-se ao “desconsenso”, a uma codificação falhada e à destruição de códigos. O carácter destrutivo é necessariamente *bárbaro*<sup>44</sup>, ininteligível ao leitor estabilizado, ao arconte interpretador, ao arquivador que solidifica mineralmente o fragmento lido. Ser compreendido é ser civilizado, tornar-se civilizado e cidadão, aderente a um código cultural fechado, partilhado por uma grande massa de outros cidadãos; é-se incompreendido em relação a essa massa cidadã, mas o bárbaro existe na tribo ou na matilha onde opera outro código que resguarda o coletivo da dessegregação total.

É também Benjamin que nos diz que “a memória não é um instrumento, mas um *medium* [...] do mesmo modo que a terra é o *medium* onde estão soterradas as cidades antigas”, de modo que nesta analogia a leitura é o instrumento, a pá ou a mão, que se atiram à terra. A necromancia do anarquivador pede o trabalho prático da pilhagem de túmulos (anarqueológica), o *legere* da Antiguidade clássica que tanto lê quanto rapina, ou que rapina lendo. O leitor espalha-se pela leitura “tal como se espalha a terra”, se a revolve. Os esqueletos assemblados a partir deste exercício apresentar-se-ão necessariamente como curiosidades monstruosas<sup>45</sup> perante o olhar do arquivista, “imagens que, arrancadas a todos

---

44 Etimologicamente, *bárbaro* tem raízes no proto-indo-europeu *barbar-* que evoca a incompreensibilidade de um idioma estrangeiro, nomeadamente de idiomas estranhos a cidadãos gregos e romanos da Era Clássica, e que indicavam as origens subdesenvolvidas e selvagens do orador.

45 Gil traça a trajetória da “«produção» de monstros” na direção do “saber científico” a partir de dois pontos, a “descontextualização dos objetos” e a “instauração [...] da] legitimidade própria da representação”, e que verifica ter um papel ativo na mentalidade científica já na viragem para o século XVIII, “época das primeiras colecções de objetos de toda a espécie [...], coisas estranhas e sem relação, fósseis, restos de seres monstruosos”. (2006, p. 63-64) Avança com o catálogo do museu de Copenhaga:

“«um fígado seco, a orelha de um elefante medindo três pés e meio por dois e meio, sandálias feitas com pele humana, cabelos com pele arrancados por uma mão colérica, unhas monstruosas de um adolescente de Copenhaga; a mão peluda de um selvagem da Índia, duas mãos de sereia, uma pedra proveniente de um rim humano pesando 12 libras e meia; um feto petrificado que uma mulher originária da França tinha carregado no ventre durante 28 anos, embriões do tamanho de uma polegada e de sete polegadas, uma salamandra e vários bezoares, tanto orientais como ociden-

os seus contextos anteriores, estão agora expostas [...] nos aposentos sóbrios da nossa visão posterior – como torsos na galeria do colecionador”. (Benjamin apud Molder, 2017, p. 67)

“«Passar à história» acentua a falta de vitalidade, a anemia que se abateu sobre um acontecimento, uma pessoa”. O arquivado está sempre morto ou moribundo, servindo o arquivo de “selo de interrupção de um processo vivo”, tal como o designou Molder, conservando os elementos mortos que vêm posteriormente a compor o Passado e a História. (Molder, 2017, p. 57) Se o arquivador opera como um embalsamador, operador de uma “petrificação egípcia” análoga à “vontade de imortalidade egípcia [refletida] numa desmesurada construção em pedra [que impede] qualquer relação com o interior” (Bragança de Miranda, 2017, p. 59), o anarquivador é um necromante que sopra nova vida (ou desvida) para o documento ou fragmento que adiciona ao arquivo.

O poder sobre a morte é associado ao soberano, tradicionalmente o chefe de estado a quem era reservada a decisão última sobre a vida ou morte de alguém. Um poder semelhante é reservado ao arconte, à figura hermenêutica final, ao interpretador último, que decide se e como é arquivado um documento. Mas a morte distribuída pelo arconte não provoca a putrefação (que não é mais do que apenas um outro tipo de vida biológica) do documento, *selando* hermeticamente a sua abertura para a interpretação. Há apenas a sua total remoção da vida interpretativa, como que sepultado em âmbar.

A relação do anarquivador com a morte é diferente daquela que é mantida pelo arquivador soberano. No caso dos elementos que suprime a um arquivo tradicional, estes já lhe chegam mortos e interpretados, mas a necromancia que opera sobre eles não lhes permite renascer e ser novos para o mundo, nem tanto ressuscitar. Não devolvendo o documento à vida interpretativa, convidando à sua releitura ou recatologação, insere-o numa rede de associações que ainda assim lhe conferem a revitalização da *sua* interpretação por via da justaposição com outros documentos, também eles mortos.

No caso de elementos ainda hermeneuticamente *em carne viva*, demasiado novos ou obscuros para a sua localização num arquivo tradicional, a morte que lhe confere a anarquivação não é determinante como aquela que se reserva ao soberano. O anarquivador apenas trata como morto (interpretado, fechado, selado) aquilo que ainda não o está, tratando-se, nesse caso, de uma morte relativa.

Dando-se sempre uma morte em ambos os casos (arqui- e anarquivação), a segunda não pretende nunca ser definitiva, até para o seu agente. O poder detido pelo soberano do arquivo permite-lhe apenas permanecer na fronteira entre a vida e a morte, o interpretado e por interpretar, mas não lhe é possível *desinterpretar*. No caso da deteção de um documento falso, ou de uma simula-

---

tais.»” (Thorndyke apud Gil, 2006, p. 66)

O monstruoso do anarquivo reside na agregação de fragmentos desconexos e de uma especificidade elevada, uma estranheza que fomenta a curiosidade. Gil, porém, identifica já em cada fragmento algo de monstruoso, sendo essa a característica principal do próprio fragmento enquanto elemento descontextualizado. Por outro lado, a relação entre o todo e as partes é também monstruosa; o anarquivo é (pode ser) uma mantícora, uma cocatrice, uma quimera. Nesse sentido, a anarquivação é a produção de monstros quando um elemento comum é aparelhado a um conjunto (um “monstro”) que o “monstrifica”.

ção de um outro documento real ou meramente hipotético, é-lhe sempre possível recatalogar<sup>46</sup>. Apenas ao anarquivador é possível *desarquivar*, devolver à estaticidade da morte mineralizada um documento para que já não tem uso. A morte no arquivo é o resultado de um *loop* de *feedback* negativo que culmina no encerramento do processo interpretativo de um dado elemento; o elemento erroneamente sepultado (o documento falso, o decontextualizado, a cópia, a variação, etc.) pode ainda ser devidamente disposto entre os seus pares e tornar-se parte do todo. A morte no anarquivo é o processo ativo movido por um *loop* de *feedback* positivo que acrescenta e subtrai partes às suas construções à medida que as persegue; a necromancia anarquivista produz monstros em constante, ou passíveis de, atualização. Nesse sentido, a relevância da autenticidade, veracidade ou validade de um documento passa para segundo plano, pois a sua introdução no anarquivo e as articulações que possibilita ao todo suplantam a sua relação com outros documentos do arquivo original que lhe atribuem a designação de “verdadeiro”/“falso”, “original”/“cópia”, etc.<sup>47</sup>

Molder diz-nos que “viver é enterrar-se”, ficar soterrado pelo passado, e que “a recordação só é possível através de uma operação: escavar.” (2017, p. 69) Escava-se para lembrar como se elabora um caderno de notas, para o mesmo efeito.<sup>48</sup> Ou antes, um caderno de notas, um *hupomnema*, é como um buraco ou uma trincheira. A escrita de si, portanto, avança em direção ao subterrâneo articulada com a leitura, e o seu papel, como já verificámos com Foucault, é a constituição de um “corpo”.

O domínio do anarquivo não pode limitar-se, porém, ao subsolo, nem tanto à superfície, parecendo-nos que prolifera apenas numa zona híbrida onde a recordação e o esquecimento se abraçam, tal como sugere de van der Klei quando escreve que “an archive must be allowed to forget occasionally, because if we are only concerned with knowing where something comes from, we will blocked in our creativity.” (2002, p. 53)

Deleuze & Guattari escrevem sobre uma “memória curta” que se distingue

---

46 Tal como na Biblioteca de Babel de Borges existem textos virtuais, existe espaço no arquivo tradicional para os documentos falsos em anexo aos verdadeiros, como parte de uma verdade mais ampla da história de um documento.

47 Com isto não se pretende dizer que o anarquivo é uma área propícia à factualidade alternativa, mas antes que as próprias noções de factualidade ou de verdade lhe são secundárias. Não estará tão focado na instauração de uma nova verdade, mas com a perseguição de uma intensidade.

48 “Escrever como um cão que faz um buraco, um rato que faz a toca. E, por isso, encontrar o seu próprio ponto de subdesenvolvimento, o seu patoá, o seu próprio terceiro mundo, o seu próprio deserto.” É assim que Deleuze e Guattari descrevem a escrita de uma “literatura menor”, no seio de uma outra, maior e predominante. Antes de mais, é importante salientar que a noção de literatura no âmbito do anarquivo, mesmo que tido como resultado de uma escrita impelida pela leitura, não poderá passar do estágio de uma proto-literatura. O que verificamos de útil na metáfora de Deleuze e Guattari é a relação de escalas que consideramos aplicável entre o arquivo geral, ou total, e o arquivo “menor”, ou anarquivo. A literatura menor não o é por ser fabricada a partir de uma língua menor, mas por ser construída por uma “minoria” no seio da língua maior. A literatura menor não carece de vocabulário, não brota de uma língua pobre de palavras. De igual modo, o alcance do anarquivo será o mesmo que o do arquivo geral, ou total. O que os distingue é o “forte coeficiente de desterritorialização” que opera no primeiro. (Deleuze & Guattari, 2003, p. 38, 42)

de uma “memória longa” na sua amplitude, captando apenas até cerca de um minuto de informação, mas também na forma como é consultada e lembrada. A memória curta não implica a queda no esquecimento ao fim desse minuto médio, mas uma lembrança feita “nas condições de descontinuidade, de ruptura e de multiplicidade.” A memória curta, desse modo, lembra coisas diferentes dos mesmos registos feitos pela memória longa; isto é, os mesmos instantes e ideias produzem memórias diferentes, que por sua vez se relacionam com as restantes memórias de forma diferente. Mais importante ainda, é precisamente “o esquecimento como processo” que a define e distingue, compondo um “rizoma colectivo” que, livre da sedimentação da raiz arbórea, se expande por via de associações livres e imediatas impossíveis para a memória longa “(família, raça, sociedade ou civilização)”. Aceitando que o “rizoma é uma antigenealogia [...] uma memória curta, ou uma anti-memória”(2007, pp. 36-37, 44) um anarquívico, fazendo uso do esquecimento, tem que ser necessariamente rizomático, levantando então a questão de

how a rhizomatic archive would function. If we assume that the posthuman archive is [...] an assemblage of interrelated combinatory functions, then it is potentially both archontic and anarchival on a massive scale. [...] The potential for mnemonic, and therefore political, centrality of any archive damages both its capability for rhizomatic thought production and its potential as a useable archive of cultural memory.<sup>49</sup> (Watson, 2007, p. 158)

Para “atacar a Arché, fazer a an-arché”; (Bragança de Miranda, 2017, p. 66) nesse sentido, o leitor deve procurar ao máximo fazer uso do seu esquecimento enquanto lê, articular a sua memória longa com o processo espasmódico da outra memória e começar *pelo meio* a dar forma a algo que, regendo-se pelos moldes do livro, do códex, tenderá para o conjunto de princípios que Deleuze & Guattari descreveram como o livro-rizoma.

## Sobre a forma: livro-rizoma

A forma do livro pode ser qualificada a partir de dois pontos de referência, segundo escrevem Deleuze & Guattari na introdução ao segundo volume de *Capitalismo e Esquizofrenia*. De um lado, o livro-raiz, cuja estrutura se define pelo arbóreo, com um tronco onde tudo o resto assenta. Um tronco-pilar, salvo seja, que exige fundações radiculares firmemente plantadas na terra. É a forma do “livro clássico”, do livro como imagem refletida do mundo, respondendo, portanto, a uma lei de binários. O Um torna-se dois, que se torna quatro, que se torna oito, sempre *a partir (arkhé)* do núcleo duro do tronco. (2007, pp. 23-24)

---

49 Como funcionaria um arquivo rizomático. Se assumirmos que o arquivo pós-humano é [...] uma assemblagem de funções combinatórias interrelacionadas, então é potencialmente arcôntico e anarquívico numa escala massiva. [...] O potencial para centralidade mnemónica, e portanto política, de qualquer arquivo danifica tanto a sua capacidade para a produção de pensamento rizomático e o seu potencial enquanto arquivo utilizável de memória cultural. (T.L.)

A estrutura do arquivo tradicional é igualmente arbórea, independentemente da sua forma material. No seu centro identifica-se sempre uma disciplina, um vetor ou um assunto que se desdobra para as extremidades. O caule divide-se em troncos, que se dividem em ramos, que se dividem em folhas, existindo em unidade orientada em redor do primeiro. A *arkhé* vê-se também, como referimos anteriormente, na raiz do livro clássico, portanto.

Para clarificar, não se pretende com o parágrafo anterior traçar uma equivalência entre o livro e o arquivo, mas pensar a estrutura de um livro como análoga à do arquivo, seguindo o movimento iniciado no arquetónico em direção ao editorial, assim como ao literário.

