

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA

GUSTAVO PRIMO

**VER O LIVRO COMO BURACO NEGRO:**  
A FORMALIZAÇÃO MATERIAL DA *ANTOLOGIA DA LITERATURA FANTÁSTICA*  
DE BIOY CASARES, BORGES E OCAMPO

SÃO CARLOS - SP

2019

GUSTAVO PRIMO

VER O LIVRO COMO BURACO NEGRO: A FORMALIZAÇÃO MATERIAL DA ANTOLOGIA  
DA LITERATURA FANTÁSTICA DE BIOY CASARES, BORGES E OCAMPO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos, como requisito obrigatório para obtenção do título de mestre em Estudos de Literatura.

Orientadora: Profa. Dra. Luciana Salazar Salgado.

SÃO CARLOS - SP

2019



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS**

Centro de Educação e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura

---

**Folha de Aprovação**

---

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado do candidato Gustavo Primo, realizada em 27/05/2019:

---

Profa. Dra. Luciana Salazar Salgado  
UFSCar

---

Prof. Dr. José de Souza Muniz Júnior  
CEFET-MG

---

Profa. Dra. Rejane Cristina Rocha  
UFSCar

Esta dissertação é produto final do projeto de pesquisa “A Formalização Material do Discurso Literário: estudo de uma edição da Antologia da Literatura Fantástica, de Bioy Casares, Borges e Ocampo (2013)”, com bolsa de mestrado concedida pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP, processo 2017/02030-5), em convênio com a CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do autor e não necessariamente refletem a visão da FAPESP e da CAPES.

*para todo mundo.*

## AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Luciana Salazar Salgado, por me guiar sempre com rigoroso compromisso e terna humanidade, e me conceder a liberdade de explorar, à minha maneira, o complexo universo dos textos, essa *coisarada*.

Aos professores, colegas e funcionários do Programa de Pós-graduação em Estudos de Literatura (PPGLit) da UFSCar, que abraçaram meu projeto de pesquisa e o fizeram possível, na linha de pesquisa Literatura, Linguagens e Meios.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pela outorga de uma bolsa de mestrado (processo 2017/02030-5), permitindo que eu me dedicasse exclusivamente ao trabalho árduo que é fazer pesquisa no Brasil.

Aos professores Rejane Cristina Rocha e José de Souza Muniz Jr., que compuseram as bancas de qualificação e de defesa, por se disponibilizarem prontamente à generosa leitura e crucial arguição de meu texto.

Às companheiras e companheiros do *Labeppe – Laboratório de Escritas Profissionais e Processos de Edição*, e dos grupos de pesquisa *Comunica – Inscrições linguísticas na comunicação* e *Literatura e Tempo Presente*, por serem uma rede simplesmente formidável de pessoas conscientes e motivadas a lutar pelo conhecimento livre.

À direção e funcionários da Biblioteca Nacional Mariano Moreno, em Buenos Aires, que me acolheram para visita técnica e pesquisa em seu grandioso acervo, possibilitando avanços exponenciais no desenvolvimento deste trabalho.

Aos meus pais, Neusa e José, meu irmão Paulo e meus amigos (são tantos, que sorte tenho!), que sempre acreditaram em mim e nunca deixaram de me incentivar.

Ao companheiro Lucas, por me dar ânimo e alma todos os dias. Ao companheiro Felipe, por lidar com minhas horas de mau humor e retribuir com horas de bom humor.

*Buracos negros são objetos cósmicos extraordinários com massas enormes, mas tamanhos extremamente compactos. A presença desses objetos afeta o ambiente de maneiras extremas, distorcendo o tempo-espaço e superaquecendo qualquer material ao seu redor.*

(Telescópio Event Horizon, 2019, s/p, tradução nossa)

PRIMO, Gustavo. **Ver o livro como buraco negro**: a formalização material da Antologia da Literatura Fantástica, de Bioy Casares, Borges e Ocampo. 2019. 131 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2019.

## RESUMO

Partindo de uma perspectiva que investiga a mediação editorial como constitutiva nos regimes de funcionamento do literário, levantamos a hipótese: sempre que uma obra literária é (re)publicada num novo objeto editorial, os imaginários sobre o texto literário e como ele deve circular são atualizados, deslocados, transformados. Tendo como base teórica princípios da Análise do Discurso de linha francesa, com foco no discurso literário, conforme propõe Maingueneau (2006), e com apoio em áreas de estudos afins, como a Midiologia, a História do Livro, o Design e a Semiologia dos Objetos, o objetivo principal do trabalho é investigar como a *Antologia da Literatura Fantástica* (ALF), organizada por Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges e Silvina Ocampo e publicada em 1940, pela portenha Editorial Sudamericana, materializa novos imaginários ao ser publicada pela brasileira Cosac Naify, 73 anos depois, em 2013. Metodologicamente, é possível identificar esses imaginários nos *ethé* projetados por uma cenografia discursiva que o livro, enquanto objeto do mundo, engendra. Essa cenografia se mostra pela conjunção entre os elementos textuais (textos que integram a antologia), paratextuais (textos de apoio, quarta-capa, colofão etc.), gráficos (capa, diagramação, tipografia etc.) e materiais (tamanho do livro, qualidade do papel, acabamento etc.) formalizados no livro. Um estudo descritivo revela como imaginários ligados à ALF se transformam e se deslocam, desde a primeira edição argentina, de 1940, passando por várias reedições, até a primeira edição brasileira, publicada pela editora Cosac Naify, em 2013. Ao longo dessa trajetória, a cenografia da ALF é feita num jogo paratópico entre lugar e não-lugar, pelo emprego de imagens, símbolos e temas relacionados ao fantástico ali concentrado, alimentando a força da obra. Ao mesmo tempo, a ALF passa por várias transformações que propiciam um apagamento dos processos editoriais que a constituíram, tornando-se um verdadeiro buraco negro: sua força implode num vórtice, cujo centro escuro, motor gravitacional, se percebe somente ao observarmos os vestígios (Debray, 1995) que há em seu entorno.

**Palavras-chave:** Materialidades do Literário, Formalização Material, Cenografia Discursiva.



PRIMO, Gustavo. **Seeing the book as a black hole**: the material formalization of the *Antologia da Literatura Fantástica*, by Bioy Casares, Borges, and Ocampo. 2019. 131 p. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2019.

### ABSTRACT

Considering that editorial mediation plays a constitutive role in the functioning of the discursive regimes of literature, we state a hypothesis: whenever a literary work is (re)published as a new editorial object, the imaginaries about the literary text and how it should circulate are updated, displaced, and transformed. In order to discuss that, the theoretical framework is based on some principles of French Discourse Analysis (Maingueneau, 2006), and related areas, such as Mediology, History of the Printed Book, Design and Semiology. The main objective is to investigate how the *Antología de la Literatura Fantástica* (ALF), organized by Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges, and Silvina Ocampo, and published in 1940 by the Argentinian Editorial Sudamericana, materializes new imaginaries when published by the Brazilian Cosac Naify in 2013. Methodologically, it is possible to identify these imaginaries from the *ethé* projected by the discursive scenography of the book. This scenography shows itself by the conjunction of textual, paratextual, graphic, and material elements formalized in the book. A descriptive study reveals how imaginaries related to the ALF have been transforming since the first edition, throughout the decades. Nevertheless, a constant factor works in the material formalization of these editions. There is a constitutive vanishing of information about the editorial processes every time a new edition of the ALF comes out, as if the book was a black hole that “swallows” its own history. Second, there is a dynamics between the force created by the use of images, symbols, and themes of the fantastic, which tend to suspend rational references to a certain time or space, and the editorial vestiges (Debray, 1995) that bond the object to its context of production.

**Key words:** Materialities of Literature, Material Formalization, Discursive Scenography.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1.1 – Colofão de A sombra vinda do tempo (LOVECRAFT, 2005), Ed. Hedra	p. 56
Figura 1.2 – Colofão de Corpos em aliança e a política das ruas (BUTLER, 2018, Editora Civilização Brasileira)	p. 57
Figura 2.1 – Capa da ALF, Editora Sudamericana, 1940	p. 77
Figura 2.2 – Capa da Antologia Poetica Argentina, Ed. Sudamericana, 1941	p. 79
Figura 2.3 – Capa da ALF, Ed. Sudamericana, 1965	p. 85
Figura 2.4 – Capa da ALF, Ed. Debolsillo/Random House, 2016	p. 91
Figura 2.5 – Capa de The Book of Fantasy, Ed. Xanadu, 1988	p. 94
Figura 2.6 – Capa da ALF, Ed. Cosac Naify, 2013	p. 96
Figura 2.7 – Quarta capa da ALF, Ed. Cosac Naify, 2013, com sobrecapa e sem sobrecapa	p. 98
Figura 2.8 – Comparação entre os frontispícios da ALF de 1940 e a ALF de 2013	p. 99
Figura 2.9 – Diagramação do miolo da ALF, Ed. Cosac Naify, 2013, projeto gráfico de Elaine Ramos e Natalia Cury	p. 100
Figura 2.10 – Arte feita por Zansky para a capa da ALF, ed. Cosac Naify, 2013	p. 104
Figura 2.11 – Detalhe das folhas de guarda da ALF, Ed. Cosac Naify, 2013	p. 106
Figura 2.12 – Detalhe do corte das páginas da ALF, Ed. Cosac Naify, 2013	p. 112
Figura 3.1 – Capa da ALF, Ed. Companhia das Letras, 2019	p. 118

## **LISTA DE QUADROS**

Quadro 1 – alguns tecnomas para análise das edições da ALF	p. 59
Quadro 2 – semântica das capas de algumas edições da ALF	p. 108
Quadro 3 – comparação dos tecnomas presentes em quatro edições da ALF	p. 109

## SUMÁRIO

Introdução – Presentindo o vórtice .....	13
O livro, um buraco.....	14
Hipótese de pesquisa .....	17
Estrutura da dissertação .....	19
Parte I – Captando o vórtice.....	21
1.1 Condições para uma análise do discurso literário .....	21
1.1.1 O discurso constituinte .....	22
1.1.2 A condição paratópica do discurso literário.....	24
1.1.3 Embreantes paratópicos em prol de uma semântica global.....	27
1.2 A força do buraco negro e os vestígios que restam no limiar.....	34
1.2.1 Mídiom – o que é? Para que nos servirá?.....	35
1.3 Forma e matéria: formalização material.....	39
1.4 Breve história técnica do livro.....	44
1.5 Dos tecnemas como forma de apreender a força dos objetos.....	50
1.6 Os tecnemas nas transformações editoriais da ALF .....	59
Parte II – Contemplando o vórtice .....	61
2.1 Os quatro estratos da formalização material do livro .....	62
2.2 Um ponto de gravidade para o fantástico .....	66
2.3 Algumas encarnações da Antologia da Literatura Fantástica .....	72
2.3.1 Antología de la literatura fantástica, 1ª edição (Sudamericana, 1940) .....	74
2.3.2 Antología de la literatura fantástica, 2ª edição (Sudamericana, 1965) .....	84
2.3.3 Antología de la literatura fantástica, (Debolsillo/Random House, 2016) .....	90
2.3.4 The Book of Fantasy, 2ª edição (Xanadu, 1988).....	92
2.3.5 Antologia da Literatura Fantástica, 1ª edição (Cosac Naify, 2013) .....	95
Conclusões e encaminhamentos – deixando o vórtice estar.....	115
Referências Bibliográficas .....	119
Apêndice A – Fichas de CARACTERIZAÇÃO de objeto editorial .....	123



## INTRODUÇÃO – PRESENTINDO O VÓRTICE

Os cinco livros impressos da editora Cosac Naify mais vendidos em 2015 na Amazon.com.br foram:

1. *Guerra e Paz - Caixa Especial*, por Liev Tolstói
  2. *Contos Completos Tolstói*, por Liev Tolstói
  3. *Antologia da Literatura Fantástica*, por Jorge Luis Borges
  4. *David Copperfield*, por Charles Dickens
  5. *O Outono da Idade Média*, por Johan Huizinga
- Curiosidades Amazon e Cosac Naify<sup>1</sup>

É um pressuposto desta pesquisa a ideia de que o livro impresso, enquanto objeto posto a circular no mundo, adquire sempre uma significação que não depende totalmente da intenção dos atores mobilizados em sua produção (autor(es), organizador(es), editor, capista, diagramador, etc.). Não se pressupõe, em contrapartida, que o objeto-livro permita uma leitura livre e totalmente descontrolada por parte do receptor, mas sim que há uma conjunção tão complexa de normas e técnicas de produção e escrita, que o livro, depois de passar pelas mãos de inúmeros atores, ganha um sentido próprio, uma semântica global (MAINGUENEAU, 2005), que deriva não só do texto verbal que caracteriza a obra, mas também de outros aspectos do livro: os paratextos que cercam esse texto, as propriedades gráficas do objeto etc. Assim, é a partir da conjunção entre vários estratos interpretativos (textual, paratextual, gráfico, material) que buscamos uma interpretação dos sentidos possíveis de uma nova edição da *Antologia da Literatura Fantástica*.

Conforme nos conta o especialista em literatura hispano-americana Walter Carlos Costa (2014), num texto de apoio inserido na edição brasileira, a obra em questão foi concebida por três escritores argentinos, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo e Jorge Luis Borges que, reunidos numa noite de fins da década de 1930, decidiram coletar um apanhado de textos que julgavam ser os melhores exemplos da literatura fantástica mundial. A partir dos relatos de Bioy Casares, que registrou toda a empreitada em seus diários, a premissa parecia ser muito despreziosa, apenas uma diversão entre amigos. Entretanto, mais de sete décadas após sua primeira publicação, nota-se certa motivação estratégica de organizar uma antologia como essa: ao coletar textos de diversos gêneros, épocas, línguas e nações, e sorrateiramente inserir textos

---

<sup>1</sup>A epígrafe é uma lista publicada no portal de livros da editora Cosac Naify que, após encerrar suas atividades, em 2016, fez um acordo com a filial brasileira da loja Amazon para que esta comercializasse com exclusividade os estoques de livros que ainda estavam sob posse da editora. Nota-se como a “autoria” da ALF foi designada, ali, apenas a um de seus organizadores, o mais popular, Jorge Luis Borges. Fonte: <https://www.amazon.com.br/b?ie=UTF8&node=10238672011>, último acesso em 15 abr. 2019

de autoria própria, os três organizadores parecem ter visado, mais do que a uma brincadeira de tarde de verão, a uma legitimação, muito programática, da escrita argentina dentro do rol mundial da literatura.

A estratégia parece ter logrado pelo sucesso de vendas da primeira edição, de 1940, lançada pela casa Editorial Sudamericana, administrada por parentes de Silvina Ocampo, escritora, contista e poeta argentina, com quem Adolfo Bioy Casares foi casado. A partir daí, com o passar do tempo, surgiram inúmeras edições da antologia, lançadas por diversas casas editoriais ao redor do mundo, de modo que a proposta pretendida pelos três organizadores foi se transformando a cada contexto de publicação. Cada casa editorial, ao longo das décadas, formalizou a *Antologia da Literatura Fantástica* (doravante, ALF) de diferentes maneiras, com suas próprias concepções do que era a antologia, com diferentes propósitos para que ela fosse publicada, cada uma com sua equipe editorial de editores, tradutores, capistas, diagramadores, revisores, preparadores etc., cada um com seus próprios imaginários do que é o texto literário e, especificamente na ALF, o que venha a ser a literatura fantástica.

Com base nisso, é possível dizer que cada uma das edições lançadas, ao longo da segunda metade do século XX e no início do século XXI, produz sentidos sobre o texto literário específicos e condicionados a contextos diferentes de produção, circulação e recepção. Esses sentidos que buscamos se manifestam a partir de uma *cenografia*, conceito proposto por Dominique Maingueneau (2006) e discutido na primeira parte deste trabalho. O estudo da cenografia da edição de qualquer objeto editorial se faz, como assumimos aqui, levando em consideração seus aspectos gráficos, textuais, paratextuais e materiais, identificando e descrevendo a relação entre os distintos elementos usados na confecção do livro que corroborem para uma semântica global do objeto, ou seja, um conjunto de sentidos possíveis propiciados pela articulação de todas as dimensões imbricadas no objeto.

### **O livro, um buraco**

O modo como o público brasileiro recebeu a ALF publicada pela Cosac Naify, em 2013, mostra a complexidade estética atrelada à operação de leitura: o livro não se mostra somente como exemplar de uma tradição literária repleta de cânones pertencentes a uma alta literatura, mas como um objeto editorial no mundo contemporâneo: para se olhar, tocar, cheirar, perder e depois encontrar, mostrar para as visitas, guardar de herança para as gerações futuras<sup>3</sup>. Sua

---

<sup>3</sup> É pertinente assistir a este vídeo-resenha, produzido pelo Canal Futura: <https://www.youtube.com/watch?v=On3kKHcG1zo> (último acesso em 4 jul 2018). Nele, manuseia-se a edição

singularidade foi intensificada ainda mais pela notícia de que a editora, querida por seus cuidados de concepção e fabrico de livros, fecharia as portas<sup>4</sup>: logo ao ser lançado, o livro já se tornara objeto de consumo cobiçado, como mostra epígrafe a esta introdução, com a lista de livros mais vendidos da editora na filial brasileira do site de vendas Amazon, que adquiriu direito de venda exclusiva sobre o que restou do estoque da editora quando de seu fechamento.

Como foi dito, a edição da ALF publicada pela Cosac Naify apresenta aspectos gráficos, textuais, paratextuais e materiais peculiares. Pretende-se, nesta pesquisa, pôr em evidência a importância de cada um desses elementos no funcionamento do discurso literário. É inegável que, ao ter contato com o livro impresso pela editora brasileira, notamos que não é o mesmo objeto que aquele primeiro, lançado pela Editorial Sudamericana, nem é idêntico a inúmeras outras edições, publicadas ao longo das décadas, em outros contextos de produção. Pode-se dizer que, mesmo que sempre contenha os textos da *Antologia da Literatura Fantástica*, cada nova edição pode materializar-se e distinguir-se com um projeto editorial único.

Assim, se a organização da antologia em si diz muito sobre o contexto literário de seus organizadores iniciais, tendo sido ela uma peça fundamental no reconhecimento da literatura fantástica Argentina, cada vez que uma nova edição é lançada, sua formalização material parece nos dizer coisas sobre o novo lugar espaciotemporal em que o objeto circula, além daquele contexto de meados do século XX em que a coletânea foi concebida. Em outras palavras, como diz o semiólogo Jean Baudrillard num texto caro a esta pesquisa, o *Sistema dos Objetos* (2012, lançado na França em 1968), todos os objetos produzidos (aí se incluem os livros), quando lançados no mundo, tendem a ganhar vida simbólica própria. Uma problemática decorrente disso, e que se põe como desafio para nossa pesquisa, é o modo como os objetos contêm, em si, a história de como foram constituídos, mas nem sempre explicitando toda a informação sobre seus processos de constituição, dos quais restariam, somente, vestígios materiais. Baudrillard (2012), evocando o filósofo Gilbert Simondon, menciona o motor elétrico como exemplo de objeto que veio a existir, antes, como sistema abstrato que reunia um conjunto de outros objetos (a culatra, os elétrodos, as correias, as engrenagens, o chassi...) e depois torna-se objeto autônomo, sistema concreto e fechado, que se identifica não como um conjunto de outros objetos, mas como um objeto singular (de semântica global própria): o motor. Nesse cenário de

---

brasileira da ALF, e os aspectos materiais do livro (a capa, sua proporção com relação ao corpo do apresentador, a diagramação do miolo, etc.) são foco recorrente na montagem do vídeo. A cenografia ensejada por esse tipo de material mostra uma necessidade constante de colocar o objeto (e suas propriedades materiais) em destaque. Uma discussão sobre o modo como essa cenografia é construída em vídeos do YouTube está melhor desenvolvida em Primo (2019).

<sup>4</sup> Uma notícia sobre o acontecimento encontra-se, por exemplo, em <http://www.cartacapital.com.br/revista/879/meu-mundo-caiu-6524.html> (último acesso em 4 jul 2018)



produção de um objeto complexo, utiliza-se o motor no dia-a-dia, acoplado a outros objetos, sem necessariamente se ter conhecimento da origem e história de cada uma de suas partes. É um movimento comum a todos os objetos técnicos que passaram por um processo de aprimoramento tecnológico, movimento esse em que a origem de cada parte se vai apagando em prol da existência de um todo maior, que por sua vez também pode fazer parte de um objeto maior ainda (o motor nos automóveis, nos refrigeradores, numa CPU, etc.).

Também podemos ver o livro como objeto que contém em si uma boa quantia de partes menores. No caso da ALF, materializadas em forma de texturas, cores, símbolos, palavras, diagramas, existem escolhas editoriais que escapam às decisões tanto dos autores dos textos figurados na coletânea (alguns deles, pensadores chineses mortos há séculos), quanto de seus curadores (Bioy, Borges e Ocampo), mas que são elaboradas por outros atores do processo de criação editorial: o capista, o diagramador, o editor, o designer, os estudiosos ou pessoas célebres que assinam textos de apoio (no caso da ALF de 2013, o professor e crítico literário Walter Carlos Costa e a escritora estadunidense Ursula K Le Guin), etc. De tal modo, se pensarmos numa tríade produção – circulação – recepção do texto literário (CHARTIER, 1994), tais figuras atuam na primeira das três esferas de maneira tão significativa quanto o escritor, a quem comumente se atribui exclusivamente o texto e seu valor. Mas, no período em que vivemos, depois de séculos de história do livro impresso, nossa hipótese de trabalho é que todo objeto editorial engendra, inevitavelmente, um apagamento dos processos editoriais que o constituíram.

Essa noção de apagamento não estava tão patente quando do início desta pesquisa. Ao longo dos meses, no entanto, ao constatar as dificuldades em encontrar informações sobre a constituição editorial de cada republicação da ALF, percebemos que esse ocultamento – que ora parece proposital, ora não – das etapas de produção de cada livro era aspecto constituinte do modo de circulação do texto literário na contemporaneidade. Essa noção de apagamento surgiu quando da leitura de Clares (2017), que discutiu como se dá esse processo na comunicação científica, especificamente na produção de periódicos científicos e no modo como algumas etapas da mediação editorial são ocultadas em prol de um imaginário dominante sobre a autoria nesse contexto de produção, privilegiando a visibilidade de certos atores, como o autor e o editor, e relegando a participação de outros, como o revisor.

(...) observamos que a atual constituição da comunicação científica tem se valido da homogeneização da diversidade de comunidades discursivas e de seus fazeres científicos. Essa prática é ratificada pelo apagamento dos ritos genéticos editoriais nos ambientes especializados e imposta pelos órgãos normatizadores da produção científica e de sua circulação, com vistas ao atendimento de um ritmo definido por modelos internacionais que não

necessariamente atendem a todas as agendas de pesquisa brasileiras ou contemplam da mesma forma todas as áreas de conhecimento. (CLARES, 2017, p. 137)

Enquanto Clares constata o apagamento de certas funções do processo editorial em duas revistas acadêmicas, bem como em materiais que circulavam em cursos e eventos sob a rubrica de editoração científica, nós buscaremos identificar como um apagamento similar pode ser identificado a partir da observação de como o próprio objeto – o livro impresso – se constitui.

Como discutiremos na primeira parte desta dissertação, o discurso literário, conforme concebe Maingueneau (2006), comportaria esse processo de apagamento devido a duas condições de produção desse tipo de discurso: em primeiro lugar, de que ele se constitui como obra acabada, única, estável, produzida por um único sujeito no mundo, o autor, imaginários provenientes de uma *doxa* romântica; em segundo lugar, de que o livro impresso, elegido, a partir de um certo momento da história ocidental, como suporte de inscrição ideal para circulação do literário, reflete essa unidade e autoridade do autor único, permitindo que um registro dos inúmeros processos editoriais não seja conservado no produto final, o objeto livro que entra em ampla circulação para o público.

Diante dessas considerações, pressupomos que os processos de mediação editorial atuam produzindo efeitos de sentido sobre o que seja o texto literário, materializado num objeto editorial. Então, uma possível questão metodológica seria: de que forma podemos apreender esses sinais de materialização que tanto influenciam na constituição dos sentidos do literário? Para discutir isso, iremos nos munir de um quadro teórico que permita investigar a forma como se produz a significação da obra literária tendo como foco a complexidade de suas condições de produção editorial.

### **Hipótese de pesquisa**

Podemos formular a hipótese que norteia esta pesquisa da seguinte maneira: a elaboração de uma nova edição da ALF materializa, num objeto editorial, um imaginário partilhado tanto do que seja o texto literário, quanto de qual seja o papel do livro impresso na circulação do literário dentro de um mercado editorial.

Desta hipótese, surge uma pergunta de pesquisa: de que modo a análise da conjunção dos elementos gráficos, textuais, paratextuais e materiais de uma obra, formalizados no livro impresso, pode nos esclarecer sobre aspectos do regime de funcionamento do discurso literário na contemporaneidade?

De forma ampla, a hipótese indica que todo processo de mediação editorial, para qualquer tipo de suporte do texto literário, atua de modo fundamental em sua significação. Neste caso, a ALF é, em toda sua complexidade de *formalização material* (FLÜSSER, 2007), um exemplo muito produtivo e pertinente de objeto que constitui e é constituído por uma cenografia do literário, eminentemente relacionada a uma situação paratópica, ou seja, de negociação entre um lugar e um não-lugar.

Uma consequência de tal hipótese é que, depois de materialmente formalizado e lançado no mundo, um objeto adquire autonomia simbólica para além das projeções de seus criadores. O que se pode investigar, neste âmbito, são os aspectos materiais do objeto-livro ALF. Para tanto, será preciso suplementar a análise do *discurso literário* com a *sistemática dos objetos* proposta por Baudrillard (2012): o que temos como pista de sua significação é sua própria materialidade como objeto simbólico. Portanto, nosso olhar deve se voltar para o objeto-livro como um *mídiun* (DEBRAY, 1993) da materialidade do literário: é preciso entender os efeitos de sentido que ele produz enquanto objeto técnico em uma dada organização social.

Além disso, entendemos que a formalização material da ALF lançada no Brasil reafirma um paradoxo entre a tentativa da literatura fantástica de se suspender de um tempo-espaço histórico, “real”, colocando-se num lugar-outro, “irreal” (o que caracterizaria não só a literatura fantástica, mas todo discurso literário, em sua condição paratópica de existência); e a suscetível materialização do texto num livro impresso, objeto do mundo, sujeito às inúmeras normas e técnicas que lhe dão forma e propósito e que deixam em si, fruto de sua própria constituição material, vestígios sobre o contexto histórico em que o objeto foi produzido.

Sendo assim, o objetivo geral desta dissertação é investigar como o projeto editorial de uma nova edição da ALF engendra um imaginário sobre o discurso literário, atentando para o modo como a formalização material do livro impresso produz certos efeitos de sentido. Há também outros objetivos específicos, que se colocam como guias para a escrita da dissertação:

1. Identificar, descrever e analisar aspectos provenientes dos elementos gráficos, textuais e paratextuais da ALF, a partir do quadro metodológico de análise do discurso literário proposto por Maingueneau (2006).
2. Compreender como o livro impresso tornou-se um dos suportes prototípicos do discurso literário na contemporaneidade, com foco nos processos de mediação editorial que constituem sua formalização material.
3. Discutir como os aspectos materiais, gráficos, textuais, paratextuais do livro se relacionam e se influenciam mutuamente para criar certos efeitos de sentido que produzem e são produzidos por uma cenografia do discurso literário.

4. Interpretar e expor o modo como o estudo da formalização material do discurso literário pode trazer luz à Teoria e Crítica Literária, pondo em relevo modos de funcionamento, de circulação e de produção de valor do literário.

