



Corpo, Manifesto

Orgs.: Annita Costa Malufe, Diogo Marques, Isabel Carvalho,
João Paulo Guimarães e Sandra Guerreiro Dias

CASSIOPEIA

Título

Corpo, Manifesto

março de 2025

Cassiopeia #16

Propriedade e edição

Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa

www.ilcml.com

Via Panorâmica, S/N 4150-564 | Porto | Portugal

ilc@Letras.up.pt

T. +351 226 077 100

Conselho de redacção

Directores

Fátima Outeirinho, José Domingues de Almeida, Marinela Freitas, Pedro Eiras

Autores

Ana Calline Vital, Ana Cancela, Ana Davies, Annita Costa Malufe, Carla Miguelote, Carolina Anglada, Fabiane Pianowski, Gabriel Rui Silva, Glória Bordons, Lúcia Evangelista, Mafalda Lalanda, Rita Anuar, Rui Torres, Sandra Guerreiro Dias, Sara Lovatti, Sérgio das Neves

Assistente editorial

Lurdes Gonçalves

Capa

Arquivo Gabriel Rui Silva e PO-EX.NET, reproduzido com autorização do autor.

ISBN 978-989-36147-1-6 | DOI:<https://doi.org/10.21747/978-989-36147-1-6/cass16>

OBS: Os textos seguem as normas ortográficas escolhidas pelos autores. O conteúdo dos ensaios é da responsabilidade exclusiva dos seus autores.

© INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA, 2025

Esta publicação foi organizada no âmbito da investigação desenvolvida no Instituto de Literatura Comparada, Unidade I&D financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia.



ILCML | INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA
MARGARIDA LOSA

fct
Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

FLUP PORTO
FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO

Corpo, Manifesto

Orgs.: Annita Costa Malufe, Diogo Marques, Isabel Carvalho,
João Paulo Guimarães e Sandra Guerreiro Dias

CASSIOPEIA

Livros e corpos em diálogo

Rui Torres*

Universidade Fernando Pessoa; Instituto de Comunicação da NOVA

Prólogo

O texto que se segue posiciona os livros como entidades dinâmicas que transcendem a mera compilação de textos. Os livros são apresentados como corpos vivos que se manifestam e se reconfiguram continuamente, como os corpos humanos.

Durante a conferência-performance “*Mas então, o que é isto?*” “*Ora essa, isto é um livro!*” — *Diálogo de um autor consigo mesmo*, utilizei uma mala repleta de objetos em papel para argumentar que certos livros são mais do que simples livros; eles são interações performativas e expressões de múltiplas vozes dentro de um único corpo. Como alguém apaixonado por livros que deseja partilhar as suas preciosidades com o mundo – a maioria desses exemplares são únicos ou difíceis de encontrar –, senti a responsabilidade de torná-los acessíveis a todos. A alternância entre diferentes registos e a exploração de múltiplas vozes refletia a forma como certos livros motivam novas formas de expressão e leitura, transformando a experiência literária em algo vivo e em constante evolução.

Antes do Discurso

Falar de livros, de livros e corpos, em modo manifesto, obriga a subscrever uma febre onde “livros e homens dormem”, como escreveu António Ramos Rosa na sua “Terra dos silêncios grandes” (2018 [1961]: 98). Falar de livros onde os leitores se perdem, de livros como feridas, exige colocar-se à margem, porque tudo pode ser livro. Livros-mundo, ou simplesmente livros-romance e livros-pedra, como em Gabriel Rui Silva (Figura 1): “24 pedras absolutamente negras (...) num deserto silencioso e gelado”

(1987, em linha): pedras que se apresentam como as sombras das palavras.



Figura 1: Gabriel Rui Silva, *As 24 pedras*, 1987. Fonte: Arquivo Digital da PO.EX <<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/performativas/gabriel-rui-silva-as-24-pedras/>>. Imagem cortesia de Gabriel Rui Silva.

Inacessíveis, alguns; ilegíveis, outros. Como quem diz: tudo está no livro; nada está no livro, ou “A (I)legibilidade do Livro”: “O livro está aberto e há demasiada luz” (Ramos Rosa 2018 [1983]: 895). Como ler a luz e o silêncio dos livros?

Em modo performativo, primeiro ao vivo (Figura 2), agora em escrita, questiono se certos livros participam na reconfiguração dos discursos, ativando e colocando em tensão questões acerca do seu género. Falo de livros, portanto, que insinuam a estranheza e a beleza dos discursos e dos géneros híbridos. Livros que jogam com o leitor e que *brincam* com o fazer dos livros, livros que contestam as tecnologias para ler e escrever livros. Falo de livros que problematizam as expressões materiais da literatura, da arte e da vida.

O livro é, geralmente, um fim – o desfecho de um processo, uma totalidade construída, uma materialidade reificada. Estes livros, no entanto, são um início – o ponto de partida para novas ligações e circulações, contaminações diversas. Em vez de

se apresentarem como resultados, são processos; em vez de repousarem num espólio, surgem aqui como um arquivo vivo, agora dado a conhecer. A sua materialidade é também esse conjunto de relações dinâmicas. Estes livros evitam prescrever uma leitura uniforme; pelo contrário, abrem portas para leituras centrífugas e expansivas. Não sendo livros fechados, também não rejeitam o sistema editorial e de design. Desconhecidos, poderão ajudar a delinear um conceito possivelmente mais amplo e distante do objeto livro. É por isso que os associo aos corpos, com os seus erros e limitações, as suas temperaturas e excessos, as suas dificuldades e complexidades.

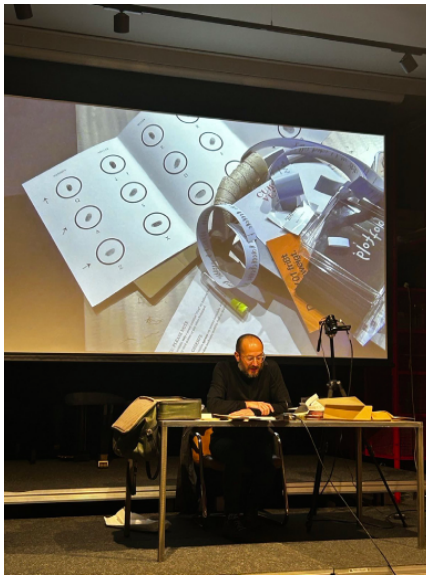


Figura 2: Rui Torres, Conferencista-performer convidado, Jornadas Poesia e Performance II. CORPO, MANIFESTO, Casa Comum, Porto, 24/02/2024. Fotografia cortesia do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa.

Livros são corpos, uma introdução ao *Corpus*

O que é um livro? A palavra “livro” vem do latim “liber”, que significa casca de árvore. Livros são conjuntos de folhas, reunidas e encadernadas, para registo e armazenamento. Numa raiz latina distinta, deformada e menor, “liber” é também liberdade. Prisão e liberdade: o paradoxo dos livros. Enquanto as suas folhas encadernadas seguem uma ordem fixa e pré-determinada, mantendo-nos presos à sequência estabelecida pelo autor, alguns livros-objeto também rompem com essa rigidez, desafiando as convenções tradicionais de estrutura e forma.

O meu corpus de livros é também um corpo: “Este é o meu *corpo*”, disse-o na conferência-performance, abrindo uma mala cheia de livros. Efetivamente, “corpus”, também de origem latina, significa, literalmente, corpo, retendo a essência daquilo que possui uma substância: coleção, unidade. Embora este meu *corpo* apresente uma amostra ampla, ainda que estruturada, daquilo que quero comunicar, unidade não é algo que se aplique a estes livros. Mas *corpus* liga-se a outras contaminações: da medicina às ciências biológicas (e a essas lá chegaremos também), passando até por uma possível perspectiva do âmbito jurídico. Com efeito, em Direito, “*corpus delicti*” remete para factos e evidências que constituem a essência de um crime, e “*corpus juris*” refere-se a um conjunto sistemático de leis e de normas jurídicas. Livros como corpos, mas também evidências e leis. Agentes ou vítimas de um crime?

Observemos estes livros (em cima da mesa): o mar ao longe, e o livro aberto ou a abrir-se como um leque, seguindo o curso dos sonhos.¹ E provemos a água que estes livros nos têm para oferecer.

Livros abertos em leque



Figura 3: Fernando Aguiar, *Livro Leque #8. Dedadas dos Dedos*, 2018. Coleção pessoal de Rui Torres.