Antes de passar para o rizoma, Deleuze & Guattari identificam um estado intermédio, identificado por um desenvolvimento contido, ou interrompido, da raiz principal em direção às extremidades, uma “raiz fasciculada”. Esta já não forma um caule estruturante mas estende-se para raízes secundárias nas suas imediações. Já não se verifica o Um do caule, que se divide em dois grandes ramos, que se dividem em quatro ramos mais pequenos, etc., mas sim uma *série* de raízes que partilham um mesmo centro, em redor do qual gravitam “a maioria dos métodos modernos para fazer proliferar séries ou para fazer crer numa multiplicidade”, estabelecendo assim “[uma] direção linear”, que os autores afirmam poder ir para lá do centralismo arbóreo: “Cada vez que uma multiplicidade se encontra presa numa estrutura, o seu crescimento é compensado por uma redução de leis de combinação. [...] a unidade não pára de ser contrariada e impedida no objecto, enquanto um novo tipo de unidade triunfa no sujeito”. A raiz fasciculada retém a sua função refletora, mas reflete o caos do mundo, “caosmos-radícula, em vez de cosmos-raiz”. (2007, pp. 24-25)

A apresentação deste caso intermédio parece-nos, em parte, uma advertência relativamente ao risco de cair de novo na unidade da raiz, ou, como designou Thoburn a radícula, “the botched escape from the root-book”.<sup>50</sup> Esta *fuga* falhada terá a particularidade de não ser identificável como tal, de simular um voo elevado, de manter “a secret or supplementary unity of the work amid its fragmentary form”.<sup>51</sup> (Thoburn, 2016, p. 138) Talvez, mais do que um ponto intermédio entre o livro-raiz e o livro-rizoma, a raiz-fasciculada seja, por um lado, um teste à produção de multiplicidades, e por outro, um tipo alternativo de unidade que funciona por via da introdução subversiva de limites a uma multiplicidade.

O rizoma define-se por seis princípios: de conexão, de heterogeneidade, de multiplicidade, de ruptura assignificante, de cartografia e de decalcomania.

Relativamente ao primeiro e segundo princípios, qualquer um dos seus pontos tem necessariamente de ser passível de conexão com qualquer outro ponto, independentemente da natureza dos pontos conectados. Opera, nesse sentido, “decomposições estruturais internas” que permitam o estabelecimento dessas conexões; conexões de “elos semióticos, organizações de poder, ocorrências que apontam para as artes, para as ciências, para as lutas sociais”,

---

50 A fuga falhada do livro-raiz. (T.L.)

51 Uma unidade secreta ou suplementar da obra no meio da sua forma fragmentária. (T.L.)

evoluindo “por caules e fluxos subterrâneos”. (Deleuze & Guattari, 2007, p. 26) É precisamente essa natureza subterrânea que permite conexões alternativas impossíveis à superfície. Não sendo limitado por divisórias formais ou estruturais entre disciplinas, um rizoma movimenta-se sob muros e muralhas que cercam campos semióticos, científicos e artísticos, ignorando tais barreiras.

Para um arquivo de leituras, estes princípios implicam a possibilidade de contrapor e de ligar fragmentos (textuais e outros) de origens variadas. A leitura deve ser feita como que subterraneamente, por assim dizer, impelida por um instinto cego, ou pelo menos indiferente, às divisórias acima de si. Este piso subterrâneo, que se pode pensar como o anarquivo em relação ao piso térreo (o arquivo), desenha um sistema de túneis que interliga salas, repositórios, galerias, armazéns ou bibliotecas. Mas o leitor não deve ver-se obrigado a um embrutecimento no que toca ao seu sentido de orientação em relação à superfície; pode até servir-se de um mapa do piso sob o qual navega. Deve, porém, procurar seguir também o seu *instinto de leitura* que o guiará, eventualmente, até zonas para as quais não detém um mapa, onde se arquivam documentos que hesita em catalogar, mas que ainda assim lhe serão úteis no subsolo. Reprimindo o instinto de leitura, deve aceder ao edifício pela porta principal, orientando-se através da sinalética pré-existente e visitar uma sala de cada vez.

O terceiro princípio diz respeito à (ausência de) estrutura e à *multiplicação* das suas dimensões, como que num desdobramento, que afeta também a sua natureza. Num rizoma, “não há pontos ou posições, [...] só há linhas”, linhas de fuga que ligam as multiplicidades a outras multiplicidades e, desse modo, as expandem, exigindo o contato permanente com o “fora”, cessando de se multiplicar sem o mesmo. Esse “fora”, que Deleuze & Guattari denominam de plano de consistência, achata todas as multiplicidades conectadas, impossibilitando a extensão de linhas a dimensões meramente suplementares ou anexas: a conexão implica um nivelamento que altera em completo a natureza das multiplicidades. Pensando na figura do marionetista, esta não deve ser vista como mero sistema de ilustração do exercício de uma vontade, intermediada pelos fios da marioneta, mas como exemplo de uma multiplicidade ligada a outra e, nesse sentido, de uma marioneta ligada a outra: os fios que movem o objeto inanimado conectam-se com as fibras nervosas do marionetista, que se ligam por sua vez ao seu cérebro, “até ao indiferenciado”: “Um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que aumenta de conexões.”

É com base neste terceiro princípio que adiantam uma potencial característica material, desejável num livro-rizoma, quando expressam que “o ideal de um livro seria espalhar o que quer que fosse sobre esse plano de exterioridade, numa só página”. Tal como o plano de consistência que iguala as dimensões da rede de conexões que abrange, um livro-rizoma seria composto apenas por uma página onde seria possível acompanhar todas e cada uma das linhas entre multiplicidades. (2007, pp. 27-28)

Um livro “reduzido” a uma página, uma-página-que-é-um-livro, apresenta dificuldades e limitações a nível prático e técnico que dificultam excessivamente a reprodução material de tal objeto; a sua concretização por meios digitais, por outro lado, aponta para a experiência mais corrente da leitura de hipertexto,

onde o ecrã funciona como página única para um livro com “n” folhas, ou para um exemplo mais literal, de uma página web onde se distribuiu um certo número de conteúdos de onde é possível *delinear* conexões. Ainda assim, a dicotomia analógico/digital não é, e é cada vez menos, modelo para distinção entre leituras estáticas e arbóreas e leituras múltiplas e criativas, dado que no polo digital se verifica uma crescente tendência para o percurso de caminhos de leitura pré-trilhados e altamente previsíveis, aproximando-se da lógica da radícula, tendo no seu centro o algoritmo que lê, ele próprio, o leitor.

Conceber um livro (analógico, impresso) *como* uma só página permanece uma opção para os produtores do livro (autores, editores, paginadores). A *paginação* de um livro, de um arquivo, de um conjunto de matérias, pode entender-se nesse sentido como o espalhar sob um plano (uma página, forçosamente virtual) de um certo número de elementos que posteriormente se apresentam por via da forma do códex e das suas imposições. Este seria um livro sem primeira página, sem rosto, e, portanto, *sem começo* (*anarkhé*).

Para o arquivista de leituras, o anarquivo subterrâneo providencia esse espaço aberto e nivelado do plano de consistência. Consideremos que acima de si não existe só um piso mas vários, não só um edifício mas vários; a organização das infraestruturas pode inclusive ser hierárquica e arbórea, com um centro onde opera a autoridade hermenêutica (o arkheion grego) que dita o que é arquivado, onde e de que forma. O arquivista, movendo-se não só por baixo mas também por *dentro* das paredes, continua dessa forma a talhar túneis, linhas, entre as diferentes áreas do complexo, que convergem nesse plano negativo.

O quarto princípio assenta no dinamismo entre “os movimentos de desterritorialização e os processos de reterritorialização” que definem o rizoma feito entre dois elementos:

*“A orquídea desterritorializa-se ao formar uma imagem, um decalque de vespa; mas a vespa reterritorializa-se sobre esta imagem. A vespa desterritorializa-se, no entanto, tornando-se ela própria uma peça do aparelho de reprodução da orquídea; mas reterritorializa a orquídea ao transportar-lhe o pólen. A vespa e a orquídea fazem rizoma enquanto heterógeneas.”*

O rizoma forma uma “circulação de intensidades” baseada, não na imitação mútua mas, na “captura de código” que ambos fazem do outro, e que impele “a desterritorialização sempre mais longe.” Deleuze & Guattari equiparam-no ainda a um vírus comum a duas espécies distintas (como a vespa e a orquídea), existindo no intervalo entre a evolução de ambas e ziguezagueando entre os dois estratos, ao mesmo tempo que acumula informação genética com cada salto. As movimentações desse vírus desenham, desse modo, linhas diagonais entre as *árvores* genealógicas das duas espécies que as afetam, as fazem devir, e o desenvolvem a ele mesmo.

Já o livro, esse “não é imagem do mundo [...] Faz rizoma com o mundo, há evolução paralela do livro e do mundo, o livro garante a desterritorialização do mundo, mas o mundo produz uma reterritorialização do livro”, que por sua vez se desterritorializa “(se for capaz e se puder)”. (2007, pp. 28-30)

Residirá neste parêntese dos autores a apresentação de mais uma ca-

racterística a procurar num livro-rizoma: a da sua capacidade para fazer-rizoma-com e continuar a “aumentar o território por desterritorialização”. Provando-se incapaz disso, recuará em direção ao princípio mímico e define criativamente. Para o anarquivo, esta hipótese representa meramente o próprio arquivo geral, ou mais concretamente, a reterritorialização do primeiro: as linhas que compõem o nível subterrâneo criado pelo leitor são anexadas pela estrutura principal e encerram o trabalho expansivo.

Espera-se do anarquivo, desse modo, a capacidade de contínua evasão ao arquivo geral em sintonia com o constante lançamento de linhas em sua direção e sobre si. Mais concretamente, trata-se da manutenção do ciclo criado entre lembrança e esquecimento, a dinamização da memória. O arquivo geral aponta para uma potencialização máxima da lembrança, tratando os elos em falta na sua corrente mnemónica como questões a deixar em aberto e em branco. O anarquivo, por outro lado, *faz uso* do esquecimento como exercício desterritorializante que perfura a estabilidade do memorizado.

Os últimos dois princípios, de cartografia e de decalcomania, assentam na ideia basilar de que o rizoma funciona como um mapa, tal como o exemplo orquídea/vespa é recuperado para ilustrar o argumento: “a orquídea [...] faz mapa com a vespa no interior de um rizoma”. Mapa porque “aberto, conectável em todas as suas dimensões”, dispendo de entradas múltiplas que interligam vários campos e expandem o plano de consistência em conformidade. Imagine-se o mapa de uma toca (“um rizoma animal”), que apresentará “uma nítida distinção entre a linha de fuga como corredor de deslocação e os estratos de reserva ou de habitação”; pensado sob os mesmos moldes, o decalque define apenas um circuito pré-programado e fechado que aponta sempre para o ponto de onde se parte.

Faz-se uso dos decalques quando o rizoma desenvolve redundâncias esterilizantes, “fenómenos de massificação, de burocracia, de *leadership*, de fascização”, que advêm da sua própria natureza, da trajetória que criou para si próprio. Neste caso, a função dos decalques é de desbloqueio mas possibilitada pela capacidade conectora do rizoma, ou seja, se o rizoma é realmente mapa, podemos entrar nele até pelo decalque. Este desbloqueio, advertem Deleuze & Guattari, deve ser feito “tendo em conta as precauções necessárias”, sugerindo efeitos contraproducentes do recurso aos decalques. Perseguindo essa linha de pensamento, concluem com a natureza híbrida de certos agenciamentos, “mapas-decalques, rizomas-raízes, [...] estruturas de árvores ou de raízes nos rizomas” ou “um elemento microscópico da árvore-raiz, uma radícula, que inicia a produção de um rizoma.” (2007, pp. 32-35)

Considerando os livros de lugares-comuns usados durante a Idade Média e o Renascimento, as suas possibilidades cartográficas eram bastante reduzidas, dado que as áreas exploradas e a explorar eram, largamente, predefinidas. Em certo sentido, eram mapas criados a partir de um mapa maior onde se organizavam as diversas zonas de sabedoria, literatura e moralidade desejáveis, ou aceitáveis, de absorver. Para lá das suas fronteiras apenas *hic sunt dracones*<sup>52</sup>, o regresso cultural e espiritual que não era apenas desinteressante para o leitor,

---

52 “Aqui há dragões”, em latim.

mas potencialmente venenoso para a sua estabilidade interior.

O mesmo problema não se apresenta perante o leitor contemporâneo, que não só tem os meios, mas também o incentivo para explorar livremente os trilhos que bem entender. No entanto, e como já referimos anteriormente, a leitura de hipertexto digital, ou de qualquer outro tipo de *media*, assenta cada vez mais na centralidade do algoritmo que cumpre a função do decalque: mostra sempre mais do mesmo.

O arquivo de leituras, o anarquivo, pode naturalmente acoplar-se com o decalque algorítmico para permitir a sua expansão ou para desembocar amontoados de desinteresse, mas uma dependência recorrente, ou a instalação permanente do mesmo no chassi do aparelhamento levará à introdução de redundâncias no corpo arquivado.

O princípio de decalcomania é de importância elevada para o arquivo de leituras, como para qualquer arquivo que reproduza cópias e as incorpore. A sua natureza cartográfica pressupõe-se, mas é uma relação cuidada com o decalque que dita o posicionamento de tal arquivo em relação ao livro-raiz e ao livro-rizoma, precisamente porque nenhum dos caminhos se encontra (abertamente) fechado ao leitor contemporâneo. Quando virtualmente tudo é mapeável, o risco do definhar criativo localiza-se no excesso de estímulos e de *inputs*, agravado pela economia da atenção que valoriza o rápido e condensado, e por vezes já pré-mapeado, para conforto do leitor.

Evitando estes perigos, essencialmente evitando a anexação pelo arquivo (mesmo que pela mera adoção da sua lógica, dos seus métodos, da sua *estrutura*), o anarquivo, sob a forma do livro(-rizoma), potencia o exercício da leitura ativa para aqueles que o compõem e para aqueles que o leem posteriormente, assentando numa conceção da autoedição menos centrada em cada instância editorial e mais propensa ao lançamento de linhas entre edições (do mesmo autor-leitor ou de vários). Para além disso, a própria noção de *reedição*<sup>53</sup>, no âmbito de um anarquivo no formato de livro, alteraria o seu sentido, dado que a introdução ou subtração de elementos e conseqüente impressão não implica a negação da primeira edição por parte do arquivador, ou nem sequer uma atualização. A segunda edição pode ser apenas uma *expansão* do anarquivo que, até àquele momento, se encontrava em produção. As próprias coordenadas cronológicas “primeira” e “segunda” não devem implicar nada para além disso mesmo: coordenadas no tempo, pontos de referência relativos ao início e fim das leituras contidas no volume. O princípio e o fim do próprio anarquivo, porém, devem manter-se ambíguos ou inexistentes (*anarkhé*).