### **Estrutura da dissertação**

Com base nos objetivos acima apresentados, a dissertação se divide em duas partes, como exposto a seguir:

A primeira parte apresenta uma base teórico-metodológica para entender o livro impresso como enunciado discursivo, sujeito a determinadas condições de produção. Em primeiro lugar, discutiremos os principais pressupostos da Análise do Discurso de linha francesa, com foco no discurso literário, baseando-nos em estudos de Dominique Maingueneau, marcadamente seu trabalho de 2006, que articula um grande conjunto de conceitos, delineando uma especificidade para os regimes discursivos que configuram o literário. A problemática posta por Maingueneau dá espaço para um entendimento do texto literário como constituinte/constituído de um mídiun, e nos apoiaremos em algumas ideias da midiologia de Régis Debray, como a de *eficácia simbólica* e *vestígio*. A ideia de *formalização material* (FLÜSSER, 2007) também é apresentada, seguida de uma breve história do livro como objeto técnico, a fim de elucidar como tal objeto adquiriu *força* material para ser o suporte típico do literário na contemporaneidade, ao mesmo tempo em que deixa em si *vestígios* de seus modos de produção.

A segunda parte descreve um contexto de produção e circulação em que a ALF se inseriu, desde sua concepção, nos anos 1940, até os dias atuais. Atentaremos para o modo como a ALF, como parte de sua própria constituição, produz um **vórtice** de sentidos, em que o apagamento de funções editoriais e a suspensão paratópica parecem ser condição de existir. Da edição argentina de 1940 à edição brasileira de 2013, descrevem-se aspectos materiais, gráficos, textuais e paratextuais das várias formalizações materiais da ALF, relacionando-os à produção de uma cenografia (uma conjunção de elementos enunciativos que se articulam para produzir os sentidos do discurso) que se constitui num constante jogo entre lugar e não-lugar, típico do funcionamento do discurso literário.



## PARTE I – CAPTANDO O VÓRTICE

Na primeira parte desta dissertação, tece-se um percurso pela base teórico-metodológica que fundamenta este trabalho: a análise do discurso literário, proposta pelo linguista Dominique Maingueneau, principalmente em seu trabalho *Discurso Literário* (2006). Discutiremos certas premissas e conceitos dessa linha de análise, dando evidência àqueles que melhor servirão de ferramentas para contemplar nossa hipótese de pesquisa: a paratopia criadora, a cenografia discursiva, o ethos discursivo e sua relação com o mídiu. Em seguida, damos um passo adiante na concepção do livro impresso como mídiu, vasculhando, em disciplinas afins, como a história do livro e o design, pertinentes para oferecer insights sobre a contemplação de nosso objeto.

### 1.1 Condições para uma análise do discurso literário

Devemos, antes de mais nada, colocar como pressuposta a consideração do literário como um *discurso*. Conforme lê a pesquisadora Fernanda Mussalim, a análise do discurso literário proposta por Dominique Maingueneau realça alguns aspectos do que se convencionou chamar Análise do Discurso de Linha Francesa: o autor aponta que o texto literário não é somente um *reflexo* automático de seu contexto histórico; tampouco pode ser entendido como uma entidade autônoma, de gestão autotélica, fruto da manifestação pura de uma subjetividade. É, de fato, fator constituinte e constituído por modalidades sociais e históricas de comunicação literária. Portanto, uma metodologia de investigação discursiva não pode abrir mão de apoiar-se nos estudos da linguagem, nos estudos sobre as relações que se estabelecem quando um dizer é posto em circulação (MUSSALIM, 2009, p. 53). O discurso literário se dá numa configuração simbólica e sociopolítica muito próxima do que propõe o filósofo francês Jacques Rancière quando elabora a ideia de uma *partilha do sensível* (RANCIÈRE, 2009):

Uma partilha do sensível [que] fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (RANCIÈRE, 2009, p. 15)

Essa “comunhão” permite que se estabeleça um imaginário socialmente partilhado sobre o que seja o “literário”: por exemplo, através de percepções que partem tanto de lugares individualizados (o autor, o leitor, os diversos atores editoriais) quanto da coletividade (comunidades e guildas de leitores, de autores, de críticos, também dos que atuam em diversas instâncias editoriais), constrói-se a imagem do livro impresso como um suporte privilegiado de

inscrição do literário (FEBVRE, 1992, CHARTIER, 1999). Também se forma uma imagem discursiva – em outras palavras, um *ethos* discursivo – dos tipos, gêneros, modos de funcionamento da literatura: na história de edições da ALF, há, materializadas na forma de livros impressos, projeções éticas sobre a literatura fantástica, sendo ela uma literatura que nega ou coloca em xeque as noções razoáveis de tempo e espaço, por vezes suspendendo referenciais espaciotemporais historicamente constituídos.

Para dar conta de apreender essa partilha do sensível, detectável pelos imaginários materializados no discurso literário, Maingueneau (2006) agrupa várias categorias de análise discursiva (como as noções de *discurso constituinte*, *paratopia criadora* e *embreantes paratópicos*) para observar um regime de funcionamento do literário em nível de detalhamento que, ao menos potencialmente, transcende a estanque tríade texto-autor-leitor, historicamente definida e privilegiada por certas linhas dos estudos literários.

O discurso literário é, então, objeto “integralmente linguístico e integralmente histórico” (MAINGUENEAU, 2008, p. 16). Não é somente o texto, é também o contexto, as condições de produção e, principalmente, um efeito de sentido que revela como a história “fornece a razão para as estruturas de sentido que elas manifestam” (MAINGUENEAU, 2008, p. 16).

### 1.1.1 O discurso constituinte

A partir de que momento um texto literário passou a ser distinguido de um texto não-literário? Segundo a circunscrição proposta por Maingueneau (2006), a busca por definir, num grupo extraordinário (fora do ordinário), textos que se diferenciavam daqueles outros mundanos e corriqueiros, provém de uma estética romântica, datada de meados do século XVII. Para o teórico francês, essa perspectiva evidencia que o discurso literário tem uma gênese: não surgiu de uma hora para outra, mas foi possibilitado por um conjunto de condições históricas e linguísticas anteriores, proto-genéricas, que possibilitaram o aparecimento do literário como um discurso constituinte.

Tal qual o discurso científico, o discurso religioso ou o discurso filosófico, o discurso literário é visto por Maingueneau como *constituinte*, pois reivindica para si o estatuto de discurso original, fonte primeira. Para que esse estatuto se execute, todo discurso constituinte precisa funcionar a partir de um mecanismo *paratópico*: de constante jogo entre lugar e não-lugar:

Aquele que enuncia no âmbito de um discurso constituinte não pode situar-se nem no exterior nem no interior da sociedade: está fadado a dotar sua obra do

caráter radicalmente problemático de seu próprio pertencimento a essa sociedade. (MAINGUENEAU, 2006, p. 68)

Há um nome para esse jogo problemático: paratopia. Um *topos* paralelo a um outro. Um lugar paradoxal, que não é ausência de lugar, mas sim

uma difícil negociação entre o lugar e o não-lugar, uma localização parasitária, que retira vida da própria impossibilidade de estabilizar-se. Sem localização, não há instituições que permitam legitimar e gerir a produção e o consumo de obras, mas sem deslocalização, não há verdadeira ‘constituência’. (MAINGUENEAU, 2006, p. 68)

A paratopia não é causa nem condição de existência dos discursos constituintes, mas sim um efeito gerado por esses discursos, a partir da gestão de criação e circulação de enunciados. Há sempre, portanto, uma comunidade responsável por gerir um discurso constituinte: um grupo religioso, uma rede de escritores e editores, um clube de cientistas etc. Esses grupos, ligados entre si por uma rede de objetos e instituições, demarcam seus posicionamentos sempre com relação a outros discursos, no interdiscurso.

Podemos ter a impressão de que a análise dos discursos constituintes se ocupará somente de grandes textos ou de gêneros “socialmente privilegiados”, como os cânones religiosos ou literários, ou os tratados filosóficos mais famosos. Pelo contrário, Maingueneau atesta que o objeto desse tipo de análise

é uma produção discursiva fundamentalmente heterogênea. (...) Mas o discurso literário tenta em vão autorizar a si mesmo a partir de um patrimônio restrito de “obras-primas”, pois na verdade põe em interação uma grande diversidade de gêneros do discurso. (...) As produções que poderiam ser consideradas ‘fechadas’, aquelas em que a comunidade de enunciadores tende a coincidir com a dos consumidores, são sempre acompanhadas de outros gêneros, menos nobres, que também são necessários ao funcionamento do *archeion*.” (MAINGUENEAU, 2016, p. 70)

Atualmente, a ALF já é vista como fazendo parte de um certo rol de “grandes textos”, pelo menos no mundo literário argentino, trazendo dentro de si mesma essa diversidade de gêneros do discurso de que fala Maingueneau. Mas foi inicialmente concebida, por seus organizadores, numa mescla – muito estratégica – entre gêneros menores e trechos de obras-primas de autores consagrados, agrupando num mesmo objeto histórias de distintos valores simbólicos. O gênero *antologia* pode ser visto, então, como um mecanismo propício para produção do cânone, afinal é nele que se reúnem os textos tidos como “os melhores” de um dado contexto.



A observação dos gêneros “menores”, inclui, também, os textos sobre a ALF que circularam desde o lançamento da edição brasileira: comentários, resenhas, sinopses, descrições em sites de vendas etc. Todos esses paratextos revelam funcionamentos do literário, já que a enunciação do discurso literário não se faz somente *pelo texto literário*, mas também por uma performance de seu próprio direito de fala: enunciando seu lugar a partir de suas modalidades sociais de existência, pela difusão dos textos, instaura a autoridade enunciativa que lhe confere poder. É um jogo de mão dupla entre discurso e instituição.

### 1.1.2 A condição paratópica do discurso literário

A estética romântica cristalizou no indivíduo o papel de autor (e no papel de autor, o indivíduo). Consequências disso: a obra vista como produto singular, acabado, uno, de uma genialidade individual; o leitor como mero destinatário, receptor, sem participação fundamental na significação da obra. A partir disso, “para produzir enunciados reconhecidos como literários, é preciso apresentar-se como escritor, definir-se com relação às representações e aos comportamentos associados a essa condição.” (MAINGUENEAU, 2006, p. 89)

Ao mesmo tempo, a paratopia condicionante do discurso literário se constrói sobre um lugar específico: há um campo, (Bourdieu o propõe em *As Regras da Arte*, 1992), para o fazer literário, e esse campo tomou uma forma, que se mantém parecida até os dias de hoje, no século XIX, no seio de uma sociedade ocidental, sujeita a seu próprio sistema de regras. Neste trabalho, defendemos que esse sistema de regras é também um sistema de normas e técnicas que passa a girar em torno de um objeto específico: o livro impresso. Toda obra, para ser considerada literária, deve ater-se a essas regras de funcionamento e, idealmente, estar materializada em tal objeto, que foi construído e aprimorado ao longo do tempo, tornando-se um espaço privilegiado do literário.

Lendo Maingueneau (2006, p. 90-91), vislumbramos a possibilidade de poder identificar no livro impresso esse espaço preferencial do literário, a partir da contemplação de três planos: a *rede de aparelhos*, um *campo* em que se confrontam posicionamentos, e o *arquivo*, em que se guarda uma memória.

A **rede de aparelhos** é uma malha de instituições, objetos e pessoas que constitui o próprio espaço literário. Nela se incluem não só os indivíduos que se constituem como autores, produtores de conteúdo, mas também muitos outros atores e instituições: os mediadores de textos (vendedores, editores, tradutores, revisores...); os sujeitos que interpretarão os textos de maneira mais ou menos legitimada (os acadêmicos, os críticos especializados, os comentaristas

virtuais...); os *cânon*s (através da publicação de livros didáticos, antologias, seleções, listas, concursos...). Todas essas dinâmicas conformadas por sistemas de objetos dos quais o livro impresso se põe como centro.

O **campo** discursivo é o lugar de embate entre os muitos posicionamentos estéticos que remetem ao discurso literário. Nele confluem e se chocam inúmeros (mas limitados) gêneros discursivos e idiomas, força motriz do próprio interdiscurso. Há, como se pode esperar, posicionamentos dominantes e dominados, dinâmica historicamente variável. Na segunda parte desta dissertação, lidaremos com esse conflito de posicionamentos ao abordar a questão da definição da literatura fantástica, ora como gênero, ora como modo literário mais ou menos marginalizado – e mais ou menos valorizado – que outros, e inclusive com a questão da literatura latino-americana em relação a uma literatura universal.

O **arquivo** reúne a memória do campo literário, todo o conjunto de lendas e intertextos que tendem a se repetir e a se retroalimentar, daí surge um acervo vasto de imagens, símbolos, motivos, funções. É, inclusive, missão do escritor que se pretende bem-sucedido dialogar direta ou indiretamente com esse arquivo, como critério de pertença ao mundo da literatura. Uma evidência disso: ao serem entrevistados, os autores sempre são questionados sobre suas “filiações” literárias, ou seja, as obras e autores anteriores com que tiveram contato, seja pela leitura ou até mesmo pelo convívio.

Postos esses três elementos, interessa-nos observar como a paratopia se configura na ALF, ao longo de seu histórico de reedições, e qual é, no caso da edição da Cosac e Naify de 2013, sua relação com os imaginários editoriais do tempo presente, já que os modos como a paratopia se articula variam de acordo com o contexto histórico e suas condições de produção. No caso da ALF, segundo nosso entendimento, o aspecto paratópico da obra se mostra hiperpotencializado devido a seu histórico peculiar de edições anteriores, bem como da consciência dos processos de mediação editorial que seus organizadores tinham.

O próprio caráter de negociação constante entre lugar e não-lugar faz com que a paratopia seja sempre uma “outra coisa”, conforme mudam as situações e o contexto de produção editorial do livro. As embreagens paratópicas que configuravam a ALF em 1940, quando de seu lançamento na Argentina, são diversas daquelas engendradas aqui, pela Cosac

Naify, em 2013, e essa diferença pode ser identificada, repetimos, pelos vestígios editoriais que “sobram” como evidência no objeto<sup>5</sup>.

Para elaborar a hipótese principal deste trabalho, duas facetas da condição paratópica da ALF se destacam: há a tensão entre o lugar e o não-lugar da literatura fantástica, duplamente marginalizada (talvez triplamente, por ser latino-americana e, por isso, colocada à margem de uma literatura dita mundial). Há também um paradoxo constitutivo de todo objeto editorial: o de sempre remeter a um “lá” do texto, estando ao mesmo tempo preso ao “cá” do contexto. Esses dois jogos, digamos, entre lugar e não-lugar, entre suspensão e demarcação, são apreendidos na cenografia do livro, ao ser visto como enunciado iminentemente constituído na paratopia.

Há que se considerar, ainda, tipos de paratopia que aparecem no texto literário na forma de figuras, temas, motivos, ações, elementos narrativos, símbolos. Maingueneau (2006, p. 110-111) delimita algumas delas, que voltarão à tona no capítulo 4, quando analisaremos os aspectos editoriais da ALF de 2013:

- A paratopia de identidade, ligada aos sujeitos marginalizados, de maneira literal ou metafórica: os bastardos, os desempregados, as travestis, os ladrões, os loucos... uma miríade de figuras que deslocam as personagens e tipos de personagens com relação a uma normalidade, um lugar no mundo, a que não se pode pertencer completamente.
- A paratopia espacial, da relação entre sujeito e espaço ou ambiente. Duas figuras são típicas dessa paratopia: o nômade, em constante deslocamento, sem se fixar; o parasita, que se instala, mas sempre com o signo do estranho em sua frente. Na ALF, a paratopia espacial se manifesta, como veremos, na desterritorialização, no teleporte, na representação de lugares “anti-cartesianos”, na invasão de criaturas estranhas, no espaço além da vida etc.
- A paratopia temporal, que desloca as situações de um ponto fixo no presente: viaja ao passado arcaico ou a um futuro utópico ou distópico. É recorrente, na ALF aparecerem histórias de viagem no tempo, e essa paratopia é tematizada inclusive no projeto gráfico da capa e da diagramação.
- A paratopia linguística, em que se põem em relevo os limiares interlinguísticos, aparecendo geralmente na voz de um narrador ou personagem que usa uma língua que

---

<sup>5</sup> Consonante com essa imagem, Muniz Jr. (2018) propõe uma *ciência das sobras*, que daria luz justamente ao conjunto de pessoas e práticas ligadas à edição, preparação e revisão de textos, geralmente invisibilizadas no próprio universo de produção e circulação de textos em que se inserem.

não é “sua língua”. Aqui, chocam-se línguas de colonizados com línguas de colonizadores, interlínguas de regiões geograficamente fronteiriças, segundas línguas de estrangeiros ou turistas, até mesmo questões intralinguísticas de sotaque e dialeto. Na ALF há algumas ocorrências desse tipo de paratopia, por exemplo, no conto “A Expição”, de Silvina Ocampo, em que a protagonista, uma mulher do interior da Argentina, precisa lidar com uma certa incomunicabilidade entre ela e o marido, descendente de indígenas e falante de uma língua nativa. Essa língua nativa aparece materialmente no texto, através do discurso direto. Essa paratopia se relaciona, também, com o complexo processo de traduções que uma obra sofre de uma língua para outra. Especialmente, na ALF, em que todas as histórias ali contidas foram vertidas para o espanhol por seus organizadores.

### **1.1.3 Embreantes paratópicos em prol de uma semântica global**

Os embreantes paratópicos são mecanismos que “calibram” os sentidos de um tipo de discurso por estabelecer-lhes alguma localização dêitica em relação a um contexto histórico específico. Influenciam e são influenciados pelo enunciador no ato de enunciação e atuam em prol de uma semântica global, ou seja, uma significação coerente, que abrange o enunciado como um todo, mais ou menos distinguível se em contraste com seus outros semelhantes. Para fins metodológicos, Maingueneau define três embreantes paratópicos: o código de linguagem, o ethos e a cena de enunciação.

Eles podem ser percebidos, teoricamente, de maneira distinta, mas agem todos de maneira simultânea e mútua. Maingueneau problematiza essa divisão metodológica em *Gênese dos Discursos*:

A vontade de distinguir o fundamental do superficial, o essencial do acessório, leva a um impasse, na medida em que é a significância discursiva em seu conjunto que deve ser inicialmente visada. Não pode haver fundo, “arquitetura” do discurso, mas um sistema que investe o discurso na multiplicidade de suas dimensões” (MAINGUENEAU, 2008, p. 76)

Essa perspectiva corrobora nossa posição sobre a interpretação de um objeto editorial como a ALF: como num vórtice, todos os procedimentos editoriais confluem no objeto, dirigindo-se a um centro virtual, sua semântica global, e se deixam apagar, para que protagonize e prevaleça uma força predominante, o “fantasma da obra”, que confere um efeito de autonomia ao objeto. Esse efeito é obtido a partir da articulação entre os três embreantes paratópicos.

O *código de linguagem* formula-se no uso da língua acionada no momento da enunciação. Isso porque, no discurso literário, a língua que se usa não é exatamente a língua materna do escritor, nem a língua corriqueira que se usa no dia a dia, embora guarde traços dessas línguas também. Mas é um sistema intrincado de regras e signos, decorre daí, segundo Maingueneau (2006), a formulação de uma interlíngua. No caso da ALF, é notável o histórico de constituição da interlíngua que nos chega através da primeira edição brasileira: na edição argentina, os organizadores já optaram por traduzir/transcrever/recriar os textos contidos na antologia a partir de uma interlíngua espanhola-argentina, optando muitas vezes pela adaptação livre em detrimento de uma “tradução literal”<sup>6</sup> e que gera, logo de início, um apagamento das línguas originais em que aqueles textos foram antes concebidos.

Ao longo das décadas, a ALF passou por inúmeras revisões, correções e adaptações, que vão modificando pouco a pouco o código de linguagem. Enfim, a primeira edição brasileira é traduzida por uma única pessoa, a tradutora Josely Vianna Baptista, que verte todos os relatos, contos, trechos e anedotas para o português brasileiro. Como num vórtice de um buraco negro, essa história de traduções e recontos vai sendo sugada e apagada, restando para nós apenas os vestígios da última versão realizada.

Um outro embreante paratópico é o *ethos*, que atua nos imaginários entre enunciador e co-enunciador. É um efeito de sentido, construído no discurso, e está “intrinsecamente ligado a um processo interativo de influência sobre o outro” (MAINGUENEAU, 2006, p. 269). No final das contas, se dizemos, em nossa hipótese principal, que uma nova edição da ALF engendra, em sua formalização material, novos imaginários sobre a literatura fantástica e sobre o modo de existência do discurso literário, esses imaginários nada mais são que várias manifestações dos *ethé* articulados por uma cenografia discursiva.

Nesse sentido, há um *ethos* pré-discursivo (por exemplo, o imaginário já construído que o enunciatário tem dos autores presentes na ALF, da editora Cosac Naify, da literatura fantástica, da própria Literatura em si...) e um *ethos* discursivo (que o leitor/destinatário percebe e atualiza no momento da leitura/enunciação).

O *ethos* não está ligado somente às figuras do autor, mas aos gêneros discursivos em si. Há, portanto, um horizonte de expectativas quanto ao que seja a literatura fantástica contida na

---

<sup>6</sup> Borges, em seus poucos ensaios sobre o ato de traduzir, mostrou total descrença na busca por uma maneira “exata” de verter os textos de uma língua a outra. Era partidário do famoso provérbio italiano *traduttore traditore* (tradutor, traidor) e via a tradução como um ato de criação, na qual a fidelidade ao “original” pouco servia como diretriz (cf. SEIXAS FERNANDES, 2011).

ALF, que pode ser confirmado ou posto à prova ao ser atualizado no momento da leitura. Mais importante ainda é ter em mente que ele está crucialmente ligado à cenografia (a conjunção ordenada de todos os elementos enunciativos, das matérias de transmissão postas em cena no ato da enunciação) que o livro impresso articula.

Há, além do ethos ligado à imagem do autor e do texto literário, um ethos da própria casa editorial que formaliza e põe em circulação objetos que serão tidos como “seus”. Ou seja, um conjunto de imaginários sobre a editora que se une ao jogo de impressões e pressupostos que os leitores/consumidores farão dos textos/produtos que ela faz circular. Isso se torna mais evidente em instituições como a Cosac Naify, responsável pela primeira edição da ALF no Brasil, reconhecida pela atenção com que elaborava seus produtos editoriais, impregnando na memória coletiva um ethos editorial de extrema sofisticação, apuro e maestria na técnica de confecção do livro, que julgamos crucial para a valorização de seus produtos, tanto do público consumidor quanto da crítica especializada (que, não nos esqueçamos nunca, também é público consumidor).

Se, à primeira vista, a noção de ethos pode parecer um tanto intuitiva e impressionista, devemos considerar o ethos justamente como uma imagem que emerge da articulação entre os elementos de um enunciado (que conjugam uma cenografia, como veremos adiante), condicionados a um contexto de produção e materializados sempre em corpos e objetos do mundo, seus suportes de inscrição. Dessa forma,

A problemática do ethos pede que não se reduza a interpretação dos enunciados a uma simples decodificação; alguma coisa da ordem da experiência sensível se põe na comunicação verbal. As ‘ideias’ suscitam a adesão por meio de uma maneira de dizer que é também uma maneira de ser. (MAINGUENEAU, 2011, p. 29)

De acordo com Maingueneau (2011), a noção de ethos começou a ser pensada dentro dos estudos de comunicação a partir do momento em que os estudiosos começaram a se preocupar com um certo “look” dos enunciados: por exemplo, ao analisar a fala de um representante político de um certo partido, seriam postos em análise não só a matéria verbal, o conteúdo e o tema do enunciado, mas também o modo como o enunciador construía uma imagem de si ao dizer isto ou aquilo, pela gestualidade, pelos paramentos/vestuário, pelas variações na prosódia e no tom da voz, pelas inserções, dentro da fala, de menções a si próprio, ao seu caráter, e ao caráter que previa de seu público, etc. O fim da construção – ora deliberada, ora inconsciente – do ethos seria criar uma boa impressão de si, uma sensação de confiança da plateia.

É possível pensar, então, numa abordagem semelhante para olhar o livro: para se fazer circular efetivamente numa certa rede, para ter eficácia simbólica e perdurar no tempo, impregnar no imaginário coletivo, o livro deve também causar boa impressão, ganhar a confiança do enunciatário: o público leitor, o consumidor que investirá seu dinheiro nesse produto.

Paradoxalmente, supõe-se que tem melhor eficácia o ethos que é inferido, e não dito, pois “a eficácia do ethos reside no fato de ele se imiscuir em qualquer enunciação sem ser explicitamente enunciado” (MAINGUENEAU, 2011, p. 13). Caso o foco do enunciado se volte apenas para o ethos do enunciador, ele corre o risco de ser posto à prova, como construção falsificada, tendenciosa – pode ser, mas não pode transparecer, se pretende a *incorporação* de seu público, isto é, que o público entre em conjunção e adira ao que lhe é proposto. Além disso, a definição e eficácia do ethos não depende tão somente da perspicácia do enunciador, nem de certas qualidades oratórias que evidenciaríamos valores como a humildade ou a singeleza do orador. O ethos é construído sempre no ato da enunciação, e sua apreensão depende do jogo dinâmico de imagens entre enunciador e enunciatário, que constroem imagens de si e do outro antes mesmo do acontecimento enunciativo ter início. Maingueneau também enfatiza o caráter multimodal do ethos, que se engendra não só pela matéria verbal:

O ethos se elabora, assim, por meio de uma percepção complexa, mobilizadora da afetividade do intérprete, que tira suas informações do material linguístico e do ambiente (...) o ethos, por natureza, é um *comportamento* que, como tal, articula verbal e não verbal, provocando nos destinatários efeitos multissensoriais. (MAINGUENEAU, 2011, p.16)

Assim, um ethos projetado pela ALF não se dá somente por seu texto verbal, mas também pelos paratextos ali inscritos, pela materialidade do objeto e suas propriedades gráficas. Como procuraremos mostrar na segunda parte da dissertação, nossa hipótese é a de que a ALF de 2013, publicada pela Cosac Naify, constrói em si um ethos que joga com a relação entre marcação tópica e suspensão paratópica, potencializando o jogo com o apagamento constitutivo dos processos editoriais, em diversos níveis, nos diversos estratos de significação do livro.

Mas o ethos é, fundamentalmente, um processo interativo, de influência sobre o outro, e a definição de um ethos será sempre uma interpretação, um efeito de sentido apreendido pelo observador, que o *incorpora* (ou não). Também depende de uma conjuntura histórica e de cada comunidade discursiva, que tem em sua memória coletiva um compêndio de ethé previstos. Todo ethos que é novo, não usual, pode ser mal interpretado e visto como estranho. Eis um problema da constituição da ALF – e, talvez, seu grande atrativo – desde a primeira edição, de

1940, e a cada reedição, os que sustentavam, tacitamente, cada um dos relatos contidos ali, se perdem, são engolidos pelo buraco negro e se transformam numa coisa outra, pois já não pertencem ao seu contexto original.

Para essa situação, Maingueneau prevê a existência de *ethé* híbridos, que podem não corresponder diretamente a uma realidade social – podem ser “misturas” de *ethé* jamais pensadas, para produzir um efeito novo. O discurso tem

a capacidade de criar *ethé* que não remetem a modos de dizer socialmente atestados, e que, no entanto, têm eficácia social, uma vez que permitem definir cenas de enunciação nas quais os atores sociais dão sentidos a suas atividades. (MAINGUENEAU, 2011, p. 26)

Num livro peculiar e múltiplo como a ALF, que *ethé* estão sendo engendrados? Inúmeros. Cada uma das histórias, acompanhada da biografia de seu autor, engendra um *ethos* específico. Mas, em grupo, enquanto conjunto antológico, também produz um *ethos*. Afinal, no livro impresso, ainda mais numa antologia formalizada materialmente num livro impresso, quem é o enunciador e que imagens de si ele precisa “defender”? Seria um dos organizadores (Borges, Bioy Casares e/ou Ocampo)? Ou seria cada um dos autores escolhidos e cujos textos foram adaptados, recontados, editados, traduzidos? Seria, então, a tradutora, Josely Vianna Baptista? Ou o artista que produziu a imagem da capa, Zansky? Ou as mulheres que desenvolveram o projeto gráfico, Elaine Ramos e Nathalia Cury? E se considerarmos a casa editorial, Cosac Naify, como enunciadora dessa encarnação da ALF? Ainda mais, e se o próprio objeto-livro for o próprio enunciador de tudo. Realmente, há muitas imagens e reputações colocadas em jogo.