Este *Livro Leque #8*, subtítulo “Dedadas dos Dedos” (Figura 3), é um exemplar único, com edição e manufatura do poeta e artista Fernando Aguiar. Apresenta 14 páginas (ou, se quisermos ser fiéis à nomenclatura técnica, tiras ou varetas). Pintado em acrílico sobre cartão, encadernado com parafuso, assinado e datado (‘Fernando Aguiar, 2018’), é, para mim e para o autor, um livro.

Os leques são normalmente decorados com pinturas, caligrafias e desenhos. Os leques podem ser objetos de uso, de coleção e de coração. Também os livros são valorizados pelas suas capas, que os embelezam e, com isso, adornam os ambientes. O *design* de leques e de livros participa da mesma estratégia: permite que eles sejam abertos e fechados. Neles encontramos o vai e vem da escrita.

Os livros e os leques comunicam igualmente ideias e histórias: são meios de comunicação não verbal, conforme são segurados e movimentados. Um leque: objeto composto por varetas que se abrem em forma radial, induzindo uma corrente de ar, refrescando, traduzindo leveza e transitoriedade. Um livro: compêndio de folhas, reunidas e vinculadas, com volume, abrigando palavras, ideias e conhecimentos, exprimindo permanência e profundidade.

Um livro expandido, portanto, o que é senão um leque? Um livro vivo: toque e movimento, abrir e fechar, ir e vir. Além disso, este é um livro *digital*. Pintado com os dígitos do seu autor, guardando as marcas únicas do seu momento de criação, é um objeto com aura.

Brincar, como escreveu Salette Tavares – que sabia “brincar muito a sério” –, é um “estado natural e permanente” (Tavares 1979: 6). Talvez este livro-leque seja, de facto, um livro pateta. Mas a patetice de quem diz muito seriamente, como Fernando Pessoa, citado por Tavares, que “[l]ivros são papéis pintados com tinta”; e, como bem sabemos, “[não] consta que [Jesus Cristo] tivesse biblioteca!” (Pessoa *apud* Tavares 1979: 8).

Livros são acontecimentos: num lugar, Casa Comum, exigindo a participação, assim como o trabalho e a responsabilidade de os transportar (para a conferência), fotografar (para este artigo) e partilhar. *Abre-me, vira-me, folheia-me*, parecem murmurar. Neste livro-leque, o acontecimento é uma assinatura: a impressão digital do seu autor, a sua dedada, dada pelo dedo. Aguiar, aliás, sendo um autor para quem os dedos podem ser matéria de poemas, com outros livros sobre dedos.



Figura 4: Fernando Aguiar, *O dedo* [Livro de artista, 1981-1986]. Fonte: Arquivo Digital da PO.EX <<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/tridimensionais/livros-de-artista-de-fernando-aguiar/>>. Fotografia cortesia de Fernando Aguiar.

O dedo: poema em 22 andamentos, exemplar único, com uma capa com colagem exclusiva (Figura 4), apresenta, logo na primeira página, um aviso: “**IMPORTANTE:** / Manter o dedo / bem alto e vivo / durante a leitura” (Aguiar 1981: s.p.). Portanto: dedos em riste! (Que é como quem diz, com Salette Tavares, “sapatos no ar” (Tavares 2022: 528)! E descalços ficamos, “com um sapato em cada mão” (2022: 525). No 4º movimento, um quiasmo: “os nós nos dedos, / os dedos em nós, / e nós?”). Espelhos e cruzamentos, como uma piada. “Piada”, com origem latina em “plagium”, significa raptio, sequestro. Designa, hoje em dia, o riso e o divertimento, mas traz consigo uma ideia de roubo: a plagiotropia,³ o *remix*, como condição básica do digital, ao qual também chegaremos.

Os dedos da mão, dígitos são. Leia-se, ou veja-se então, o 20º movimento deste “livro” (Figura 5): um soneto visual, composto com dedos; deste modo, um soneto digital, como Aguiar, ele mesmo, o intitula. Adotando (plagiando?) a estrutura fixa das rimas e da métrica dos sonetos, substituindo as habituais palavras do miolo do soneto por imagens de dedos em rima, o poeta não apenas desafia a percepção convencional da poesia, como remete para a comunicação, tema caro aos experimentalistas, já que os dedos são símbolos poderosos da expressão, tanto na escrita quanto na gestualidade. Além disso, como nas dedadas do livro-leque, sabemos que cada dedo é único, com isso sugerindo a singularidade e a identidade do poema e do poeta. Esse “digitus” do dedo remete enfim à era digital e à tecnologia, mais concretamente ao pós-digital,⁴ já que sinaliza fusões entre o físico e o virtual.

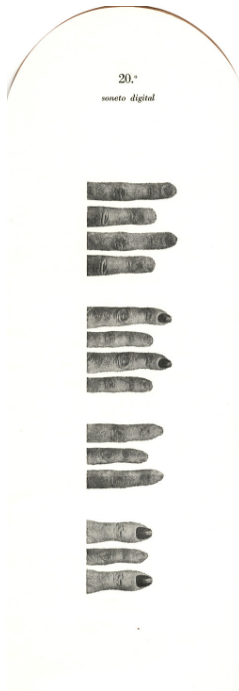


Figura 5: Fernando Aguiar, *O dedo: poema em 22 andamentos*, 1981. Fonte: Arquivo Digital da PO.EX <<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/fernando-aguiar-o-dedo/>>. Imagem cortesia de Fernando Aguiar.

Os alfabetos nos livros

De_dedos ainda falam outros poetas, digitais ou não. Debrucemo-nos, por isso, de novo sobre esta mesa, para mais uns dedos de conversa à volta de livros, mantendo a *piada* na escrita digital. Ou na escrita através de impressões digitais, agora de um artista argentino, Cristian Forte, que escreveu um alfabeto (Figura 6) com as suas impressões digitais: um *Alfabeto Dactilar*.

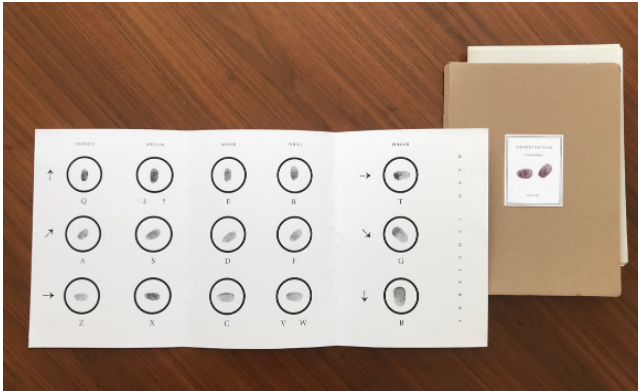


Figura 6: Cristian Forte, *Alfabeto Dactilar*, 2014. Coleção pessoal de Rui Torres.

Com origem no grego antigo, mais especificamente nas primeiras duas letras do alfabeto grego — “álfa” (α) e “bêta” (β) — a palavra “alfabeto” refere-se a um sistema de escrita que utiliza letras para representar sons da fala. Os alfabetos, como os livros, são sistemas de ordenação e classificação, simbolizando a estrutura fundamental da comunicação escrita. Desconstruir alfabetos surge, por isso, com alguma naturalidade, na poesia de invenção, que desafia as convenções da linguagem e explora novas formas de comunicação e expressão artística.⁵ Aqui, além de tudo isso, há ainda uma manifesta dimensão intermedial, pois este alfabeto, composto por dedadas que formam uma caligrafia corporal identitária do seu autor, constitui um percurso semiótico que atravessa o ícone (a impressão digital como representação visual que imita o seu objeto), passa pelo índice (uma marca deixada pelo corpo que representa) para atingir o símbolo (um elemento sujeito às convenções sociais). Este processo semiótico não apenas desafia as normas artísticas, mas também subverte convenções sociais, reivindicando a identidade individual num ato coletivo de resistência.

Alfabeto Dactilar, livro de artista com 70 exemplares para o qual Forte contou com a colaboração de Adriá Chilcote e Francisca García, explora ainda a dimensão sensorial da linguagem, já que adiciona uma camada de experiência tátil e corporal à comunicação poética.