---

53 A ideia da reedição é explorada pelo mercado editorial como chavão de venda que revela pouco relativamente ao número real de reedições impressas, funcionando principalmente como indicador do sucesso de vendas da obra que é constantemente reimpressa. Isto porque, tecnicamente, entende-se como “reedição” a edição corrigida ou alterada de uma obra, reservando-se o termo “reimpressão” para o ato de reimprimir exatamente o mesmo objeto, inalterado, após o esgotamento da primeira tiragem.

# Projeto – “Antiantologia”

## Enquadramento teórico

O projeto desenvolvido paralelamente a esta investigação é o resultado da tentativa de adaptação dos princípios gerais que caracterizavam os livros de lugares-comuns medievais, mas procurando manter presente no seu horizonte perspectivas contemporâneas do livro, da leitura e do arquivo. Trata-se, portanto, de uma edição com a mesma finalidade dessa tipologia de livro de outrora, reunindo em si fragmentos textuais e imagéticos fruto da leitura de texto e hipertexto, e organizados tematicamente em nove secções.

Devemos salientar e esclarecer que a adaptação apenas diz respeito à forma e à estrutura do livro; o seu conteúdo, sendo meramente refletor dos interesses estéticos, teóricos e pessoais do autor, não deve sugerir um tipo de edição e de leitura que se considere mais apropriada a este projeto. Por outro lado, é parte da nossa tese que o conteúdo e o curador (leitor) desse mesmo conteúdo devem influenciar a forma e estrutura deste tipo de objetos editoriais, não existindo, a nosso ver, uma estrutura predeterminada que possamos submeter como exemplo a seguir para todo e qualquer leitor. Tendo como únicos princípios basilares a leitura ativa e esquizológica, produtora de fragmentos de dimensões variadas, e o (an)arquivo, produtor de discursos de lógica particular ao leitor onde se inserem os fragmentos produzidos pela leitura, parece-nos que todos os outros aspetos a definir se mantenham o mais plásticos possível. Essa abertura de possibilidades é, a nosso ver, a plataforma mais propícia à produção de edições antiantológicas com elevado grau de variação formal, estrutural e estético.

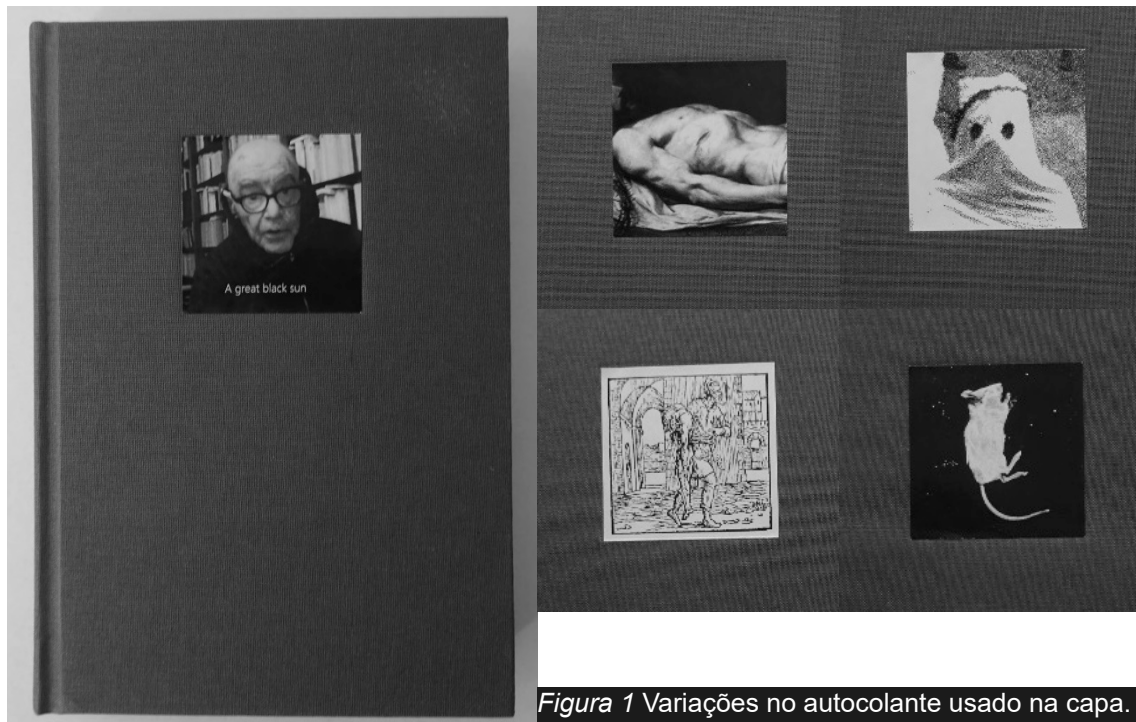
## Fundamentação do título

O título do projeto, em primeiro lugar, prende-se com o contexto geral da origem etimológica da palavra “antologia”, onde a produção literária dos grandes autores era tida como fonte moral e intelectual do equivalente botânico a flores, implicando uma hierarquia que abrange árvores, arbustos, grama e, porventura, até cogumelos não comestíveis. Nesse sentido, as possibilidades e alcance do leitor viam-se restringidas, rodando em torno do mesmo tronco bíblico, completamente imutável, e pondo assim em causa o *legere*.

O antiantológico é, dessa forma, a negação da hierarquia botânica mas também de qualquer outro princípio hierárquico que influencie o exercício da leitura e de arquivo. A negação do aspeto floral das antologias pressupõe a afirmação maior de quaisquer outros aspetos que o leitor deseje explorar, pressupõe o acossamento de intensidades semióticas para as quais a metáfora da hierarquia vegetal é insuficiente ou desajustada.

## Caraterísticas materiais

O projeto Antiantologia traduz-se fisicamente num livro com formato 130 x 190 mm, encadernado em capa dura revestida por tela Cialux de cor cinza, sem impressão, com um cunho em baixo relevo com dimensões de 50 x 50 mm na frente. Sobre este cunho foi colado um autocolante, tendo sido produzidos cinco autocolantes diferentes, usando imagens arquivadas no seu interior.



O miolo soma 390 páginas, 202 impressas a 1/1 cores sobre papel IOR de 80 gr. e as restantes 188 impressas também a 1/1 sobre papel PopSet Spring Green de 80 gr.

As secções impressas sobre papel branco contêm os excertos selecionados e organizados tematicamente, sendo intervalados por textos mais longos (por norma, ensaios) impressos sobre o papel verde. De maneira geral, cada uma dessas secções corresponde a um caderno apenas, verificando-se uma alternância entre cadernos impressos sobre papel branco e cadernos impressos sobre papel verde; apenas os intervalos entre as páginas 1 e 44, páginas 97 e 128, páginas 129 e 164, e páginas 253 e 280 se dividem entre dois cadernos que acomodam o número total de páginas que compõem essas secções.

Nas secções principais do livro faz-se uso de duas famílias tipográficas: Arial (no texto introdutório e nos números de chamadas a notas de final de capítulo) e Adobe Jenson (no corpo de texto principal e no corpo das notas de final de capítulo). Nas secções que intervalam essas mesmas secções faz-se uso de quinze famílias tipográficas: A Anggaran Dasar, Berling LT Std, Adobe Caslon, Anderson Grotesk, Chomsky, Day Roman, Eurostile, Cormorant Garamond, JSL Ancient, MS Gothic, Neue Haas Grotesk, Overpass Mono, Playfair Display, Signifier, XXII Ultimate Black Metal.



Figura 2 Antiantologia, pp. 40-41

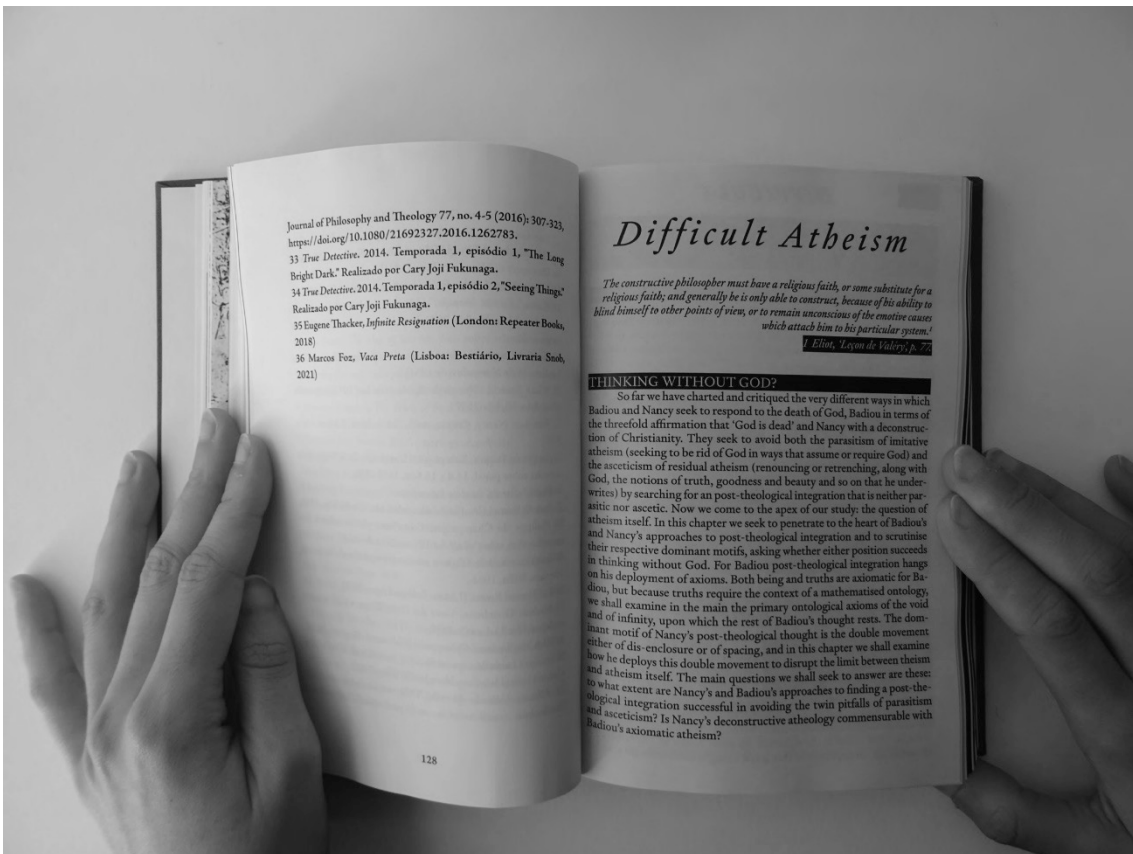


Figura 3 Antiantologia, pp. 128-129



Figura 4 Antiantologia, pp. 232-233

## Caraterísticas estruturais

### Índice

O índice apresentado na segunda página identifica por via de vinhetas as nove secções temáticas, interligadas por uma linha ininterrupta que acompanha a ordem pela qual essas mesmas secções se encontram dispostas no livro. Trata-se da sua organização física, da ordenação dos cadernos na encadernação, ainda que essa ordem procure também respeitar afinidades concetuais e uma harmonia transicional entre secções.

Paralelamente, pode verificar-se a presença de linhas tracejadas que indicam afinidades concetuais para as quais a ordem física dos cadernos não aponta. Delineiam-se, dessa forma, desvios e atalhos numa leitura que não se pretende iniciada em nenhum ponto específico. As linhas tracejadas não são de importância menor que a linha ininterrupta; pelo contrário, enquanto esta última é apenas reflexo da organização física do volume, as primeiras são indicadoras de proximidades virtuais entre secções fisicamente desaproximadas.

Por último, as linhas pontilhadas indicam a localização dos textos que intervalam cada secção.