Para detectar os meandros da enunciação que engendram um *ethos*, precisamos nos atentar para um terceiro embreante paratópico: a *cenografia*. Ela é a conjunção de todos os artifícios discursivos mobilizados na enunciação. Maingueneau dá especial atenção às particularidades do texto verbal, mas acrescenta sumariamente a participação dos elementos não-verbais na produção da cena, sempre participativa num quadro cênico.

De acordo com o linguista, todo enunciado literário está vinculado a uma *cena englobante literária*. É ela que permite, por exemplo, que se suponha que aquilo de que se fala é fictício, que o nome do autor seja um pseudônimo, que se leia um texto sem que sua referencialidade a um mundo real seja constantemente vigiada. Para que o discurso literário seja produzido e apreendido como tal, é preciso que certas condições de enunciação estejam dispostas numa *cena genérica*:



As condições de enunciação ligadas a cada gênero correspondem (...) a certo número de expectativas do público e de antecipações possíveis dessas expectativas pelo autor. Elas são facilmente formuladas em termos de circunstâncias de enunciação legítimas: quais são os participantes, o lugar e o momento necessários para realizar esse gênero? Quais os circuitos pelos quais ele passa? Que normas presidem ao seu consumo? E assim por diante. (MAINGUENEAU, 2006, p. 251)

A cena englobante e a cena genérica estão intimamente ligadas com as condições de produção, circulação e recepção do literário dentro de uma comunidade que compartilha imaginários sobre o literário e que produz e interage com objetos de inscrição do literário. No nosso caso, por exemplo, a cena genérica ligada à primeira edição da ALF, em Buenos Aires, anos 1940, é diferente da cena genérica em que o público brasileiro recebe o livro em 2013. Lá, era parte de uma coleção de textos tidos como o que era “*lo perdurable y lo viviente de las diversas disciplinas de la literatura mundial*” (BORGES et al., 1940, s/p), ao mesmo tempo em que tinha o papel crucial de legitimar o nome dos organizadores e dos diversos escritores argentinos incluídos na coletânea como representantes autênticos de uma tradição literária hispano-americana. Aqui, quando a Cosac Naify lança um novo e sofisticado livro, já não há necessidade de legitimação de autores que alçaram ao cânone, e o fantástico se reveste de uma significação diferente, mais distante do gênero formulado pelos autores do Rio de la Plata, e mais próxima de um fantástico associado, por exemplo, a fenômenos da literatura de entretenimento na contemporaneidade<sup>7</sup>, que servem a outros propósitos, e são produzidos por outros motivos.

Vejamos: somente os “arredores” do livro já nos indicam que a ALF, ao ser publicada num novo contexto editorial, adquire nova significação. Mas sabemos que há elementos textuais e não-textuais contidos no objeto-livro que evidenciam essa ressignificação: o imaginário de temas e tipos presente em cada texto, as marcas gráficas do livro, seus paratextos. Manifesta-se uma terceira cena de enunciação: a *cenografia*.

Uma cenografia é indicada com vários índices localizáveis no texto ou no paratexto, mas não se espera que ela designe a si mesma; a cenografia se *mostra*, por definição, para além de toda cena de fala que seja *dita* no texto. (...) Essa “-grafia” não remete a uma oposição empírica entre suporte oral e suporte gráfico, mas a um processo fundador, à inscrição legitimadora de um texto, em sua dupla relação com a memória de uma enunciação que se situa na filiação de outras enunciações e que reivindica um certo tipo de reemprego. (MAINGUENEAU, 2006, p. 253)

---

<sup>7</sup> Citem-se, como exemplos de livros que concorrem à atenção do leitor na mesma prateleira em que se coloca a ALF nas livrarias: a saga de livros de Harry Potter, da inglesa J. K. Rowling, ou os volumosos épicos das Crônicas de Gelo e Fogo, do estadunidense George R. R. Martin.

A cenografia da ALF, portanto, transcende o projeto de seus primeiros organizadores, à medida que articula seus inúmeros elementos constituintes e constitutivos para justificar, tacitamente, seu estatuto de obra literária na nova conjuntura em que emerge.

Maingueneau (2006) concentra as análises da cenografia nos aspectos textuais do texto (categorias como espaço, tempo, personagens, enunciador e figuras são articuladas para compor a cena). Expõe, além disso, a maneira como aspectos gráficos, por exemplo, a tipografia e as técnicas de pontuação, atuam em conjunção com o código verbal para constituir uma cenografia. No capítulo *Problemas de mídiun*, o autor evoca Régis Debray, autor do *Curso de Midiologia Geral* (1991), para tratar da materialidade do literário na história literária ocidental:

Uma mesa de refeição, um sistema de educação, um café, um púlpito de igreja, uma sala de biblioteca, um tinteiro, uma máquina de escrever, um circuito integrado, um cabaré, um parlamento, não são produzidos para “difundir informações”: eles não são “mídia”. Ainda assim, entram no campo da midiologia como locais e contextos de difusão, vetores de sensibilidade e matrizes de sociabilidade. Sem alguns desses “canais”, sem esta ou aquela “ideologia”, não haveria a existência social tal como a conhecemos. (DEBRAY, apud MAINGUENEAU, 2006, p. 213)

E então Maingueneau traduz Debray numa constatação crucial para o fundamento de nosso trabalho: “é inegável que as mediações materiais não vêm acrescentar-se ao texto como circunstâncias contingentes, mas em vez disso intervêm na própria constituição de sua ‘mensagem’” (MAINGUENEAU, p. 213).

O autor, no entanto, propõe um quadro metodológico que possibilita a interpretação do texto literário enquanto discurso, mas limita-se a fazer isso no âmbito do texto verbal. Não se trata de uma falha, mas de uma delimitação ontológica: é importante dizer que seu escopo se pretende dentro dos estudos da linguagem verbal, e o próprio autor menciona que, para aprofundamento dos estudos sobre o mídiun, seria aconselhável ir até sua fonte, o *curso de midiologia geral*, de Régis Debray (1992).

Para avançar nessa questão, com a possibilidade de olhar para outros aspectos que atuam junto ao texto verbal, daremos curso a uma exploração teórica multidisciplinar, em busca de estudos e modos de ver que nos permitem olhar para a rede de aparelhos que conforma (e é conformada) pelo campo literário, visando a ampliar a compreensão do discurso literário ao considerar também a materialidade de seus suportes de circulação, a fim de entender como esses suportes carregam, inevitavelmente, marcas de um certo apagamento dos processos editoriais.

## 1.2 A força do buraco negro e os vestígios que restam no limiar

Se o discurso literário, como o temos entendido desde o século XIX, é fundado numa paratopia constitutiva, devemos pressupor que os suportes que materializam e possibilitam a disseminação desse tipo de discurso também o são. Defendemos que o jogo discursivo entre lugar e não-lugar também se dá em nível editorial, relacionado ao inevitável apagamento dos processos técnicos de criação e circulação dos objetos editoriais, mas também como estratégia discursiva para um funcionamento específico do literário: a manutenção dos textos num cânone. Por ora, utilizaremos as ideias de *força* e *vestígio* para ilustrar, metaforicamente, o modo como essa paratopia se dá em nível material.

Chamemos de **força** a conjunção de elementos discursivos que age na cenografia do objeto editorial em prol de uma semântica global e que aponta para um não-lugar, ou melhor, um lugar outro, longe do contexto sócio-histórico de produção e circulação do próprio objeto. Essa força é tão mais potente quanto maior for a coesão semântica entre imagens, motivos, temas e referências que levem em direção a uma suspensão paratópica. A metáfora se aproxima daquilo que Debray (1991) refere, convocando a memória da noção de Lévi-Strauss, por eficácia simbólica, ou seja, a potência que faz ideias se impregnarem e serem transmitidas entre pessoas, lugares e instituições. De acordo com nossa hipótese, quanto maior a força de sua cenografia, maior a chance de sua eficácia simbólica perdurar. Uma distinção: a força, que propomos como instrumento metafórico, é apreendida tendo o objeto editorial como centro da análise; já a eficácia simbólica é melhor apreendida num estudo que contemple os modos de recepção e circulação do objeto numa rede de usuários, leitores, críticos, etc.

Se a força tem ligação com o apagamento, a elisão dos processos editoriais em prol da vida da obra, os **vestígios** são os rastros inevitáveis da técnica que produziu o “corpo” daquela obra. São todos os elementos que, inevitavelmente, denunciam e aprisionam o objeto editorial dentro de seu contexto de produção. Trata-se, na maioria das vezes, segundo nossa perspectiva, daqueles elementos provenientes dos próprios processos de mediação editorial. Os mais visíveis são os paratextos de protocolo editorial: colofão, expediente, informações sobre a impressão, código de barras, ficha catalográfica, enfim, tudo o que possibilita a um livro ser considerado mercadologicamente um livro. Outros menos visíveis, ou melhor, aqueles sobre os quais muito pouco se elaboraram teorias interpretativas, são o tipo de papel e encadernação, o esquema de cores da impressão, as iluminuras etc., e também as informações contidas nos textos de apoio e outros paratextos. Há ainda os que necessitam ser, por razões constitutivas, “invisíveis”: a tipografia, a diagramação, o design do objeto em si, ou seja, as artes aplicadas que se pretendem

esconder nas entranhas e na pele da obra, que não querem, paradoxalmente, chamar a atenção para si (cf. TSCHICHOLD, 2014; HENDEL, 2006; MELOT, 2012).

A conjunção entre força e vestígio é que materializa a paratopia no objeto editorial que estamos estudando. Mas tanto força quanto vestígio são provenientes de um mesmo movimento: a evolução das técnicas que permitem a produção, disseminação e recepção – a *transmissão* – do fato literário.

Discorreremos, então, sobre algumas percepções fundamentais para o estudo dessas *transmissões* advindas da disciplina elaborada pelo estudioso francês Régis Debray chamada midiologia. Em seguida, tecemos sua relação com uma breve história da evolução das técnicas que possibilitaram ao livro ser o que é hoje, partindo de um período pré-imprensa, conforme nos apresenta Julien Febvre (1992), indo em direção ao tempo presente, para que, enfim, se apresente a noção de *tecnema*, que nos servirá como um instrumento de análise da cenografia do objeto editorial ALF.

### **1.2.1 Mídium – o que é? Para que nos servirá?**

A midiologia é uma disciplina que surge sem a pretensão de se constituir como área de conhecimento grandiosa, onipotente, firmada em grandes preceitos. Na verdade, seu organizador, Régis Debray, concebe-a como linha investigativa que visa a preencher certas lacunas que outras áreas de conhecimento mais consolidadas, como a História, a Sociologia e as teorias da Comunicação, não pretenderam abordar.

Trata-se de uma disciplina que deseja entender os fatos da transmissão. Olhando para seu objeto (fugidio, simples mas volátil) e sua metodologia (provisória, mutável), podemos entender como esse conjunto de ideias oferece auxílio para compreender a formação e a disseminação de imaginários discursivos no campo literário, sendo possível detectar os modos (e motivos) de transmissão a partir das forças e dos vestígios materializados no objeto editorial.

Um aspecto importante da midiologia é que com ela se investigam os fatos de transmissão a partir de suas bases materiais: os mediadores, os meios, as relações, os materiais em si:

A midiologia tem por objetivo, através de uma logística das operações de pensamento, ajudar a clarificar esta questão lancinante, irresolúvel e decisiva declinada – conforme se é escritor, etnólogo ou moralista – como ‘o poder das palavras’, ‘a eficácia simbólica’ ou ainda ‘o papel das ideias na história’. (...) Ela gostaria de ser o estudo das mediações pelas quais ‘uma ideia se torna força material.’ (DEBRAY, 1991, p. 14)

Essa eficácia simbólica, tal como mencionada pelo autor, tem, ao nosso ver, total relação com a ideia de “força” que o objeto editorial emana quando posto em circulação no mundo. Convertendo a ideia para os estudos de enunciação de Maingueneau, podemos dizer também que essa eficácia, ou essa força, tem relação com a potência da semântica global de cada objeto, enquanto elemento central de uma enunciação.

A força, entretanto, só se potencializa através de uma história de técnicas e transmissões dessas técnicas. Em nosso caso, mais especificamente, precisamos compreender como os aprimoramentos associados às tecnologias do livro estão relacionados tanto à gênese de um certo discurso literário, herdeiro da doxa romântica, quanto a sua consolidação num largo período histórico.

O problema se coloca também como desafio metodológico: como o discurso literário é paratópico, e assim o são os seus suportes de circulação, parece ser estratégia constitutiva dessa busca pelo não-lugar um apagamento dos processos editoriais que constituíram cada objeto que dá suporte ao discurso literário. Em outras palavras, em prol de uma semântica global potente, o livro de literatura deve ocultar todos os vestígios de sua produção, que é, ao contrário do que impõe o regime do texto literário, mundana, ordinária, e que marca fatalmente seu lugar num contexto histórico.

Ainda mais que, com o passar dos séculos, o livro tornou-se objeto tão hiperespecializado pelas normas e técnicas que o constituem, que sua força simbólica convergiu num verdadeiro centro de gravidade simbólica tão denso que pode chegar a “soterrar”, ocultar em si seus próprios processos de constituição, como condição *sine qua non* para sua existência. Há casos exímios em que o livro, em especial o livro literário, adquire tanta força que se transforma em buraco negro: só o que nos resta, nesses casos, é observar aquilo que sobrevive nos arredores do buraco negro, os vestígios que não se ocultaram, aquilo que se deixa entrever em seu horizonte de eventos.

Esses elementos vestigiais do livro, que de um modo ou outro, estão presentes em qualquer objeto técnico do mundo, como fruto de seus processos de produção, fazem parte do *mídiun* que queremos detectar e compreender. O *mídiun*, esse objeto fugidio, de difícil definição, designa

o conjunto, técnica e socialmente determinado, dos meios simbólicos de transmissão e circulação. Conjunto que precede e supera a esfera dos meios de comunicação de massa contemporâneos, impressos e eletrônicos,

entendidos como meios de difusão maciça (imprensa, rádio, televisão, cinema, publicidade, etc.). (DEBRAY, 1991, p. 15)

Desta constatação, é importante compreender que *mídiu*m não é mídia. Mídia diz respeito principalmente a meios de comunicação de natureza concreta (sensorialmente falando) e consagrados por diversas instituições, a partir de sua conceptualização oportuna e extensiva, como tais: a televisão, o jornal, o rádio, etc. Mas o *mídiu*m engloba as mídias, não se restringe a elas:

Uma mesa de refeição, um sistema de educação, um café-bar, um púlpito de igreja, uma sala de biblioteca, um tinteiro, uma máquina de escrever, um circuito integrado, um cabaré, um parlamento, não são feitos para “difundir informações”. Não são ‘mídia’, mas entram no campo da midiologia enquanto espaços e alternativas de difusão, vetores de sensibilidades e matrizes de sociabilidades. (DEBRAY, 1991, p. 15)

Assim sendo, apesar de tomar o livro impresso como nó central de nossa investigação, também devemos tomar consciência de outros vetores de sensibilidades (objetos e seres que transmitem) e matrizes de sociabilidades (instituições, agrupamentos que geram e gerem valores, ideias, imaginários a serem transmitidos pelos vetores): os tipos gráficos, as casas editoriais, as tintas e modos de impressão, as lojas de livros, os vídeos no Youtube sobre a ALF, as fábricas de papel, os livros didáticos, as próprias línguas... Uma análise ideal (e longa) observaria tantos vetores e matrizes quanto fosse necessário para demonstrar a paratopia constitutiva do objeto editorial: “Até que venha a ser mais amplamente informado, o trabalho de explicação consiste em substituir o invisível simples pelo visível complicado” (DEBRAY, 1991, p. 17).

Outra tentativa de definição de *mídiu*m feita por Debray, ou melhor, uma elucidação sobre sua complexidade, aparece na tese que o autor apresentou para obter uma “licença para orientar pesquisas” na Sorbonne, em 1994. A tese foi traduzida para o português com o nome de *Manifestos Midiológicos* (DEBRAY, 1994), em que se apresentam as seguintes dimensões de *mídiu*m:

1. Um procedimento geral de simbolização (palavra, escrita, imagem analógica, cálculo digital);
2. Um código social de comunicação (a língua natural na qual a mensagem verbal é pronunciada: latim, inglês ou tcheco);
3. Um suporte material de inscrição e estocagem (argila, papiro, pergaminho, papel, banda magnética, tela);

4. Um dispositivo de gravação conectado a determinada rede de difusão (uma gaveta cheia de manuscritos, tipografia, foto, televisão, informática).

Só podemos nos aproveitar dessa variedade de elementos, posto que cada uma delas contribui, de certo modo, para analisar a situação paratópica da ALF, através de seus aspectos textuais, paratextuais, gráficos e materiais.

Além disso, os imaginários editoriais que procuraremos identificar na formalização material da ALF assemelham-se à concepção de “pensamento” que o midiólogo deve ter: “o conjunto material, tecnicamente determinado, dos suportes, relações e meios de transporte que lhe garantem, em cada época, sua existência social” (DEBRAY, 1991, p. 18). Ou seja, esses imaginários estarão sempre condicionados ao conjunto de normas e técnicas existentes na época de produção - e conseqüente circulação - dos objetos.

As invenções técnicas formam um sistema entre si; ora, um sistema nunca é somente técnico, mas tecno-cultural. Assim, seu estudo deve estar sempre associado à história geral das culturas e civilizações, englobando a história das técnicas da qual, no entanto, depende em parte. (DEBRAY, 1991, p. 19)

Quanto mais duradoura a história de uma dada técnica, mais favorável é o adensamento dos processos envolvidos na produção, circulação e recepção de um certo objeto (qualquer quer seja, não só os livros). Essa é uma problemática colocada por Debray na primeira aula do *Curso de Midiologia Geral* (2001), e que corrobora com nossa hipótese de suspensão paratópica: trata-se da ideia de *cerração midiática*, creditada a Daniel Bounoux, cientista da comunicação. Essa *cerração*

faz desaparecer o mídiom por si mesmo e tende a eliminar as mediações técnicas: quanto mais elas são complexas e pesadas a colocar em ação, maior é o sentimento de uma área de irradiante midialidade imposto pelo resultado (um plano de cinema, por exemplo, recebe-se como a própria vida em estado bruto quando, afinal, foram necessárias dezenas de horas de trabalho para ensaiá-lo e produzi-lo). (DEBRAY, 1991, p. 22)

Tal qual o plano de cinema, o livro impresso, da forma que chega às mãos do leitor/consumidor, já não deixa evidente o longo processo de concepção e confecção do mesmo. Em prol da força, relega os índices de tal processo aos vestígios – aquelas reduções inescapáveis a que o objeto-livro precisa ser submetido para ser apreendido como tal, conforme as normas e técnicas de cada contexto ditam “o que é um livro”. Retomando nossa proposição sobre o livro literário: a força do objeto será tanto maior quanto mais discretos forem os vestígios de sua produção.

### 1.3 Forma e matéria: formalização material

Tanto força quanto vestígios se conjugam num objeto editorial. No tempo presente, todo objeto editorial é um objeto técnico-científico-informacional<sup>8</sup>. Que significa essa categorização?

De acordo com o filósofo tcheco-brasileiro Vilém Flüsser, que ensaia, em *O Mundo Codificado* (2007), uma proposta de filosofia do Design, a ideia de *matéria* surge entre os romanos numa tentativa de opor-se à ideia de *forma*. Etimologicamente, *matéria* seria uma tradução do grego *hylé*, que designa a madeira, com o sentido de ser uma substância amorfa, que pode ser trabalhada – informada (FLÜSSER, 2007, p. 23).

Essa oposição entre forma e matéria pode ser melhor entendida como dicotomia, dois lados complementares: a matéria é aquilo que preenche a forma, a forma é aquilo que deixa ver a matéria. Se há oposição mais potente, na cultura ocidental, não é entre forma e matéria, mas sim entre forma e espírito. Trata-se de uma oposição iniciada no pensamento platônico de que o mundo das coisas é somente uma representação (uma “cópia”) de um mundo ideal, perfeito, desmaterializado. Séculos adiante, as influências judaico-cristãs contribuem para a condenação do material, que é transitório e corruptível, e a salvação do espiritual, que é eterno e puro.

Os movimentos românticos, principalmente o inglês e o alemão, completam e reforçam esse pensamento, valorizando sempre o espírito em detrimento da matéria. É uma hipótese pertinente pensar que essa chave paradigmática tenha influenciado grandemente os estudos literários que buscavam olhar para o texto como um “espírito” eterno, uno, imutável, sem considerar seu “corpo”, que denuncia fatalmente os processos editoriais.

Mas a dicotomia forma-matéria também é problemática. Não é somente a matéria que está sujeita à forma, mas a forma também é “deformada” pela matéria:

A ideia básica é esta: se vejo alguma coisa, uma mesa, por exemplo, o que vejo é a madeira em forma de mesa. É verdade que essa madeira é dura (eu tropeço nela), mas sei que perecerá (será queimada e decomposta em cinzas amorfas). Apesar disso, a forma “mesa” é real e o conteúdo “mesa” (a madeira) é apenas aparente. Isso mostra, na verdade, o que os carpinteiros fazem: pegam uma forma de mesa (a “ideia” de uma mesa) e a impõem em uma peça amorfa de madeira. Há uma fatalidade nesse ato: os carpinteiros não apenas informam a madeira (quando impõem a forma de mesa), mas também deformam a ideia de mesa (quando a distorcem na madeira). A fatalidade

---

<sup>8</sup> Essa noção vem do geógrafo Milton Santos (1996) e define os objetos do período contemporâneo que, depois do advento prolífico da informática (cerca da década 1990), são fruto da histórica união entre tecnologia e ciência e, “por sua extrema intencionalidade de produção e localização, já surgem como informação.” (SANTOS, 1996)



consiste também na impossibilidade de se fazer uma mesa ideal. (FLÜSSER, 2007, p. 26)

A “deformação da ideia” de qualquer objeto é consequência fatal da evolução das técnicas, que vão e vêm conforme a interação das diferentes culturas com o mundo, sempre de maneiras inovadoras. Mas as formas das coisas

não são descobertas nem invenções, não são ideias platônicas nem ficções, são recipientes construídos especialmente para os fenômenos (‘modelos’). E a ciência teórica não é nem ‘verdadeira’ nem ‘fictícia’, mas sim ‘formal’ (projeta modelos). (FLÜSSER, 2007, p. 28)

O conceito de *informar* – impor formas à matéria – torna-se mais claro no contexto da revolução industrial, em que, por exemplo, se submetiam o vidro ou o plástico a formas variadas para criar objetos: cinzeiros, garrafas, armas. Não é diferente com o livro.

Há, como veremos adiante, uma história das técnicas ligadas ao desenvolvimento do livro que mostra como tal objeto foi ganhando forma a partir da matéria disponível em cada época. De acordo com Febvre (1992), o tamanho do livro é um dos aspectos formais mais notáveis: tinha relação, a princípio, com o tamanho da peça única de pele que era possível obter de um animal. Mais adiante, com o aparecimento do papel e a disseminação de seu uso, o tamanho do livro era influenciado tanto pelo tamanho das máquinas que o produziam (a prensa, o prelo, as telas de papel), quanto pelo seu uso previsto: um objeto que ficaria fixado num pedestal, para leitura em voz alta. Somente com a maior alfabetização da população é que o livro se torna menor e mais portátil: do tamanho da palma da mão, para caber numa bolsa ou bolso. Araújo (2008) complementa que o tamanho se uniformiza, também, de acordo com o número de dobras numa folha de papel e que, hoje em dia, com o avanço das técnicas digitais de impressão e corte, a variabilidade é enorme, e geralmente depende das tendências de um mercado (livros de um mesmo tamanho custam menos para produzir do que livros de tamanhos muito diferentes).

Falar, então, sobre a formalização material do discurso literário é tentar compreender como a transmissão desse tipo de discurso influencia a criação, transformação e extinção de formas e matérias, bem como, no sentido contrário, como as formas em potencial e os materiais disponíveis em cada contexto histórico também influenciam o modo como o discurso será transmitido. Por exemplo, se, no século XVII, o tamanho grande do incunábulo se relacionava com uma prática de leitura pública, coletiva, em voz alta, hoje um livro de tamanho parecido já não prevê o mesmo tipo de prática (pensemos, para ilustrar, nos livros feitos especialmente para

serem expostos em mesas de centro, os *coffee table books*, ou os livros de arte da editora alemã Taschen). A forma adquire novo significado.

A disciplina contemporânea que estuda o modo como forma e matéria se influenciam mutuamente para produzir efeitos de sentido é o Design. De acordo com Flüsser (2007, p. 28), “a matéria no design, como qualquer outro aspecto cultural, é o modo *como* as formas aparecem”.

Importante destacar que Flüsser critica uma oposição usual que se tende a fazer no tempo presente: a de cultura material *versus* uma suposta cultura imaterial, que englobaria, por exemplo, o universo digital, a cibercultura. Essa dita cultura imaterial só existe se submetida a formas materiais que a possibilitam: chips de silício, satélites, cabos de fibra ótica, telas de LCD etc.

Antigamente, o que estava em causa era a ordenação formal do mundo aparente da matéria, mas agora o que importa é tornar aparente um mundo altamente codificado em números, um mundo de formas que se multiplicam incontrolavelmente. Antes, o objetivo era formalizar o mundo existente; hoje o objetivo é realizar as formas projetadas para criar mundos alternativos. Isso é o que se entende por ‘cultura imaterial’, mas deveria na verdade se chamar ‘cultura materializadora’. (FLÜSSER, 2017, p. 31)

Essas observações são relevantes para percebermos que o livro impresso, hoje, está também submetido a essa cultura materializadora: design e diagramação são projetados quase que exclusivamente através de softwares (mas que demandam conhecimentos técnicos também analógicos). A impressão é digital. A venda de livros em lojas físicas disputa espaço crucial com lojas virtuais. A crítica, tanto a especializada, quanto a não-especializada, se dá predominantemente em ambiente digital, através de páginas da web, vídeos em plataformas de streaming, periódicos acadêmicos eletrônicos, etc.

Aliás, ao se dedicar a elaborar uma filosofia do design, Flüsser foi precursor em abrir terreno para uma área de conhecimento relativamente nova no contexto brasileiro. Há esparsos material acadêmico e/ou técnico sobre o design do livro. Os próprios profissionais do design gráfico afirmam a dificuldade em reunir informações sobre seu ofício e compendiar esses conhecimentos em manuais. Em *O Design do Livro* (2006), um dos esparsos livros publicados no Brasil, pela brava Ateliê Editorial, o designer Richard Hendel declara, logo na introdução, que o design do livro é um tipo de conhecimento complexo, quase secreto, do qual qualquer manual ou livro de instruções resultaria insuficiente, incompleto, porque cada livro é, para o design, considerado um corpo único, uma obra de arte, mesmo que destinada desde o início a

se reproduzir em inúmeras cópias. Eis um paradoxo constitutivo dessa área de conhecimento, tida por seus próprios profissionais como um ramo das artes aplicadas (cf. MUNARI, 1981). Sendo arte aplicada, é um ofício paratópico em si. A fala de Hendel passa mais por questões mercadológicas do que por questões artísticas... de fato, o discurso sobre o design gráfico parece sempre transitar num limiar entre o artístico e o industrial.

O design seria, também, entendido como uma arte invisível. Para Hendel (2006), o leitor frui o texto sem esclarecer, precisamente, *como se faz* o design do livro, pois levamos, na nossa sociedade ocidental letrada, a herança iluminista de que as palavras escritas importam mais que o suporte em que se inscrevem. Ironicamente, nos últimos anos, a demanda por designers em gráficas e editoras tem subido significativamente, pois a produção de objetos cada vez mais sofisticados do ponto de vista estético tem virado critério principal de competitividade em vendas no setor editorial. Evidências disso são as editoras de nicho que ganham visibilidade por lançar no mercado títulos exaustivamente já publicados, mas materializados em objetos que conquistam o comprador pela visão, pelo tato, por aquilo que oferecem além do texto verbal. Exemplos de editoras que emergem nesse nicho: a recente DarkSide Books<sup>9</sup>, especializada em livros de terror e cultura pop; a sofisticada Carambaia<sup>10</sup>, que lançou mais uma edição (em duas versões: convencional e especial) das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, e aposta na produção limitada e numerada de exemplares, conferindo-lhes um aspecto de raridade, mais uma justificativa para elevar o preço dos títulos a valores bem acima da média nacional<sup>11</sup>.