Ora, o corpo erra (vagueia) e, na sua errância, explora o espaço como o leitor que tateia as páginas de um livro, procurando o sentido nas dobras que as mãos vão revelando. E erra (engana-se), também, para conhecer, sendo através do erro e do desvio que encontra e amplia a significação do mundo. “Errar” sinaliza ainda a Internacional Errorista, um coletivo de arte ativista vinculado ao grupo argentino Etcétera, fundado em Buenos Aires por Federico Zukerfeld e Loreto Garín Guzmán, ao qual Forte esteve associado (“Todos somos erroristas”, vale lembrar). O elogio do erro, como a libertação da certeza, da limpeza e da correção (o “lixo luxo”, desde Augusto de Campos até Abílio-José Santos) é, destarte, uma das formas de entender este livro de Forte, por evidenciar o valor do processo por oposição ao sistema, invertendo a expectativa daquilo que é a função dos alfabetos e usando impressões digitais como elementos para uma nova alfabetização, transcendendo as fronteiras entre livros (símbolos do conhecimento) e indivíduos (sujeitos da política). As marcas corporais de Forte (como as de Aguiar e, a seguir, as de Figueiredo) ficam, assim, legíveis dentro de um novo sistema semântico que é usado como ferramenta para ler o próprio “corpo”, propondo, por conseguinte, o reordenamento poético da identidade.

Impressões da escrita digital

César Figueiredo, autor de de trabalhos com forte dimensão política e disruptiva, propõe esse mesmo reordenamento em *DIGITAL WRITING*, obra na qual combina carimbos e escrita caligráfica. Confecionada no Porto, em edição do autor, em grandes dimensões e sobre papel vegetal (Figura 7), esta obra repete o dedo até à exaustão, sem com isso conduzir à saturação do leitor, bem pelo contrário, criando um contínuo visual que cria um mantra identitário singular.

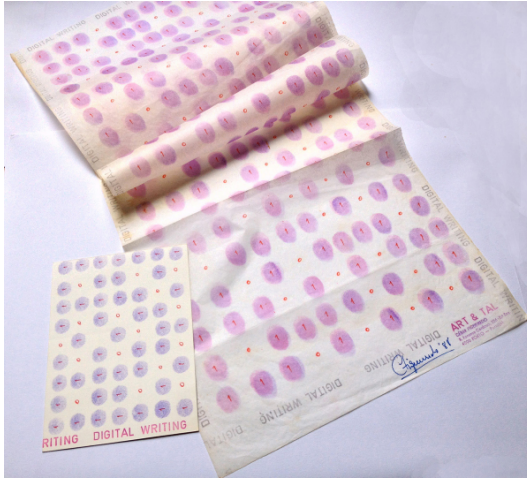


Figura 7: César Figueiredo, *Digital Writing*, 1988. Fonte: Arquivo Digital da PO.EX <<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/cesar-figueiredo-digital-writing/>>. Fotografia cortesia de César Figueiredo.

Elegante, simples, obedecendo apenas a um constrangimento conceptual, *DIGITAL WRITING* opõe-se às prescrições daquilo que é definido como identidade e individualidade. Como explica Jorge Lima Barreto, “[a] repetição é própria do humor (...), é exceção e singularidade (...), opõe-se a todas as formas de lei (...)” (Lima Barreto 1991: 23). Também esta obra de Figueiredo, investindo na repetição do dedo, no minimalismo da composição e dos padrões digitais, alternando entre os e 1s, *on* e *off*, promove um discurso humorado, crítico e singular. Estabelecendo uma relação com outras obras / outros livros que ainda estão no fundo d(est)a mala, constitui uma oração ou prece, ainda que pagã, já que, como Lima Barreto também insistiu, “o repetitivismo é um cerimonial (...)” (*ibidem*).

Bruno Ministro escreve, sobre esta mesma obra:

[e]sta “escrita digital” é uma escrita mínima da mão mas é também uma escrita do dígito mínimo da máquina. Onde a impressão digital do autor está presente, considera-se o signo

cheio. Onde essa marca do autor está ausente, considera-se o signo vazio. No seu todo, enquanto recodificação do código binário, a obra dialoga entre o sim ou não, verdadeiro ou falso, ligado ou desligado, positivo ou negativo, tudo ou nada. (Ministro 2020: 210)

E é isto um livro? E porque não? Um livro-folha que expande a nossa consciência da vida, um livro *happening*, um livro-estímulo para interações inesperadas e provocativas. Um livro menor, um livro em liberdade. Como todos estes livros, um livro alternando entre prisão e liberdade, no vai e vem da escrita, como um leque.

E, ainda, possivelmente, um livro pós-literário. Recordando que a preposição latina “post” apresenta múltiplos sentidos, abre-se espaço para a especulação: depois de..., a partir de..., por trás de..., próximo de..., longe de... Assim, um pós-livro seria um livro longe do livro. Ficamos perante a nostalgia do livro, a olhar o mar.

E, no entanto, estas escritas do e com o corpo são também um elogio ao livro, porque um livro, como explicou Amaranth Borsuk (2018), é sempre muito mais do que um mero recipiente para o texto: é uma entidade complexa que serve simultaneamente como objeto, conteúdo, ideia e interface (Borsuk 2018). Como objeto, ele encapsula capa e páginas, envolve tipografia e design, é um objeto tangível, uma “coisa” com a qualidade das coisas enunciadas por Arnaldo Antunes, com “massa, volume, tamanho, tempo, forma, cor, posição, textura, (...)” (Antunes 2000 [1992]: 91) – isto é, os livros “não têm paz” (*ibidem*). Como conteúdo, o livro organiza-se como diálogo entre texto e imagem, sendo moldado pelo autor e pelo leitor, revelando a natureza colaborativa da leitura e da interpretação. Como ideia, existe além da sua forma física (objeto) e reside também na interpretação (conteúdo), implicando conhecimento e cultura, autoridade e controle. Por fim, como interface, ele facilita a comunicação de ideias, e evolui: as mudanças tecnológicas e a progressão das formas do design influenciam a sua própria transcodificação. Nas palavras de Borsuk: “All books (...) arise in the moment of reception, in the hands, eyes, ears, and mind of the reader (...) Object, content, idea, and interface, the book changes us as we change it, letter by letter, page by page.” (Borsuk 2018: 257–58)

O livro assim visto por uma autora que programou livros expandidos (Figura 8)...



Figura 8: Amaranth Borsuk, *Between Page and Screen*, 2016. Fonte: <<https://www.betweenpageandscreen.com/>>. Imagem cortesia de Amaranth Borsuk. Crédito da fotografia: Brad Bouse.

Simultaneamente livro-objeto e livro aumentado, as páginas de *Between Page and Screen*, de Borsuk com Brad Bouse, não contêm texto, mas apenas marcadores visuais que, ao serem mostrados perante uma *webcam*, ativam animações, as quais são mapeadas na superfície da página. Estas animações movem-se *com* o livro e, por isso, parecem habitar um espaço tridimensional real. Trata-se, assim, de uma fusão entre real e ficção, entre analógico e digital — como já vimos: pós-literário, agora também, pós-digital. Estes *poemas*, que não existem nem na página nem na tela, são projetados numa realidade aumentada. Literalmente, portanto, um livro expandido.

Programado em Flash, uma plataforma que se tornou obsoleta em 2020, este livro exemplifica também como a tecnologia pode rapidamente tornar-se desatualizada. Por exigir a plataforma Flash para funcionar plenamente, a obra tem a sua componente aumentada “ilegível”, restando apenas o livro-objeto com os QR Codes, que originalmente serviam como ponto de partida para as explorações tridimensionais e que agora, na melhor das hipóteses, servem de guias visuais para o desconhecido.

Livros anômalos e virulentos

Um livro, por isso, imaginário, com animações codificadas por Borsuk e Bouse que dependiam de tecnologia para serem ativadas; e, agora, um livro que apenas podemos imaginar, já que essa tecnologia de descodificação não está mais acessível. Aproximando-se, talvez, de Mallarmé, que imaginou o seu *Livre*, especulando: “Un livre ne commence ni ne finit: tout au plus fait-il semblant” (Mallarmé 1998: 612). Inovador, complexo, refletindo uma visão do livro como objeto transcendental e como experiência totalizante, o livro-ópera de Mallarmé era também um livro sagrado: absoluto, aberto, dinâmico, infinito, obra final, síntese. Livro, porém, ou por isso, nunca propriamente realizado.

Veja-se, igualmente, o projeto Xenotext, de Christian Bök, partindo da ideia de criar uma poesia viva, especulando acerca da possibilidade de armazenar informação textual em nucleótidos genéticos.⁶ Uma poesia viva, armazenando informação textual em genes, examinando, assim, a possibilidade de criar mensagens feitas de ADN. Um livro sobre preservação (e pense-se na obsolescência do livro de Borsuk), um livro / *livre* especulativo fixado em células, preservado para posterior recuperação e descodificação. E, na base desse livro, um poema “anômalo”, um poema estranho. Um poema que, deseja o seu autor, possa encaixar num genoma sem comprometer a função do organismo hospedeiro. Um poema-livro, portanto. Neste contexto, conforme escreveu Bök, devemos especular que “books of the future may no longer take on the form of codices, scrolls, or tablets, but instead they may become integrated into the very life of their readers.” (Bök 2008: 230).