### Modelo organizacional das secções principais

Cada excerto textual e/ou imagético é acompanhado de um número de chamada a nota de final de capítulo, elemento composto por caracteres Arial

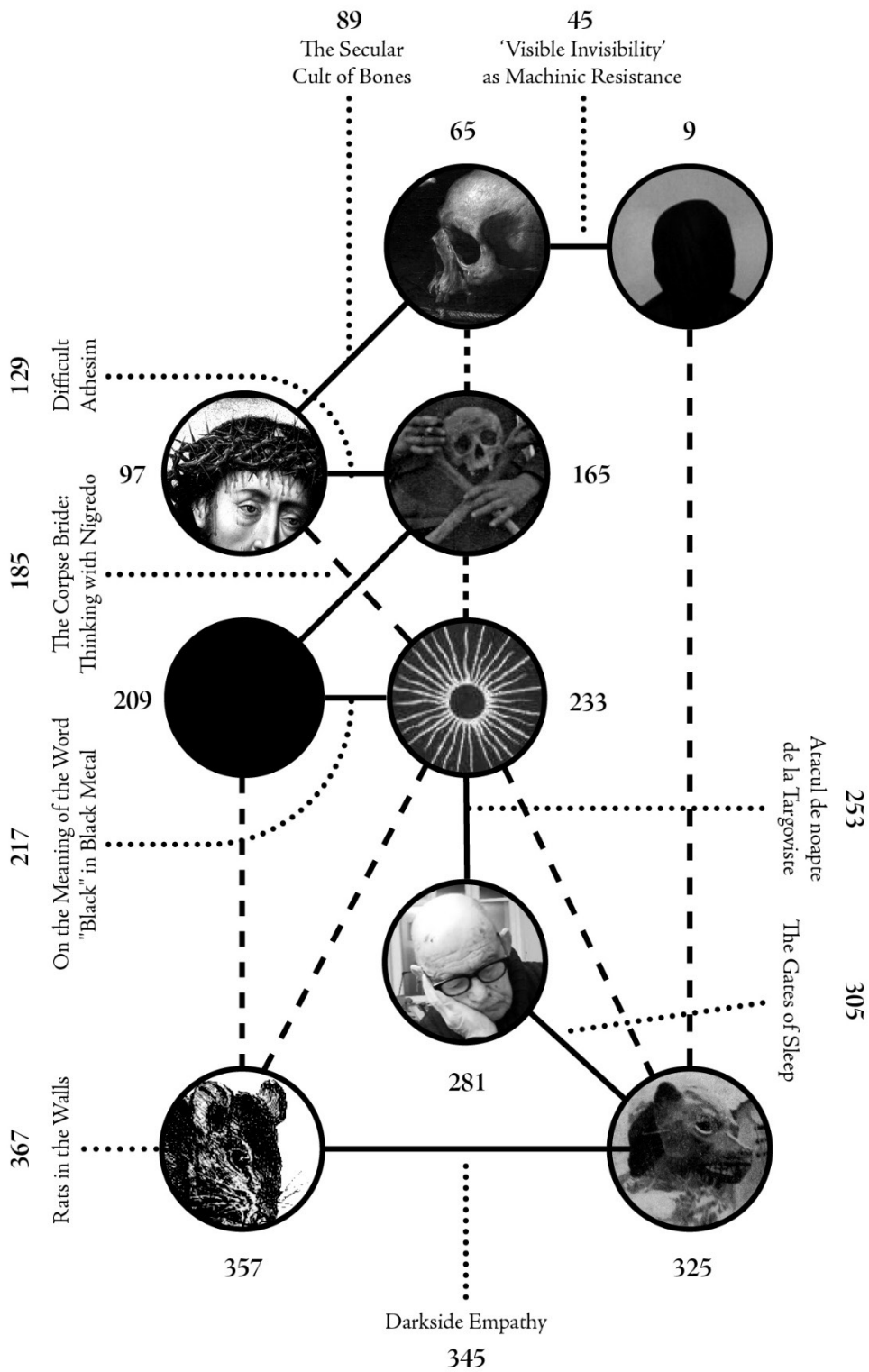


Figura 5 Antiantologia, indice, p. 2

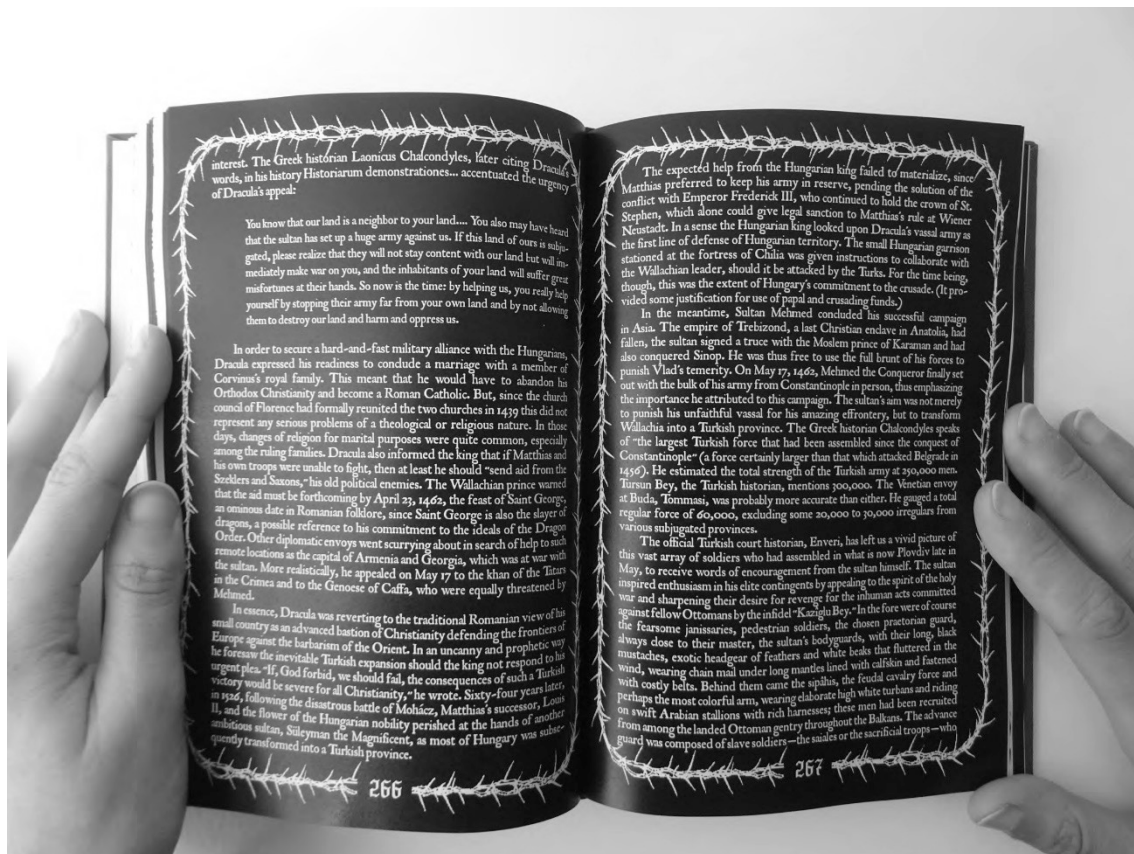


Figura 6 Antiantologia, pp. 266-267

Black. Por norma apresentando sempre caracteres numéricos, usou-se em casos excepcionais um “X” para denotar a proveniência desconhecida do excerto arquivado, não tendo, portanto, uma nota de final de capítulo correspondente.

Este elemento torna-se implicitamente indicador do final da citação de uma obra e do início da citação de outra.

A ordem cronológica foi usada em todos os elementos, exceto nos elementos imagéticos presentes entre excertos textuais. Uma secção composta exclusivamente por excertos imagéticos, portanto, está organizada cronologicamente, mas um excerto imagético presente entre duas citações não se enquadra no princípio que as ordenou. A data de referência usada foi sempre a de produção do excerto arquivado, e nunca da sua reprodução; uma obra produzida há dois séculos mas reproduzida nesta década foi arquivada entre excertos com origem no século XIX, mas a nota de final de capítulo referencia a obra consultada. Procurou-se que o modelo de citação usado se baseasse no Manual de Normas de Chicago.

Em momentos específicos do livro, no meio de citações ou associado a uma chamada de nota de final de capítulo, pode encontrar-se a expressão “Vide” seguida do título de uma das secções; em sintonia com as linhas tracejadas mencionadas anteriormente, estes momentos pretendem chamar a atenção do leitor para a presença de um elemento que se liga aos conceitos explorados na secção referenciada.



Figura 7 Antiantologia, pp. 324-325

## Nota sobre o conteúdo trabalhado

O livro abre com uma nota onde, para além de se procurar contextualizar o presente objeto, se apresentam algumas notas relativas ao conteúdo paginado:

“O livro abre com a Aprosofia<sup>54</sup>, onde se reúnem exemplos de rostos ocultados ou *mascarados*, problematizando o próprio Rosto e a imposição da Rostidade, de um “tipo” genérico considerado normal que, historicamente, foi o Europeu. Os exemplos congregados apresentam diferentes momentos e funções do Rosto oculto ou desconstruído, onde o humano genérico é suspenso, total ou parcialmente, servindo de base para devires. (A ligação tracejada entre a Aprosofia e a Licantropia é suscitada por essa suspensão do humano que ambas partilham. O aprosofo *pode ser* licantropo, e vice-versa.) Esta secção é seguida por um texto de Christoph Hubatschke que argumenta o potencial libertador da recusa do rosto, do uso de máscaras, da invenção de outras caras.

A questão do rosto humano prossegue na secção do Calvário<sup>55</sup>, que explora a caveira humana, a sua universalidade persistente de proto-rosto, decididamente antropocêntrica mas consumida pela necrologia.

---

54 A qualidade de não ter rosto, total ou parcialmente.

55 Do latim *calvarium*, que é a tradução do grego *gólgota*, derivado do aramaico *gulguta*, literalmente “lugar da caveira”, por si relacionado com o hebraico *gulgoleth*, “caveira”.

Por um lado, evoca o ódio da guerra sem quartel, da bandeira dos que não têm nação. Sinaliza a própria morte que trepa sobre a trincheira oposta, só osso, sem o calor da carne que faz o rosto, intimamente acamaraçada do outro bando.

Mas evoca também a quietude absorta do *cultista da caveira* perante o espelho calcário. Paralela à via do pacto bélico, a meditação obsessiva sobre o rosto humano no negativo. (Essa meditação continua, em certa medida, na secção da Morte, que se liga, a tracejado, ao Calvário, no índice.)

O negativo da A-teologia justifica a sua sucessão ao Calvário. A paixão pensada sem a conclusão da ressurreição; ou a teologia da morte de deus; ou a teologia de deus como morte; ou a morte de deus-tornado-corpo (encarnado). Uma teologia sobre o ateísmo (literalmente ‘assente em’); ou uma teologia contra a deificação, pela acefalia e o destrono; ou uma teologia menos sobre o espaço vazio, e mais sobre a energia negativa. (Esta última hipótese inicia a ligação a tracejado entre a Ateologia e a Heliofobia.)

O texto anexo a esta secção alonga-se sobre as perspectivas pós-teológicas de Badiou e Nancy.

Prosseguindo, apresenta-se a Morte, que procede da Ateologia em virtude da relação desta última com o deus morto. Esta secção assenta essencialmente sobre dois pólos, a morte biológica e a morte metafísica, culminando no texto de Reza Negarestani sobre o *nigredo* corroedor da alma, a degradação do númeno.

A relação íntima entre esta secção e a do Calvário advém da afinidade natural entre a Morte e a sua representação iconográfica por via da caveira, podendo afirmar-se que tratam exatamente do mesmo assunto; ainda assim a separação dos conteúdos, num lado imagéticos e no outro textuais, procura preservar e enaltecer as particularidades exploradas em ambas; já a relação entre a Morte e a Heliofobia é baseada na associação da primeira com a ausência do sol, ou de um sol negro, mais carbonizante que benefactor.

Em *Nigredo* explora-se, sucintamente, a qualidade de ser negro, partindo do *nigredo* dos alquimistas. Um negro pre- ou paracromático, necessariamente anterior à cor e à luz, tal como a não-cor de um buraco negro, que é mais denso que vazio e mais descolorado que preto, ou o negro do negro. Uma saturação de tal forma introvertida que fotofágica, enegrecedora; ou o revestir-se de negro como primeiro passo em direcção à renúncia.

O negro do espaço sideral é considerado por Thacker, em “Quæstio I - On the Meaning of the Word “Black” in Black Metal”, como imagem pura de um pessimismo cósmico. Este negro, a totalidade do espaço não iluminado do universo visível e para lá desse limite, concentra em si uma indiferença massiva pelo futuro da espécie, um abandono ateológico e anti-humano que nos nega biológica e subjetivamente.

De seguida, em Heliofobia, dá-se um recuo de volta ao ponto de vista humano, com o sol como eixo fundamental não só das mais básicas

formas de vida deste planeta, mas de todo o sistema gravitacional que o tem como centro. Por essa razão, a Heliofobia não trata meramente o negro, mas, mais precisamente, o escuro, a área delimitada pela sombra, fazendo uso da presença do sol precisamente para o negar. Como um ateísmo básico, a Heliofobia só supera a sua necessidade de sol quando persegue a luz mais baça de um sol negro, carcomido pelo *nigredo*. Por outro lado, o heliofóbico pode ser apenas o lunático obcecado com a noite (ou a noite da noite de Blanchot).

O texto que o segue, “Atacul de noapte de la Targoviste”<sup>56</sup>, reconta a batalha entre as forças de Vlad III e Maomé II, o Conquistador, na noite de 17 de Junho de 1462, representando o culminar dos esforços do segundo na conquista e anexação do principado da Valáquia, do qual o primeiro era príncipe. Para lá do interesse histórico pelo evento, a sua inclusão baseia-se no valor hipersticional do episódio quando relacionado com o mito construído em redor de Vlad Dracula. Recusando a caricatura do vampiro aristocrata, o texto apresenta o líder de um exército bizarro, composto por camponeses, ciganos e mercenários de toda a estirpe, homens, mulheres e crianças, e cujas ferramentas de guerra são a guerrilha, a doença e a própria noite.

O Sono está intimamente ligado à noite heliofóbica, evocando uma preguiça crónica e uma renúncia ao mundo do quotidiano e do trabalho, ao mesmo tempo que é o sono da razão, da suspensão do humano.

A suspensão passa por um limiar, o instante vago que marca a transição entre a consciência acordada e o inconsciente adormecido. O texto de Land explora esse momento na curta ficção que se segue, explorando a hipótese do sono eterno, do acordar eternamente adiado, e da somnifobia como consequência. O terror hipotético, porém, não tem como objecto os *portões do sono* mas aquilo que rasteja para lá deles.

A Licantropia não forma nenhum vínculo específico com o Sono que explique a sua localização no livro, sendo mais correcto apontar para uma ambiguidade do conceito que sintoniza com todas as outras secções, forçando assim uma equidistância simbolizada pela sua marginalidade.

O licantropo não será apenas o homem-lobo, ou até aquele que devém lobo, mas o indivíduo tomado por uma experiência-limite. O lupino serve de ponto de partida mas não exclui o canino, notando-se, porém, uma diferença de intensidades entre os dois modos de Licantropia. O primeiro denota estados de intensidade positivos, é o poderio selvagem e desregulado do lobo; o segundo tende para a negatividade, para o ganhar do cão, para o aborrecimento do animal acorrentado, para o olhar despojado de uma besta sem força.

O excerto do texto de Amy Ireland parte do devir-animal usado pelos caçadores da cultura Yukaghir na sua perseguição do alce para elaborar uma noção “negra” da empatia, aplicada tática e subversivamente. A relação entre predador e presa serve de paradigma a uma concepção do mundo que localiza o humano entre os animais caçados e uma tribo mito-

---

56 “Ataque nocturno a Târgoviște”, em romeno.

lógica de gigantes antropófagos no topo da cadeia alimentar. Para Ireland, a movimentação oculta entre as posições dessa cadeia por via da empatia assimétrica é o único modo de sobrevivência para as presas, os fracos; a identificação *quase* total com o predador suplanta-o de dentro para fora.