Muitas vezes, o designer do livro trabalha de maneira intuitiva e solitária, sem tempo para compartilhar seus conhecimentos e técnicas com outros colegas do ofício (lembremo-nos de que Hendel fala sobre o contexto estadunidense). No cotidiano corrido de uma editora, que gerencia os processos editoriais de muitos títulos ao mesmo tempo, nem sempre há a oportunidade de o editor mostrar o texto original completo ao designer – que costuma não ter tempo suficiente para lê-lo. Também entram em jogo as mudanças de última hora que, como lembra Hendel, podem comprometer todo um trabalho já desenvolvido pelo designer e fazê-lo descartar uma boa parte daquilo que já fez. A relação entre editor e designer pode ser tão

<sup>9</sup> Página oficial da editora: <<https://www.darksidebooks.com.br/>>. Último acesso em: 16 Abr. 2019.

<sup>10</sup> Página oficial da editora: <https://carambaia.com.br/>. Último acesso em: 16 Abr. 2019.

<sup>11</sup> Enquanto a editora Nova Fronteira oferece edições do livro de Machado de Assis a R\$14,90 (fonte: <<https://tinyurl.com/y3exyrjh>>. Acesso em 16 Abr. 2019), a Carambaia vendeu sua edição a R\$99,90, na versão “convencional”, e R\$199,90, na versão “especial”, ambas já esgotadas. (fonte: <<https://tinyurl.com/y6phaqch>>. Acesso em 16 Abr. 2019)<sup>13</sup> A página do prêmio pode ser visualizada em: <<https://papelpolen.com.br/premio/>>. Último acesso em: 16 abr. 2019.

espinhosa, ou vista pelo primeiro como não essencial, que esse fato pode ser, inclusive, a causa do anonimato do designer no objeto editorial final, como se seu trabalho não fizesse parte do expediente editorial.

Além disso, muitas editoras não têm um designer. Ou atribuem as tarefas ao capista e ao diagramador, ou não compreendem a importância da contratação de alguém responsável por formalizar materialmente o livro de modo a obter grande potencial de *força*. Muitos profissionais da edição (maus profissionais, na opinião de Hendel) têm um imaginário sobre o design como acessório puramente estético e supérfluo:

O design do livro é diferente de todos os outros tipos de design gráfico. O trabalho real de um designer de livro não é fazer as coisas parecerem “legais”, diferentes ou bonitinhas. É descobrir como colocar uma letra ao lado da outra de modo que as palavras do autor pareçam saltar da página. O design do livro não se deleita com sua própria engenhosidade; é posto a serviço das palavras. Um bom design só pode ser feito por pessoas acostumadas a ler – por aquelas que perdem tempo em ver o que acontece quando as palavras são compostas num tipo determinado. (HENDEL, 2006, p. 3)

Também é frequente a má compreensão de que o designer é a pessoa responsável por desenhar a imagem (geralmente uma ilustração ou fotografia) da capa do livro. No entanto, como aponta Hendel, esse trabalho costuma ser relegado a um outro artista. Esse é o caso da edição brasileira da ALF, que tem como responsáveis pelo projeto gráfico, de acordo com a página de expediente, as profissionais Elaine Ramos e Nathalia Cury (não se esclarece se ambas são designers), ao passo que a ilustração da capa foi delegada ao artista conhecido por Zansky.

Dos dizeres de Hendel (2006), ainda podemos considerar três aspectos presentes no imaginário do designer acerca de seu ofício. O primeiro ponto é que o design do livro não é uma forma de arte livre e sem regras, pelo contrário, segue normas específicas que sempre carregam um quê de intuição, de sensibilidade, que escapa ao racionalismo dos manuais. Mas sempre obedecendo ao segundo ponto, que é: o texto do autor do livro tem que ter primazia do objeto, ou seja, o design tem que se dar, no objeto, como técnica sutil, imperceptível (um apagamento constitutivo?), a “aparência” das formas e das letras não pode chamar mais atenção do que aquilo que elas “dizem”. O terceiro ponto resulta dialeticamente dos dois anteriores: apesar de se pretender invisível, o design tem efeitos sobre o leitor, e está geralmente fora da capacidade (ou da consciência) do leitor descrever precisamente quais são esses efeitos (HENDEL, 2006, p. 11).

Mas, já que o design é um tipo de discursivização e como todo enunciado que formaliza tem uma constituição historicamente situada, esses “efeitos” que o leitor sente sempre terão

influência do contexto em que se inserem. Assim sendo, o designer pode escolher trabalhar no objeto editorial a partir de dois paradigmas: “Existem aqueles que julgam que o design do livro não deveria refletir uma época ou um local particulares e há aqueles que acham que deveria refletir o gosto contemporâneo” (HENDEL, 2006, p. 11). Os partidários do primeiro paradigma lembram-se da durabilidade do livro, projetam, em seu design, a consciência de que novas épocas virão e, com elas, novas gerações de leitores, com novos gostos e novos modos de perceber o mundo. Qualquer tentativa de produzir um livro “à moda” da época resultará num produto editorial com força datada, com prazo de validade. Importante frisarmos nosso pressuposto de que essa “neutralidade” nunca poderá ser alcançada de fato, dado que a própria materialidade do objeto denuncia a época em que ele foi produzido. Talvez a grande questão de nossa investigação seja identificar como a edição brasileira da ALF, a partir de sua cenografia, produz esse efeito de atemporalidade.

#### **1.4 Breve história técnica do livro**

Para chegar ao livro de hoje, devemos considerar uma breve história de sua formalização material, ou seja, das condições históricas, econômicas e culturais materializadas nas/pelas técnicas de produção do livro no Ocidente, ao longo dos últimos seis séculos, e como ele foi se tornando suporte típico do discurso literário como o percebemos hoje.

Por muito tempo, gerações de estudiosos medievalistas consideraram “literatura” apenas aquilo que estava *encarnado* na escrita, de maneira que a tradição oral – viva e saudável, diga-se – era relegada ao nível de paraliteratura, literatura menor. Trata-se de um princípio de concepção do “valor” literário ligado à sua materialidade: somente aquilo que estava registrado num códice seria digno de possuir valor (ainda que esse valor variasse de acordo com o gênero literário). Gerava-se, também, uma oposição entre aquilo que era popular, vulgar e aquilo que era erudito, letrado.

De acordo com o historiador Paul Zumthor (2001), esses textos que, no início do segundo milênio, circulavam pela Europa de maneira predominantemente oral, constituindo a voz como mídiun realmente prevalecente para o discurso literário, foram negligenciados por inúmeras gerações de medievalistas até meados do século XX. O historiador comenta, ainda, que o termo “oralidade” começou a ser usado pelos medievalistas com uma “função negativamente classificatória, que remetia à ausência da escritura” (ZUMTHOR, 2001, p.11). Ele defende, em seu texto, justamente que a oralidade foi fator constituinte de toda obra que veio a ser chamada de “literária”:

a poesia medieval deve ser separada do meio tardio no qual a existência dos manuscritos lhe permitiu subsistir: foi nesse meio que se constituiu o preconceito que fez da escritura a forma dominante – hegemônica – da linguagem”. (ZUMTHOR, 2001, p. 17)

Como sistematiza Zumthor, as oralidades têm tipos, que se distinguem por sua relação com a escritura. Variam desde a oralidade dominante em sociedades ágrafas e, portanto, que não se registra de maneira escrita (imaginemos os cantos sagrados, a contação de histórias, as cosmogonias, etc.), passando por aquela em que sua forma escrita aparece como um registro tardio, não-essencial (imaginemos o trabalho dos escribas fúnebres, no Egito antigo), até aquela em que a presença de sua contraparte escrita se faz constante, ou mesmo obrigatória, típica das culturas europeias letradas (imaginemos um orador lendo no incunábulo o texto que dita ao público).

De qualquer modo, mesmo nas sociedades com escrita e altamente letradas, o texto poético se transmite através dos sentidos da audição e das habilidades da fala. Para produzir, o poeta fala, para comunicar a outros agentes editoriais, usa-se a fala. Os oradores, artistas e intérpretes memorizam os textos escritos e falados e, em praça pública, falam. Até mesmo a leitura silenciosa, que se aperfeiçoou a partir do século XIII (cf. Chartier, 1994), pressupõe, quando não uma leitura em sussurros, uma visualidade que transmite à imagem mental uma situação oral (a voz que ouvimos ao ler algo). Na Idade Média, no entanto, se o poeta ou intérprete declamasse enquanto lia no livro (mesmo que de autoria própria), a “autoridade” do texto era conferida pelo público a esse objeto, o livro, “visualmente percebido no centro do espetáculo performático.” (ZUMTHOR, 2001, p. 19).

Com a emergência de línguas vulgares ao longo da idade média e vários estados europeus defendendo a criação de uma história nacional, que só poderia ser perpetuada e estabilizada pela forma escrita, e nunca pela volúvel forma oral, a função poética da voz foi se modificando. Outras grandes mudanças de paradigma, como a primazia da subjetividade do indivíduo, a quantificação do tempo e o advento do dinheiro como representação simbólica do valor das coisas e das ações, transformaram a imagem que a população tinha daqueles indivíduos que ocupavam seu tempo em memorizar e recontar informação através do corpo. “Encolhe-se o campo, até então muito grande, da mobilidade das formas poéticas; instaura-se a ideia de uma fixidez do texto.” (ZUMTHOR, 2001, p. 29).

Para Zumthor, até o fim do século XV, a difusão da escrita nas sociedades europeias transforma o modo como os registros sensoriais (do tato, da audição, da visão) se relacionam.

As artes e as ciências começam a se separar. A escrita se difunde nas populações cada vez mais alfabetizadas. O livro impresso começa sua longa carreira como produto de mercado.

Em *O Aparecimento do Livro* (de 1958, utilizaremos a edição brasileira de 1992), o historiador Lucien Febvre percorre, junto a Henry-Jean Martin, outro importante historiador do livro, os trezentos primeiros anos de influência do objeto livro, ou seja, do século XV ao XVIII. Dois grandes períodos se fazem ao longo desses três séculos: o da Renascença, em que várias movimentações culminaram – ou possibilitaram – comoções culturais, intelectuais, econômicas em toda a Europa, principalmente nos países do Norte; e o do Romantismo, berço da figura prototípica que mais tarde vem a ser o Autor (decorrente da concepção de Sujeito, em oposição à Natureza), em que o trabalho de produção dos livros, de braçal, dá lugar ao maquinismo, para que novas demandas e novos públicos sejam atendidos em distintos tipos de mercados.

Febvre conta-nos que, aproximadamente nos anos 1450, começam a aparecer, por todo o Ocidente, objetos diferentes dos manuscritos correntes na época: eram “manuscritos” impressos através do uso de tipos móveis e prensa. O material variava entre uma forma rudimentar de papel e velino, tipo fino de pele animal (FEBVRE, 1992, p. 13). Notável é o fato de que essa incidência de novas técnicas do livro não extinguiu as anteriores.

Por muito tempo, a impressão e o manuscrito conviveram de maneira pacífica e não excludente. Os manuscritos continuavam a ser produzidos nos mosteiros, que serviam a propósitos específicos de perpetuação de certos conhecimentos. Já a impressão ganhava força nas casas dirigidas por leigos: homens de negócio que serviam a demandas ligadas à ampliação do público leitor e à consolidação de ofícios liberais, como o Direito e a Medicina, ao trabalho acadêmico e até mesmo à instrução do grande público, a partir de textos “proto-literários”, como as novelas exemplares, os romances de cavalaria, etc.

No tipo de investigação que desenvolve, Febvre considera significativamente a evolução das técnicas que possibilitaram mudanças paradigmáticas no mundo:

O Livro faz parte assim de um conjunto de poderosas transformações que, sem dúvida, podemos imaginá-lo, não nasceram no mesmo dia e de maneira propícia a acumular instantaneamente seus efeitos perturbadores. Mas como compreender o que ele trouxe aos homens do final do século XV e do início do século XVI, se não tivermos diante dos olhos esse conjunto de inovações entre as quais ele mesmo desempenhou seu papel? (FEBVRE, 1992, p. 15)

Esse conjunto de inovações, principalmente a introdução da máquina, dará início ao que se pode chamar de *indústria do livro*. O aparecimento do papel também repercutiu grandemente

na fabricação e nos preços dos livros. A princípio, como já foi dito, não substituiu velino, nem o tecido de linho (o tecido feito de uma planta fibrosa, uma opção vegetal ao velino), mas revezava-se com eles, sendo que os livros mais correntes e baratos eram feitos de papel; os de luxo ou meio-luxo, de velino ou linho. Eis aí um exemplo de oposição entre aspectos materiais (ou *tecnemas*, como veremos adiante) do livro que se relaciona com uma diferenciação de valores. O mais caro tinha maior valor simbólico e era produzido com material mais complexo, logo, somente as obras consideradas mais importantes eram impressas daquele modo. Nesse sentido, as famílias mais poderosas financiavam a produção de material mais nobre, desde que para publicar obras de seu interesse. (FEBVRE, 1992, p. 23).

Além disso, o nascimento da imprensa só foi possível com o advento dessa nova tecnologia: o papel, sua fabricação e seu conseqüente aperfeiçoamento. Essa disseminação permite, segundo Febvre, um aumento da alfabetização da população. Na verdade, parece ser um caminho de mão dupla: o barateamento de processos de fabricação permite a ampliação de acesso aos produtos, que permitem a formação do leitor, e quanto maior o número de leitores, maior a demanda pela fabricação do produto, em ciclo.

O advento do papel também acompanha uma movimentação ou um deslocamento dos centros de vida intelectual que, se antes eram exclusivamente localizados nos mosteiros, agora passam a se constituir nas universidades, em que muitos atores, como os professores, os estudantes e os artesãos, articulam um comércio de livros bastante ativo. Enquanto isso, os mosteiros, que continuam a produção de livros mesmo durante esse período “leigo”, são mais requisitados para produzirem peças de luxo, devido a sua sofisticação na caligrafia e na iluminura. (FEBVRE, 1992, p. 26)

De acordo com Febvre (1992, p. 32), a classe burguesa, que passa a se distinguir de outras classes no fim do século XIII, também passa a ter acesso à cultura. Eles precisavam de livros específicos para seu trabalho (de Direito, Ciências ou Política), mas também precisavam de livros com o propósito de edificação moral, geralmente livros de cunho literário:

Essa literatura não se dirigia a eclesiásticos (embora fosse muitas vezes escrita por eles) e ia ser redigida sobretudo em língua vulgar. Obras originais, a princípio em verso, depois em prosa, remanejamento de obras antigas, traduções ou adaptações de obras latinas clássicas ou medievais iam em breve pulular. Para difundir-las, para satisfazer às exigências de um público cada vez mais vasto, ia tornar-se necessária uma nova organização da produção de livros. (FEBVRE, 1992, p. 32)



Enquanto o número de pessoas alfabetizadas continuava ainda pequeno, a literatura era concebida para ser recitada em voz alta. O tamanho dos livros tinha, na época, relação com isso: de pouquíssima portabilidade, os incunábulo eram livros para ficarem postos em pedestais ou púlpitos. Associados a esse objeto gigantesco, os troveiros, ou trovadores, eram pessoas a quem se conferia a atividade de criadores literários, que comporiam peças para serem declamadas para um público. Um cargo parecido com esse, o de menestrel, era uma espécie de “trovador particular”, que compunha e declamava somente para os senhores que o financiavam (FEBVRE, 1992, p. 33).

Esses primeiros homens de letras não tinham direito de propriedade sobre a obra. Por isso, haviam de encontrar um ponto de balanço entre a divulgação (que fazia o texto escapar de seu controle) e o anonimato (que matava o texto). Não existiam ainda leis sobre isso ou figuras reguladoras como a do editor e da casa editorial. Como ganhavam seu sustento, então? Conseguindo encontrar um mecenas, um senhor rico que investiria em cultura por meio do financiamento da vida do trovador, em troca de adulações, prestígios, e um exemplar de luxo da obra produzida (outra prova da força simbólica da formalização material). Também era possível ensinar outros menestréis a comporem suas obras, ou vender-lhes exemplos de suas próprias composições (estavam aí as raízes das oficinas literárias, que existem até hoje e são espaços importantíssimos de circulação do literário).

À medida que mais pessoas se tornavam capazes de ler, o comércio do livro adquiria uma certa especialização dos “criadores de conteúdo” daquela época, já que poderiam usar mais de seu tempo compondo do que declamando. Já existia nesse período, também, um sistema de moda que ditava o que deveria ser lido: se uma obra era encomendada, por exemplo, pelo rei da França, toda uma clientela de pessoas poderosas, mas menores, aparecia com interesse no mesmo texto. Como não havia ainda a figura do editor como conhecemos hoje, cabia ao próprio autor pedir que algum copista imprimisse mais cópias a partir de seu exemplar pessoal. (FEBVRE, 1992, p. 34)

Havia os livreiros, que eram donos de casas de impressão e vendiam cópias de seus exemplares para as universidades, e também cópias de luxos encomendadas por grandes senhores. Com a ampliação da demanda, era preciso que se criassem normas para a cópia e a iluminura, com o fim de reproduzir fielmente os “originais”. Cabia aos *scriptoria* monásticos, então, mais que aos impressores leigos, desenvolver uma especialização no fabrico do livro. De acordo com Febvre (1992, p. 37), “pelo menos o monge copista e o monge iluminador trabalhavam lado a lado em contato constante”, enquanto que os livreiros leigos tendiam a se

separar em oficinas distintas, cada uma com sua função: de copiar, de rubricar, de encadernar etc., constituindo correntes de produção em que aparecem funções editoriais mais estáveis.

A função daquele que hoje entendemos por designer, por exemplo, confundia-se com o do tipógrafo, no mesmo indivíduo. “O designer não apenas escolhia a tipografia, mas também tinha de desenhar a fonte e fazer a impressão. Com o passar do tempo, a distância entre o tipógrafo e o designer tornou-se um abismo.” (HENDEL, 2006, p. 5). Novamente, vemos como a evolução de técnicas muda a rede de normas, práticas e hábitos, criando novas ocupações e profissões, e minando a importância de outras.

A especialização de oficinas propiciava uma dinâmica em que tais casas não precisavam se localizar no mesmo lugar em que era obtida a matéria-prima (o *support*). O papel, o linho ou o velino eram transportados até os copistas, que preparavam o manuscrito, depois enviavam para um outro especialista que rubricaria e inseriria os títulos dos capítulos; um outro profissional desenharia as letras capitais, outro desenharia e coloriria as iluminuras, e assim por diante.

No início do século XIX, três tipos de máquina para imprimir em papel passaram a ser usados massivamente de maneira a revolucionar essa indústria: o prelo de platina, o prelo de interrupção e o prelo de dupla rotação (FEBVRE, 1992, p. 17). São técnicas de impressão que aumentam exponencialmente a produção de jornais e livros, técnicas estas que possibilitam, na cultura europeia,

um novo modo de transmissão e de difusão do pensamento no seio de uma sociedade ainda aristocrática em seu contexto (...) de uma elite em que tomam lugar, com os aristocratas de sangue, os aristocratas de dinheiro, da força pública e do alto saber. (FEBVRE, 1992, p. 18)

Desde então, a miríade de processos de mediação editorial nunca tendeu a diminuir. Pelo contrário, tornou-se cada vez mais complexa, e cada um de seus estágios, mais especializado. Poderíamos pensar que o progresso tecnológico no que toca ao fabrico do livro impresso possibilitaria que ele fosse um objeto suficientemente aprimorado já em meados do século XIX, mas muitos avanços ainda estariam por vir, e com os avanços, um obscurecimento das técnicas de produção.

Isso porque, a partir do século XIX, a expansão de polos produtores e a complexificação da malha complexa que inclui os pontos de extração de matéria-prima, gráficas impressoras, editoras e pontos de estoque e venda também vieram acompanhadas de uma multiplicidade de ofícios, práticas e funções. Essas artes desenvolviam-se de maneira particular para cada casa

editorial, repercutindo nesse obscurecimento das técnicas de produção livreira, principalmente nos séculos XIX e XX, por dois motivos: em primeiro lugar, historicamente, porque os ofícios do livro tinham que ser aprendidos de maneira idiossincrática por cada profissional, e transmitido de mestre para aprendiz. Em segundo lugar, porque esses conhecimentos desenvolvidos em cada casa editorial eram mantidos a sete chaves, como segredos de mercado que influenciavam a competitividade entre empresas.

### **1.5 Dos tecnemas como forma de apreender a força dos objetos**

Ao enunciarmos que o objeto editorial, quando lançado ao mundo, adquire autonomia simbólica e produz sentidos novos por si só, estamos alinhados com um pensamento do sociólogo Jean Baudrillard, quando este elabora sua tese sobre o *Sistema dos Objetos* (publicada primeiramente em 1968), e afirma que “o objeto ultrapassa o quadro doméstico e, aparecendo como utensílio, também constitui um símbolo, um signo” (BAUDRILLARD apud. SANTOS, 1997, p. 54).

De acordo com Baudrillard (2012), a proliferação de objetos cotidianos, nos quais os livros e outros objetos editoriais se incluem, torna-se tão intensa após a primeira revolução industrial, que falta vocabulário para designar todos eles. Como sistematizar, então, um mundo de objetos? Baseado nas linhas estruturalistas do início do século XX, e com forte influência da semiologia proposta por seu orientador, Roland Barthes, Baudrillard enumera algumas categorias de classificação:

Existiriam tantos critérios de classificação quantos objetos: segundo seu tamanho, grau de funcionalidade (que vem a ser a correspondência com sua própria função objetiva), o gestual que a eles se liga (rico ou pobre, tradicional ou não), sua forma, sua duração, o momento do dia em que emergem (presença mais ou menos intermitente a consciência que dela se tem), a matéria que transformam (quanto ao moedor de café isto é claro, mas quanto ao espelho, ao rádio, ao automóvel? Pois todo objeto transforma alguma coisa), o grau de exclusividade ou de socialização no uso (privado, familiar, público, indiferente) etc. (BAUDRILLARD, 2012, p. 10)

Essas categorias são, segundo o autor, acessórias, oportunas, mutáveis. Vêm e vão de acordo com a ocasião de análise. Importante dizer, no entanto, que todas essas categorizações são abstrações que se inferem da forma dos objetos – de sua formalização material. Como sujeitos no mundo, não estamos sempre conscientes de todos esses aspectos do plano tecnológico que revestem (e configuram) os objetos: “somos praticamente inconscientes, na vida de todo dia, da realidade tecnológica dos objetos. No entanto, essa abstração é uma

realidade fundamental: é ela que dirige as transformações radicais do meio ambiente” (BAUDRILLARD, p. 11).

Essa “prática inconsciente” tem função cognitiva fundamental: é possível utilizar um objeto, cumprir a função desejada, sem compreender totalmente seu funcionamento. Esse fundamento é tanto mais precioso quanto mais complexo for o objeto: eletrodomésticos, computadores, aparelhos celulares se nos apresentam com uma interface que se sobrepõe ao seu funcionamento profundo e detalhado. O livro não é diferente: suas tecnologias de produção são ocultadas sob a interface, em prol de sua funcionalidade. E há um lado perverso dessa lógica: a hipercomplexidade do objeto técnico-científico-informacional (SANTOS, 1996) do tempo presente nos aliena de seus modos de produção, e essa alienação dá brecha para que os usuários sejam manipulados.

É nessa lacuna entre uso e controle que a midiologia vem nos dizer para atentar ao modo como as ideias produzem força material. O estudo da tecnologia nos conta uma história dos objetos, sua evolução, inclusive em moldes darwinistas: objetos evoluem, coexistem, disputam território, são extintos, têm uma gênese contextualizada e não espontânea, seguindo uma lógica sistematizada de aspectos formais-materiais a que Baudrillard dá o nome de *tecnemas*:

Cada transição de um sistema para outro melhor integrado, cada comutação no interior de um sistema já estruturado, cada síntese de funções faz surgir um sentido, uma pertinência objetiva independente dos indivíduos que a utilizarão: achamo-nos aí no nível de uma língua; por analogia com os fenômenos da Linguística, poderíamos chamar “tecnemas” a esses elementos técnicos simples – diferentes dos objetos reais – cujo jogo fundamenta a evolução tecnológica. Neste nível é possível considerar uma tecnologia estrutural que estude a organização concreta destes tecnemas em objetos técnicos mais complexos, sua sintaxe no seio de conjuntos técnicos simples – diferentes dos objetos reais assim como os sentidos entre os diversos objetos e conjuntos. (BAUDRILLARD, 2012, p. 12-13)

Baudrillard discorre sobre o uso da noção de tecnema, mas logo dispensa qualquer esforço de sistematização, julgando ser tarefa quimérica e infinita. Mas, para nós, preocupados em identificar os vestígios do objeto editorial que influenciam sua força simbólica, a noção de tecnema se revela instrumento metodológico muito pertinente. Ao lado da história das técnicas do livro que nos apresenta, por exemplo, Febvre (1992), conseguimos identificar aspectos técnicos do livro impresso que podem ser entendidos como tecnologias do livro e, logo, como tecnemas. Vamos discutir alguns deles.

### 1.5.1 O Formato do livro

Segundo nos dizem o designer gráfico Richard Hendel (2006) e o tipógrafo Jan Tschichold (2014), o formato em retângulo vertical segue, desde a época de Gutenberg, duas influências, com mais ou menos precisão: a razão áurea (a proporção de 1:1,618, que aparece recorrentemente em formas da natureza e nas artes clássicas/greco-romanas) e o tamanho da mão humana (de um homem humano adulto). Como podemos ver, até o tamanho do livro segue ideais iluministas.

Em termos práticos, nos dias de hoje, com máquinas de tecnologia de ponta nas gráficas, é possível produzir livros no tamanho que se queira, mas há de se considerar o custo da produção: tudo que se produz fora do padrão convencional demanda mudanças na lógica de produção e aumenta o custo do produto. Também existe a imposição dos fabricantes de papel, que, ao longo do tempo, padronizaram o tamanho da folha que fabricam. Portanto, não é porque um livro mede cinco por cinco centímetros que ele gasta menos papel, já que envolverá, provavelmente, mais um parâmetro de mudança para cada etapa de impressão, corte e encadernação.

Por nobres que sejam os atributos que o editor confira aos livros, eles são mercadorias e precisam ser vendidos com lucro, se os editores quiserem sobreviver. Os livros devem ser fabricados com o mínimo de desperdício possível, a fim de permitir sua venda pelo editor por um preço razoável, e isso exige a padronização do seu formato e dos materiais que entram em sua fabricação. Qualquer elemento que varie por pouco que seja do padrão aumentará os custos. (HENDEL, 2006, p. 35)

Ao mesmo tempo, tudo o que muda a forma do livro para diferente do padrão pode conferir-lhe valor simbólico por isso. No entanto, não é fácil precisar essa relação entre o valor monetário e o valor simbólico, um dos grandes desafios de nossa pesquisa. Por exemplo, o recorte que faremos de algumas edições da ALF publicadas na Argentina, vemos que o formato escolhido para impressão sempre foi menor do que aquele em que a edição brasileira foi formatada.