Pergunte-se, então: serão igualmente os nossos genomas, os nossos corpos e os vírus que nele circulam, emissários de outras mensagens?, transmitindo (nós, os nossos corpos) dados através do vazio? Nós, os livros. Os nossos corpos, os livros. Os nossos corpos doentes, os livros vivos doentes.

Vem isto a propósito de um outro pequeno poema, de Anthony Etherin, intitulado “Viral” (Figura 9).

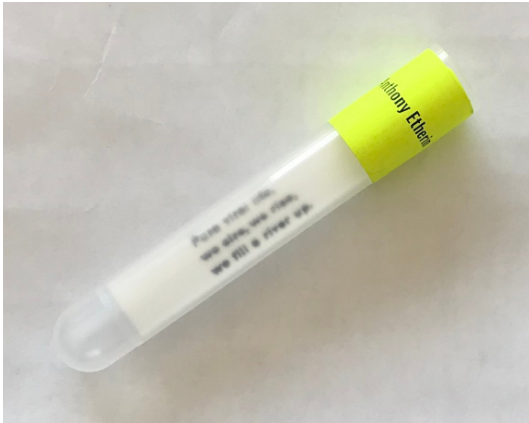


Figura 9: Anthony Etherin, *Viral*, 2018-19. Coleção pessoal de Rui Torres.

Durante a pandemia da Covid19, Nick Montfort enviou-me, por correio, a obra *Viral*, de Anthony Etherin, publicada pela sua editora Bad Quarto em 2019. Trata-se de um palíndromo impresso em tipografia e contido⁷ num tubo de ensaio de polipropileno de 14ml. Este “pequeno” poema, composto em *sans serif* de 8 pontos e impresso em cartão de arquivo, embalado e etiquetado com o título e o nome do autor, suscita reflexões acerca do contexto desta minha especulação, nomeadamente, levando-nos a questionar, mais uma vez, se pode isto ser considerado um livro.

Acresce que *Viral* é um texto curto que se lê da mesma forma, letra por letra, tanto de frente para trás quanto de trás para a frente. E, embora para quem conhece a obra de Etherin, um poeta experimental que se foca em formas estruturais, destacando-se pelo emprego rigoroso de restrições literárias, como palíndromos e anagramas, esta estratégia não apresente nada de novo, ela fomenta igualmente considerações pertinentes, já que um texto submetido a constrangimentos é um texto experimental que encaixa perfeitamente nas tipologias próprias dos livros expandidos.

No entanto, o que pretendo aqui salientar é um detalhe que muito acrescenta a todo este cenário textual: este poema, confinado num tubo de ensaio que, garante o editor, não quebrará durante o envio — ou em qualquer outra circunstância —, veio acompanhado de uma folha A4, com um “AVISO” dirigido aos inspetores, clarificando

e, desse modo, precavendo-se contra potenciais problemas na alfândega: “Please Note – Os dois tubos de ensaio contêm apenas um poema intitulado *Viral* de Anthony Etherin. Eles não têm nenhuma matéria viral ou qualquer outro risco biológico.” Portanto, “apenas” um poema, um poema “apenas”, um poema constringido numa superfície de papel, num recipiente de polipropileno, apostado na circulação, como qualquer vírus, um poema anômalo.

Também a obra de Tom Phillips, *Coronavirus Genome (Monolith)* (Figura 10), do mesmo modo recebida em plena pandemia, é sobre matéria viral.

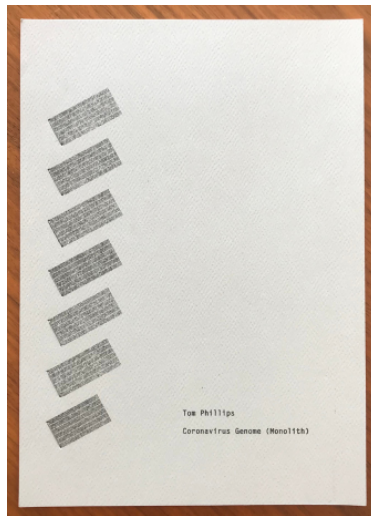


Figura 10: Tom Phillips, *Coronavirus Genome (Monolith)*, 2021. Coleção pessoal de Rui Torres.

Impressa no mimeógrafo de Petra Schulze-Wollgast (psw), numa edição encadernada à mão de 70 cópias – das quais apenas 54 estiveram à venda –, é um “livro” com 22 páginas, tamanho A4, que contém o genoma completo do Coronavírus, datilografado, num total de 29.903 caracteres. Trata-se, certamente, de uma meditação, semelhante a outras que vimos e ainda veremos, mas também de uma profunda reflexão sobre a nossa relação com os dados, os padrões e a própria estética da repetição e dos ciclos. Além de

uma poderosa resposta criativa a um vírus e à pandemia que ele gerou, esta obra invoca o papel da ciência e da estatística no contexto humano, ao mesmo tempo que destaca a relevância da arte e da poesia no combate à estagnação, à inércia e à resistência.

A própria referência a “Monolith”, no título, torna-se particularmente relevante: como representação de um ponto no tempo, sugere uma visão monumental da pandemia, enfatizando a resposta humana e sublinhando a nossa capacidade de adaptação e de aprendizagem e de resiliência em tempos de crise.

Um outro exemplo, inquietante, que dialoga com estes problemas / poemas é *Cuidado Veneno*, de Abílio-José Santos (Figura 11).

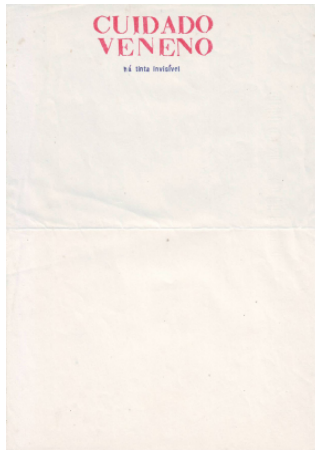


Figura 11: Abílio-José Santos, *Cuidado Veneno*, s.d. Fonte: Arquivo Digital da PO.EX <<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/abilio-jose-santos-trabalhos-visuais-dispersos/>>. Imagem cortesia de família de Abílio-José Santos.

Trata-se de uma página em branco (originando, desde logo, a pergunta: existe tal coisa como uma página em branco?) apresentando a frase carimbada “Cuidado Veneno”, como uma espécie de título, e, em outro carimbo, “Há tinta invisível”, sugerindo que se trata de um subtítulo.

Os carimbos têm uma relação intrínseca e significativa com a arte postal, de que

Abílio foi um importante veículo em Portugal. Os carimbos personalizados constituem, nesse contexto, ferramentas de expressão criativa, atuando como assinatura (como “impressão digital”) e proporcionando um elemento de reconhecimento. Embora Abílio tenha vários desses carimbos identitários, não é, porém, esse o caso, aqui. Mas os carimbos são também uma mediação mecânica da escrita, dão trabalho a quem os concebe e produz, sugerindo dedicação e devoção. Ora, para Abílio, como escreveu Alberto Pimenta, “trabalho e liberdade, trabalho e(m) liberdade” (Pimenta 1988) confundem-se. E Abílio diz, de si mesmo, que “trabalhava com prazer até à dor” (Santos 1968: s.p.).

Devemos ainda reconhecer que, pelo facto de a arte postal interagir com o sistema postal, o qual aplica os seus próprios carimbos aos envelopes das cartas durante o processo de envio, vários artistas de *Mail Art* jogam criativamente com esses elementos. Será essa a opção de Abílio? Ou será, antes (ou também), um comentário social e político, provocando uma reflexão acerca da censura implícita da correspondência e dos formulários oficiais, como tantos outros poetas experimentais fizeram?⁸

Adentrando a dimensão propriamente textual (mesmo que minimalista) presente nesta folha/“livro” (“Cuidado / Veneno”), surge a necessidade de responder: o que podemos fazer com esta instrução, este comando, este *prompt*? Ter cuidado com o quê? O veneno? A tinta? Ou a escrita, esse dispositivo de linguagem que pode ser um vírus, como sugerem Laurie Anderson e William S. Burroughs? Na verdade, talvez não valha a pena responder a esta pergunta, antes aceitar a insinuação daquilo que a própria *Escrita*, para Abílio,⁹ é, ou pode ser: um questionamento da autoria, uma codificação, um dispositivo negro que esconde e oculta. Escrita programada e cifrada, escrita invisível e envenenada.