Por último, os Ratos, como outro tipo de metamorfose, entre o individual e a vaga amorfa. A identificação com a praga assenta no facto de que uma ratazana individual será sempre sintoma de uma infestação, de que o vulto negro que se movimenta rapidamente entre cantos de uma divisão garante a sua habitação por dezenas de criaturas iguais. Mas a vaga de Ratos, a grande massa formada pelo acumular de roedores, também se individualiza. A *praga*, a *infestação*, são dotadas de individualidade. Não se pode, porém, falar num rato individual, nas características que o distinguem em absoluto. O rato que corre junto à parede é um Rato, repetido incessantemente na vaga.

Em anexo a esta secção, e fechando o volume, vem um conto de H. P. Lovecraft onde a vaga de roedores apenas se ouve, sugerindo uma presença tão densa que preenche as próprias paredes. À medida que o narrador persegue os ratos em direção ao subsolo, parece também movimentar-se no tempo, em direção a um passado bárbaro e inferior. A fome e a fúria da infestação aumentam em proporção inversa; o horror do autor ao subdesenvolvido é medido pela presença das ratazanas, sinónimo de tudo o que é baixo.”

## Referências visuais e conceituais



Nos parágrafos seguintes apresentam-se algumas obras de referência para este projeto, tanto a nível das suas qualidades estéticas assim como dos horizontes conceituais por si delimitados.

### Atlas Mnemosyne

Esta primeira referência não tomou a forma de um livro mas sim de um projeto inacabado de livro, dividido por vários volumes, com *Mnemosyne* como título destinado e Aby Warburg como seu autor. O atlas propriamente dito materializou-se em 63 painéis com cerca de 1200 x 1500 mm, sendo compostos por uma armação em madeira revestida por serapilheira preta, onde 971 elementos imagéticos de origens variadas foram dispostos. (Wedepohl, 2020, p. 14)

Permanecendo em diálogo constante com as suas investigações e estudos sobre a história da arte, os painéis eram reorganizados em conformidade com a área de interesse maior num determinado momento, refletindo visualmente o mapa teórico de Warburg, sendo a tese de Gombrich que apenas uma análise

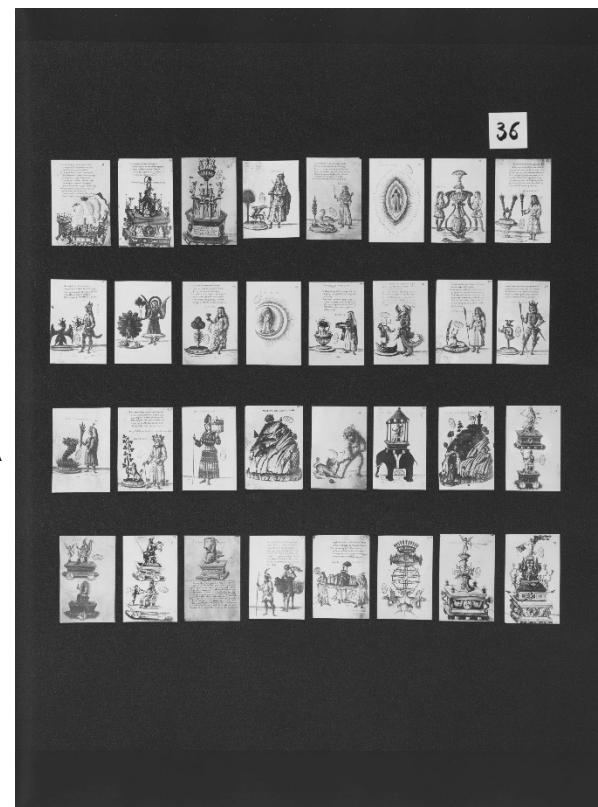
Figura 8 Painel B. © The Warburg Institute dos apontamentos e cadernos do autor per-

mitiria compreender a “linguagem privada” e a forma em desenvolvimento que este tinha em mente para o Atlas. A utilização dos painéis adveio, no entanto, da noção de insuficiência da escrita para traduzir a complexidade dos processos históricos operantes nas obras e temas escortinados, passando assim a recorrer a imagens para representar tendências, ordenando-as de forma a gerar uma narrativa visual ensaística. (Gombrich, 1986, pp. 294-295) O fio condutor desta narrativa, deste discurso, era o esforço para superar o medo, que Warburg relacionava, por via da linguagem gestual humana, a estados de espírito tanto de passividade catatônica ou de violência orgiástica, e todos os outros estados de intensidade intermédia, de uma maneira ou outra, condenados pelas instituições religiosas medievais. Era nessa forte base emocional que detetava a origem das imagens mitológicas exploradas pelos artistas renascentistas, sendo seu objetivo, portanto, usá-las como exemplos de arquétipos de atitudes emocionais básicas, comuns a todas as culturas humanas. (1986, p. 286; Warburg, 2020, p. 20) Os primeiros painéis são identificados por letras e não



Figura 9 Painel 6. © The Warburg Institute

números, servindo de introdução à narrativa; neles explora os temas da disseminação do estudo astrológico, dos paralelismos entre o cosmos e as proporções humanas, e das ramificações desse entendimento do universo: por um lado para a adivinhação como pseudociência e superstição, por outro lado para a sua culminação na astronomia e rigoroso esforço científico por parte do Homem para compreender as leis naturais do universo. A partir daí os painéis são numerados, iniciando uma exposição de temas mitopoéticos gregos e romanos onde personagens épicas são descontextualizadas de modo a delas se extraírem os arquétipos previamente referenciados. A cronologia narrada culmina no uso de fotografias e recortes de revistas da época, inclusive uma fotografia da assinatura do Tratado de Latrão por Mussolini e de um, então em voga, Zeppelin, traçavam paralelismos entre a contemporaneidade e o mundo antigo através da evocação do medo como catalisador de estados de espírito extremos e da eventual conquista dessa emoção primordial por via da razão e da ciência. (Gombrich, 1986, pp. 292-293, 301-302)



O tratamento dos painéis do Atlas Mnemosyme como embriões

Figura 10 Painel 36. © The Warburg Institute



Figura 11 Painel 58. © The Warburg Institute

de páginas de uma edição encadernada justifica a sua apresentação como referência para este projeto. A página, tal como o painel, é apenas suporte para a coabitação de vários elementos que, quando reunidos, evocam simbioticamente a ideia comum a todos. Mas enquanto o Atlas encerra em cada painel um “capítulo” da cronologia, contendo vários elementos relevantes para esse mesmo capítulo, a Antiantologia apresenta, por norma, apenas uma imagem por página. A grande discrepância que se verifica entre as dimensões (130 x 190 mm e 1200 x 1500 mm) explica essa diferença, sendo o painel-modelo do Atlas capaz de reunir em si todas as imagens reunidas em várias páginas da Antiantologia. A questão da tradução do Atlas Mnemosyne em formato códex é suscitada, mas não nos parece ser sinónimo de uma falha ou prognóstico de uma impossibilidade; em última análise, o Atlas Mnemosyne pode pensar-se como a materialização do processo mental de qualquer leitor. De certa forma os painéis de Warburg remetem-nos para o plano de exterioridade de Deleuze & Guattari, sobre o qual o livro ideal se espalharia numa só página. Ainda

que divididos e numerados, parece-nos possível antever um só painel colossal onde Warburg mapearia a sua análise dos arquétipos emocionais num só plano.

Por outro lado, parece-nos que cada painel encerra em si um discurso, ou parte do discurso maior que é o Atlas Mnemosyne. Nesse sentido, a nível unitário, um painel corresponde a uma secção temática da Antiantologia. Independentemente das proporções de cada projeto, essa componente estrutural do Atlas verifica-se neste projeto.

### *The Situationist Times*

Desta segunda referência interessam-nos particularmente o terceiro, quarto e quinto números da publicação. Desenhada e publicada pela artista plástica situationista Jacqueline de Jong entre 1962 e 1967, esta revista apresentava-se como um folio de dimensões ligeiramente maiores que o formato A4, composto por papéis que variavam na cor, textura e gramagem, e por vezes por diferentes tipos de técnicas de impressão. O conteúdo dos números referenciados aborda três temáticas específicas, labirintos, circunferências e nós, topologias que partilham a universalidade cultural garantida

pela elasticidade e plasticidade das suas formas, pela ambiguidade dos



Figura 12 Painel 77. © The Warburg Institute

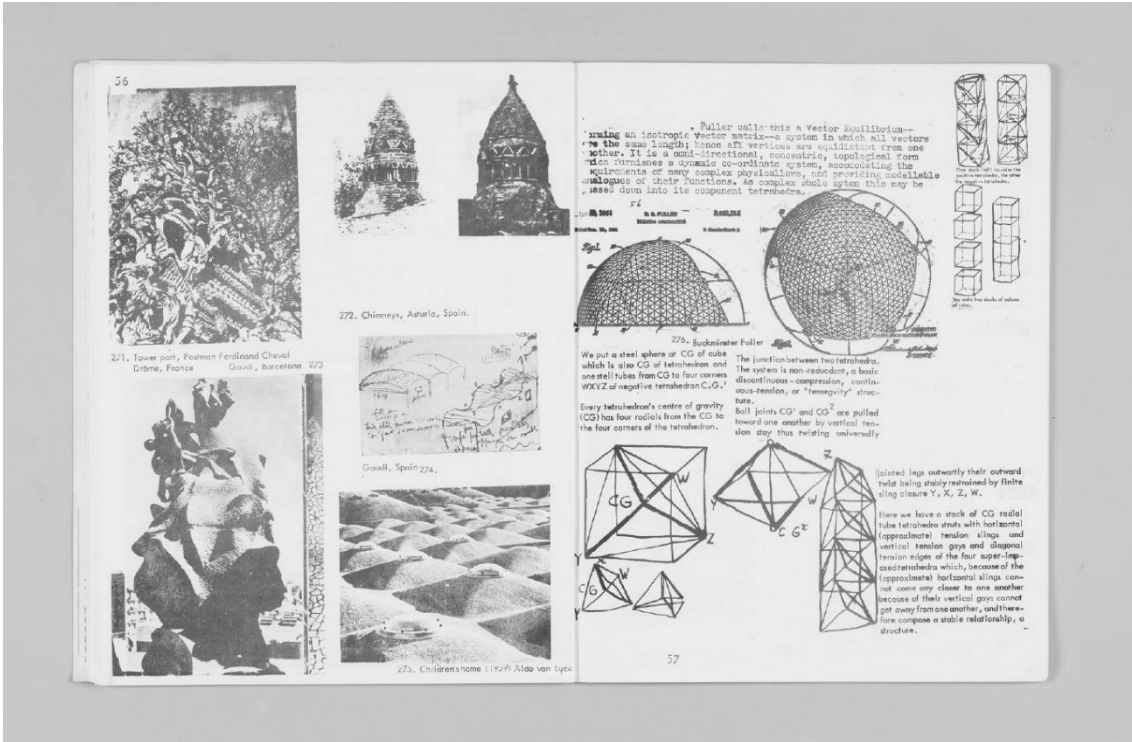


Figura 13 *The Situationist Times*, n.º 3, pp. 56-57

seus pontos de referência (frente e trás, cima e baixo, início e fim). O interesse pela exploração desse universalismo advém do contato com o arqueólogo dinamarquês Asger Jorn, que se debruçou sobre a arte antiga escandinava, procurando um ponto de vista alternativo ao do cânon da história da arte europeia, fortemente

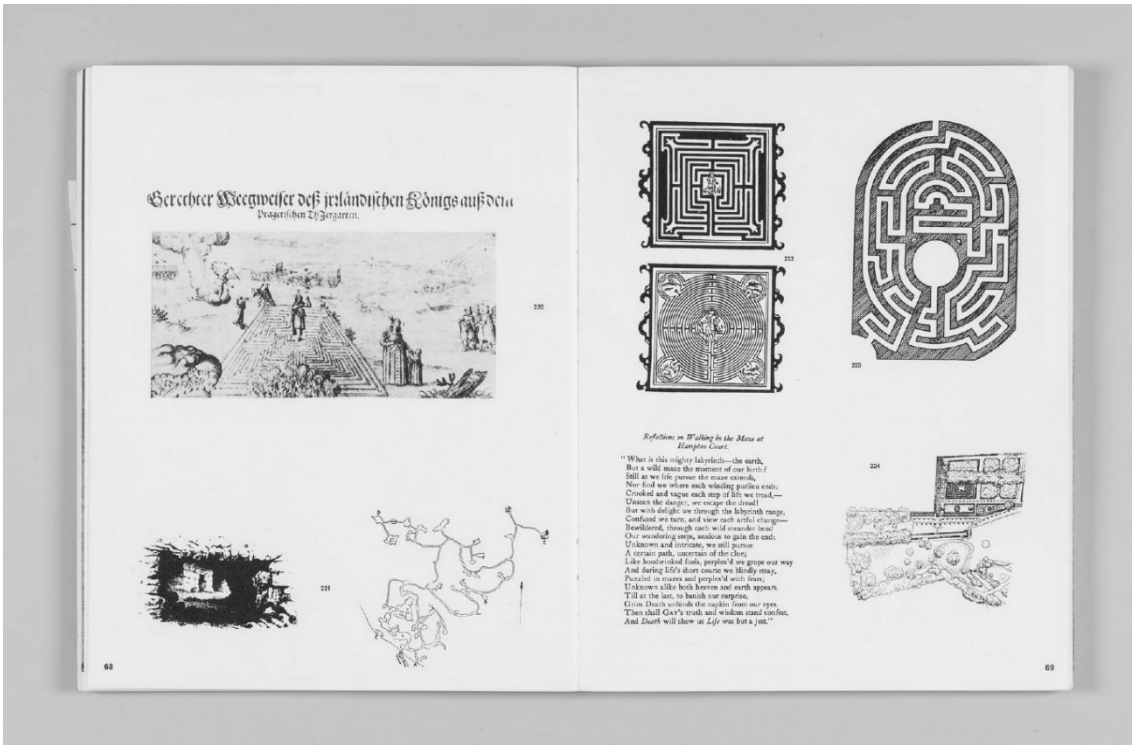


Figura 14 *The Situationist Times*, n.º 4, pp. 68-69

focada na herança greco-romana. Certas páginas exploram de forma puramente visual (“visual essays”, como lhes chamou Howard Slater, citado por Thoburn) as semelhanças entre artefactos antigos, arte contemporânea e cultura popular, cruzando fotografias, esboços, esquemas e diagramas de forma a analisar morfológicamente os motivos em questão. (Thoburn, 2017, p. 162; Burleigh, 2018)