Emanuel Araújo, em seu tratado *A construção do livro* (2008), é mais preciso ao relatar as mudanças no tamanho do livro a partir da transformação nas técnicas de impressão de papel, e vê as possibilidades da tecnologia como margem para o caos:

Pelo menos até a vulgarização da máquina contínua de papel, na primeira metade do século XIX, o tamanho da folha e o de suas dobras eram tradicionalmente designados por nomes como folio, quarto, octavo etc., ou em ordinais in-4° (em quarto), in-8° (em oitavo) etc. (...) após a máquina contínua, que substituiu a produção manual de papel folha por folha pelas bobinas de quilômetros de papel e, ainda mais, possibilitou fabricar as folhas nos mais

diversos tamanhos, houve verdadeiro transtorno na padronização de seu formato (...)” (ARAÚJO, 2008, p. 350)

O tamanho do papel também tem relação com o número de páginas em cada caderno que fará parte do miolo do livro. A extensão do caderno, nesse caso, é definida pelo número de dobras que se pode fazer numa folha. É curioso notar como, no Brasil, o tamanho das diversas folhas também tem relação com o tipo de obra que se pretende imprimir:

No Brasil, de acordo com o tamanho desejado em relação à área da mancha tipográfica e ao número de páginas impressas por caderno, os formatos de papel mais utilizados são:

— AA (2A), cuja folha mede 76 x 112 cm, nela imprimindo-se 32 páginas de um livro de 19 x 27 cm. Esse formato é o preferido para livros infantis ou obra impressa em colunas.

— Americano (AM), cuja folha mede 87 x 114 cm, nela imprimindo-se 64 páginas de um livro de 14 x 21 cm. Esse formato é preferido para obras de ficção, monografias e livros didáticos.

— Francês, cuja folha mede 76 x 96 cm, nela imprimindo-se 64 páginas de um livro de 13,5 x 20,5 cm, também, como o americano, muito usado em monografias e livros didáticos.

— BB (2B), cuja folha mede 66 x 96 cm, nela imprimindo-se 32 páginas de um livro de 16 x 23 cm. Esse formato é preferido para obras de grande volume de texto, por exemplo, certos livros didáticos e monografias, quando se pretende aumentar a mancha tipográfica a fim de diminuir o número de páginas. (ARAÚJO, 2008, 353)

Eis aí, mais uma vez, um jogo entre normas e técnicas, matérias e formas: não podemos dizer somente que os livros têm determinado tamanho devido às dimensões das folhas de papel, e nem que elas são assim somente para se conformar ao tamanho do livro. Na verdade, as implicações ocorrem mutuamente, influenciando e modificando ambos os lados (da produção de papel e da produção de livros) ao longo do tempo.

### **1.5.2 O Papel**

Não só o tamanho do papel tem valor simbólico, mas sua qualidade, espessura e densidade também. Todos esses aspectos, como podemos perceber, têm uma história técnica que, com o tempo, adquire valor simbólico.

O editor e o planejador gráfico têm de levar em conta, necessariamente, certas características do trabalho a ser impresso – por exemplo, se é destinado a bibliófilos ou ao grande público, e, neste caso, se há ilustrações e meios-tons, se deve submeter-se à tipografia ou ao offset, bem como a extensão (=quantidade de páginas do texto) e, caso a caso, a relação interna, sempre oscilante, entre o sentido da fibra-cor-opacidade-peso-espessura do conjunto das páginas, o que determina a aparência mesma do livro. (ARAÚJO, 2008, p. 349)

Se a impressão tiver predominância de matéria verbal e pouca ou nenhuma ilustração, é melhor ser feita num papel não muito branco ou, como se diz no jargão do meio, *off white*. No Brasil, uma empresa fabrica o chamado papel Pólen (esta é a marca do produto), que se apresenta em diferentes tipos de textura (*rustic, bold, soft*) e, conforme Araújo, “tem uma tonalidade ideal para uma leitura mais prolongada e agradável.” (ARAÚJO, 2008, p 350)

Como esse conforto na leitura é medido tecnicamente, não está claro. Aparentemente, os valores “leitura prolongada” e “leitura agradável” são imagens vindas de um ethos produzido pela própria indústria que anuncia seu produto. Outras constatações de que esse tipo de papel é realmente mais agradável aos sentidos do toque, do olfato e da visão teriam de ser feitas sob uma perspectiva dos estudos da percepção e da cognição humanas, interessantíssimos, mas que, infelizmente, não alcançamos realizar neste tipo de pesquisa.

Na rede de grandes editoras brasileiras, o papel Pólen representa aquilo que de melhor existe para a impressão de livros. Seria curioso investigar como esses valores se constituíram ao redor do nome da marca, pertencente à empresa Suzano Papel e Celulose, maior produtora de celulose e eucalipto do mundo. Recentemente, a empresa dedicou ao patenteado papel uma página da web e um concurso literário, o Prêmio Pólen de Literatura<sup>13</sup> que, em parceria com o selo editorial Arqueiro, publicou o romance vencedor em forma impressa. Cabe a pergunta: que autoridade uma indústria de celulose tem de gerenciar um concurso literário?

Voltando à ALF, conforme indica o colofão, o tipo de papel usado para o miolo é o pólen soft, tido como padrão ideal para os dias de hoje. Interessante notar que, mesmo com alto nível de sofisticação formal, não se escolheu um papel diferenciado, que tornaria mais elevado o custo de produção e consumo. Na segunda parte, falaremos mais sobre como essa escolha se relaciona a um ethos que o livro engendra.

### 1.5.3 As Margens

A margem também é uma tecnologia e, dentro do enunciado do objeto, um tecnema. Mais uma vez, Hendel não explica esse uso racionalmente, a não ser em nome de uma “sabedoria convencional” que prega que os livros de leitura contínua devem apresentar a mancha de texto como num bloco só (não é o caso de nenhuma das edições da ALF), e que as margens inferiores devem ser largas para que “o leitor possa segurar os livros com os polegares” (HENDEL, 2006, p. 35). Isso implica, novamente, numa previsão de uso do objeto, de certas

---

<sup>13</sup> A página do prêmio pode ser visualizada em: <<https://papelpolen.com.br/premio/>>. Último acesso em: 16 abr. 2019.

práticas de leitura e performance corporal. Entre os profissionais que teorizam e sistematizam os conhecimentos sobre diagramação, há um consenso sobre as proporções que as margens devem seguir. As demandas do mercado e das formas de produção, no entanto, podem fazer sacrificar-se essas medidas, ora porque a equipe editorial não tem consciência da importância da margem e quer economizar em papel, ora porque a própria organização da massa de texto verbal exige um ajuste a fim de evitar que linhas ou palavras isoladas “sobre” na outra página – o que pode acarretar num transtorno para os profissionais do texto antes de o livro ir para a gráfica.

#### 1.5.4 O Colofão

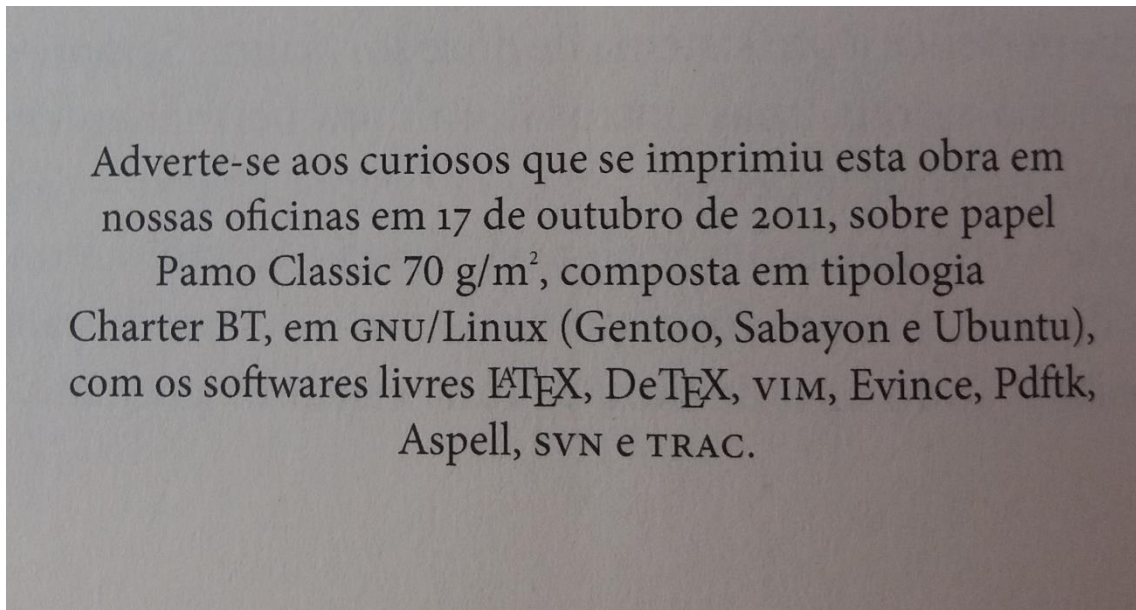
Colofão ou Cólófon foi uma cidade na antiga Lidia, Asia Menor, fundada pelos Jônios, como nos conta o tipógrafo argentino Raúl Rosarivo (1964). Era uma cidade de grande importância comercial, devido a sua localização, a noroeste de Éfeso, na Grécia antiga. Por tal motivo, a cidade se destacava por seus habitantes exímios em diplomacia e resolução de todos desacordos políticos que viessem a acontecer entre os mercadores. Com o passar do tempo, a expressão “ir a Colofão” significava *dar fim* a toda controvérsia política, colocando à luz todas as informações sobre um negócio, para que todos os participantes se tornassem cientes. Os colofônios, por isso, geralmente tinham maior poder de voto nas assembleias, o voto que acabava por ser decisivo (ROSARIVO, 1964).

Assim, com o passar do tempo, a expressão colofão foi sendo usada por impressores e tipógrafos para designar a explicação que se dava ao findar de uma obra. Geralmente aparecendo numa pequena mancha da última página, o colofão passou a ser o espaço em que se identificavam o autor, o impressor, o país, a data e lugar de término da obra (ROSARIVO, 1964, p. 177). Também poderiam se incluir comentários dos impressores, fazendo referência ao esmero com que executaram seu ofício, pedindo desculpas por eventuais erros, exaltando seus patrocinadores, comentando acontecimentos importantes daquele ano, etc.

Hoje em dia, nos livros produzidos no Brasil, o uso desse tecnema não é obrigatório. Muitos livros de circulação massiva não têm colofão, mas acrescentam informações sobre a impressão na página de expediente editorial (que denomina a equipe que trabalhou naquele livro). A atenção que se dá à quantidade de informações contidas no colofão também se oferece como oportunidade para que a equipe editorial formule um ethos, vejamos os exemplos a seguir:



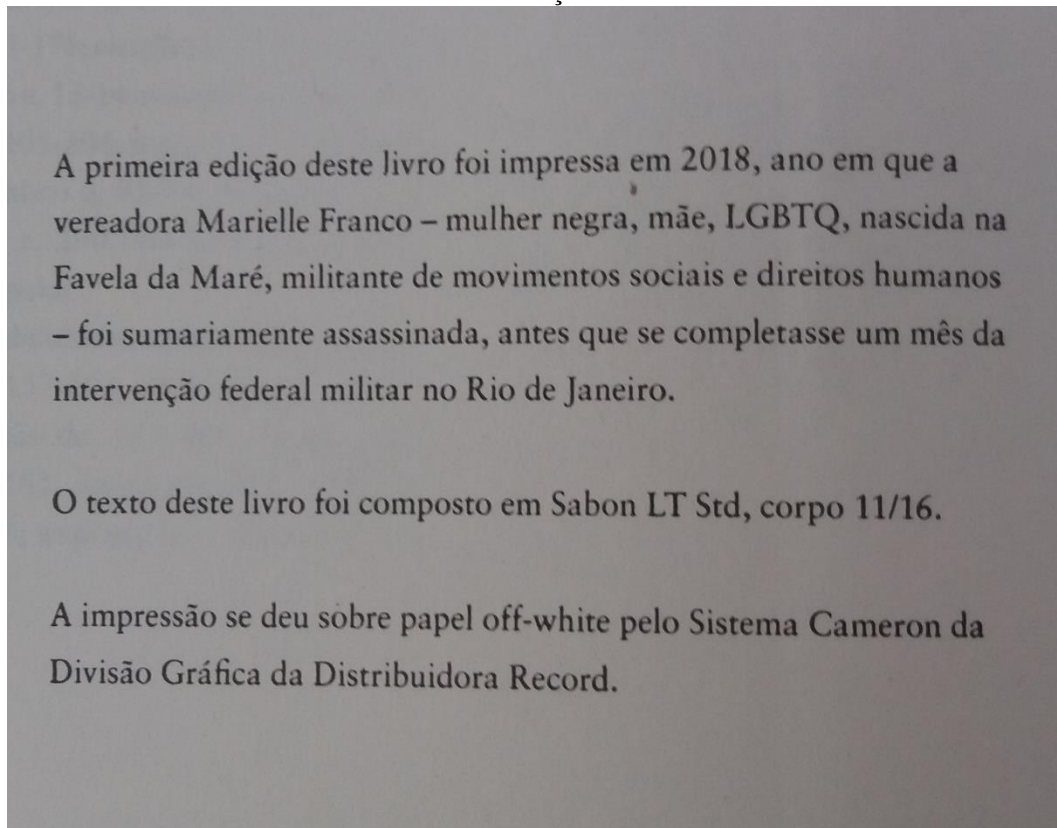
**Figura 1.1** – Colofão de *A sombra vinda do tempo* (LOVECRAFT, 2005), Ed. Hedra



Fonte: fotografia do autor.

No primeiro exemplo, o colofão fecha uma história de terror (do estadunidense H.P. Lovecraft, conhecido por sua ficção de horror cósmico) que envolvia mistérios sobrenaturais e a falta de prudência daqueles que se atreviam a investigar situações a que não foram convidados. A mensagem “Adverte-se aos curiosos” mantém essa atmosfera de sigilo e mistério, como se o leitor tivesse tido a audácia de folhear, pôr sua própria vida em risco, até a última página do livro. Esse colofão também chama atenção pela minúcia com que a editora Hedra, uma editora pequeníssima em comparação com as gigantes do mercado brasileiro, lista os programas de código aberto utilizados para confecção do livro, configurando aí verdadeiro espaço de resistência contra as grandes indústrias de softwares de uso restrito.

**Figura 1.2** – Colofão de *Corpos em aliança e a política das ruas* (BUTLER, 2018), Editora Civilização Brasileira



Fonte: fotografia do autor.

No segundo exemplo, na tradução do livro de Judith Butler, lançada com título oportuno em ocasião do aumento de manifestações populares nas ruas das grandes cidades brasileiras<sup>14</sup>, o colofão é utilizado não só para informar dos aspectos técnicos da fatura do livro, mas também como espaço de denúncia sobre o assassinato da vereadora Marielle Franco, acontecimento que se relaciona, de inúmeras maneiras, com os temas tratados no livro. Espaço demarcatório de um contexto histórico, que une explicitamente o objeto editorial a uma dada conjuntura, o colofão torna-se lugar para mostrar, também, um posicionamento discursivo da equipe editorial.

### 1.5.5 A Tipografia

De todas as obras que tratam do design do livro, o tema mais recorrente é o estudo dos tipos e as técnicas do ofício da tipografia. O principal autor traduzido no Brasil que trata desse

<sup>14</sup> São manifestações populares iniciadas nas chamadas Jornadas de Junho de 2013, em que multidões tomaram as ruas de grandes cidades do país para protestar, inicialmente, contra o aumento na tarifa do transporte público, agregando, em cascata, muitas outras pautas com o decorrer dos meses (ver, por exemplo, o artigo de Barreira, 2014). Esses acontecimentos deram à população um sentimento de que era possível se manifestar contra algo a partir da aliança dos corpos nas ruas □por isso a pertinência da publicação do livro de Butler com esse título.

tema, e que é reconhecido mundialmente, é o tipógrafo e designer gráfico alemão Jan Tschichold (1902-1974). Na obra que reúne vários de seus ensaios sobre o tema, *A Forma do Livro*, lemos inúmeras vezes que a tipografia é uma arte absolutamente requintada e regida pelo gosto estético, mas que, ao mesmo tempo, precisa ser útil para a leitura de todas as pessoas. A esse diálogo constante entre gosto estético e utilidade nos enunciados sobre tipografia, caberia um trabalho inteiro de análise discursiva, pois também se trata do recorrente jogo paratópico entre a “utilidade” e a “inutilidade” de certas artes e ofícios.

Desde a impressão da bíblia de 42 linhas de Gutenberg, as problemáticas de evolução e busca por uma técnica tipográfica perfeita já passaram por inúmeros episódios. Enquanto a fabricação dos tipos dependia da exploração de materiais brutos, como metal e madeira, e consequente domínio de técnicas de fundição e serralheria, não era possível para nenhuma casa impressora manter um estoque grande de fontes. Isso já não é um problema para o nosso período técnico-científico-informacional, já que a editoração eletrônica propicia a possibilidade de se criarem e reproduzirem incontáveis tipos de fontes, inclusive com softwares de uso livre. É muito fácil de se produzir, distribuir e comprar fontes digitais – e elas são facilmente editáveis, também. O uso do PostScript, linguagem de programação que facilita o desenho e a ordenação de letras e figuras, acabou com o problema da distância inevitável entre certos tipos de metal (cujos caracteres nunca “tocavam” um no outro, pois havia sempre um espaço entre eles), proporcionando uma leitura mais fluida.

No entanto, a nova dinâmica de uso de fontes, que permite ao designer ter acesso a um número imenso de tipos, dá lugar a novas problemáticas, ligadas à familiaridade do leitor à fonte, por exemplo. Em suma, não existe um tipo de fonte intrinsecamente legível, mas sim aquele com que o leitor de uma época está mais familiarizado.

Para Hendel, no que toca ao design dos tipos e sua escolha na composição de uma obra, há três possibilidades:

- Uma tipografia tão neutra quanto possível, que não sugira época nem lugar.
- Uma tipografia alusiva, que dê propositadamente o sabor de um tempo passado.
- Uma tipografia nova, que apresente o texto de forma única.

(HENDEL, 2006, p. 12)

A tipografia neutra, ou tradicional, não é a mais fácil de se executar. Da perspectiva desta pesquisa, é justamente porque a materialidade do texto sempre revelará sua proveniência

histórica, e se mostrará datada. Mesmo que sem uso de gravuras, vinhetas ou decorações, é preciso adequar sutilmente o estilo, o corpo e a disposição do texto, conforme uma certa *etiqueta* dos designers (há um hermetismo com relação a essa etiqueta). Parece ser justamente o caso do miolo da edição brasileira da ALF, que não tem nenhum arabesco ou forma complicada, nenhuma ilustração, somente usam-se as fontes Lyon Text e Graphik, que são da mesma família tipográfica (ou seja, a forma dos caracteres, sua espessura e proporção entre linhas e pontos segue a mesma lógica).

### 1.6 Os tecnemas nas transformações editoriais da ALF

Tal qual os pares mínimos de fonemas, na Linguística, os pares de tecnemas se constituem numa oposição valorativa: sua ocorrência na formalização material de cada objeto editorial revela um sentido que lhe confere um certo valor. Alguns exemplos de tecnemas pertinentes para nossa análise, que serão apresentados enquanto descrevermos as edições a que tivemos acesso, são:

**Quadro 1** – alguns tecnemas para análise das edições da ALF

<i>Tecnema</i>	<i>Pares Opositores</i>	
<i>Tamanho</i>	Convencional	Não-convencional
<i>Encadernação</i>	Capa Dura	Brochura
<i>Tipo de Papel</i>	Convencional	Não-convencional
<i>Fita Marcadora</i>	Ausência	Presença
<i>Textos de Apoio</i>	Ausência	Presença
<i>Ilustrações</i>	Ausência	Presença
<i>Tipografia</i>	Neutra	Alusiva
<i>Expediente</i>	Convencional	Não-convencional
<i>Colofão</i>	Convencional	Não-convencional
<i>Mancha do miolo</i>	Tinta preta	Outras cores

Fonte: elaboração do autor.

Assim como, nos séculos passados, era uma questão de distinção de valores o fato de um livro ser impresso em velino, linho ou papel (esses eram os elementos distintivos daquele tecnema), assim são também os tecnemas acima listados. Decerto sua incidência não se liga somente à questão do valor simbólico, que está sempre associado ao valor econômico. O que estamos tentando argumentar é que essa conjunção de tecnemas, manifestada numa cenografia discursiva, também influencia os critérios de valoração do próprio sistema literário.

Mas os tecnemas do livro aparecem, junto a uma história de sua técnica de fabrico, sujeitos também a uma história de motivações e necessidades editoriais – as normas e as técnicas influenciam reciprocamente a história. Na segunda parte desta dissertação, percorreremos os 73 anos de publicação da ALF, desde sua primeira edição, em 1940, pela portenha Editorial Sudamericana, passando por algumas outras edições publicadas ao longo das décadas, em diferentes contextos editoriais, a fim de observar como a exploração dos tecnemas do livro, através das mediações editoriais, foram atribuindo novos sentidos à ALF, atualizando seu “motivo de ser” no mundo, articulando novas cenas de enunciação em que forças e vestígios variam em diferentes intensidades e, ao longo de todas essas mudanças editoriais, sofrendo o inevitável apagamento das marcas dos processos editoriais, tragando para dentro do buraco negro certas modificações que constituem a existência fluida da obra, deixando para o leitor um corpo que oferece à vista do leitor comum a ilusão de fixidez e unidade.

## PARTE II – CONTEMPLANDO O VÓRTICE

Um problema grande – e, para este tipo de pesquisa, oportuno – que surge ao se analisar a cenografia discursiva do objeto editorial, a partir de uma perspectiva da técnica do livro, é lidar com o apagamento constitutivo dos processos editoriais. Paradoxalmente, como já procuramos discorrer na primeira parte da dissertação, é desse apagamento que a obra adquire força, enquanto objeto no mundo.

Retomando nossa hipótese principal: há um jogo constante entre suspensão paratópica e marcação tópica editorial, propiciado pela paratopia constitutiva do discurso literário. É por isso que a metáfora do buraco negro, que guia a escrita desta dissertação, ganha pertinência: até então, os astrônomos de nosso planeta só conseguem pensar a existência dos buracos negros a partir da observação de seu horizonte de eventos: a borda, a linha limítrofe a partir da qual não há retorno. Toda matéria e energia que cruzam o horizonte de eventos são sugadas pela força gravitacional imensa do buraco, restando incógnito seu destino.<sup>15</sup>

De tal modo, consideraremos a edição brasileira da ALF como exemplar ótimo de livro que é buraco negro: a própria história da constituição da antologia ao longo das décadas, junto à formalização material dessa edição que analisamos, revela uma obra que adquiriu força altíssima, segundo nossa perspectiva; a consequência é o sacrifício dos processos editoriais que a constituíram. Para discutirmos essa força, teremos que observar o horizonte de eventos: aquilo que se capta pela tangência, pelos arredores do texto, em que se incluem versões anteriores, vidas passadas da obra.

Dessa afirmação, decorrem duas hipóteses: 1. A força do livro, que funciona como um vórtice que tudo traga, será tanto maior quanto mais discretamente se acomodarem, na cenografia, os vestígios inevitáveis de seu processo editorial; 2. Há livros que não atingem o estatuto de buraco negro: quando os elementos de sua cenografia não se sincronizaram suficientemente, através das etapas de mediação editorial, em prol de uma semântica global.

O movimento metodológico de análise, será, portanto, observar o horizonte de eventos do livro: atentos aos vestígios, depreenderemos sua força, tendo como base o método

---

<sup>15</sup>O astrofísico Stephen Hawking conta-nos: “o buraco negro tem uma fronteira chamada horizonte de eventos. Nesse lugar a gravidade é forte o bastante apenas para puxar a luz de volta e impedir que escape. Como nada pode viajar mais rápido que a luz, tudo o mais também é puxado. Cair no horizonte de eventos é um pouco como descer as cataratas do Niágara numa canoa. Se você estiver acima da queda-d’água, poderá escapar se remar com velocidade suficiente, mas, se chegar à beirada, será o seu fim. Não tem mais volta”. (HAWKING, 2017, posição 14,7).

discursivo-midiológico, no qual a descrição cumpre papel crucial, como operação que põe em destaque certos aspectos do objeto em detrimento de outros, pois é, também, interpretativa. Nossa estratégia será ensaiar uma análise que descreva e discuta certos elementos da cenografia articulada pelas várias edições da ALF, até chegar à edição brasileira de 2013, e que ponham à prova nossa hipótese.<sup>16</sup>

## 2.1 Os quatro estratos da formalização material do livro

Para avançar na análise da cenografia discursiva do livro, é interessante, metodologicamente falando, conceber uma noção dos níveis de significação que atuam no objeto editorial, a fim de estabilizar a interpretação, em busca de uma categorização dos vestígios ali dispostos.

Uma primeira perspectiva de como captar esses níveis da cenografia nos chega a partir da leitura do artigo *The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations*, em que Lars Elleström (2010) parte de uma pergunta teórica problemática para os estudos intermídia: como a noção de intermedialidade pode ser compreendida se ainda não há consenso sequer para a definição de mídia? Ao longo do texto, o autor aponta que as inúmeras mídias podem ser definidas pelo que possuem de semelhante ou diferente entre si, mas há sempre quatro modalidades inerentes a toda mídia possível, que variam desde um aspecto material até um aspecto mental. Para cada modalidade, há também modos de percebê-la no mundo:

1. Modalidade material: é a “interface corpórea latente da mídia” (ELLESTRÖM, 2010, p. 17, tradução nossa). No caso do livro impresso, o modo como essa modalidade se manifesta relaciona-se com formas ditas planas (o texto verbal e imagético impresso na página, seu aspecto *gráfico*) e também com uma certa tridimensionalidade (a abstração que podemos tirar das dimensões do livro, as relações entre largura, profundidade, peso, textura etc., que chamaremos de aspecto *material*).
2. Modalidade sensorial: manifesta-se pelo modo como nós percebemos a mídia através dos cinco sentidos. A partir de células receptoras de nosso corpo, que captam estímulos e os transformam em informação, temos certas sensações quando em contato com o livro, por exemplo: as cores, a maleabilidade ou dureza da capa e das

---

<sup>16</sup> Uma versão preliminar da discussão apresentada nesta parte, focalizando na problemática da multimodalidade em quatro das edições analisadas, foi desenvolvida em artigo publicado na *Manuscrita – Revista de Crítica Genética* (PRIMO, 2019b).

páginas, o cheiro e o som das páginas virando – são fatos do mundo sensível até agora negligenciados pela teoria literária.

3. Modalidade espaciotemporal: relaciona-se com o modo como convertemos e organizamos dados sensoriais dentro dos conceitos de espaço e tempo. Elleström cita, por exemplo, a duração de um filme, ou o tempo em que permanecemos na sala em que se exhibe uma arte-instalação. Não detalha muito como essa modalidade se manifesta no livro impresso, mas podemos pressupor que a sequencialidade temporal proporcionada por essa mídia varia de acordo com o modo como o receptor (o leitor) interage com o objeto (fazendo ora uma leitura linear, página por página, ora uma leitura topical, hipertextual).
4. Modalidade semiótica: a mais mental das modalidades, relaciona-se com o sentido (*meaning*) do texto encarnado na mídia. No livro impresso, podemos dar sentido às informações a partir de três diferentes modos: por uma interpretação proposicional, através de relações simbólicas, arbitrárias, que ocorre principalmente quando decodificamos a massa verbal (a leitura do texto verbal é uma prática de interpretação simbólica); ou por uma interpretação pictórica icônica ou indicial (por exemplo, quando identificamos figuras e motivos da capa, por similaridade ou contiguidade, respectivamente). É importante ressaltar que esses modos sempre incidem de maneira mista, geralmente com a predominância de um deles.

Naquele artigo, após caracterizar as quatro modalidades da mídia, Elleström (p. 22-23) parte para uma discussão sobre a relação entre mídias (intermedialidade) e formas de remediar (*remediate*) e transformar uma mídia em outra. Dessa discussão, aproveitamos, para nossa análise, as noções de aspectos qualificantes (*qualifying aspects*) das mídias:

- O aspecto qualificante contextual: com o passar do tempo, as mídias aparecem, desaparecem e são apreendidas somente em certos contextos sociais e culturais. Esse aspecto tem forte relação com a história das técnicas que tentamos traçar na primeira parte desta dissertação. Podemos dizer que o livro impresso é uma mídia qualificada já muito bem definida, historicamente canonizada como o suporte ideal para o texto literário, aceito amplamente em qualquer contexto social do mundo letrado. Por se tratar de um objeto produzido de maneira hiperespecializada no mundo contemporâneo, há sempre sutilezas a serem notadas em sua materialidade que evocam seu contexto de produção (por exemplo, a tipografia, o tipo de papel, a escala de cores e as ilustrações de capa que evocam uma certa moda etc.).