Livros programados e ilegíveis

Pedro Barbosa programou uma série de textos no Laboratório de Cálculo Automático da Faculdade de Ciências da Universidade do Porto nos anos 1970, usando os programas Permuta e Texal, criados em linguagem Fortran em colaboração com o engenheiro Azevedo Machado, hoje indisponíveis ou ilegíveis, embora residualmente documentados. Abandonados em fitas perfuradas onde “os dados” resistem, quais bactérias inscritas no ADN do papel, onde podemos hoje em dia ler esses poemas?



Figura 12: Pedro Barbosa, *Aveiro (elegia minimal repetitiva)*, 1977 Fonte: Arquivo Digital da PO.EX <<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/digitais/pedro-barbosa-aveiro-elegia-minimal-repetitiva/>>.

Fotografia cortesia de Pedro Barbosa.

Aveiro (elegia minimal repetitiva) (Figura 12) é simultaneamente o livro e o poema. Embora esteja ilegível na fita perfurada, não está necessariamente indisponível, porque, cifrado apenas, pode ser “lido”, se transferido para uma linguagem que o possa simular.¹⁰ Mas esta “fita”-texto remete ainda para um processo que envolve livros, primeiro porque a série dos resultados foi filtrada e editada por Pedro Barbosa e publicada no livro *A Literatura cibernética - I* (Barbosa 1977: 135-148); e, depois, porque as resmas de papel nas quais os poemas foram impressos no LACA tinham prioridade em relação a qualquer outra forma de apresentação, como sejam ecrãs ou terminais luminosos, e resistem ao tempo em pastas de arquivo cuidadosamente guardadas pelo autor.

Este tipo de escrita automática implica um processo e um procedimento muito distintos daqueles usados pelos LLMs (*Large Language Models* [Modelos de Linguagem de Grande Escala]). Estes sistemas de inteligência artificial, que são programados para entender e simular o texto humano, baseiam-se em conjuntos de dados para aprender padrões de linguagem, atuando de um modo estatístico e probabilístico. A geração textual do ChatGPT, por exemplo, é muito distinta do texto combinatório de Pedro Barbosa. De facto, enquanto um programa como o “Permuta” dá ao autor humano controlo sobre os

resultados, que, embora sejam extremamente grandes, são finitos, já uma ferramenta de IA como o ChatGPT limita o controle do autor humano sobre os resultados, porque as variações são praticamente ilimitadas e imprevisíveis. É, por isso, pertinente o aviso do autor em *Máquinas pensantes*, já depois de realizar os seus primeiros experimentos com literatura combinatória gerada por computador: é necessário deixar de “pretender ENSINAR O COMPUTADOR A ESCREVER SOZINHO” para, em vez disso, “sermos nós a APRENDER A ESCREVER COM ELE” (1988: 11 [maiúsculas no original]).

Estes textos codificados em fitas perfuradas, estes textos ainda não formados, não nascidos, que textos são estes? Ainda que cifrados, o seu algoritmo é visível, o seu código está “aqui”, materialmente exposto. Se lembrarmos que, no latim original, “exponere” (“ex-”: fora de, e “ponere”: colocar, pôr) significa “colocar fora”, então estes códigos, embora ilegíveis, estão não só materialmente visíveis, como também revelados: eles existem. O mesmo não se passa com os LLMs mais avançados, especialmente aqueles desenvolvidos por grandes empresas tecnológicas, como a OpenAI, a Google ou a Meta, uma vez que os seus “códigos” não são acessíveis ao público em geral.

Esta lógica, aliás, ao evidenciar a inacessibilidade do código, poderá criar barreiras significativas à inclusão, transparência e colaboração, que são princípios centrais para a cultura do livro e para o avanço do conhecimento. A geração textual baseada em IA levanta, efetivamente, muitas questões constrangedoras no que diz respeito ao acesso às suas ferramentas e, conseqüentemente, ao acesso à produção e receção do conhecimento. Neste sentido, talvez o texto generativo (do ChatGPT e afins) constitua uma espécie de regresso à oralidade, indo na direção oposta ao modelo e à cultura do livro, que, por definição, revela o seu código.¹¹ O livro, mesmo que ilegível ou rasurado, fechado ou bloqueado, apresenta-se como tal: a sua materialidade está *ex_posta*.

Tendo em consideração os desafios, aparentemente insuperáveis, levantados pelas tecnologias emergentes, é surpreendente descobrir que algumas respostas para as questões atuais podem ser encontradas e mapeadas em obras antigas. É o caso da produção de César Figueiredo, que, lidando frequentemente com livros, o faz de modos que nos ajudam a, pelo menos, ressituar essas dificuldades.

Os livros a que me refiro, produzidos em diversas dimensões, são, por vezes, triturados e colocados em caixas ou sacolas plásticas; livros pacientemente desenhados, impressos, recortados e colados pelo autor.



Figura 13: César Figueiredo, *Der AV 01 frisst und schweigt*, 1993. Fonte: Arquivo Digital da PO.EX <<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/tridimensionais/cesar-figueiredo-der-av-01-frisst-und-schweigt/>>.

Fotografia cortesia de César Figueiredo.

Der AV 01 frisst und schweigt (Figura 13) estabelece diálogos com as obras mencionadas de Abílio e Pedro Barbosa, as quais estão em sintonia com a poética da ilegibilidade e da inacessibilidade que caracterizam a obra de Figueiredo. Nesse sentido, e dada a sua autorreflexividade medial, podemos afirmar que muitos dos seus trabalhos constituem antecedentes estéticos da literatura eletrônica. Esta obra – este livro –, cujo título podemos traduzir, de um modo erudito, como “O AV 01 come e fica em silêncio” e, de um modo coloquial, como “O AV 01 come e cala”, remete para um dispositivo ou sistema automatizado que não emite feedback nem comunicação (“fica em silêncio; fica calado”), indicando eficiência, confiabilidade e obediência, sem necessidade de intervenção ou notificação. Trata-se, portanto, de uma crítica feroz aos sistemas que consomem recursos (“come”) mas não contribuem com valor perceptível (“calam”), sugerindo uma avaliação crítica sobre a (in)eficiência do techno-capitalismo, bem como seu impacto na destruição ambiental.

Num pequeno saco de plástico, com um cartão agrafado no topo, está guardado um conjunto variável de aparas de papel guilhotinado e um carimbo. Será isto um livro? Um livro ecocrítico, talvez? Neste invólucro translúcido, selado no topo, jazem fragmentos,

recortes, resquícios de uma criação maior, esquecidos, agora resgatados e agrupados. As histórias por contar estão guardadas num livro que não pode ser lido com os olhos. Cada retalho de papel é uma palavra numa língua esquecida? Cada fita, um manifesto poético? Envolvido num saco, a beleza do descartável?



Figura 14: César Figueiredo, *Meat & vegetables*, 1993. Fonte: Arquivo Digital da PO.EX <https://po-ex.net/images/stories/cesarfigueiredo/meat-and-vegetables/cesarfigueiredo_meatandvegetables_04.jpg>.

Fotografia cortesia de Cristina Rocha, com autorização de César Figueiredo.

Meat & Vegetables, do mesmo ano (1993), é mais um “livro” de César Figueiredo que aborda o problema da rasura e da eliminação, ou seja, da censura. Aqui (Figura 14), este exemplar número 6 de uma edição de 15 múltiplos, realizado no Porto, em edição de autor, é mais um livro-objeto que se relaciona com o obscurecimento. Dentro de uma caixa de metal, há uma cassete de fita magnética com um programa de rádio gravado. E pergunta o leitor: “Qual programa? Emitido quando? Será diferente de todos os outros programas nos outros 14 exemplares?” Além da cassete, há ainda o encaixe de papel de jornal (ou de revista, ou de...) cortado em finas tiras. A escrita, mais uma vez, escondida, distancia-se do livro, seu depósito e depositário.

Face ao exposto, poderíamos presumir que estes livros, assim como os corpos que os manuseiam e o corpo que os produziu, não se apresentam como entidades fixas, mas antes como organismos dinâmicos, sujeitos a processos de rasura e eliminação. Tanto nos livros quanto nos corpos, a censura e a transformação parecem ser elementos que

desafiam e redefinem a nossa percepção de permanência, assim como a nossa identidade.