Fazendo uso da heteroglossia na sua justaposição de elementos textuais e visuais divergentes ou, por vezes, absolutamente contraditórios, a *The Situationist Times* minava a percepção do discurso oficial, procurando expor a estrutura albergadora da perspetiva canónica, ao mesmo tempo que convidava o leitor a formular as suas próprias conclusões e teses com base no material providenciado:

“The internal semantic contradictions of heteroglossia address, moreover, not only the texts in *The Times* that treat similar topics from contradictory viewpoints, but also the eccentric archive of divergent images in issues 3, 4, and 5 explicitly devoted to topological themes. These images, ripped from their originating contexts as scientific or historical documents, ethnographic specimens, personal souvenirs, or aesthetic production and placed in new arrangements, retain their inherent links to those divergent social contexts and thus cannot be subsumed completely into their topological categories. Yet their juxtaposition suggests new meanings in the same way that heteroglossia in the literary text develops an internally diverse and ever-expanding range of meanings, to be interpreted dialogically by the reader.” (Kurczynski, 2011, pp. 137, 139)

A *The Situationist Times*, em particular os números referenciados, é uma referência relevante para este projecto, precisamente pela proposta de uma liberdade criadora no que diz respeito ao tratamento de documentos históricos e teóricos. Não sendo explicitamente esse o objetivo principal da publicação, concordamos com Prestsæter quando afirma que a revista se aproxima do livro na medida em que incorpora um arquivo com materiais de referência para o uso futuro das gerações seguintes. (Prestsæter, 2019)

A inclusão de ensaios nestes números é outra característica da revista que procurámos adaptar na Antiantologia. A componente ensaística ocupa um lugar bastante específico neste projeto, tanto a nível concetual como material e estético. A arquivagem de um ensaio representa um momento mais longo, uma exigência maior da atenção do leitor, em comparação com os outros elementos, de natureza fragmentária. Representa o risco de uma consolidação maior da temática explorada, uma diminuição da abrangência da secção enquanto multiplicidade. Parece-nos, ainda assim, que a inclusão desses blocos mais densos concede ao leitor pontos de apoio concetualmente mais robustos no que toca à apreensão da matéria apresentada. Por outro lado, apresentam também um desafio à própria leitura, que deve ser feita à luz da premissa sustentada pelos fragmentos que precedem cada ensaio, sendo este retroativamente influenciado pela seleção de excertos imediatamente antes de si paginados.

Tal como nos parece ser feito na *The Situationist Times*, fez-se uso na Antiantologia do diálogo entre fragmento, imagem e ensaio, como método de exploração de disciplinas “ficcionalis”, de disciplinas reinterpretadas.



Figura 15 *The Situationist Times*, n.º 5, pp. 190-191

*A Visual History of the Beehive*

A edição que serve como terceira referência para este projeto é o compromisso com a apresentação de uma “história visual” e alternativa da colmeia. Trata-se de uma história com coordenadas temporais bastante específicas – 2400 a.C. até 1852 d.C. – especificidade essa que aponta ao mesmo tempo para a



Figura 16 Contracapa, lombada e capa de *A Visual History of the Beehive*

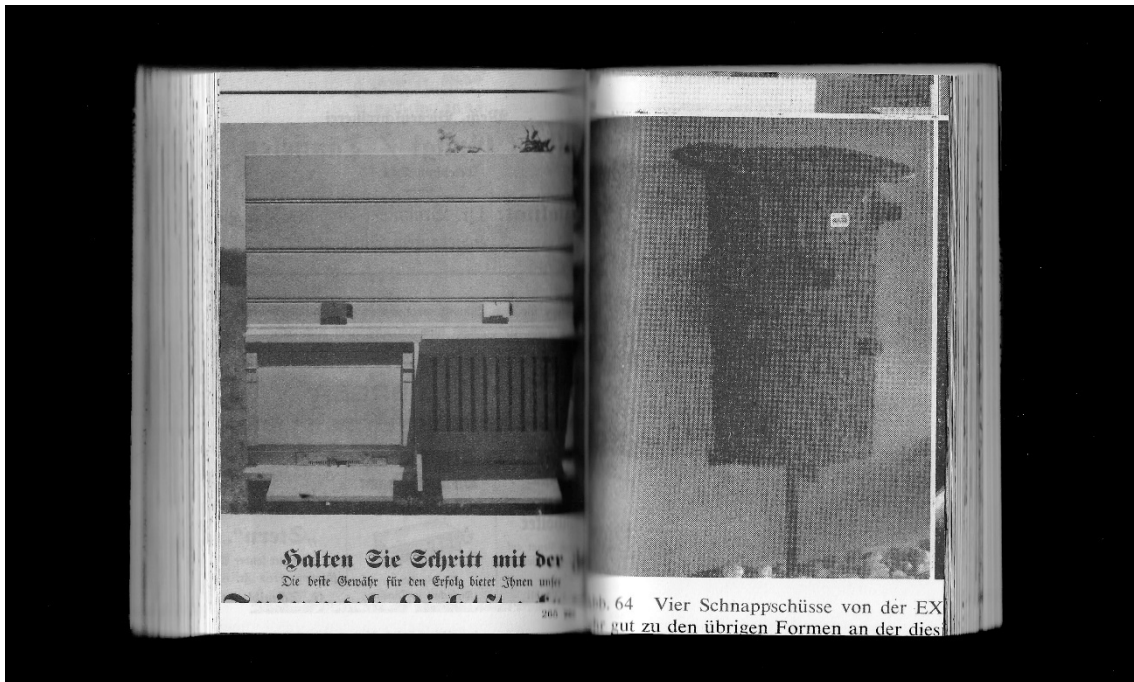


Figura 17 Spread de *A Visual History of the Beehive*

utilização rigorosa do arquivo (das suas datas, das suas fichas catalogadoras) e para a subversão da sua estrutura por via do estabelecimento de atalhos e trilhos heterodoxos no núcleo duro dessa mesma estrutura. A intenção de avançar com uma história alternativa transparece também na linha traçada entre os dois pontos cronológicos acima referenciados: 24 séculos antes de Cristo, no antigo Egito, a História regista os primeiros exemplos concretos da domesticação de abelhas por seres humanos; mais de quatro milénios depois, em meados do século XIX, patenteia-se a colmeia moderna. Fazendo uso desses dois momentos

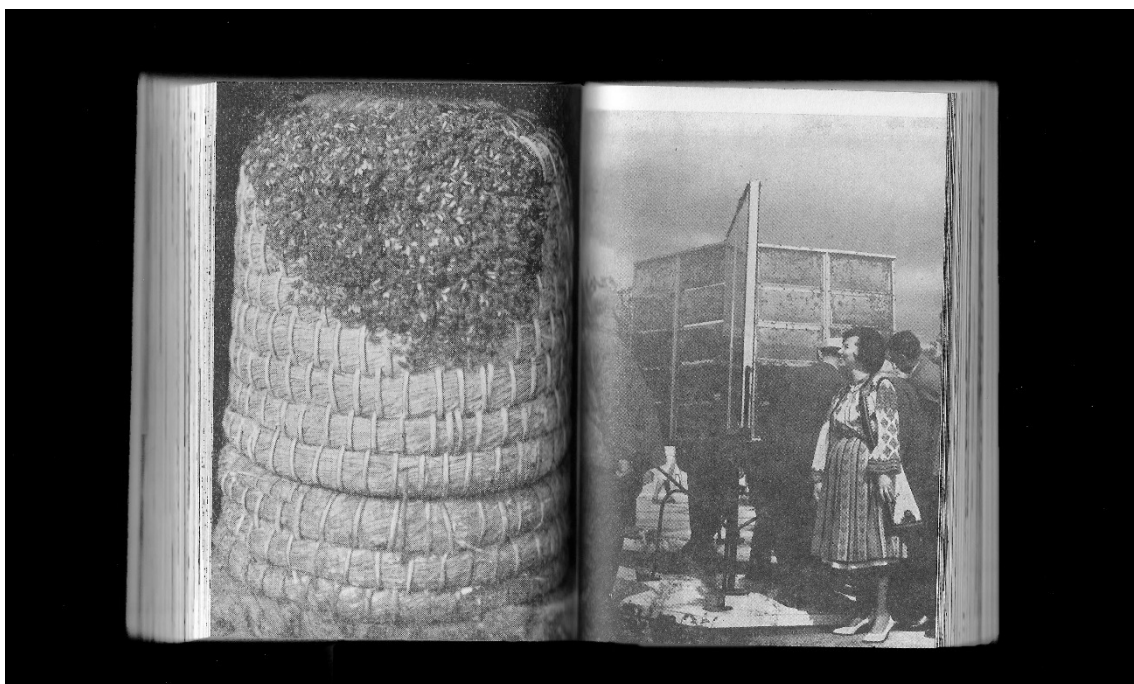


Figura 18 Spread de *A Visual History of the Beehive*

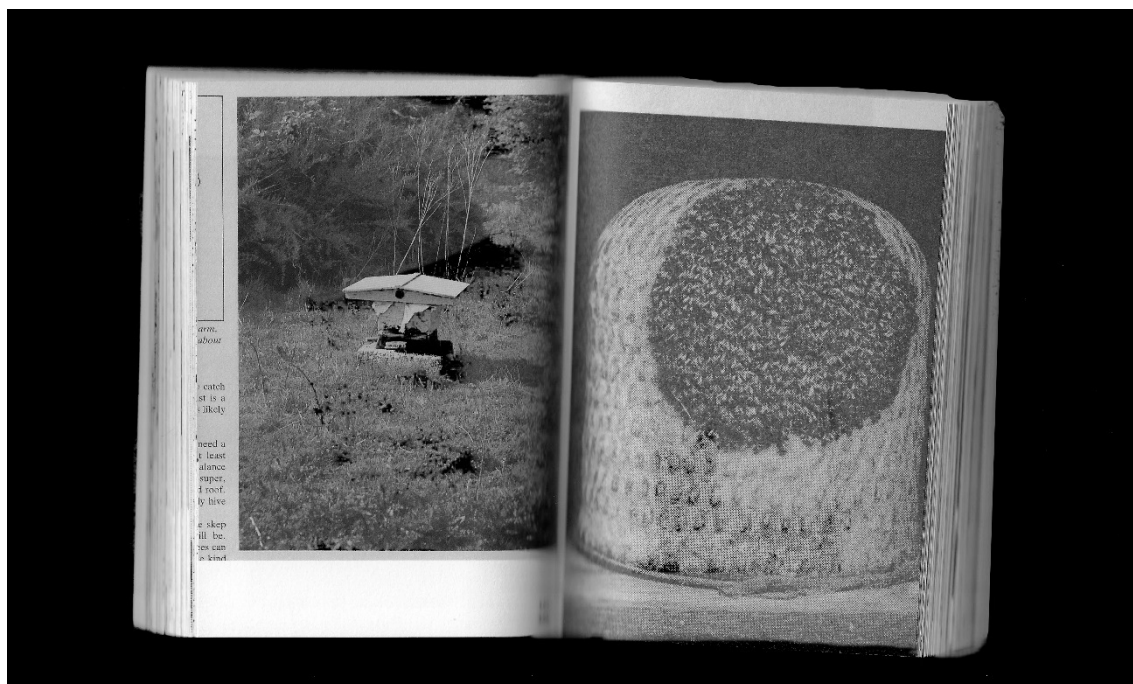


Figura 19 Spread de *A Visual History of the Beehive*

elevados pela História, o artista suíço Aladin Borioli procura contar uma história diferente da mesma ferramenta, dos mesmos animais e dos mesmos povos. As variações para que Borioli quer chamar a atenção são os materiais e as técnicas, questionando, desse modo, os aspetos materiais e técnicos favorecidos pelo patenteamento. Pois se, como afirmam os autores do texto introdutório, o projeto da colmeia patenteada já era usado no século XVIII, e talvez remonte à Grécia Clássica, de que revolução se pode falar em 1852?

A história da relação entre seres humanos e abelhas não se limita às interações entre caçadores e as suas lanças com abelhas e as suas colmeias selvagens: estende-se igualmente, e de um modo mais relevante, à adaptação de cabazes, cestos e objetos semelhantes para a produção e recolha de mel. O cesto, dessa forma, é introduzido como motivo embrionário e essencial na história desta indústria, em alternativa à perspetiva da caça como motor principal da apicultura. Ursula K. Le Guin defende um entendimento mais amplo do uso de cestos, de sacos e de outros objetos destinados à retenção e carregamento de coisas, entendendo-os como inerentes à natureza humana, (re)coletora. A narrativa histórica, análoga à lança do caçador que percorre uma só linha e voa apenas numa direção, é assim posta de lado para dar lugar à alternativa simbolizada pelo cesto que recolhe e coleta.