- O aspecto qualificante operacional: a “unidade” da mídia é concebida por convenção, considerando-se mais ou menos os limites de sua materialidade. Historicamente, o livro, códice encadernado, com capa, título, nome de autor e editor, selo editorial... tomou forma (e fama) como um objeto autônomo em si. Para efeitos de análise, consideramos aqui o livro impresso como uma das mídias que medeiam o discurso literário de forma multimodal.

Enfatizemos, portanto, o caráter multimodal do livro impresso: cada uma de suas modalidades se relaciona e se constitui simultaneamente, sendo possível realizar uma interpretação de como cada modalidade está predominando (ou não) no objeto. Outro ponto importante é que uma modalidade pode ser interpretada como outra: para nossa perspectiva, as dimensões do livro, sua maleabilidade, a cor usada nas capas e fontes etc., não são somente aspectos das modalidades material e sensorial, mas também produzem sentido no nível da modalidade semiótica.

Para adequar as noções providas por Elleström ao nosso quadro metodológico da análise do discurso de perspectiva mediológica, tomamos a liberdade de fazer algumas adaptações: já que, de nossa perspectiva discursivo-mediológica, a cenografia é a formalização material do enunciado, todos seus elementos são, por consequência, semióticos. Por uma questão hierárquica, sujeita à semântica global do objeto, a massa verbal se divide entre dois estratos: o do texto (o centro gravitacional do livro, no caso do livro literário) e o do paratexto (o limiar que lhe confere força e o conecta a um campo discursivo, um arquivo, uma cena genérica, etc). Também há uma distinção entre aquilo *que se imprime em algo* - o estrato gráfico - e aquilo *em que se imprime algo* - o estrato material. O estrato gráfico contém a massa verbal, mas também outros tipos de grafia - imagética, tipográfica.

Assim sendo, é prudente tomar a decisão de considerar os elementos cenográficos como pertencentes a um ou mais dos seguintes estratos, que se intercalam, completam, mas apresentam-se como modalidades diferentes da formalização material. Entre um e outro, não há linha definitiva, senão um limiar embaçado.

### **2.1.1 Estrato textual**

A razão de ser do livro, seu centro gravitacional. Aquilo que, de certa forma, define a obra. Na ALF, constitui-se dos relatos coletados, recontados e organizados pelos três organizadores originais. Nos importa principalmente para observar questões do código de linguagem empregado em cada relato, e também para reconhecer as figuras paratópicas (de

identidade, espacial, temporal, linguística) ali presentes, pressupondo que são motivos-chave da literatura fantástica concebida pelos três organizadores e que servem de “baliza” para a semântica global dessa edição.

### 2.1.2 Estrato paratextual

Gérard Genette (2009), em *Paratextos Editoriais*, afirma que tudo o que não é texto é paratexto. E, por oposição hierárquica, paratexto é tudo aquilo que dá ao texto uma existência pública. Como estamos tomando o livro em si, como objeto de análise, teceremos considerações especialmente sobre os **peritextos**, aqueles paratextos que têm lugar no mesmo objeto que o texto, ou seja, que foram materializados formalmente no livro impresso: o título, o prólogo, o texto de quarta-capa e de orelha, os títulos de capítulos, as biografias dos autores incluídas na ALF, os textos de apoio, etc. Desse modo, ficam de fora de nossa análise os **epitextos**, que são os paratextos “fora” do objeto: resenhas publicadas em outras mídias, conversas, entrevistas, correspondências etc. Na verdade, os aspectos materiais e gráficos do livro também são paratextos, de acordo com Genette. Mas acreditamos que esses dois estratos merecem definição à parte.

### 2.1.3 Estrato gráfico

Os aspectos gráficos são elementos do registro semioticamente articulados, e de caráter multimodal. Captamos alguns dos aspectos gráficos da ALF a partir da noção de que o objeto editorial foi concebido a partir de um design, fruto do ofício de um agente editorial (ou uma equipe) específico para essa função. De acordo com Araújo (2008, p. 277), “a linguagem do design envolve reflexão, bom gosto e a análise de formatos e suportes: tudo isso leva à adoção de um projeto gráfico adequado e consistente, que transforma cada livro num objeto singular”.

Conforme elaboramos na primeira parte da dissertação, com aspectos do estrato gráfico estamos nos referindo tanto a elementos técnicos que pretendem ser sutis, “ocultos” (como a tipografia, a composição, a organização da página), quanto a elementos deliberadamente expressivos: a capa, as ilustrações, o uso – sempre significativo – de esquemas de cores etc.

### 2.1.4 Estrato material

Os aspectos materiais são inseparáveis dos aspectos gráficos neles inscritos, mas aqui os compreendemos como a dimensão mais concreta do objeto, sensorialmente falando. Esses aspectos também se articulam semioticamente, embora seu valor simbólico não seja tão facilmente explicitado ao leitor comum. Talvez sejam os vestígios que estamos procurando,

pois revelam, em dados corriqueiros que passariam despercebidos para outros tipos de análise textual, todo um histórico de normas e técnicas longamente constituído num tempo e num espaço específico. Enquadram-se aqui os comentários sobre como o tamanho do livro, o tipo de papel, o número de páginas, a encadernação, todos os aspectos materiais que se mostram como vestígios dos processos editoriais de um dado tempo histórico.

## 2.2 Um ponto de gravidade para o fantástico

Se quisermos defender a hipótese de que uma nova edição da ALF atualiza ou cria um novo sentido para a literatura fantástica, é preciso ter em mente aquilo que se entende por literatura fantástica. No entanto, essa é uma das discussões mais espinhosas e polêmicas de que se tem notícia no mundo acadêmico e até mesmo entre editores e escritores. Quem teoriza sobre o fantástico adora definir também o que não é fantástico, colocando, em seu limiar – fronteira borrada – o estranho, o maravilhoso, o horror, a ficção científica, o realismo mágico, a fantasia, etc.

Motor para inúmeras teses de doutorado, disciplinas, simpósios temáticos, vídeos no YouTube e fóruns de discussão fervilhantes, a definição de literatura fantástica é tão problemática quanto a própria definição de literatura. Mas o fato de essa discussão ser polêmica é ideal para nossa pesquisa. Mostra que há, dentro do campo literário, termos que estão *em disputa* entre membros de sua comunidade, tanto em espaços institucionalizados, como o meio acadêmico, quanto em outros espaços de debate, como os clubes de leitura, os fóruns de discussão nas redes sociais, etc.

A própria definição do conceito torna-se atividade paratópica: descrever o fantástico é como descrever o buraco negro. Como discutiremos mais adiante, os próprios organizadores da ALF sabiam disso e fizeram de tal disputa uma manobra programática para mudar os rumos que a literatura estava tomando em seu país.

Para podermos definir alguns pontos cruciais sobre o fantástico, traremos algumas definições de alguns teóricos consagrados, que dialogam entre si. Depois, apresentamos perspectivas que se encontram nos prefácios de duas antologias de contos fantásticos organizadas por brasileiros nas últimas décadas e que circularam num mesmo contexto editorial que a versão brasileira da ALF, a fim de preparar as lentes para poder enxergar um imaginário do fantástico em sua cenografia.

O filósofo e linguista Tzvetan Todorov oferece, em seu livro publicado em 1970, *Introdução à Literatura Fantástica*, uma conceituação de fantástico que busca por sua especificidade formal, ou seja, que elemento há na estrutura de um texto literário que permite ao analista considerá-lo fantástico? Para tanto, percorre um corpus que inclui contos da tradição popular europeia e asiática, além de narrativas mais modernas de autores já consagrados na época, como Poe, Balzac e Kafka (ou seja, não chega a tratar profundamente dos autores latino-americanos).

Todorov postulava que “todo texto literário funciona como um sistema; o que quer dizer que existem relações necessárias e não-arbitrárias entre as partes constitutivas do texto” (TODOROV, 2008, p. 84). Vendo o fantástico como gênero discursivo, então, o estruturalista procura delinear certos traços presentes na maioria dos contos fantásticos: o primeiro seria o emprego de um discurso figurado, vincado no exagero, na hipérbole (pensemos nos animais gigantes ou trabalhos e martírios sem fim das *Mil e Uma Noites*, ou toda forma de criatura sobrenatural que pode ser entendida como símbolo de linguagem, como os vampiros, o diabo, os fantasmas). O segundo traço seria característico da forma de enunciação: para conferir veracidade ao relato, o narrador sempre está presente, ora como narrador em primeira pessoa, ora como testemunho. O terceiro traço estaria ligado a uma certa sintaxe obrigatória do relato: inicia-se com pouca ou nenhuma relação entre natural e sobrenatural, até que, em linha ascendente, esse jogo culmina num ápice de tensão entre os dois, podendo essa tensão ser resolvida ou não. Esse traço revelaria uma importância da própria percepção de tempo no relato fantástico, já que a ordem dos acontecimentos, e o modo como eles são narrados, deve ser seguida conforme se dá a narração, para que o efeito de “escalada de tensão” aconteça.

Quanto aos eixos temáticos, Todorov agrupa os “temas do Eu”, voltados a questões da tensão entre matéria e espírito, percepções sobre o tempo e a existência, e os “temas do Tu”, voltados sempre às perversões e desejos sexuais sobre o outro – encenados em excesso, na maioria das vezes, aí entrariam o vampirismo, a possessão, o sequestro metafórico ou não, etc.

As hipóteses que Todorov desenvolve nesse livro sempre são, como dissemos, testadas, ponderadas e corrigidas a partir da análise de contos e novelas específicos de um certo contexto literário europeu. No tempo curto da pesquisa de mestrado, não daríamos conta de analisar todas as 75 histórias contidas na edição brasileira da ALF a partir apenas das definições todorovianas, principalmente ao olhar para aquelas histórias de matriz oriental, ou as de cunho metafísico, ou até mesmo os trechos extraídos de obras que não se propõem como literatura fantástica desde

o início (inclui-se na ALF até um trecho do *Ulysses* de James Joyce, que nunca foi interpretado como romance fantástico).

No final da discussão, a ideia principal que nos deixa o teórico é a de *hesitação*:

O fantástico se fundamenta essencialmente numa hesitação do leitor – um leitor que se identifica com a personagem principal – quanto à natureza de um acontecimento estranho. Essa hesitação pode se resolver seja porque se admite que o acontecimento pertence à realidade; seja porque se decide que é fruto da imaginação ou resultado de uma ilusão; em outros termos, pode-se decidir se o acontecimento é ou não é. (TODOROV, 2008, p. 166)

Mas essa hesitação só terá efeito, diz o teórico, de acordo com o tipo de leitura que se fizer: é preciso um pacto ficcional que entenda os acontecimentos narrados como reais, verossímeis, literais, e não no sentido poético, alegórico ou metafórico. O sentido do fantástico depende, portanto, não só de propriedades textuais, mas do modo como o leitor percebe o texto.

Desde sua publicação, o livro de Todorov foi alvo de inúmeras críticas, positivas e negativas, e serviu de base para muitas discussões acerca do fantástico, ora visto como gênero (a palavra que os organizadores da ALF usam para se referir à literatura fantástica), ora visto como modo, perspectiva esta adotada pela autora francesa Irène Bessièrre.

Em *O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha*, ensaio publicado primeiramente em 1974, Bessièrre assume que qualquer ponto de vista unitário sobre a literatura fantástica resultará incompleto e falacioso, sendo uma definição acadêmica, portanto, sempre condicionada a certas perspectivas metodológicas e conceituais circunscritas por um dado contexto histórico. Assim, considera a perspectiva de Todorov um tanto estrita. Prefere pensar que o efeito do fantástico se dá justamente na contradição entre natural e sobrenatural, mais do que numa hesitação entre os dois, que resultaria na opção por somente um deles. É como se os dois lados da moeda pudessem – e devessem – existir ambos no mesmo espaço do texto e, ainda mais, colocar à prova a própria ideia de realidade, equiparando-a à irrealidade:

O fantástico instaura a desrazão na medida em que ultrapassa a ordem e a desordem e que o homem percebe a natureza e a sobrenatureza como marcas de uma racionalidade formal. Assim ele se alimenta inevitavelmente das *realia*, do cotidiano, do qual releva os desatinos, e conduz a descrição até o absurdo, ao ponto em que os próprios limites, que o homem e a cultura atribuem tradicionalmente ao universo, já não circunscrevem nenhum domínio natural ou sobrenatural, porque, invenções do homem, eles são relativos e arbitrários. (BESSIÈRE, 2009, p. 4)

Essa abordagem para o fantástico permite que englobem na literatura fantástica textos das mais diversas formas, estruturas e temas. Também permite que um texto não considerado

fantástico possa ser visto como tal. Isso acontece, por exemplo, quando os organizadores da ALF inserem ali textos religiosos do zen-budismo, peças de teatro alegórico, trechos de romances modernos, anedotas, etc. Desse modo, uma pluralidade de formas, de distintas procedências e valores no mundo literário, se coaduna para desafiar a realidade.

O fantástico já não é mais visto como *gênero*, ou seja, estrutura específica que segue uma sintaxe e uma semântica específicas, mas como *modo* narrativo, “se constitui por intermédio de formas e temáticas cujo fito é incitar a incerteza” (GAMA-KHALIL, 2013, p. 25). Desse ponto de vista, até mesmo uma narrativa dita realista pode despertar o fantástico que nela habita, a partir do momento em que puser em questão, de mil formas possíveis, a frágil realidade que se instaura como normal.

Nesse sentido, a pesquisadora Marisa Martins Gama-Khalil (2013) percorre vários teóricos (Remo Ceserini, Rosemary Jackson, Filipe Furtado) que endossam a ideia de fantástico de Irène Bessière, e inclusive cita o prólogo escrito por Bioy Casares para a ALF, mencionando que, embora o argentino denomine o fantástico como gênero, a *imagem geral* que se forma, com uma reunião tão heterogênea de relatos, se alinha com a concepção de fantástico como modo, abrigando, na mesma coletânea, “diversas ramificações, como o maravilhoso puro, o fantástico maravilhoso, o estranho puro, o fantástico estranho, o fantástico puro, o gótico, o real maravilhoso” (p. 29).

Após comparar as conceptualizações de gênero e modo, e se alinhando à segunda abordagem, a pesquisadora conclui que a literatura fantástica

se abre como uma fantasia que projeta enigmas, os quais clamam não por uma decifração, porém por decifrações, porque a ordem dessa literatura é a da abertura, da falta de limites não só de evocar o que não existe no solo em que pisamos, mas também de abrir-se como um cristal para suscitar outros tons para enxergarmos o real.” (p. 30)

Temos, então, mais uma estudiosa que faz coro ao sem número de vozes que admitem a impossibilidade de fechamento ou delimitação do fantástico, e sua potência para colocar à prova uma suposta realidade. Essa dificuldade de enquadramento remonta, novamente à condição paratópica do discurso literário, e faz confundir a noção de fantástico com a própria noção de literatura, como coisa estranha, sem lugar e sem linhas limítrofes, apenas limiaries que fazem reagir tudo aquilo que estiver ao redor.

\*\*\*

A primeira característica apontada por José Paulo Paes, poeta, tradutor, crítico literário e ensaísta brasileiro, no prefácio à sua antologia de contos fantásticos *Os Buracos da Máscara* (1985), como inerente ao conto fantástico é o poder que ela tem de “arrepia”, ou seja, provocar uma reação estética. Paes filia os gêneros a uma raiz folclórica do conto tradicional de transmissão oral, relacionado às práticas supersticiosas de certos povos da Europa ocidental:

É de lá que provém o rico filão de material folclórico acerca de feitiços, possessões, aparições diabólicas, fantasmas, mortos-vivos e vampiros em que os escritores do pré-romantismo e do romantismo se iriam inspirar para a criação de um novo subgênero de prosa de ficção. (PAES, 1985, p.7)

Um “ponto de partida” da literatura fantástica, para o antologista, seria o romance *Le Diable Amoureux*, de Jacques Cazotte, que aparece no fim do século XVIII, fim do século das luzes. Esse romance fantástico seria o primeiro, até então, a apresentar uma reação à exacerbação da razão – uma espécie de “eu te disse” para todas as tentativas falhas de racionalização, narrativa sobre a grande e misteriosa dimensão do universo e da existência humana que os iluministas não conseguiram iluminar. Essa escolha de uma narrativa inaugural, típica para a argumentação de muitos pensadores para afirmar um gênero literário, tem consonância com as discussões levantadas por Todorov, já que o romance de Cazotte traz em si a dúvida entre o natural e o sobrenatural, “temperando a crença medieval com a descrença racionalista, sem jamais reduzir uma à outra, no que se mantém fiel às suas origens históricas” (p. 8-9). Mas Paes não adere totalmente à proposição de hesitação de Todorov, já que acredita – e exemplifica nos contos escolhidos para sua antologia – que racional e irracional, natural e sobrenatural, estão sempre se contaminando, não se tratando, portanto, de uma questão de hesitação entre um e outro e consequente escolha por um lado – mas um jogo entre os dois, que dissolve a oposição.

Também é significativo o modo como Paes constrói a segunda metade de seu prefácio em cima da discussão sobre três nomes, para ele, pertencentes ao cânone da literatura fantástica: o alemão E.T.A. Hoffman, com seu gosto por personagens anormais, o estadunidense Edgar Allan Poe, que agrega ao relato fantástico um “pendor analítico e lógico que lhe facultou criar não só o conto policial de dedução como traçar os primeiros lineamentos da ficção científica” (PAES, 1985, p. 12), e o austríaco Franz Kafka, que desestabiliza todo o tipo de conceituação do fantástico com suas narrativas que naturalizam a mescla entre lógico e o absurdo.

Um outro prefácio interessante encontra-se na antologia *Os melhores contos fantásticos*, publicada originalmente em 2006 pelo escritor e renomado antologista Flávio Moreira da Costa. A antologia (claramente inspirada na ALF, por conter também muitos dos textos nela presentes,

além de apresentar nota biográfica sobre cada autor no início de cada relato), conta com prefácio assinado por Flávio Carneiro, professor e escritor brasileiro. Não é surpreendente que Carneiro inicie seu texto com uma menção a Jorge Luis Borges, referindo-se ao modo como o argentino afirma que a literatura realista é relativamente moderna, enquanto que as narrativas que se referiam a lugares distantes e situações imaginárias existiam muito antes do realismo.

A ideia de que um autor devesse ter compromisso com sua época, relatando fatos cotidianos ou emitindo opiniões sobre esta ou aquela corrente política, por exemplo, é algo novo. Há inclusive aqueles que acreditam – e o próprio Borges seria um deles – que, em última instância, toda literatura é fantástica. (CARNEIRO, 2016, p. 9)

Carneiro prossegue citando os inúmeros teóricos que tentaram, em vão, categorizar um tipo de literatura que permanece “rebelde” a qualquer tipo de classificação. Cita, inclusive, Todorov e Bessière. Ao ler esse prefácio, vemos que é utilizada, assim como o fez Paes, e também como faz Bioy Casares no prólogo da ALF, a estratégia discursiva de dar voltas em várias definições, várias temáticas, sem tomar partido por nenhuma delas.

A imagem do vórtice volta: um redemoinho para onde tudo conflui, em torno do qual tudo orbita, mas cujo centro permanece indefinível, suspenso. Como é comum ver em prefácios de antologias, Carneiro ocupa grande parte de seu espaço em tecer comentários sobre os textos que o leitor encontrará adiante. Dá especial atenção à inclusão que Moreira da Costa faz aos textos bíblicos do Apocalipse, um deslocamento ousado, pois enquadra numa cenografia do literário um texto pertencente a outro discurso constituinte, o da religião.

Hesitação, contradição, desafio à norma, sensação de arrepio. Sabendo da relatividade da questão, talvez nos seja mais importante, em vez de eleger uma definição como a mais apropriada, identificar o modo como os próprios atores envolvidos na produção editorial da ALF concebem a literatura fantástica, e só podemos fazer isso a partir da abordagem delimitada acima, a partir da análise dos vestígios contidos no próprio objeto.

A própria noção de fantástico é paratópica, fugaz, relativa, volátil. Como se pode pressupor que uma equipe editorial tenha uma noção única do que seja o fantástico? Ainda mais, que essa noção se transmita de maneira estável, transparente e sem nenhum ruído a partir de um objeto que encarna múltiplas e complexas linguagens, para um leitor que carrega consigo um próprio repertório do que seja o fantástico, também? O problema da definição do fantástico é o problema da definição do enunciado literário. Não se defina: vamos prosseguir com a imagem do buraco negro, corpo complexo que engole a si mesmo, do qual só se deixa entrever



fugidias imagens de suas bordas, com o risco de que quem observa seja engolido pelo caos que lá se revolve.

### 2.3 Algumas encarnações da Antologia da Literatura Fantástica

Olhemos para os livros como se fossem buracos negros. Sua força atinge tão alto grau de densidade que muitos de seus elementos constitutivos são sugados para dentro do vórtice, alimentando a gravidade do objeto, restando-nos analisar aquilo que não foi engolido – os vestígios que circulam no horizonte de eventos. A ALF é um livro buraco negro. Para depurar a metáfora: são obras cuja situação paratópica se articula de maneira tão bem-acabada, em prol de uma semântica global, que é imprescindível – e favorável – que se sacrifique o registro dos modos de produção editorial do objeto.

A partir do prólogo assinado por Bioy Casares, notamos que ele, Borges e Ocampo compreendiam os processos editoriais e planejavam jogar com esse apagamento desde o início, desestabilizando as concepções conservadoras do que deveria ser uma antologia. Ao longo das décadas, à medida que a ALF era republicada, os mediadores editoriais responsáveis também parecem ter tido consciência dessa *suspensão paratópica* e continuaram, de maneiras mais ou menos pertinentes, a jogar com a instabilidade dos relatos contidos na ALF.

Ao descrever e analisar algumas edições da ALF que servirão de base para analisar a edição de 2013, colocaremos em exercício as ideias de cenografia discursiva, na sua acepção midiológica, que inclui a formalização material, e tecnemas para observar algumas edições da ALF publicadas em diferentes contextos editoriais, considerando sempre a hipótese de que, junto ao texto verbal, a própria materialidade de cada objeto-livro também oferece uma significação para a obra, algumas vezes de maneira mais coerente com o texto verbal, outras vezes, menos.

São inúmeras as edições da ALF publicadas pelo mundo e o desafio de mapear esse registro mostra-se tortuoso, especialmente na busca por aquelas edições antigas que não foram registradas na rede. Entretanto, foi possível ter acesso a algumas edições anteriores da ALF, inclusive a raríssima primeira edição, graças a uma visita técnica/pesquisa de campo realizada na Sala de Tesouro e no Acervo Geral da Biblioteca Nacional Mariano Moreno, em Buenos Aires, Argentina.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Conforme sugerido pelos membros da banca de qualificação. Uma relação dos exemplares consultados encontra-se na seção de Referências Bibliográficas.

De tal modo, para ilustrar uma amostra do histórico editorial da ALF, nos debruçaremos sobre as seguintes edições, explicando o motivo de as termos selecionado:

- I. A primeira edição, publicada em 1940 pela Editorial Sudamericana, abrindo a coleção *Laberinto*, na Argentina, a que tivemos acesso na *Sala de Tesoro* da Biblioteca Nacional Mariano Moreno.
- II. A edição de 1965, considerada por alguns críticos como a “edição definitiva”, que sofreu uma significativa reorganização dos textos e cujo prólogo tem acréscimo de uma nota posterior de Adolfo Bioy Casares. Também foi publicada pela Editorial Sudamericana, como parte da coleção Piragua, e tivemos acesso a ela dentro do Acervo Geral da BNMM.
- III. Uma impressão de bolso, já em sua vigésima nona edição, que circula atualmente na Argentina, publicada pela Debolsillo, do grupo editorial Penguin Random House, em 2016, que ilustrará o modo como a ALF foi sendo editada em seu próprio país e servirá para comentarmos sobre várias outras edições com projeto gráfico muito semelhante.
- IV. Uma edição publicada em Inglês, com o título *The Book of Fantasy*, em 1988, pela casa editorial Xanadu Publications, do Reino Unido, selecionada para exemplificar um contexto editorial muito diferente do nosso latino-americano.
- V. A primeira edição publicada no Brasil, em 2013, pela editora Cosac Naify, objeto principal desta pesquisa.

Nesse sentido, selecionaremos tecnomas, imagens, figuras, temas e símbolos materializados nos livros que entendemos corroborar com nosso pressuposto de que a formalização material do objeto editorial se funda no caráter paratópico do discurso literário e que esse caráter tende para um apagamento dos processos editoriais que constituíram o próprio objeto.

Infelizmente, por motivos burocráticos, de direitos autorais e conservação dos próprios objetos, não foi possível fotografar partes dos livros consultados na Biblioteca Nacional Mariano Moreno, imagens estas que enriqueceriam e dariam mais luz à nossa discussão, restando-nos utilizar, nesta dissertação, imagens encontradas na internet, em páginas de vendas de livros antigos ou blogs de bibliofilia. De qualquer modo, uma *ficha de caracterização do objeto editorial* foi preenchida para descrever e comentar os aspectos materiais, gráficos e paratextuais de cada um dos volumes consultados em campo. Essas fichas encontram-se no Anexo I, ao fim deste documento.

### 2.3.1 Antología de la literatura fantástica, 1ª edición (Sudamericana, 1940)

Em 1940, três anos depois de Bioy Casares, Borges e Ocampo decidirem organizar a ALF, a portenha *Editorial Sudamericana* inaugurava sua coleção *Laberinto* com a impressão de uma *Antología de la literatura fantástica*, com capa cinza e letras vermelhas. O texto da orelha dizia

Este volumen es el 1º de la Colección LABERINTO, que ofrecerá al público de habla hispánica lo perdurable y lo viviente de las diversas disciplinas de la literatura mundial. Textos sabiamente elegidos, escrupulosas versiones de las obras extranjeras, clara y elegante tipografía, definen esta biblioteca de apasionante interés y de extraordinario valor cultural. La Antología de la Literatura Fantástica no se limita, como compilaciones análogas, a los clásicos del género – Poe, Villiers de L’Isle Adan, Wells -: incluye también los textos orientales – El Sueño en el Aposento Rojo, el Libro de Chuang Tzu, las Mil y Una Noches -; los místicos – León Bloy, Swedenborg -; los cultores de la imaginación razonada – Beerbohm, Kafka, Chesterton-; los mejores artífices verbales – Joyce, Cocteau; los maestros del terror escénico – Dunsanay, O’Neill-, y los metafísicos; Stapledon, Carlyle y Macedonio Fernández. (BORGES et al., 1940, s/p)

Não há autoria indicada para este texto tão importante, que tem função de informar o leitor/consumidor a respeito do volume em mãos e convencê-lo a comprar o produto. Sua importância eleva-se ainda mais ao constatararmos que a quarta-capa do livro não possui texto nenhum (é uma quarta-capa cinzenta, sem nenhum elemento textual a não ser a indicação de valor da venda, 3 *pesos moneda nacional*<sup>18</sup>, ou seja, o leitor precisa abri-lo para ler: um elemento da cenografia que enseja um ato de leitura no próprio corpo do enunciatário-leitor-consumidor. Notemos como se constrói um ethos da obra pelo apelo aos seguintes elementos:

1. Menção explícita ao público-alvo da coleção (em outras palavras, a linha de produtos): “el público de habla hispánica”.
2. Menção à sofisticação e apuro no trabalho de curadoria dos agentes editoriais: a qualidade dos curadores/organizadores é a *sabedoria*: “textos sabiamente elegidos.” A qualidade dos tradutores (que coincide, no caso, com a dos organizadores) é o *escrúpulo*. A qualidade do próprio projeto gráfico do livro (metonimicamente, do diagramador/tipógrafo) é a *clareza* e a *elegância*.
3. Menção à variedade de textos incluídos na antologia, em oposição a uma limitada seleção que só incluiria autores “clássicos”, ou seja, há uma projeção editorial, baseada num arquivo, numa memória discursiva acerca do fantástico, daquilo que já

<sup>18</sup> Moeda vigente de 1881 a 1969 (cf. JANSON, 1998).