Esta perspectiva sobre os livros como entidades dinâmicas encontra eco nas reflexões de Pierre Lévy. Com o livro e a escrita, diz-nos o autor, a memória separou-se do corpo dos indivíduos e dos seus hábitos coletivos. O livro marca o fim do tempo nómada e abre espaço para o princípio dos campos cultivados (2010: 88).¹² Este livro de Figueiredo, inusitado, “cozinhado” com carne [*Meat...*] e legumes [*& Vegetables*], sugere uma analogia com a variedade e a riqueza da comunicação humana. A cassete evoca a nostalgia e a efemeridade da informação, enquanto as tiras de papel, recortadas e descontextualizadas, conjuram a fragmentação da informação. Uma fervura.

Livros performativos

Passemos agora a outro fervor.

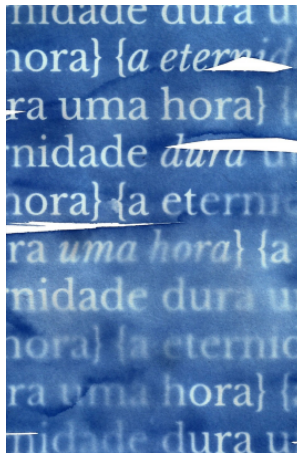


Figura 15: Diogo Marques, Ana Gago e Ana Sabino, *A eternidade dura uma hora*, 2019. Fonte: website dos autores <<https://www.wreading-digits.com/site/pt/projectos/a-eternidade-dura-uma-hora/>>. Fotografia cortesia dos autores.

Em *A eternidade dura uma hora*, de Diogo Marques, Ana Gago e Ana Sabino (Figura 15), o título surge como referência direta a um poema “produzido por um cérebro electrónico de nome Calliope” (Barbosa 1977: 11) que Louis Couffignal apresentou em setembro de 1965 numa conferência internacional em Genebra sobre “O robot, o animal e o homem”, de que recebemos notícia em Portugal através de Fernando Namora (in *Diálogo em Setembro*, 1966), primeiro, e Pedro Barbosa, depois (op. cit. 1977). Esse ciberbarde, nomeado a partir da musa da poesia épica e da eloquência, antecedente do ChatGPT, “escreveu” esse verso – “a eternidade dura uma hora”, possivelmente incluído no *corpus* como “And Eternity in an hour”, do poema “Auguries of Innocence”, de William Blake – mediante vários constrangimentos, como descreve em detalhe Barbosa: desde o léxico até à realização, tudo teria sido criteriosamente “selecionado” (sendo “maquinado” um termo adequado para descrever este engendramento) por Couffignal. Contudo, talvez seja precisamente nessa “seleção” que possamos investir numa desartificialização do texto gerado por máquinas. Repita-se, portanto, já que de repetição vamos falar: em vez de “ENSINAR O COMPUTADOR A ESCREVER SOZINHO”, podemos “APRENDER A ESCREVER COM ELE” (1988: 11).

Cinquenta e quatro anos depois, cientes da história da ciberliteratura em Portugal e no mundo, Marques e Gago reencenaram esse “eco primordial de Calíope”, programando e combinando manualmente os elementos constantes no título (A + ETERNIDADE + DURA + UMA + HORA), e selecionando, depois, 120 versos, imprimindo-os em 60 páginas de um livro com 60 cópias. Este “livro” aproxima-se, como os próprios autores admitem, dos Livros d’Horas, livros devocionais ou breviários, aqui reinterpretados para uma elegia mecânica. Talvez sem fervor religioso, mas, certamente, com devoção pagã. Devoção pelo livro, num tempo em que regressa a oralidade?

Completando o circuito da numerologia (o número 60, considerado de equilíbrio e harmonia, é altamente simbólico e significativo na cultura humana: divisibilidade, graus do triângulo equilátero, sistema sexagesimal, ciclos na cabala judaica, jubileus, entre outros), e com a colaboração de Ana Sabino, a cada uma das capas das 60 cópias foi atribuído um cianótipo, exposto à luz por 60 minutos, depois impresso para servir de capa às 60 cópias. O tempo da escrita, mais uma vez, e a escrita que aposta no tempo. Além disso, os livros de horas, lembre-se, eram manuscritos e, por isso, também únicos e irrepetíveis.

E porque tudo está profundamente ligado, este livro foi apresentado em novembro de 2019, na livraria Gato Vadio, no Porto, num “ritual” que associou ao evento de

lançamento uma performance duracional de Nuno Meireles, que durou exatamente 60 minutos (e, por isso, intitulada “Uma Hora de Livro d’Horas”), o tempo que Meireles levou para ler as 120 orações.

J. Halberstam, em *The Queer Art of Failure* (2011), considera que a teoria não é um fim em si mesmo, mas antes uma espécie de desvio que nos conduz por outros caminhos (“por vias travessas”, seria talvez uma expressão adequada em língua portuguesa). Embora eu não traga comigo teoria – este texto está a meio do caminho entre palestra e performance –, parece-me que o texto de Halberstam nos permite olhar para estes livros como mecanismos para explorar alternativas às formulações binárias (Halberstam 2011: 2), como constructos que nos ajudam a encontrar espaços intermédios, os não-espaços onde as ferramentas da hegemonia não nos alcançam. Livros, de alguma forma, indetetáveis, utópicos, que ultrapassam as divisões construídas. Livros erroristas, que admitem as suas falhas. Livros subjugados, inferiores. Halberstam escreve: “Under certain circumstances failing, losing, forgetting, unmaking, undoing, unbecoming, not knowing may in fact offer more creative, more cooperative, more surprising ways of being in the world” (2-3).

Livros que existem na dobra, livros dobrados: um livro (não) é (apenas) um conjunto de folhas. Falemos portanto de dobras.

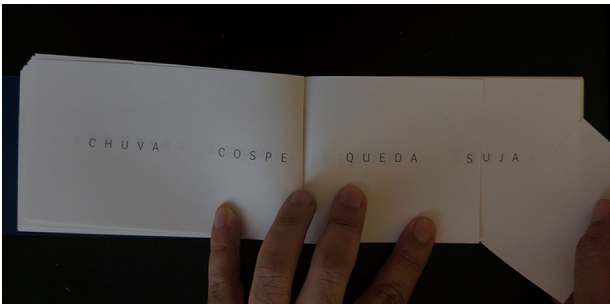


Figura 16: !Von Calhau!, *Abismo | Abutre*, 2013. Fonte: Arquivo Digital da PO.EX
<<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/tridimensionais/von-calhau-abismo-abutre/>>. Fotografia
cortesia de Marta Ângela e João Alves.

Editado pela Pé de Mosca, *Abismo | Abutre* (Figura 16) começa a levantar problemas aos padrões de catalogação e referência bibliográfica logo na contagem das páginas. Tratando-se de um livro com folhas (141) que se podem (des)dobrar, isso significa que elas podem duplicar o número total de páginas, tornando difícil descrever e identificar “o tamanho” do livro de forma precisa e consistente. Além disso, o nome dos “autores”, um coletivo formado por Marta Ângela e João Alves, do Porto, complica ainda mais a desejável catalogação: “Van Calhou!” ou “!Von Calhau!”? Ou ambos?

O livro, sabemos, é uma atitude mental de investigação e procura. Expandido ou emergente, visual ou tátil, conceptual ou espacial, na sua ampla variedade medial e material surge como fluxo de várias circulações. Mas o livro, por essência, cristaliza-se: na pedra, na argila, no pergaminho ou no ecrã. Codificando e organizando o conhecimento, o livro abre portas à História, à teoria e à lógica; o livro é o arauto da hermenêutica e da interpretação.

Será, porém, um livro como este, que sugere intervalos e cadências, uma comunicação diferida? Ou, pelo contrário, um objeto que promove a interação, exigindo a mediação humana? O que acumula este livro, senão a infidelidade aos seus autores? Há livros assim: limítrofes, excessivos e extravagantes. Livros que nos colocam questões, livros não escolarizados (e, talvez por isso, livros que não estão nos programas da escola...).

Como ler um livro assim? Este livro dos Von Calhau! revela a relação entre o conceito de dobra, proposto por Gilles Deleuze no final dos anos 1980, e a técnica *fold-in*, criada por William S. Burroughs no final dos anos 1950, permitindo-nos especular sobre o modo como a multiplicidade e interconexão imanentes aos processos de leitura sinalizam a natureza não-linear da realidade e da expressão. Por um lado, a dobra remete para a infinidade e continuidade dentro dos espaços, aludindo às camadas potencialmente infinitas de complexidade: a realidade é composta de dobras que se interpenetram e se desdobram num processo contínuo. Por outro lado, o *fold-in* alude a uma libertação da escrita, envolvendo igualmente dobras, com o objetivo de recombinar e criar novos textos.



Figura 18: Pierre Fourny (ALIS), *Banana | Orange*, s.d. Coleção pessoal de Rui Torres.