Tendo como inspiração principal o próprio Atlas Mnemosyne de Warburg, o livro dispõe arbitrariamente as imagens de arquivo, mas providencia legendas e referências que possibilitam ao leitor procurar o contexto original de cada imagem. As imagens são reproduzidas, em muitos casos, rodeadas de texto presente na fonte original, fragmentos escritos em inglês, francês e alemão que fornecem pistas ao exercício de uma leitura que se pretende ser exclusivamente de imagens. (Borioli & Lapper, 2020, pp. vii-x, xiii)

A metáfora apicultora de Séneca é-nos imediatamente sugerida quando anali-

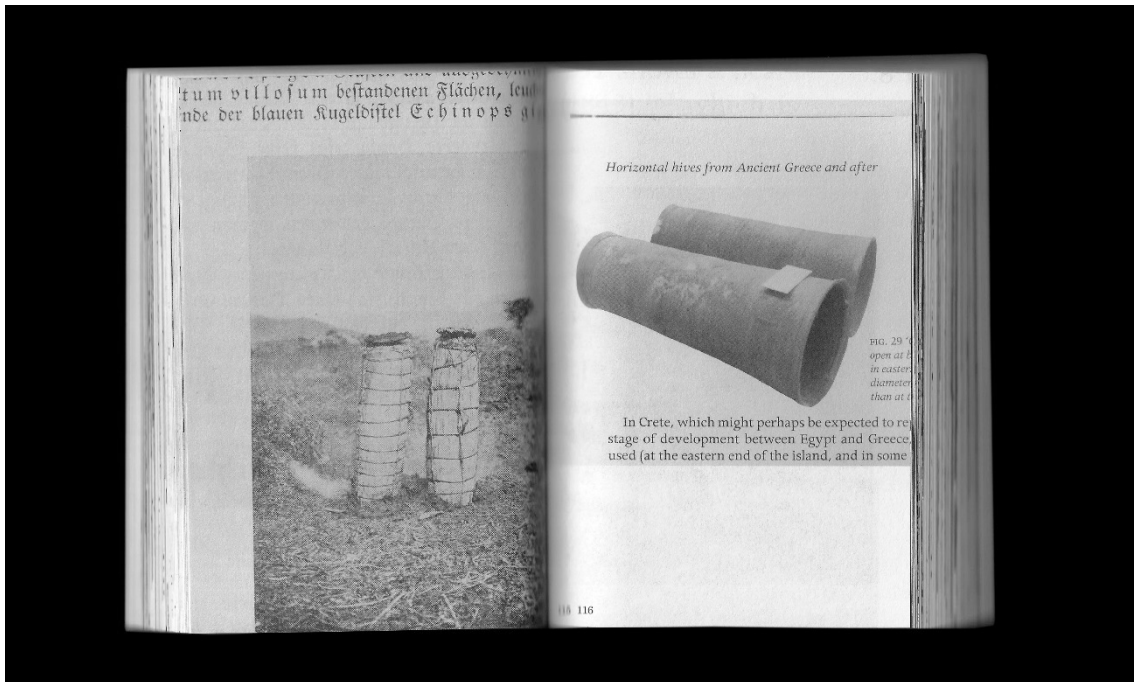


Figura 20 Spread de *A Visual History of the Beehive*

samos este livro, na medida em que o autor convida a uma navegação e interpretação livre das páginas do seu livro. Há uma história da colmeia por descobrir que apenas a leitura intuitiva das imagens providenciadas pode conjurar. Tal como a colmeia de Séneca, que reúne o pólen de várias flores para, a partir da sua multiplicidade, produzir um volume coerente de mel, também o leitor é convidado a formar uma nova concepção histórica da colmeia a partir de várias formas, em vários materiais, desse objeto.

O anarquivo de Borioli, gerado a partir do arquivo geral da apicultura, é simultaneamente a apresentação de uma conclusão diferente sobre a colmeia e o desafio à produção de novas conclusões. A sua história da colmeia é uma história aberta

### *On the Necessity of Gardening*

Este livro apresenta-se como um projeto bastante convencional, mas ainda assim compõe o que consideramos um exercício editorial baseado na reunião temática de citações de elevada relevância para o projeto antiantológico. A edição, desenhada pelo designer gráfico Bart de Baets, partilha o seu título com o de um texto do poeta holandês Gerrit Komrij, que, segundo Cluitmans, defendia uma recuperação do jardim como metáfora orientadora de uma relação entre o mundo das ideias e o mundo das coisas, ambos necessitados de cuidados análogos àqueles que o jardineiro proporciona aos seus canteiros. O livro está estruturado como um abecedário que se debruça sobre questões éticas, culturais, artísticas, filosóficas, sociopolíticas e históricas, dedicando a cada entrada

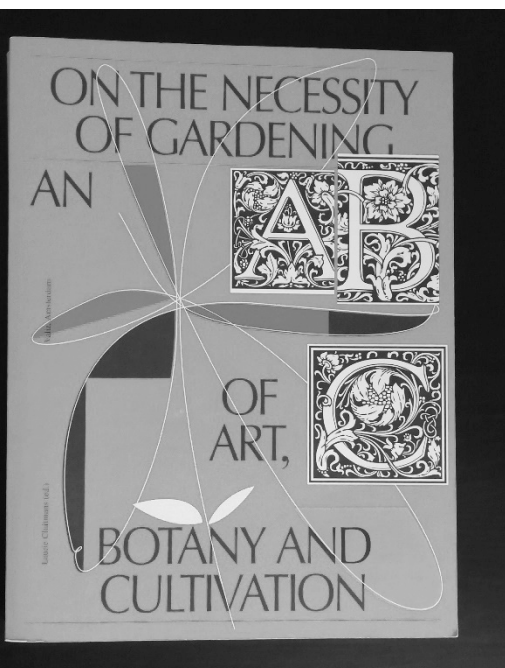


Figura 21 Capa de *On the Necessity of Gardening*

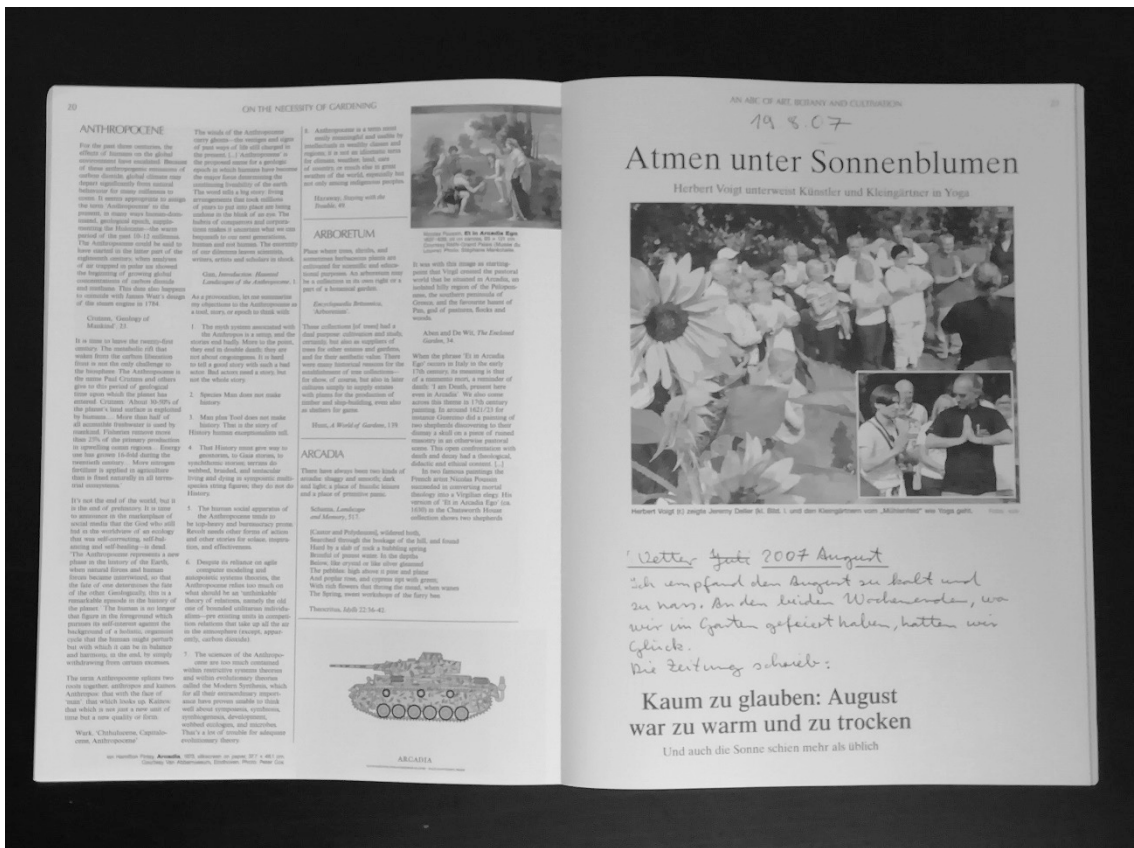


Figura 22 Spread de *On the Necessity of Gardening*

uma citação de particular relevância. Renunciando a quaisquer aspirações enciclopédicas ou completistas, opta por fazer uso da ambiguidade que rodeia o próprio jardim, usado de diferentes maneiras, para diferentes fins, por diferentes gentes (o jardim paisagístico, o jardim de plantas e vegetais comestíveis, o jardim de plantas aromáticas, o jardim de plantas usadas na produção de pigmentos, etc.); compõe, dessa forma “a selection of associations and affinities that deal mainly with the garden in a metaphorical sense”, criando uma estrutura para “fragments from art history, cultural history, literature, poetry, philosophy, biology, and the natural sciences.” (Cluitmans, 2021, p. 13-14)

Para além da componente fragmentária das citações, o livro define-se pelo uso assíduo de imagens ilustradoras das entradas onde se inserem, sendo comum a leitura de páginas onde as quatro colunas intervalam gravuras, esquemas ou fotografias com os excertos que preenchem as entradas do abecedário. Certas imagens são reservadas para cadernos de papel diferente, mais propício à impressão em quatro cores, que remetem para entradas anteriores. Também estas estão ordenadas alfabeticamente, precedidas por um cabeçalho que identifica a entrada a que se refere a imagem, não indicando, portanto, a sugestão de um ensaio visual.

Por último, a inclusão de ensaios escritos propositadamente para a publicação (e não recuperados ou citados) foi um elemento altamente influente na conceção do projeto Antiantologia. Tal como neste último, estes ensaios apresentam-se ao leitor como um momento mais lento no volume, exigindo um tempo de leitura mais prolongado e um exercício comparativo entre si e as citações que o rodeiam. A impressão da página azul, distinguindo fácil e imediatamente essas

Projeto — “Antiantologia”



Figura 23 Spread de On the Necessity of Gardening



Figura 24 Spread de On the Necessity of Gardening

secções do livro das restantes, mais abundantes, foi um aspeto adaptado para a Antiantologia, porém a alternância de cor no nosso projeto é fruto da própria coloração do papel, e não da impressão.

O caráter temático de *On the Necessity of Gardening*, ainda que análogo e em sintonia com o projeto Antiantologia, não funciona da mesma forma. Poderíamos argumentar que a metáfora do jardim opera de forma tão centralizadora e fixante para com este livro, quanto a metáfora da flor o fazia para os leitores e produtores de *florilegia* medievais, mas a abrangência de temáticas, de autores e de tipologias textuais do primeiro demonstram o contrário. Ainda assim, trata-se de um livro que percorre os caminhos traçados pelo jardim metafórico, de onde não pode desviar-se. Nessa medida, pensamos esta referência como existindo no limiar entre secção temática e (a)arquivo, como a criação de subdivisões numa divisão.

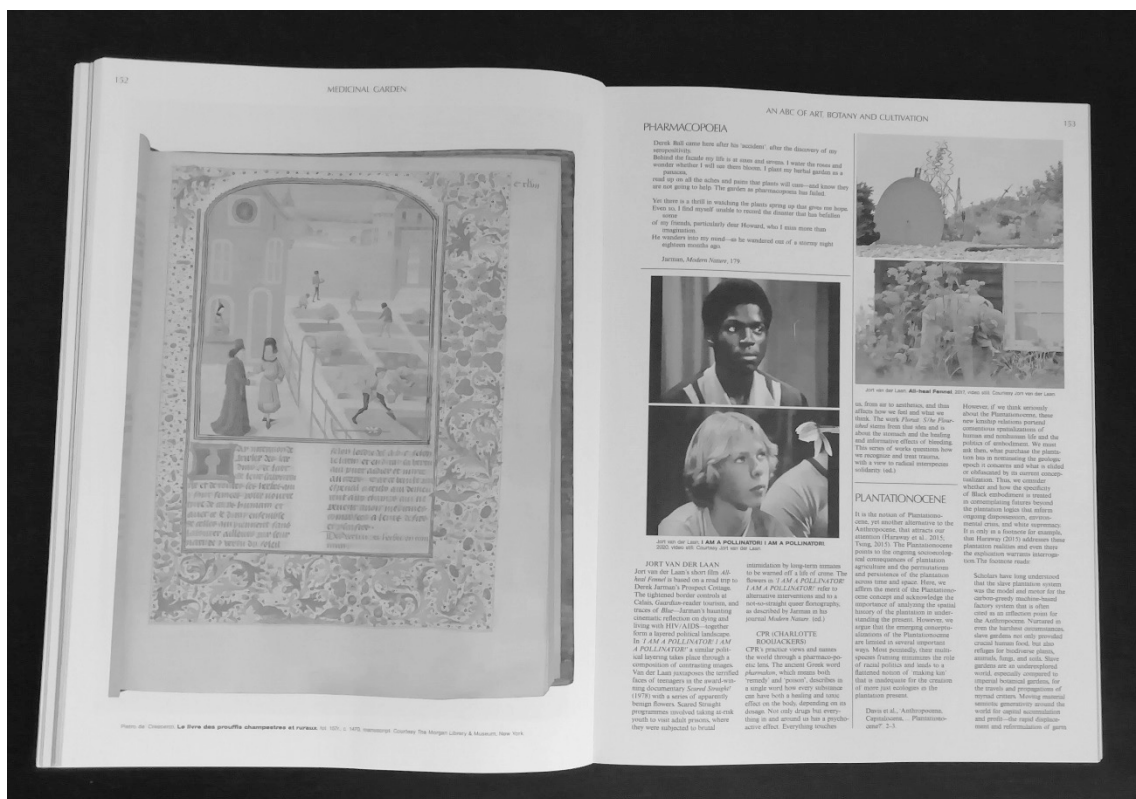


Figura 25 Spread de *On the Necessity of Gardening*

## Considerações finais

Este projeto nunca teve como objetivo a reprodução de uma metodologia de leitura, de edição e de arquivamento pré-modernos, mas a comparação entre o objeto produzido e a investigação realizada na primeira metade desta dissertação não é desadequada. Na medida em que se trata de um exemplo da tradução dessa metodologia para a contemporaneidade, a *Antiantologia* parece-nos responder aos critérios básicos indispensáveis que definiam os livros de lugares-comuns (referência mais importante para este projeto), nomeadamente o papel fulcral do exercício da leitura e a organização temática do volume.