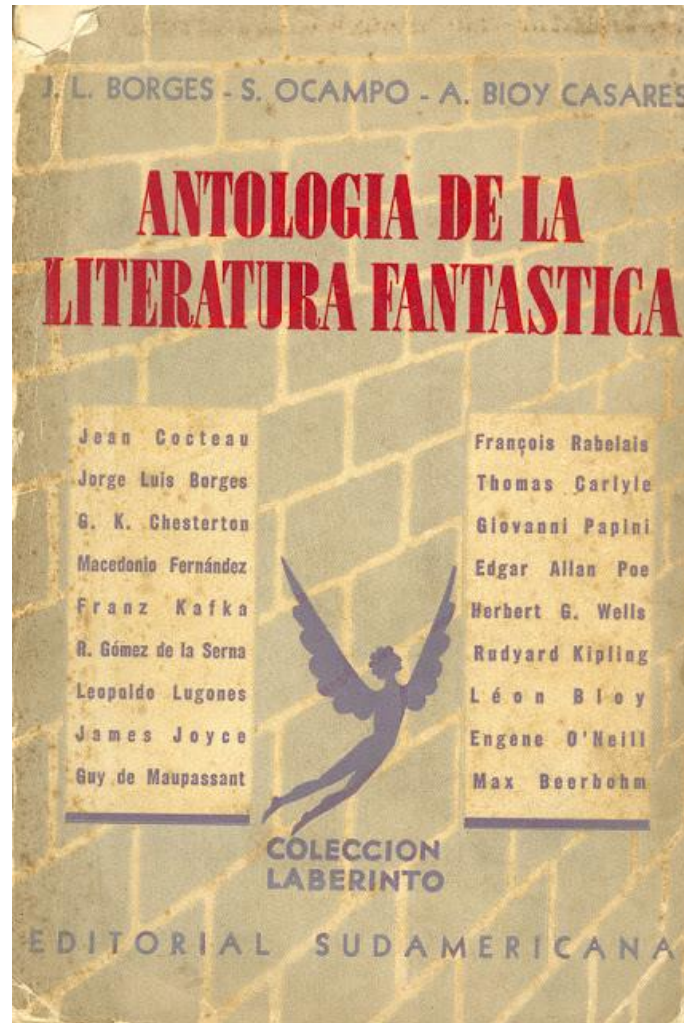
é consagrado e aqui que não se vê como pertencente a esse “gênero” (como diz o texto).

4. Uma pequena listagem dos próprios nomes dos autores, estratégia de consagração, divididos em categorias muito heteróclitas: orientais, místicos, cultores da imaginação ponderada, racional, artífices verbais, mestres do terror cênico, metafísicos. Essa lista mostra uma variedade inesperada para o conjunto que compõe a antologia e é inevitável lembrar de outras listas parecidas que Borges recorrentemente fez em sua obra (pensemos, por exemplo, em duas de suas coletâneas: *El libro de los seres imaginários*, de 1968, e *Libro de sueños*, de 1976, que, inclusive, contém vários dos textos presentes na ALF).

A ALF, então, abria uma coleção que prometia levar ao público obras eternas da literatura mundial em “clara e elegante tipografia”, inserindo-se numa tradição literária e editorial hispano-americana. Entretanto, devemos dizer, não há nenhum tipo de exploração alusiva da tipografia. O miolo do livro, encadernado em brochura e com dimensões de 14x21 cm (portanto, feito com papel de tamanho Americano), é composto inteiramente de uma mesma fonte tipográfica, como uma diagramação equilibrada no que toca à relação entre mancha (o espaço em que há tinta) e respiro (os espaços em branco entre as linhas, caracteres, parágrafos, etc). Além disso, não há nenhum texto de apoio, somente um prólogo de Adolfo Bioy Casares. Também não há ilustrações – aspecto que se repete em todas as outras edições que discutiremos. Essa cenografia pode mostrar que o que prevalece nesse projeto editorial, portanto, são as palavras. A clareza e elegância estão associadas a esse elemento e não podem ser comprometidas com artifícios que desviem do leitor a atenção ao texto verbal.

Na capa do livro, é notável como a articulação de elementos multimodais (verbais, imagéticos, sensoriais) da diagramação pode parecer “antiquada” aos olhos de um consumidor brasileiro atual: há pouca exploração de recursos pictóricos, exploração pouco alusiva das cores, e uma certa sobrecarga de massa verbal, incomum nas capas de livros dos dias atuais. Naturalmente, a diagramação da capa, bem como o projeto gráfico como um todo, mesmo que se pronunciem como sofisticados, de bom-gosto, atendem a necessidades mercadológicas e a um imaginário estético especificamente datado, sujeito a uma “moda” da época e também às condições técnicas do que se podia fazer com relação à impressão de um livro.

**Figura 2.1** – Capa da ALF, Editora Sudamericana, 1940



Fonte: Capítulo Dois (website)<sup>19</sup>

A capa traz, além do nome de seus organizadores, uma lista com 18 nomes de autores, àquela época já célebres, que se encontrariam dentro da edição. De fato, é essa listagem que ocupa o maior espaço na diagramação, como se fosse a informação mais importante. Depreendemos daí que, numa época em que os três organizadores ainda não haviam se tornado mundialmente populares, era preciso atrair o leitor por nomes já dispostos na galeria de cânones mundiais.

Entre as duas colunas, há uma figura humana alada que, associada ao nome da coleção, remete à figura mitológica de Ícaro, filho de Dédalo, o construtor do labirinto da ilha cretense de Minos. Ao fundo, em cinza, há um padrão que lembra, de forma simbólica, as paredes de um labirinto. Podemos dizer, então, que a figura simbólica predominante no projeto gráfico

<sup>19</sup> Imagem recuperada de < <https://capitulodois.com/2013/09/30/quando-a-literatura-e-fantastica-uma-antologia-historica/>>. Último acesso em: 30 Jul 2017.

desta coleção (outras antologias e coletâneas foram publicadas posteriormente com a mesma proposta) é a do labirinto.

Levando em conta a proposta da ALF, podemos selecionar alguns sentidos atribuídos à simbologia do labirinto ao longo dos séculos:

O labirinto conduz ao interior de si mesmo, em direção a uma espécie de santuário interior e oculto onde reside o que há de mais misterioso na persona humana. Pensamos aqui na *mens* (mente), templo do Espírito Santo na alma que se encontra em estado de graça, ou também nas profundidades do inconsciente. Tanto alma quanto inconsciente não podem ser alcançados pela consciência a não ser através de longos rodeios ou uma intensa concentração até essa intuição final em que tudo se simplifica por uma espécie de iluminação. (CHEVALIER, 2002, p. 622)

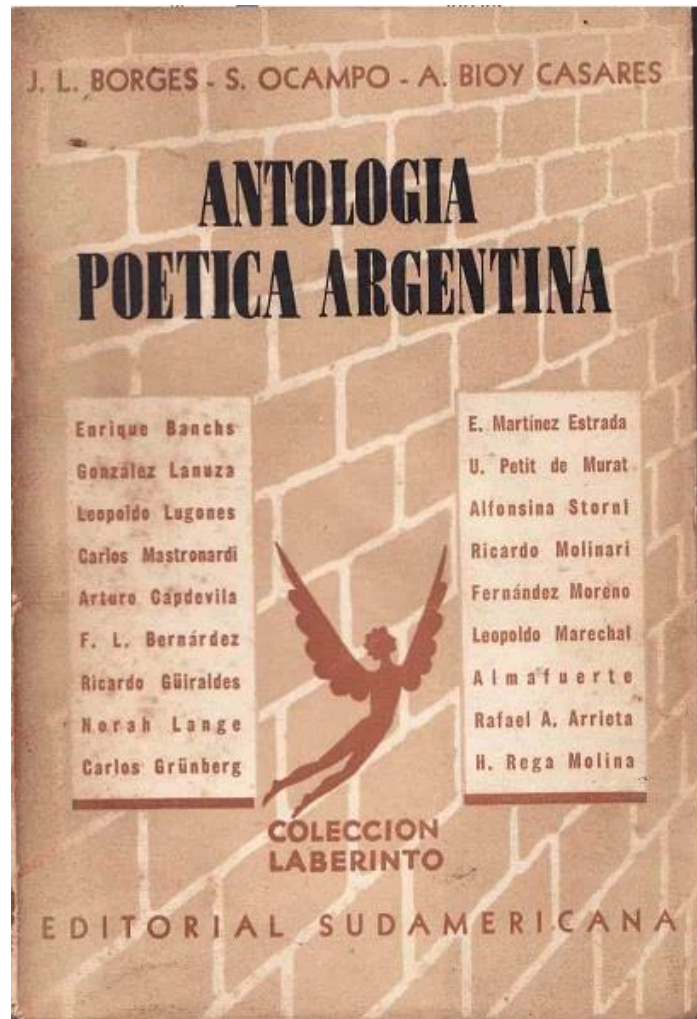
A imagem do labirinto como representação de um lugar no inconsciente que deve ser acessado tem relação com a própria motivação ficcional do gênero fantástico, à medida que o texto se torna o próprio caminho a ser percorrido, numa viagem entre o racional e o irracional, a realidade e a ficção, a sanidade e a loucura. O relato fantástico, nesse caso, não pretenderia entregar ao leitor uma revelação estrutural, já que

a chegada ao centro do labirinto, como no término de uma iniciação, introduz uma lógica invisível, que os arquitetos sempre mantiveram em segredo ou, melhor, que cada um pode mapear de acordo com a própria intuição ou afinidades pessoais. (CHEVALIER, 2002, p. 622)

É mais favorável, portanto, que o conto fantástico funcione como um labirinto em que o leitor fique eternamente perdido, que a própria desorientação seja objeto de contemplação nesse tipo de texto. De fato, a imagem do labirinto permeia a obra de um dos organizadores da ALF, Jorge Luis Borges (por exemplo, nos contos *La Biblioteca de Babel* e *El jardín de senderos que se bifurcan*, escritos e publicados na mesma década).

É importante ressaltar que os sentidos atribuídos ao labirinto, como elemento da cenografia que compõe o projeto gráfico da coleção, só pode ser lido como um aspecto do fantástico ao considerarmos que nossa análise define como ponto de gravidade, centro do vórtice, a própria ALF. É como se o texto verbal “desse o tom”, a semente semântica para entender o objeto. Como prova disso, observemos como os mesmos recursos gráficos foram utilizados no segundo volume da Colección Laberinto, a *Antología Poética Argentina*:

**Figura 2.2** – Capa da Antologia Poetica Argentina, Ed. Sudamericana, 1941



Fonte: AbeBooks (website)<sup>20</sup>

Observamos que o projeto gráfico do primeiro volume foi utilizado no segundo, ensejando a ideia de coleção, mas já não é possível associar a figura do labirinto à literatura fantástica, posto que esse já não é mais o tema deste segundo volume (que, ao que tudo indica, foi o último da coleção). Esse deslocamento de sentidos, na verdade, amplia o significado do labirinto, da literatura fantástica para a literatura em geral: toda a literatura é labirinto. Outro aspecto que nos chama atenção: os recursos cenográficos da apresentação dos nomes dos autores. Na capa da *Antologia Poetica Argentina*, obviamente, não aparecem listados nomes internacionais, mas sim nomes de poetas argentinos, alguns já consagrados, outros pouquíssimo

<sup>20</sup>Imagem recuperada de: <<https://www.abebooks.co.uk/first-edition/Antolog%C3%ADa-po%C3%A9tica-argentina-Jorge-Luis-Borges/18178147435/bd>>. Último acesso em: 16 Abr. 2019.



conhecidos. Trata-se, também, de uma antologia pouco usual, inesperada, segundo comenta Borges, o autor do prólogo desse volume:

Teóricamente, hay dos antologías posibles. La primera – rigurosamente objetiva, científica – estaría gobernada por el propósito de cierta enciclopedia china que pobló once mil cien volúmenes: comprendería todas las obras de todos los autores. (Esa “antología” ya existe: en tomos de diverso formato, en diversos lugares del planeta, en diversas épocas). La segunda – estrictamente hedónica, subjetiva – constaría de aquellos *memorabilia* que los compiladores admiran con plenitud: no habría, tal vez, muchas composiciones enteras; habría resúmenes, excertos, fragmentos... En la realidad, toda antología es una fusión de esos dos arquetipos. En algunas prima el criterio hedónico; en otras, el histórico. (BORGES, 1941, p. 1)

A distinção que Borges faz entre dois tipos de antologia é muito oportuna para nossa investigação pois ele está, ao construir um par opositor e filiando-se a uma síntese que mescla esse par, criando um ethos para si e para a literatura que pretende promulgar. Notemos como esse par opositor coloca em diálogo a história como ciência, com característica de ser objetiva, e o hedonismo (valor que também aparece no prólogo de Bioy Casares para a ALF de 1940) como contraponto subjetivo, que tem relação com o gosto e o repertório do antologista. Embora agregue para a imagem da obra o teor hedonista, veremos, adiante, como esse imaginário esconde por trás de si um objetivo muito preciso de criar um novo cânone literário, dar projeção a autores que esse grupo de escritores, encabeçado por Borges, Bioy Casares e Silvina Ocampo, gostariam de ver circular amplamente no mundo.

Voltemos à ALF e olhemos para o prólogo de Bioy Casares. Ocupando nove páginas, o texto de apresentação à ALF divide-se em três partes: *História, Técnica, La antología que presentamos*. A primeira é composta apenas de um pequeno parágrafo:

Viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras. Los aparecidos pueblan todas las literaturas: están en el Zendavesta, en la Biblia, em Homero em Las Mil y una Noches. Tal vez los primeros especialistas em el género fueran los chinos. El admirable Sueño del Aposento Rojo, y hasta las novelas eróticas y realistas, como King Pín Mei y Sui Hu Chuan, y hasta los libros de filosofía, son ricos en fantasmas y sueños. Pero no sabemos cómo estos libros representan la literatura china; ignorantes, no podemos conocerla directamente, debemos alegrarnos con lo que la suerte (profesores muy sabios, comités de acercamiento cultural, la señora Perla S. Buck), nos depara. Ateniéndonos a Europa y a América, podemos decir: como género más o menos definido, la literatura fantástica aparece en el siglo XIX y em el idioma inglés. Por cierto, hay precursores; citaremos: em el siglo XIV, al infante Don Juan Manuel; em el siglo XVI, a Rabelais; em el XVII, a Quevedo; em el XVIII a De Foe y a Horace Walpole; ya em el XIX, a Hoffman. (BIOY CASARES, 1940, p 7)

A curtíssima extensão de uma seção do prólogo que pretende se dedicar à história da literatura fantástica, junto às informações ali contidas, oferecem-nos o gérmen do buraco negro

a que adentraremos. Bioy Casares inicia (des)localizando as ficções fantásticas num lugar paratópico, atemporal, antigo como o primitivo sentimento do medo (associa, então um tipo de ficção a um tipo de emoção - equipara um modo de narrar à própria corporalidade do ser humano) e anterior a qualquer registro gráfico (las letras). É como se o autor posicionasse a “origem” do fantástico num ponto além do horizonte de eventos, ponto a que não podemos aceder. Essa impossibilidade é reforçada pela menção a uma difusão de ocorrências do fantástico ao redor do mundo, semeada de expressões de dúvida e incerteza na voz do enunciador (*tal vez; no sabemos cómo, debemos alegrarnos com lo que la suerte (...) nos depara, podemos decir, género más o menos definido*). Mesmo a tentativa de escolher um ponto de partida para o gênero resulta numa listagem de vários nomes e datas diferentes.

A segunda parte do prólogo, *Técnica*, subdivide-se em *a) Observaciones Generales* e *b) Enumeración de Argumentos Fantásticos*. As observações gerais consistem na apresentação de três elementos estruturais que Bioy Casares julga estarem presentes na maioria das histórias contidas na ALF: uma *atmosfera* que propicia o medo; a *surpresa*, descrita como artifício textual ligado ao uso apropriados de pontuação, palavras, argumentos; e o *quarto ou perigo amarelo*, que consiste no uso necessário de uma quantidade restrita de ações e personagens. Esses três aspectos listados pelo argentino ecoam os elementos da sintaxe do fantástico listados por Todorov, conforme vimos anteriormente.

Segue-se, então, uma listagem dos temas do fantástico. Cada um deles seguido por comentários do organizador e menção direta às histórias (incluídas na ALF ou não) que se enquadram na categoria:

*Argumentos em que aparecen fantasmas*

*Viajes por el tiempo*

*Los Tres Deseos*

*Argumentos com acción que sigue em el infierno*

*Com personaje soñado*

*Com metamorfosis*

*Acciones paralelas que obran por analogía*

*Temas de la inmortalidad*

*Fantasías metafísicas*

*Cuentos y novelas de Kafka*

*Vampiros y castillos*

O modo como essa lista aparece no prólogo se sintoniza com a cenografia multiforme e difusa que julgamos ser aspecto constitutivo da ALF: trata-se de uma lista heteróclita, sem um

fio da meada que uma todas as categorias de forma racional e organizada, agrupando não só categorias narrativas distintas, como elementos do tempo, do espaço, da narração e das personagens, como também os textos específicos de um só autor (Franz Kafka). A listagem de Bioy Casares também não condiz com o modo como as histórias se ordenam na antologia: as 54 histórias contidas nessa primeira edição apresentam-se numa ordem que não se emparelha com a listagem acima. De fato, não é possível identificar qualquer tipo de ordem nessa edição. Essa miríade de categorias, fontes e tipos díspares é aspecto cenográfico do buraco negro, que tudo traga, sem ordenar o modo como traga, e ecoará na formalização material de todas as edições que vierem a seguir.

A terceira parte, *La Antología que presentamos*, corrobora com a cenografia caótica que identificamos na constituição da ALF. Nela, Bioy Casares (1940, p. 14) menciona, novamente, o critério hedônico, prevalente sobre um critério histórico ou geográfico, afirmando que o livro surgiu, simplesmente, de uma noite de diletantismo em que se reuniam os três organizadores:

Uma noche de 1937 hablábamos de literatura fantástica, discutíamos nos cuentos que nos parecían mejores; uno de nosotros dijo que, si los reuniéramos y agregáramos los fragmentos del mismo carácter anotados em nuestros cuadernos, haríamos un buen libro. Hemos hecho este libro (BIOY CASARES, 1940, p. 14).

No entanto, a constituição e publicação da ALF foi realmente um fruto desinteressado da reunião entre os três amigos? Quando do lançamento da ALF em 1940, a literatura fantástica já não era mais novidade na Argentina, posto que se criavam ficções assim desde, ao menos, Eduardo Holmberg, biólogo, aventureiro e escritor argentino que viveu no século XIX. Também não era uma novidade que se traduzissem contos fantásticos. Mas, de acordo com o estudioso de Literatura Comparada Daniel Balderston (2002, p. 217), era o caráter didático, “quase evangélico” da ALF, que inovava, dando abertura para que o gênero ganhasse fama no país.

Havia também, portanto, um caráter programático para que uma antologia como aquela fosse publicada pelos três escritores. O círculo de escritores não se compunha, é claro, somente dos três. Podemos citar outros nomes de autores também interessados em compilar antologias: José Bianco, Santiago Dabove, Manuel Peyrou, entre outros. O desejo por antologizar tinha caráter de manifesto, típico das vanguardas do início do século XX (BALDERSON, p. 218).

O pesquisador mexicano Daniel Zavala Medina (apud. VITAL, 2012, p. 149) confirma a importância do gênero antológico para a formação e a consolidação dos cânones na América

Latina. Organizar e disseminar uma antologia é produzir espaço canônico, estratégia tão poderosa quanto a divulgação de manifestos, revistas, editoriais etc. Faz parte do discurso antológico estabelecer um conjunto de textos programáticos, exemplares de uma escola ou corrente ou nação. Os textos que compõem uma antologia são as melhores flores daquele bosque (do grego, *ανθολογία* ou "coleção de flores"). No entanto, apesar de pretenderem ser, as antologias nunca são cânones inamovíveis.

Segundo Medina, os três organizadores da ALF se propuseram a “elaborar uma antologia que retiraria qualquer caráter hierárquico definitivo na seleção e na apresentação do texto” (MEDINA apud. VITAL, 2012, p. 149, tradução nossa). Essa falta de hierarquia é inusitada no gênero antológico. Em vez do argumento racional de reunir num só volume os melhores exemplos de tal movimento ou gênero, os organizadores optam pela surpresa, pela indefinição, pelo reconto. Não há representação de correntes históricas, há um vórtice de relatos de inúmeros tipos, extensões, origens (que se perdem).

Essas estratégias de escolha estética foram utilizadas, de acordo com Medina, como uma arma contra o realismo que prevalecia na literatura argentina. O pesquisador vai mais longe e afirma que Borges e Bioy Casares tinham a intenção de, esquematicamente, destruir qualquer prestígio ou fama que pudesse ter Eduardo Mallea, escritor de postura realista:

Los autores que [hacia 1940] habían otorgado su voto de confianza a lo fantástico, ahora [en 1965] se ubicaban en sitios protagónicos del sistema literario argentino. El caso más llamativo estaba a la vista: mientras Jorge Luis Borges ya gozaba de un prestigio universal, Eduardo Mallea había sido olvidado. Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar y José Bianco eran también referentes obligados en las letras de su país. (MEDINA, 2012, p. 355)

Não se tratava de uma querela pessoal, mas sim uma ofensiva contra o nome que melhor representava um tipo de literatura realista, considerada, pelos escritores de literatura fantástica, conservadora e convencional demais. Como bem aponta o pesquisador Alberto Vital, comentando sobre o livro de Medina, “o êxito de Mallea era para Borges e seus amigos o símbolo do atraso do leitor argentino”. (VITAL, 2012, p. 152, tradução nossa)

Um vestígio dessa motivação programática se revela também nas diferenças entre a primeira edição, de 1940, e a segunda, revisada, de 1965, tida por muitos teóricos e críticos como a versão “definitiva” (é claro que não endossamos esse posicionamento pois, do nosso ponto de vista, não há obra definitiva possível), na qual a edição brasileira, da Cosac Naify, se baseia.

### 2.3.2 Antología de la literatura fantástica, 2ª edición (Sudamericana, 1965)

Vinte e cinco anos depois, o título que abria a *colección Laberinto* ressurge, agora como o centésimo volume da *Colección Piragua*, que publica obras argentinas e internacionais em seis séries diferentes:

Novela – cuentos

Ensayos – difusión científica

Biografía – Historia – Economía

Geografía – Viajes

Arte – Poesía – Teatro – Clásicos

Policiales – Ciencia e Imaginación (BORGES et al., 1965, s/p)

Como podemos ver, é uma coleção muito ampla que não inclui somente textos literários. A ALF aparece categorizada na primeira série, *Novela-cuentos*, decisão editorial que faz certo sentido, pois é uma antologia composta por muitos contos, mas causa estranhamento ver que ela não está enquadrada na última categoria, que inclui, além de romances policiais, os livros de “ciência e imaginação”. Uma hipótese possível é a existência, dentro dessa série, uma espécie de hierarquia de valor literário, que não permitiria que uma antologia organizada pelos grandes nomes da literatura argentina se misturasse com os livros considerados de baixa literatura. Mas somente uma pesquisa aprofundada que investigasse todo o conjunto de livros publicados na coleção, bem como os imaginários sobre alta e baixa literatura daquele contexto de circulação, é que daria respaldo a essa hipótese.

Seja alta ou baixa literatura, um aspecto material indica que essa edição foi feita para circular massivamente: seu formato *de bolso*, com dimensões de 10,5 x 16,5 cm, encadernação em brochura com um papel de baixa gramatura e qualidade.

**Figura 2.3** – Capa da ALF, Ed. Sudamericana, 1965



Fonte: Mercado Libre (website) <sup>21</sup>

De todas as capas que compõem nosso recorte, essa é a que se aproveita de uma ilustração mais complexa de analisar, cenograficamente falando, pois não contém elementos figurativos como as outras, apelando para uma disposição mais abstrata de formas e cores. No miolo, não há nenhuma menção ao capista ou ator editorial envolvido na criação da capa. Mas chama-nos atenção a proporção entre a figura e as palavras: o nome dos organizadores é muito menor com relação ao título do livro, que predomina na posição central da capa. Na medida do possível, conhecendo o conteúdo verbal da ALF, interpreta-se esse padrão imagético da seguinte maneira: a multiplicidade de pontos pode fazer referência à multiplicidade de autores

<sup>21</sup> Imagem recuperada de: <<https://articulo.mercadolibre.com.ar/MLA-614432981-antologia-de-la-literatura-fantasticajorge-luis-borges- JM.>>. Último acesso em: 16 Abr. 2019.

e histórias incluídos na ALF, mas sabemos que é uma antologia atípica, e que seus elementos internos acabam se borrando, tendo suas bordas apagadas, mesclando-se num conjunto heterogêneo, corrompendo qualquer tentativa de padrão possível.

Antes de prosseguir para o conteúdo do miolo e suas divergências e similaridades com a edição de 1940, vale a pena nos debruçarmos um pouco sobre o texto da quarta-capa, uma versão adaptada daquele texto encontrado na orelha da edição anterior:

Tres destacadas figuras del mundo argentino de las letras nos ofrecen en esta *Antología de la literatura fantástica* lo mejor de un género literario que siempre ha ejercido un atractivo irresistible e en público lector. Es el género representado por las irrupciones de la fantasía creadora y la intuición artística en lo desconocido, lo inexplicable, lo misterioso, lo sobrenatural. Los compiladores no cejaron hasta lograr esta meritísima selección de relatos de valor perdurable. Son unos relatos que nos sacan de lo normal y cotidiano y nos sumergen en nuevas y estremecedoras dimensiones, más allá del tiempo y del espacio. Subimos a los cielos, bajamos a los infiernos, convivimos con fantasmas, experimentamos el poder de prodigiosos talismanes, penetramos en los más íntimos recovecos de la personalidad humana, alcanzamos la inmortalidad, rompemos en vida las barreras de ultratumba... Siempre de la mano de grandes autores. Están los clásicos como Poe, los místicos como Swedenborg, los magos de la palabra como Joyce, los razonadores de lo inaudito como Kafka, los escenificadores del terror como O'Neill, los metafísicos como Stapledon, los textos orientales... Y juntos a ellos, nuevas figuras incluidas las de grandes valores argentinos. El lector tiene en estas paginas no una evasión, sino cien audaces salidas al mundo de la fantasía. (BORGES et al, 1965, s/p)

Claramente, o texto da primeira edição foi reaproveitado, sofrendo algumas adaptações. Novamente, como é típico desse tipo de paratexto, não há um nome explícito que reclame autoria desse texto. Atribuímos-los convencionalmente ao editor ou aos organizadores. Notamos como, a partir do uso de um novo código de linguagem, o texto configura nova cenografia e engendra um novo ethos para os organizadores, a obra e os autores incluídos na ALF. Alguns desses aspectos são:

1. O texto agora abre com uma menção à organização coletiva de três “destacadas figuras”, que em 1965 já se encontravam consagrados, ao menos no meio literário-editorial argentino. Isso já produz um ethos para os três, que têm sua imagem de autor engrandecida, autorizada.
2. O apelo conativo, típico da cenografia publicitária que o texto de quarta-capa precisa produzir, aparece na caracterização do gênero fantástico como aquele “irresistível” ao público leitor. Agora, não há mais demarcação do público como apenas aquele de fala espanhola, como havia na edição de 1940.