E que dizer deste pequeno “texto” de Pierre Fourny (Figura 18), evidência de tantos outros produzidos em oficinas organizadas pela ALIS (Association Lieux Images et Sons), fundada em 1982 por Fourny? Aqui, temos na mão um pequeno “cartão de visita” com o contacto da produtora Hélène Caubel que é, ele próprio, uma “obra” criada através da técnica que anuncia. Esta técnica, criada por Pierre Fourny, e por ele apelidada de “Poésie à 2 mi-mots [Poesia a 2 Meias-Palavras]” (ou, talvez, dois dedos de poesia?), envolve a manipulação das letras do alfabeto latino. Cortar palavras ao meio e combinar essas metades com outras palavras para criar novas palavras: eis a dobra em ação. Normalmente, os cartões de visita são usados em contextos profissionais para partilha de informações de contacto. Aqui, além de também funcionar como tal, este cartão associa-se a outras práticas e desdobra outras relações. Enquanto atividade interdisciplinar, a “Poésie à 2 mi-mots” combina performances de poesia digital, criação online e pesquisa científica sobre escrita digital – e, neste contexto, foi desenvolvida em 2012 uma aplicação educacional para dispositivos móveis intitulada *La Séparation*, resultado de uma colaboração entre o artista Pierre Fourny, a produtora Hélène Caubel, e o investigador e poeta digital Serge Bouchardon.

Mais discontinuidades, portanto, numa abordagem fluida e dinâmica desse objeto múltiplo e expandido que abrange, na sua totalidade, o conceito de livro aqui proposto.

Um livro dentro do livro, um texto dentro de textos.

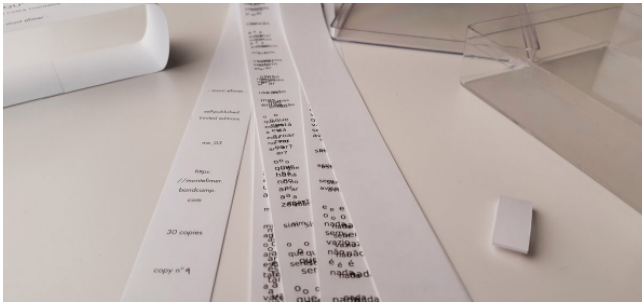


Figura 19: Alfredo Costa Monteiro, *solilóquio vazio*, 2023. Fonte: Arquivo Digital da PO.EX <<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/fonograficas/soliloquio-vazio/>>. Fotografia cortesia de Alfredo Costa Monteiro.

Alfredo Costa Monteiro, natural do Porto, estudou em Paris e vive e trabalha em Barcelona. Neste *solilóquio vazio* (Figura 19), apresenta-nos um duplo (uma dobra multimodal) constituído por um poema visual impresso em 20 tiras no formato A3, acompanhado de uma ligação digital para um poema sonoro. Estes são poemas que abordam o vazio e “a possibilidade de escrever sobre o impossível, constringido pela linguagem” (Monteiro 2023), e, portanto, também sobre a impossibilidade de o livro registar os impossíveis da própria vida. E se os textos são tecidos que se entrelaçam (a palavra “texto” deriva do latim “textus”, que significa “tecido”, “trama” ou “estrutura”, e “textus”, particípio passado do verbo latino “texere”, significa “tecer”), é curioso que estas tiras de papel, relembrando os textos triturados de César Figueiredo, apareçam nesta obra em todo o seu esplendor editorial: um poema impecavelmente dobrado em círculo (o círculo da oralidade?), inserido numa caixa transparente, que guarda o texto fragmentado, pedindo ao leitor a reconfiguração ativa, o rearranjo das formas (potencialmente) infinitas.

Entre ecos e sobreposições, através de cortes e dobras, o poeta recita e sussurra no poema sonoro: “no vazio não há nada (...) nem vazio nem nada (...) mas se no nada não há vazio (...) o nada não é vazio”. O sopro que emana desta voz fragmentada complementa o texto em tiras espalhadas pelo espaço. A caixa translúcida revela o poema visual escrito, enquanto o som envolvente manifesta os interstícios da voz. Um livro expandido

também é isso: uma interface entre o digital e o analógico. O leitor alterna entre o álbum no Bandcamp e as tiras de papel sobre a mesa. Com o mar ao longe, o livro abre-se como um leque, seguindo o leitor o curso dos seus sonhos.

Depois do discurso

Estas obras, a maioria em edições de autor, circulando à margem do sistema editorial e de distribuição, criticam implicitamente a própria divisão entre “centros” e “periferias”. Estão em permanente dobra, aderindo à prática extrema da circulação alternativa. E, de facto, o livro circula; foi feito para circular, fixando o vai e vem da escrita. Como um leque, interrompe a oralidade, deslocando-se pelo espaço, entre as mãos, enfatizando sempre a importância da experimentação, da inovação e da invenção, infiltrando e transformando o quotidiano.

Estes livros são, por isso, atos de fé na redenção pela leitura. Nos livros, na impossível jornada de ler o sol, de abraçar a ausência, estes volumes, numa conferência sobre corpos, manifestos e performance, são testemunho dos nossos corpos etéreos, em diálogo.

NOTAS

* Rui Torres (n. Porto, 1973) estudou ciências da comunicação (licenciatura), línguas e literaturas românicas (mestrado e doutoramento), semiótica e comunicação (pós-doutoramento), analisando atualmente, na sua prática pedagógica e criativa, o modo como essas áreas se cruzam e transformam com os meios digitais. Professor catedrático na Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Fernando Pessoa, no Porto, fez agregação em Ciências da Informação - Estudos Multimidiáticos, e tem atuado como professor convidado em várias universidades, em Portugal e no estrangeiro. É membro integrado do Grupo de I&D Cultura, Mediação e Artes do ICNOVA - Instituto de Comunicação da NOVA e colabora com o Grupo de I&D Mediação Digital e Materialidades da Literatura do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra. É diretor e tesoureiro no Board of Directors da ELO - Electronic Literature Organization. Coordena a coleção de livros Cibertextualidades (Publicações FFP) e é coeditor da Electronic Literature Series (Bloomsbury Publishing). Criou e coordena o Arquivo Digital da Literatura Experimental Portuguesa (www.po-ex.net) e é investigador do projeto FICTRANS - Transmedialización e Hibridación de Ficción y no Ficción en la Cultura Mediática Contemporánea, na Universidade de Granada, Espanha. As suas publicações e trabalhos criativos de literatura eletrónica estão disponíveis em www.telepoesis.net