Por outro lado, a herança pós-moderna que define uma série de paradigmas culturais e tecnológicos (relacionados com a leitura, o livro e o arquivo) torna incoerente, e porventura incoerente, qualquer tentativa de tradução direta dessas mesmas noções tal como eram entendidas nas eras medieval e pré-moderna. Em particular, o *legere*, a leitura ativa, convida o leitor contemporâneo a caminhar por trilhos e a trilhar caminhos a que o seu homónimo antigo não se atreveria, ou nem consideraria. De certa maneira a contemporaneidade desenvolveu a sua própria forma de ler ativamente, a leitura de hipertexto; contudo, como procurámos realçar, o ambiente digital, próprio do hipertexto, não convida ao tipo de leitura de que dependeu a produção deste projeto. Por essa razão avançámos ainda com a noção de esquizologia, especulativamente adaptada à leitura, de forma a contrabalançar uma certa familiaridade associada ao hipertexto. Tal como a esquizologia de Wolfon, a leitura ativa da contemporaneidade deve operar como um esforço contínuo de tradução e reinterpretação, e não meramente de associação livre, efémera e insubstancial.

Relativamente ao aspeto arquivista deste projeto, as noções de “discurso” e de “enunciado” resumem as duas unidades elementares que permitem desconstruir o livro. Concebemos cada entrada, cada excerto e cada imagem como um enunciado que compõe a secção discursiva onde se insere, da mesma forma que o arquivo é composto por secções. Este nivelamento realizado sobre os elementos, igualando um verso a uma fotografia ou um parágrafo ensaístico ao detalhe de uma pintura, permite a descontextualização essencial a qualquer impulso anarquista e destrutivo. Destruíram-se pontes e ligações, mas para fundar outras, outros discursos a partir de outros enunciados. Nesse sentido, este anarquismo procura dar resposta à tensão entre querer esquecer a origem de um documento mas lembrar o próprio documento, ou parte dele.

Este nivelamento relaciona-se também com o carácter rizomático que se considerou necessário atribuir ao livro, do qual o índice é evidência. Cada secção existe em independência das outras, tal como cada enunciado não exige a leitura dos enunciados que o rodeiam para ser devidamente entendido. Esta independência assenta, no entanto, numa rede de afinidades conceptuais e estéticas que interligam todo o livro, num movimento contínuo de desterritorialização e reterritorialização de enunciados, a partir do contacto entre os mesmos, assim como da simbiose estabelecida entre enunciados individuais e o mapa mais amplo desenhado pelo discurso.

Fica em aberto a questão da articulação deste objeto com outros da mesma natureza, que continuem estas leituras ou que se cruzem com as de outrém, sejam originados pelo mesmo autor ou por vários. Por um lado, no que toca à relação de objetos que partilham o mesmo autor, parece-nos interessante estudar as mutações que se verificam num arquivo de leituras e de que forma essas mutações podem afetar a sua tradução material numa autoedição. Por outro lado, no que toca à relação de arquivos de autores diversos, interessa comparar as intuições gráficas de cada leitor quando postas à prova na edição do seu arquivo de leituras. A cultura visual e o próprio conteúdo arquivado serão, pelo menos, dois aspetos de grande relevância no estabelecimento de identidades gráficas e editoriais. Este segundo cenário é condicionado pela mão e pelo olhar do designer gráfico a quem é encomendado o projeto, ainda que se espere que garanta o grau mais elevado de autonomia e de envolvimento do leitor (que pode, naturalmente e legitimamente, abdicar dessa proximidade ao projeto).

A experimentação coletiva é outro campo que a realização deste projeto nos sugere como potencialmente fértil. Uma Antiantologia coletiva propõe não só o design gráfico em conjunto (noção relativamente comum, ainda que por vezes de difícil manutenção), como a edição em conjunto (também acessível, até certo número de intervenientes) mas também, e mais importante ainda, a leitura ativa em conjunto. Consideramos que nestes três tipos de expressão o maior risco não é o da explosão desagregadora-porque-esquizofrénica de linguagens, interesses e vozes, mas precisamente o contrário, a adoção do modelo coral-eclesial.

Espera-se que estas questões sejam apontamentos relevantes para experiências futuras no âmbito da exploração da relação entre o exercício da leitura, a autoedição e o arquivo.

## Bibliografia

- Adami, E. (2015, Junho). O Arquivo de Destruição \ Pedro Lagoa entrevistado por Elisa Adami. *Revista Punkto*. [https://www.revistapunkto.com/2015/06/o-arquivo-de-destruicao-pedro-lagoa\\_69.html](https://www.revistapunkto.com/2015/06/o-arquivo-de-destruicao-pedro-lagoa_69.html)
- Amossy, R. (2002). "Introduction to the Study of Doxa". *Poetics Today* 23(3), 369-394. <https://www.muse.jhu.edu/article/27911>.
- Benjamin, W. (2011, Maio) O Carácter Destrutivo. *Revista Punkto*. <https://www.revistapunkto.com/2011/06/o-caracter-destrutivo-walter-benjamin.html>
- Blanchot, M. 1993. *The infinite conversation*. University of Minnesota Press.
- Born, E., & Horn, W. (1986). The Medieval Monastery as a Setting for the Production of Manuscripts. *The Journal of the Walters Art Gallery*, 44, 16–47.
- Borsuk, A. (2018). *The book*. The MIT Press.
- Bourgain, P. (2015). The circulation of texts in manuscript culture. Em M. Johnston & M. Van Dussen (Eds.), *The Medieval Manuscript Book: Cultural Approaches* (pp. 140–159). Cambridge University Press.
- Bragança de Miranda, José. 2017. «Reflexões sobre o Anarquivo». Pp. 39–66 em *Arquivo e intervalo \ Archive and interval*.
- Borioli, Aladin, e Elen Lapper. 2020. «Introdução». Pp. i–xix em *A Visual History of the Beehive*. Vevey: RVB Books & Images Vevey.
- Burleigh, Paula. 2018. «Ludic Labyrinths: Strategies of Disruption». *Ludic Labyrinths: Strategies of Disruption - Stedelijk Studies*. Obtido 19 de Janeiro de 2022 (<https://stedelijkstudies.com/journal/ludic-labyrinths-strategies-of-disruption/>).
- Cerquiglioni, B. (1999). *In Praise of the Variant*. Johns Hopkins University Press
- Cluitmans, Laurie. 2021. «Introduction: On the Necessity of Gardening». Pp. 13–15 em *On the Necessity of Gardening*. Amsterdão: Valiz.
- Dacome, J. (2004). Noting the Mind: Commonplace Books and the Pursuit of the Self in Eighteenth-Century. *Journal of the History of Ideas*, 65(4), 603–625. <https://doi.org/10.1353/jhi.2005.0013>
- Deleuze, Gilles. 1970. «Schizologie». Pp. 5–27 em *Le Schizo et les langues*. Paris: Gallimard.
- Deleuze, Gilles, e Félix Guattari. 2003. *Kafka - para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Deleuze, Gilles, e Félix Guattari. 2007. *Mil Planaltos - Capitalismo e Esquizofrenia 2*. Assírio & Alvim.
- Deleuze, Gilles. 2016. «Deleuze – O ato de criação – Escola Nômada». Obtido 1 de Agosto de 2021 (<https://www.escolanomade.org/2016/02/21/deleuze-o-ato-de-criacao/>).
- Derrida, Jacques. 2001. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Diringer, D. (1953). *The Hand-Produced Book*. Hutchinson's Scientific and Technical Publications.
- Driver, G. R. (1944). *Semitic Writing—From Pictograph to Alphabet*. Oxford University Press.

- Drucker, J. (2017). *History of the Book – Chapter 4. The Middle Ages in the West and East: Monasteries, courts, manuscripts, publishing*. [https://hob.gseis.ucla.edu/HoBCoursebook\\_Ch\\_4.html](https://hob.gseis.ucla.edu/HoBCoursebook_Ch_4.html)
- Foucault, Michel. 2006. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens.
- Foucault, Michel. 2020. *A Arqueologia do Saber*. Lisboa: Edições 70.
- Gil, José. 2006. *Monstros*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Gombrich, Ernst H. 1986. *Aby Warburg: An Intellectual Biography*. 2. ed. Oxford: Phaidon.
- Havens, E. (2001). *Commonplace books: A history of manuscripts and printed books from antiquity to the twentieth century*. Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, distributed by University Press of New England.
- Illich, I. (1993). *In the Vineyard of the Text: A Commentary to Hugh's Didascalicon*. University Of Chicago Press.
- Ireland, Amy. 2017. «The Poememenon». *The Poememenon - Urbanomic*. Obtido 22 de Novembro de 2021 ([urbanomic.com/document/poememenon/](http://urbanomic.com/document/poememenon/)).
- Jager, E. (2000). *The book of the heart*. University of Chicago Press.
- Kilgour, F. G. (1998). *The evolution of the book*. Oxford University Press.
- Kurczynski, Karen. 2011. «Red Herrings: Eccentric Morphologies in *The Situationist Times*». em *Expect Anything Fear Nothing: The Situationist movement in Scandinavia and elsewhere*. Copenhaga: Nebula.
- Kwakkel, E. (2015). Decoding the material book: Cultural residue in medieval manuscripts. Em M. Johnston & M. Van Dussen (Eds.), *The Medieval Manuscript Book: Cultural Approaches* (pp. 60–76). Cambridge University Press.
- Lagoa, Pedro. 2017. «Arquivo de Destruição». Pp. 35–54 em *O Que É o Arquivo?*. Vol. A. Lisboa: Documenta.
- Lyotard, Jean-François. 1997. *O inumano: considerações sobre o tempo*. Lisboa: Estampa.
- Manguel, A. (1996). *A History of Reading*. HarperCollins Publishers.
- Molder, Maria Filomena. 2017. «Imagens para o Arquivo». Pp. 55–78 em *O Que É o Arquivo?*. Vol. A. Lisboa: Documenta.
- Michael, M. A. (2008). Urban production of manuscript books and the role of the university towns. Em N. J. Morgan & R. M. Thomson (Eds.), *The Cambridge History of the Book in Britain* (1.<sup>a</sup> ed., pp. 168–194). Cambridge University Press.
- Minnis, A. J. (1988). *Medieval theory of authorship: Scholastic literary attitudes in the later Middle Ages* (2nd ed). University of Pennsylvania Press.
- Moss, A. (1996). *Printed commonplace-books and the structuring of Renaissance thought*. Clarendon Press ; Oxford University Press.
- Nichols, S. G. (2015). What is a manuscript culture? Technologies of the manuscript matrix. Em M. Johnston & M. Van Dussen (Eds.), *The Medieval Manuscript Book: Cultural Approaches* (pp. 34–59). Cambridge University Press.
- Prestsæter, Ellef. 2019. «How to Read *The Situationist Times*». *How to Read The Situationist Times*. Obtido 19 de Janeiro de 2022 (<https://www.stedelijk.nl/en/digdeeper/how-read-situationist-times>).
- Reynolds, L. D., & Wilson, N. G. (1991). *Scribes and scholars: A guide to the transmission of Greek and Latin literature* (3rd ed). Clarendon Press ; Oxford University Press.

- Ricoeur, P. (2005). *Sobre a Tradução*. Lisboa: Cotovia.
- Rybczynski, W. (2005). *One good turn: A natural history of the screwdriver and the screw*. Scribner.
- Schmandt-Besserat, D. (1996). *How Writing Came About* (1st Abridged ed.). University of Texas Press.
- Stern, D. (2017). *The Jewish Bible: A material history*. University of Washington Press.
- Taylor, A. (2015). "Vernacular authorship and the control of manuscript production", em M. Johnston & M. Van Dussen (Eds.), *The Medieval Manuscript Book: Cultural Approaches* (pp. 199–214). Cambridge University Press.
- Thoburn, Nicholas. 2016. *Anti-Book: On the Art and Politics of Radical Publishing*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Van de Mierop, M. (2007). *A history of the ancient Near East, ca. 3000-323 B.C* (2nd ed). Blackwell Pub.
- van der Klei, Alice. 2002. «Repeating the Rhizome». *SubStance* 31(1):48–55.
- van der Klei, Alice. 2003. «The Practice of Memory in Hypertext Wor(l)ds». *Philosophiae Doctor (Ph.D.)*, Université de Montréal, Montréal.
- Vine, A. E. (2019). *Miscellaneous order: Manuscript culture and the early modern organization of knowledge* (First edition). Oxford University Press.
- Warburg, Aby. 2020. «Fragment of an Introduction to the Bilderatlas Mnemosyne». P. 20 em *Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne - The Original*. Berlin: Hatje Cantz.
- Watson, Martin S. 2009. «Archival Imaginings». Pp. 148–63 em *Cy-Borges: Memories of the Posthuman in the Work of Jorge Luis Borges*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Wedepohl, Claudia. 2020. «The Making of Warburg's Bilderatlas Mnemosyne». Pp. 14–18 em *Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne - The Original*. Berlin: Hatje Cantz.
- Wierenga, L. (1991). The Rhetoric of the Commonplace: Argumentation and Ideology (Jules Verne and Emile Zola). Em L. Hunter (Ed.), *Towards A Definition of Topos* (pp. 158–181). Palgrave Macmillan UK. [https://doi.org/10.1007/978-1-349-11502-0\\_7](https://doi.org/10.1007/978-1-349-11502-0_7)