- ¹ Fernando Pessoa usa com frequência o leque como motivo e metáfora de abertura e fechamento, inspirando esta minha frase, e antecipando o que segue. A fonte encontra-se em Bernardo Soares, a partir da recolha e transcrição dos textos de Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha: “Sigo o curso dos meus sonhos, fazendo das imagens degraus para outras imagens; desdobrando, como um leque, as metáforas casuais em grandes quadros de visão interna” (Pessoa 1982: 363).
- ² Salette Tavares, em *Espelho Cego* (1957), publica três sonetos pateta, e um quarto foi ainda revelado na recente reedição de *Obra Poética 1957-1994* (Tavares 2022). No texto da autora que a seguiu se coteja (Tavares 1979), a autora refere que escandalizaram “senhores muito importantes” (6), embora fossem um “brincar muito a sério”, “Pateta e patético” (7).
- ³ Gomes (1993) apresenta um mapeamento das relações dialógicas na poesia portuguesa de invenção, e descreve esses processos como um “movimento plagiométrico das formas culturalmente fixadas”. O termo “plagiotropia”, a partir da obra de Haroldo de Campos, permite à autora analisar o modo como certos textos experimentais, marcados por uma “atitude crítico-lúdico-transgressora”, implicam uma devoração da tradição.
- ⁴ O termo pós-digital aponta para o modo como as tecnologias digitais motivam diálogos que suscitam a convergência de digital, cultural e biológico (Torres 2022). Como explica Nacher (2018), a literatura pós-digital ativa formas de mediação entre o virtual, o tangível e o experiencial.
- ⁵ Apenas em Portugal, tenha-se em consideração o alfabeto / abecedário de Abílio-José Santos; o alfabeto estrutural da Ana Hatherly; a alfabeto sonoro-visual (a pauta) da Salette Tavares; o alfabeto das formigas de José Oliveira; os vários alfabetos de João Vieira.
- ⁶ Análise esta obra de Bök com mais detalhe em “Contra os novos média: a literatura pós-digital como mediação e hibridização” (Torres 2022).
- ⁷ Note-se que o facto de o poema estar “contido” num tubo simboliza não apenas o confinamento do poema-vírus, mas também o confinamento / *containment* obrigatório da pandemia.
- ⁸ Vejam-se as várias rasuras e manipulações realizadas por António Aragão, como em “Telegramando” (Aragão 1965: s.p.) e outras obras, nas quais os formatos convencionais dos textos de comunicação de massas, bem como de comunicação formal e institucional, são adaptados para grelhas visuais que servem à comunicação poética. Ao apropriar-se desses modelos – como, neste caso, um telegrama enviado por fax – e ao modificar e suprimir certos elementos do formulário, substituindo-os por uma linguagem que mistura lirismo e ironia, o autor gera uma sensação de estranheza no leitor.
- ⁹ Ver, por exemplo: *Escrita* (Brochura, impressão off-set: <<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/abilio-jose-santos-escrita/>>); *Escrita negra* (Série, obras gráficas: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/abilio-escrita-negra/>); *Escrita* (Poema-Objecto, fitas perfuradas dentro de garrafa de água: <<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/tridimensionais/abilio-escrita-objecto/>>).
- ¹⁰ Ver, por exemplo, a retextualização realizada com o poemario.js, disponível no Arquivo Digital da PO.EX, em <<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/digitais/pedro-barbosa-aveiro-elegia-minimal-repetitiva/>>.
- ¹¹ Reconheço que se trata de uma afirmação polémica, mas deve ser entendida no contexto de uma comunicação especulativa acerca dos livros como corpos. Vejamos: enquanto a oralidade se caracteriza pela fluidez e transitoriedade, a escrita é marcada pela permanência e reflexão. O GPT (*Generative Pre-trained Transformer*) gera texto a partir de padrões aprendidos em vastos conjuntos de dados de texto escritos. Nesse sentido, opera fundamentalmente com texto escrito. No entanto, é importante considerar a “espontaneidade” dessa escrita e desses textos gerados. Embora não sejam o oposto da escrita tradicional, eles afetam e transformam as distinções tradicionais entre oralidade e escrita. Por exemplo, o acesso imediato a informações e a geração de conteúdos, de forma interativa ou dialogante, implicam um claro afastamento da natureza permanente do livro, que não se altera em “tempo real”.
- ¹² Como escreve ainda Lévy, “[a] escrita reproduz, no domínio da comunicação, a relação com o tempo e o espaço que a agricultura havia introduzido na ordem da subsistência alimentar. O escriba cava sinais na argila de sua tabuinha assim como o trabalhador cava sulcos no barro de seu campo.” (2010: 87).

Bibliografia

- Antunes, Arnaldo (2000), *As coisas*, São Paulo, Iluminuras [1992]
- Aragão, António (1965), “Telegramando”, in *Poesia Experimental*, Suplemento do Jornal do Fundão.
- Barbosa, Pedro (1977), *A literatura cibernética 1. Autopoemas gerados por computador*, Porto, Edições Árvore.
- (1988), *Máquinas pensantes. Aforismos gerados por computador*, Lisboa, Livros Horizonte.
- Lima Barreto, Jorge (1991), *Música minimal repetitiva*, Lisboa, Litoral.
- Bök, Christian (2008), “The Xenotext Experiment”, *SCRIPTed*, nº 5(2): 228-231, <<https://script-ed.org/wp-content/uploads/2016/07/5-2-Bok.pdf>> (Último acesso em 10-05-2025)
- (2015), *The Xenotext: Book 1*, Toronto, Coach House Books.
- Borsuk, Amaranth (2018), *The Book*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, <<https://doi.org/10.7551/mitpress/10631.001.0001>> (Último acesso em 13-06-2024)
- Gomes, Maria dos Prazeres (1993), *Outrora agora. Relações dialógicas na poesia portuguesa de invenção*, São Paulo, EDUC.
- Halberstam, Judith (2011), *The Queer Art of Failure*, Durham, Duke UP.
- Lévy, Pierre (2010), *As tecnologias da inteligência: O futuro do pensamento na era da informática*, São Paulo, Editora 34.
- Mallarmé, Stéphane (1998), “Notes em vue du Livre”, in *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard: 612.
- Ministro, Bruno (2020), *Todas as Cópias são Originais: eletrografia e copy art em Portugal*, Tese de doutoramento em Materialidades da Literatura, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, <<http://hdl.handle.net/10316/91050>> (Último acesso em 13-06-2024)
- Nacher, Anna (2018), “In Praise of the (Post) Digital”, *Electronic Book Review*, <<https://electronicbookreview.com/essay/in-praise-of-the-post-digital/>> (Último acesso em 27-10-2024)
- Pessoa, Fernando (1982), *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*, Volume II, Lisboa, Ática.
- Pimenta, Alberto, (1988), “Abílio”, *A Phala - Um Século de poesia (1888-1988)*, edição especial, Lisboa.
- Ramos Rosa, António (2018), *Obra Poética I*, Lisboa, Assírio & Alvim.

- Santos, Abílio-José (1968), “[edital]”, Porto, Galeria Alvarez, <<https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-autografas/abilio-jose-santos-edital/>>
- Silva, Gabriel Rui (1987), *As 24 pedras*, Instalação, Lisboa, <<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/performativas/gabriel-rui-silva-as-24-pedras/>>
- Tavares, Salette (1979), *Brincar*, Lisboa, Galeria Quadrum.
- Tavares, Salette (2022), *Obra Poética 1957-1994*, Lisboa, Imprensa Nacional (INCM).
- Torres, Rui (2022), “Contra os novos média: a literatura pós-digital como mediação e hibridização”, in *Mix and Match: Hibridismo e Transmaterialidade*, org. Maria Eugénia Pereira, Inês Costa e Emanuel Madalena. V.N. Famalicão: Edições Húmus. pp. 47-67.

Sobre os Livros

- Abílio-José Santos (s.d.), *Cuidado Veneno*, Ed. autor. <<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/abilio-jose-santos-trabalhos-visuais-dispersos/>>.
- Alfredo Costa Monteiro (2023), *solilóquio vazio*, mont efímer. <<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/fonograficas/soliloquio-vazio/>>.
- Amaranth Borsuk (2016), *Between Page and Screen*, SpringGun. <https://www.betweenpageandscreen.com/>
- Anthony Etherin (2018-19), *Viral*, Bad Quarto. <https://badquar.to/publications/viral.html>
- César Figueiredo (1993), *Der AV 01 frißt und schweigt*, Ed. autor. <<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/tridimensionais/cesar-figueiredo-der-av-01-frisst-und-schweigt/>>.
- (1988), *Digital Writing*, Ed. autor. <<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/cesar-figueiredo-digital-writing/>>.
- (1993), *Meat & vegetables*, Ed. autor. <<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/tridimensionais/cesar-figueiredo-meat-vegetables/>>.
- Cristian Forte (2014), *Alfabeto Dactilar*, Sprüth Magers.
- Diogo Marques, Ana Gago e Ana Sabino (2019), *A eternidade dura uma hora*, Ed. autor. <https://www.wreading-digits.com/site/pt/projectos/a-eternidade-dura-uma-hora/>
- Fernando Aguiar (2018), *Livro Leque #8. Dedadas dos Dedos*, Ed. autor. <<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/tridimensionais/livros-de-artista-de-fernando-aguiar/>>.

- Fernando Aguiar, *O dedo* [Livro de artista, 1981-1986]. Ed. autor. <<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/tridimensionais/livros-de-artista-de-fernando-aguiar/>>.
- (1981), *O dedo: poema em 22 andamentos*, Ed. autor. <<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/fernando-aguiar-o-dedo/>>.
- Gabriel Rui Silva (1987), *As 24 pedras*, Ed. autor. <<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/performativas/gabriel-rui-silva-as-24-pedras/>>.
- Jon Von Càlat (2022), *plotfold, Orinoco*, Orinoco. <<https://www.o-r-i-n-o-c-o.com/pt/edicoes/plotfold-jon-von-calat/>>.
- Pedro Barbosa (1977), *Aveiro (elegia minimal repetitiva)*, <<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/digitais/pedro-barbosa-aveiro-elegia-minimal-repetitiva/>>.
- Pierre Fourny (s.d.), *Banana | Orange*, ALIS. <<https://www.alislab.fr/>>.
- Tom Phillips (2021), *Coronavirus Genome (Monolith)*, Timglaset. <<https://www.timglaset.com/produksida/tom-phillips-coronavirus-genome-monolith>>.
- Von Calhau! (2013), *Abismo | Abutre*, Pé de Mosca. <<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/tridimensionais/von-calhau-abismo-abutre/>>.