3. O “gênero” fantástico ganha duas novas características constituintes: ser produto de “irrupções da fantasia criadora” e de uma “intuição artística” sobre o desconhecido, etc.
4. A coletânea de textos é referida como possuindo as qualidades “meretíssima” e “de valor perdurable”, ou seja, que transcende o tempo histórico. O reforço dessa ideia se dá pela menção a uma quebra da monotonia da vida cotidiana: os relatos retiram o leitor do *topos* da normalidade e mergulham-no num outro *topos*, além do tempo e do espaço: “cien audaces salidas al mundo de la fantasía”. Claríssimo elemento paratópico.
5. Esse outro lugar contém todas as figuras paratópicas presentes nas histórias que compõem a ALF: céu e inferno, talismãs, imortalidade, o além, a própria psicologia humana (volta a ideia de labirinto como busca por autoconhecimento).
6. A ordem como os autores renomados são apresentados é diferente da primeira edição. Esse trecho da quarta-capa é uma paráfrase de seu anterior. Mostra como a “bolsa de valores” do mundo do cânone sofre alterações com o passar do tempo, fazendo com que autores subam ou desçam numa hierarquia. Para fechar esse trecho da sinopse, são mencionadas, mas não nomeadas, as figuras de “grandes valores argentinos”. Essa escolha estratégica evita que se escolham apenas alguns desses autores (em que se incluem todos os três organizadores).
7. A última frase insinua uma relação entre a experiência de suspensão paratópica e a prática de leitura, criando uma hierarquia de valores entre duas palavras de sentido semelhante: “evasión” e “salida”. A primeira indicaria um ato mais definitivo, disfórico, relacionado ao afastamento de um elemento nocivo; a segunda indica um ato temporário, descompromissado, um passeio. Esta escolha tem consonância com a proposta dita por Bioy Casares no prólogo de a ALF ter sido concebida como atividade hedônica, mais do que como compromisso sério.

Quanto à organização textual, a segunda edição apresenta todos os 75 trechos em ordem alfabética, um tipo de ordenação racional e imparcial, típica do discurso iluminista (pensemos nas enciclopédias). Mas a primeira apresentava os contos em blocos temáticos muito inusitados: os contos sobre duplos, sobre aparições, sobre transfiguração etc. Balderston (2002, p. 218) destaca a importância de posicionarem, na primeira edição, o conto *Enoch Soames*, de Max Beerbohm, em primeiro lugar, e *El cuento más hermoso del mundo*, de Rudyard Kipling, em último. A temática de ambos envolve um pensamento metaliterário acerca do próprio relato



fantástico, e sua posição funciona como chave de leitura para a ALF. Importantíssimo notar como nem a primeira, nem a segunda edição seguiram ordem cronológica para organizar os relatos: pelo descaso com o tempo linear, atingir a suspensão paratópica – e paracrônica.

Uma outra diferença apontada por Balderston é a de que a edição de 1940 se centrava em escritores de tradição fantástica anglo-saxônica. Somente na edição de 1965 é que se incluem mais escritores de linhagem hispano-americana. Essa lacuna de 15 anos foi importante para o estabelecimento dos hispano-americanos no cenário literário mundial, e o caminho para isso foi aberto pela ALF de 1940.

Além disso, tanto na primeira quanto na segunda edição, críticos de inúmeros contextos chegam sempre ao consenso de que muitos dos relatos contidos na ALF têm procedência duvidosa, e é difícil saber se existiram, outrora, fora da própria ALF. Um exemplo disso é o microconto *Um crente*, atribuído a um escritor inglês, George L. Frost, que teria contado, antes, numa coletânea chamada *Memorabilia*, de 1923, da qual é muito difícil encontrar qualquer informação.

O conto *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, de Jorge Luis Borges, publicado anteriormente na coletânea *Ficciones*, também é um exemplo interessante de suspensão paratópica. Trata-se de um relato escrito na forma de um artigo de enciclopédia (este seria seu enquadramento genérico, ou seja, a “etiqueta” que o próprio autor lhe impõe para que seja lido de uma forma, e não de outra). Em vez de mencionar que o “artigo” já havia sido publicado em outra de suas coletâneas de contos, Borges escreve:

Reproduzco el artículo anterior tal como apareció en la *Antología de la literatura fantástica*, Editorial Sudamericana, 1940, sin otra escisión que algunas metáforas y que una especie de resumen burlón que ahora resulta frívolo. (BORGES apud. BALDERSTON, 2002 p. 220)

Sobre esse truque que se configura como um verdadeiro *mise en abyme* literário, Bioy Casares comenta:

Con el ‘Acercamiento a Almotásim’, con ‘Pierre Menard’, con ‘Tlön, Uqbar, Orbis Tertius’, Borges ha creado un nuevo género literario, que participa del ensayo y de la ficción; son ejercicios de incesante inteligencia y de imaginación feliz, carente de languideces, de todo *elemento humano*, patético o sentimental, y destinados a lectores intelectuales, estudiosos de filosofía, casi especialistas en literatura. (BIOY CASARES apud BALDERSTON, 2002, p 221)

Há, então, junto à estratégia de desmarcação temporal e espacial, que ofusca ou oculta a gênese de cada relato ali contido, uma tendência a que se escolham, para a ALF, relatos que fogem do sentimental e do patético (aquilo que provoca ou é efeito de uma paixão humana). E preferência para o relato intelectual, metafísico, inclusive metaliterário.

Em 1940, Bioy Casares estava lançando também *La invención de Morel*, com um prólogo de Borges (aliás, considerado um dos maiores textos programáticos da literatura fantástica latino-americana). Há, nele, a celebração de um texto que seja “fantástico, mas não sobrenatural”:

La novela de Bioy Casares, publicada el mismo año de la antología (y un año antes que *El jardín de senderos que se bifurcan*), es uno de los textos que tienen que ver íntegramente con la antología; otro, no terminado a tiempo para ser incluido en la antología de 1940 (pero sí incorporado a la reedición de 1965) es *Sombras suele vestir*, de José Bianco (1942) tal vez el momento cumbre de esta literatura. (BALDERSTON, 2002, p. 222)

Balderston afirma que o projeto de fantástico planejado por Borges, Bioy Casares e Ocampo na ALF é muito diferente daquele que se dá pelos representantes do realismo mágico, de qual o maior exemplar era *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez. Mas o sucesso comercial deste livro, assim como outros, por exemplo, *La casa de los espíritus*, de Isabel Allende, fez com que a ALF fosse lida numa chave de leitura exotizante, muito diferente do que propunham seus organizadores. De fato, há muitos relatos dentro da ALF que poderiam ser considerados dentro de um conceito de realismo mágico (para sermos breves, um realismo que trata fenômenos sobrenaturais e extraordinários como se fossem naturais e cotidianos, que não intenta provocar surpresa no leitor a partir de artifícios irracionais ou impossíveis), mas não era o “todo” da obra.

Desse caso, ressaltamos novamente que a significação de qualquer texto não depende somente da vontade de seus autores/idealizadores. Outros fatores são determinantes, como a rede de textos ao redor, as influências do mercado, o modo como a crítica e o público leigo receberão o texto, enfim, todo o espaço associado à obra e aos autores. A força da ALF é tão grande que ela se implode, perde os pontos de referência, torna-se buraco negro.

E, então, os anos passam, a literatura fantástica encontra seu apogeu na Argentina e, logo, seu declínio,

De algún modo, *El sueño de los héroes*, de Bioy Casares (1954), y algunos cuentos de Cortázar de los cincuenta marcan el fin de la moda de la literatura fantástica en la Argentina. Por lo tanto, la reedición de 1965 marca el fin de

algo que ya no practicaban nos tres antólogos, y mucho menos su círculo.  
(BALDERSTON, 2002, p. 226)

A cada nova edição da ALF, Balderston julga que seu caráter evangelizante foi se perdendo. O que importava agora era que se tornaria uma “peça importante de uma arqueologia da literatura moderna argentina” (BALDERSTON, 2002, 224).

### **2.3.3 Antología de la literatura fantástica, (Debolsillo/Random House, 2016)**

Esta edição entra em nossa argumentação para ilustrar o modo como, nas últimas décadas, as edições da ALF na Argentina adquiriram uma certa estabilização em sua formalização material, sendo sempre editadas com projeto gráfico semelhante<sup>23</sup>, em duas versões: tamanho convencional, com encadernação em brochura e papel de gramatura média (não há especificação em nenhuma edição, mas aparenta ser do tipo ofsete, ou seja, um papel poroso, sem revestimento, de ampla distribuição e gramatura entre 50 e 300 gramas por metro quadrado), e o tamanho pocket, em brochura e com papel de baixa gramatura (tipo jornal, de 50 a 70 gramas por metro quadrado), no caso da edição que vamos discutir.

A impressão de uma obra em formato de livros de bolso pode indicar, pelo menos, duas estratégias editoriais: a primeira, uma divulgação massiva e programática de um autor já consagrado (pensemos nas inúmeras edições de Machado de Assis ou Eça de Queiroz sendo vendidas a dois reais numa máquina automática à porta do metrô), servindo de prova de que um autor já está canonizado em sua nação. A segunda, uma prática editorial justamente para disseminar obras que não “devem nada” ao mundo do cânone, que importam mais ao mundo do dinheiro do que ao mundo da crítica, obras de apelo comercial que visam a atingir as massas pelo preço e não pelo conteúdo. Isso tudo porque o tamanho reduzido, 19x13cm, e a baixa gramatura do papel são tecnemas que permitem maior circulação do livro, já que seu custo, para o consumidor, é reduzido, e sua materialidade pouco rebuscada e muito portátil leva a um transporte e manuseio muito mais prático. Por outro lado, o tipo de papel e a encadernação em brochura levam a um desgaste acelerado. É um tipo de objeto elaborado mais para circular para um grande público do que para perdurar no tempo.

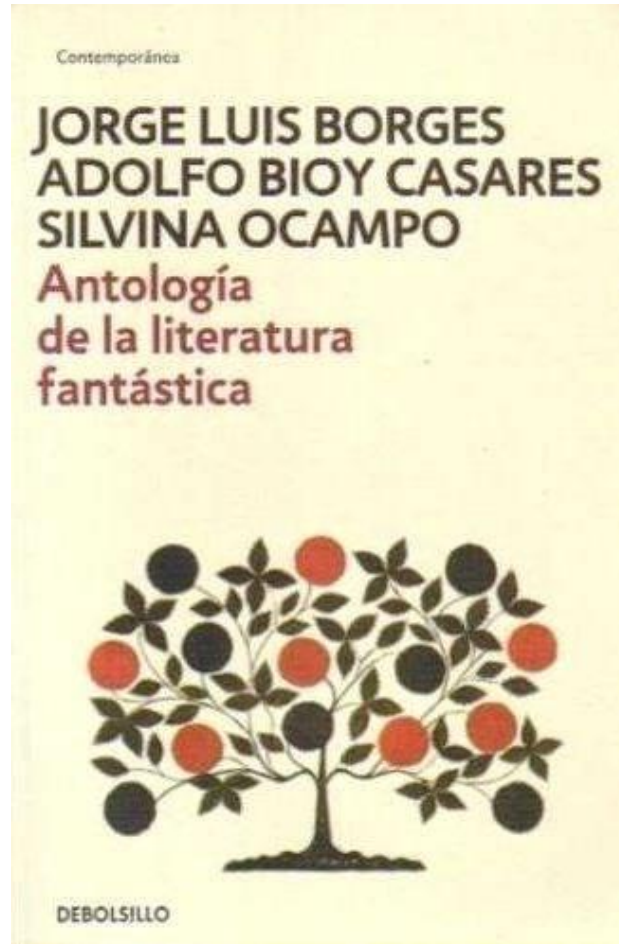
Esta edição reúne os 75 textos, dispostos em ordem alfabética do sobrenome dos autores, e o prólogo com pós-data de Bioy Casares, conforme a edição de 1965. Fora isso, como é comum nos livros de bolso, há raros recursos à elaboração imagética e ao uso da ilustração

---

<sup>23</sup> Foram consultadas, na Biblioteca Nacional Mariano Moreno, todas as edições disponíveis no acervo: 1999, 2001, 2002, 2007 (cf. Referências Bibliográficas).

(que, de certa forma, encarece a produção do livro) ou de complexidade tipográfica do miolo (geralmente utiliza-se uma só fonte comum, já licenciada pela editora, em vez de ser encomendada uma nova).

**Figura 2.4** – Capa da ALF, Ed. Debolsillo/Random House, 2016



Fonte: Mercado Libre (website)<sup>24</sup>

A diagramação da capa da versão pocket não apresenta a ALF como um objeto único e exclusivo, digno de formalização material individual, mas sim um como objeto pertencente a uma vasta coleção de livros de bolso, todos com um projeto gráfico semelhante: a mesma fonte, em cores diferentes, é usada para se apresentarem os autores/organizadores e o título da obra; para todos os títulos da coleção, a mesma cor é usada na lombada (vermelho escuro) e no fundo da capa e quarta capa (bege); na quarta capa, além do texto verbal, apresentam-se fotos dos organizadores, já canonizados na época da circulação desse objeto, além do usual código de

<sup>24</sup> Imagem recuperada de <<https://articulo.mercadolibre.com.uy/MLU-443978253-antologia-de-la-literatura-fantastica- JM>>. Último acesso: 30 Jul 2017.

barras, a rubrica dos responsáveis pelo desenho gráfico e o link para duas páginas institucionais da editora. O texto da quarta capa, reaproveitado da edição de 1965, confirma o espaço canônico ocupado pelos organizadores e autores incluídos na coletânea:

Curiosa é a palavra que aparece tanto na capa quanto na quarta-capa, no canto superior esquerdo, e que “etiqueta” a obra: *Contemporânea*. Para não nos determos na longa discussão acerca do que é o contemporâneo, lembremo-nos de que a proposta original dos organizadores pressupunha um apagamento do contexto original de circulação de cada um dos relatos inseridos na coletânea, como se eles fossem “descolados” de seus países, línguas e tempos de origem e agora pairassem num limbo suspenso da literatura fantástica. Esse efeito de falta de parâmetros espaciais e temporais parece fazer consonância com a etiqueta “contemporânea”, num sentido digno de ser confirmado por filósofos como o italiano Giorgio Agamben (2009), que diz que o contemporâneo é aquilo que permanece sempre no presente.

A imagem prevalente na capa é uma árvore – com frutos arredondados vermelhos e negros, que remontam a uma dualidade. De acordo com o Dicionário de Símbolos de Chevalier, a árvore é “um dos temas simbólicos mais ricos e sobre os quais mais se falou” (2002, p. 117-129). Representa a união entre o céu e a terra, o espiritual e o terreno, o sobrenatural e o natural. Por vezes, o cosmos como um todo, num só lugar. Também é um objeto de adoração e contato com os deuses, o crescimento de uma família ou nação, uma evolução contínua.

Dos textos coletados na ALF, vários tematizam ou colocam como objeto de *mise-en-scène* uma árvore: *Sennin*, de Ryunosuke Agutagawa; *A árvore do orgulho*, de G. K. Chesterton; *Tantalia*, de Macedonio Fernández; *História de raposas*, de Niu Chiao; *Como descemos na ilha das ferramentas*, de Rabelais etc. Além disso, podemos interpretar a árvore, num sentido amplo, como a representação de uma genealogia, uma história ancestral que possui suas raízes, ramificações e frutos: a ALF torna-se um livro que documenta a história da literatura fantástica através dos séculos.

#### **2.3.4 The Book of Fantasy, 2ª edição (Xanadu, 1988)**

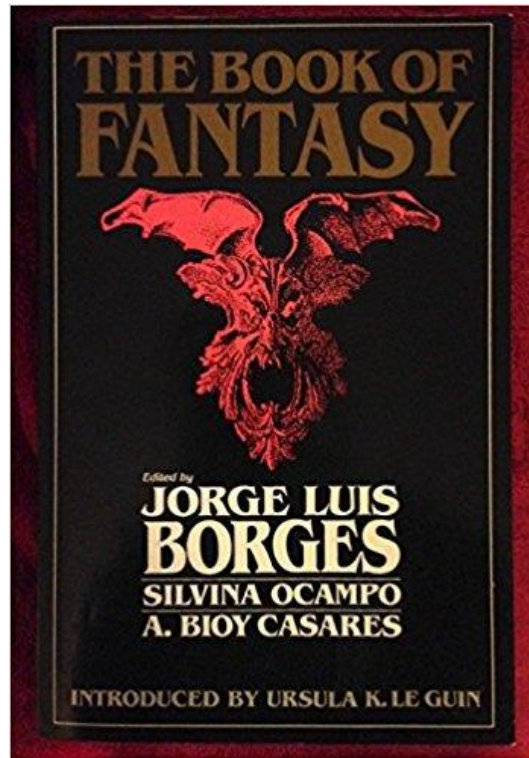
A Xanadu Publications foi uma editora britânica, com sede em Londres que, nos anos 1980, construiu um catálogo repleto de livros de fantasia e ficção científica. Podemos dizer que era uma editora de nicho, pois não publicava todos os gêneros literários. Este fato é importante para entender como o projeto gráfico dos livros também visava a atingir um público específico, consumidor de um tipo específico de literatura.

Em 1988, a casa editorial em questão publicou, em capa dura, a segunda edição em língua inglesa da ALF, ora intitulada *The Book of Fantasy* (O livro da fantasia). Foi uma edição baseada na versão estadunidense que saiu no início do mesmo ano, pela editora Viking Penguin. Interessante notar que, apesar de seguir a organização da edição argentina de 1976, que ainda contava com o controle de Bioy Casares, um dos organizadores originais, a versão em inglês teve a inclusão de alguns contos de autores estadunidenses da época, como Ray Bradbury e Edward Lucas White, destacados por sua literatura de ficção científica, publicada principalmente na revista estadunidense *Weird Tales*. A coletânea em *The Book of Fantasy* tinha, portanto, 81 contos em vez dos 75 originais.

O prefácio desta edição foi assinado pela escritora estadunidense Úrsula K. Le Guin, uma das principais autoras de ficção científica e fantasia do país. Mais do que qualquer um dos três organizadores argentinos, era ela quem poderia exercer voz de autoridade para um público anglófono. Podemos interpretar essa estratégia editorial como um movimento que interfere na cenografia original da ALF, dando-lhe ares mais legitimados ao incluir contos e prefácio de autores de língua inglesa e, consecutivamente, de uma tradição literária da língua inglesa.

Essa estratégia editorial tem consonância com o design da capa da edição da Xanadu: uma exploração da combinação de cores preto + vermelho e o uso de uma gárgula como figura central evocam um certo imaginário da literatura fantástica mais relacionado ao gênero gótico e às histórias de vampiros e castelos, imaginário esse que tem muito mais força no contexto social em que essa edição circulou do que para um público latino-americano.

**Figura 2.5** – Capa de *The Book of Fantasy*, Ed. Xanadu, 1988



Fonte: Amazon (website)<sup>25</sup>

É importante mencionar que, de todos os relatos da ALF, pouquíssimos se enquadrariam numa cena genérica consonante com a do projeto gráfico: menos de dez relatos apresentam temas ou figuras de cenografia “gótica”. No prólogo de Bioy Casares para a edição de 1940, o autor chega até a dizer, inclusive, a respeito de “vampiros e castelos”, que

Su paso por la literatura no ha sido feliz; recordemos a Drácula, de Bram Stoker (presidente de la Sociedad Filosófica y campeón de atletismo de la Universidad de Dublín), a Mrs. Anworth, de Benson. No figuran en esta antología. (BIOY CASARES, p.14, 1940)

Tratava-se de uma estratégia discursiva que procurava, no contexto original de publicação da ALF, uma legitimação dos autores argentinos, que não contavam com uma tradição literária do fantástico tão antiga como os da literatura anglófona. Já que, em 1988, os editores da Xanadu não tinham essa preocupação em legitimar autores latino-americanos, foi possível movimentar um imaginário gótico, relacionado à literatura fantástica, com maior liberdade. Como dissemos anteriormente, no entanto, pouquíssimas histórias da coletânea evocam esse imaginário e, por isso, a semântica global relacionada ao projeto editorial desse

<sup>25</sup> Imagem recuperada de < <https://www.amazon.com/Book-Fantasy-Jorge-Luis-Borges/dp/0881846562>>. Último acesso: 30 Jul 2017.

livro parece estar limitando e enviesando, para os leitores, a significação do que seja a literatura fantástica proposta na ALF.

Incluímos esta breve análise como um exemplo de edição que, em vez de apresentar uma semântica global fortemente ligada à proposta da ALF, moveu sua significação em prol de estratégias que tinham motivações mais mercadológicas do que de manutenção de sentidos propostos originalmente pelos autores argentinos. A força desse objeto estava ligada a um contexto diferente do original.

### **2.3.5 Antologia da Literatura Fantástica, 1ª edição (Cosac Naify, 2013)**

A editora Cosac Naify nasceu em 1996, a partir das ideias e investimentos do brasileiro Charles Cosac e do estadunidense Michael Naify, com o objetivo de publicar livros de História da Arte inéditos no Brasil. Tornou-se, ao longo dos anos, conhecida pela sofisticação com que elaborava e imprimia seus livros, publicando obras que abrangiam outros nichos do mercado editorial, como o Design, a Antropologia, a Literatura e a Crítica Literária, a Literatura Infanto-Juvenil, etc. É pertinente, para nós, saber que a editora não nasce com a proposta inicial de ser uma editora *de* literatura, mas que os livros literários foram, com o passar do tempo, se incorporando no catálogo da editora.

Publicou, em 2013, a primeira versão brasileira da ALF, com projeto gráfico de Elaine Ramos e Nathalia Cury e arte de capa de Zansky, num design exclusivo, concebendo-o como objeto ímpar, não programado para fazer parte de uma coleção (como sempre foi o caso da publicação ALF na Argentina). Dois anos mais tarde, em 2015, quando a editora anunciou o fim de suas atividades, o valor de mercado dessa edição chegou a aumentar sete vezes seu preço inicial<sup>26</sup>, legitimando, de certa forma, o valor simbólico que a obra já carregava.

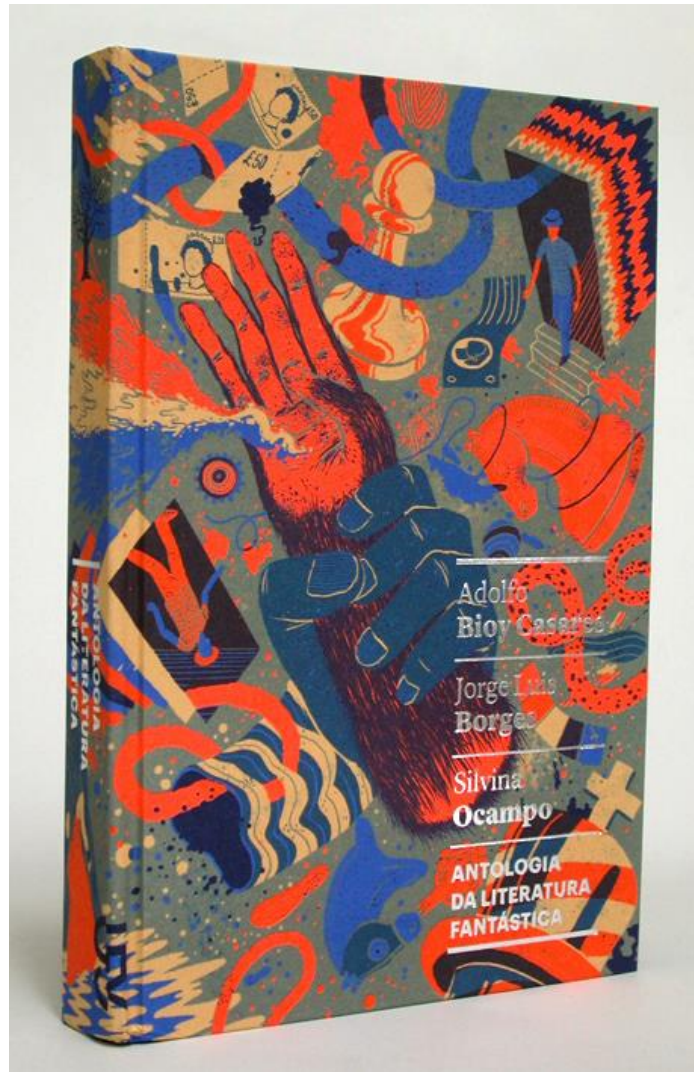
Com 448 páginas, o livro tem formato 16,5 x 24 cm, um pouco maior do que o convencional 14 x 21 cm. A capa é feita de material reforçado (cartão de alta gramatura revestido com outra camada de papel, onde se imprimem as informações da capa) e conta com ilustrações de um jovem artista, conhecido apenas pelo codinome Zanski<sup>27</sup>, em uma composição com cores quentes (laranja, vermelho, amarelo) e frias (verde, azul), dispostas em figuras de forma caótica, figurando símbolos e temas presentes nos textos incluídos na ALF.

<sup>26</sup> O site de vendas Amazon.com.br, responsável por administrar o estoque remanescente da Cosac Naify, passou a vender o livro, que custava R\$39,90, por R\$270,00 (preços cotados em julho de 2017).

<sup>27</sup> Um portfólio do artista pode ser encontrado em: <<http://www.zansky.com.br/>>. Último acesso em: 4 Jul 2018



**Figura 2.6** – Capa da ALF, Ed. Cosac Naify, 2013



Fonte: Zansky (website)<sup>28</sup>

O título e o nome de seus organizadores aparecem na capa e na lombada impressos em baixo-relevo com tinta prateada. O logotipo da editora e o código de barras se camuflam discretamente nos cantos do objeto, quase nos fazendo esquecer de que se trata de um produto de consumo, tal qual um medicamento ou uma barra de chocolate. O texto de quarta-capa, típico recurso para convencer o consumidor a comprar o livro, vem impresso não no próprio livro, mas numa espécie de cinta-sobrecapa, que pode ser destacada para revelar mais figuras: um dragão cuspidor fogo, um relógio quebrado ao meio, um caixão flutuante...

No texto da cinta, ou sobrecapa, lê-se o nome dos três organizadores, informação que ocupa mais de um terço do espaço da diagramação, de fundo azul escuro e mancha textual em

<sup>28</sup>Imagem recuperada de: <<http://www.zansky.com.br/old/project/antologia-da-literatura-fantastica/>>. Último acesso em: 16 abr. 2019.

branco. Em seguida, um breve resumo do conteúdo do livro e o nome da tradutora, que verteu os textos em espanhol, da edição de 1965, para o português brasileiro. No resumo da cinta, lê-se:

Numa noite de 1937, ao conversar sobre ficções fantásticas, “antigas como o medo”, três amigos – Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares e Silvina Ocampo – resolveram criar uma antologia com seus autores preferidos. Três anos se passaram, e foi lançada a *Antologia da literatura fantástica*, consolidada em sua edição definitiva 25 anos depois. Do filósofo Martin Buber ao explorador Richard Burton, passando pela tradição dos contos orientais, além de Cortázar, Kafka, Cocteau, Joyce, Wells e Rabelais, são 75 histórias – não só contos, como fragmentos de romance e peças de teatro que nos apresentam uma literatura marcada pelo imaginário e por um modo diferente de representar a realidade. (BORGES et al., 2013, s/p - sobrecapa).

Esse texto merece nossa atenção por dois motivos: constitui elemento cenográfico do estrato paratextual e evoca, como nas edições anteriores, elementos recorrentes do imaginário acerca da constituição e importância da ALF: o mitológico encontro entre os amigos, na noite de 1937; vários nomes de autores consagrados com histórias incluídas no conjunto, uma menção à multiplicidade de formas e gêneros que ali se encontram e uma frase resumidora do que se entende por literatura fantástica: “uma literatura marcada pelo imaginário e por um modo diferente de representar a realidade” (BORGES et al., s/p). Interessante notar como há ecos, aqui, dos textos encontrados nas orelhas e quartas-capas das edições anteriores.

Além disso, esse texto tem função conativa, de convencer o leitor a abrir o livro (ou o consumidor, a comprar o produto) e não aparece, como nas edições anteriores, impresso na quarta capa, mas numa cinta de papel azul que vem acoplada à capa e se pode descartar eventualmente. Esse deslocamento do texto de quarta capa, sua elisão e descartabilidade contribuem para a expressão de um ethos que privilegia o conteúdo imagético mais que o conteúdo verbal, além de dar a entender que o texto de quarta capa, essencialmente um tecnema de função comercial, não pode ter lugar fixo na materialidade do livro. É como se a cenografia dissesse: “sou mais uma obra que um produto de consumo”.

**Figura 2.7** – Quarta capa da ALF, Ed. Cosac Naify, 2013, com sobrecapa e sem sobrecapa

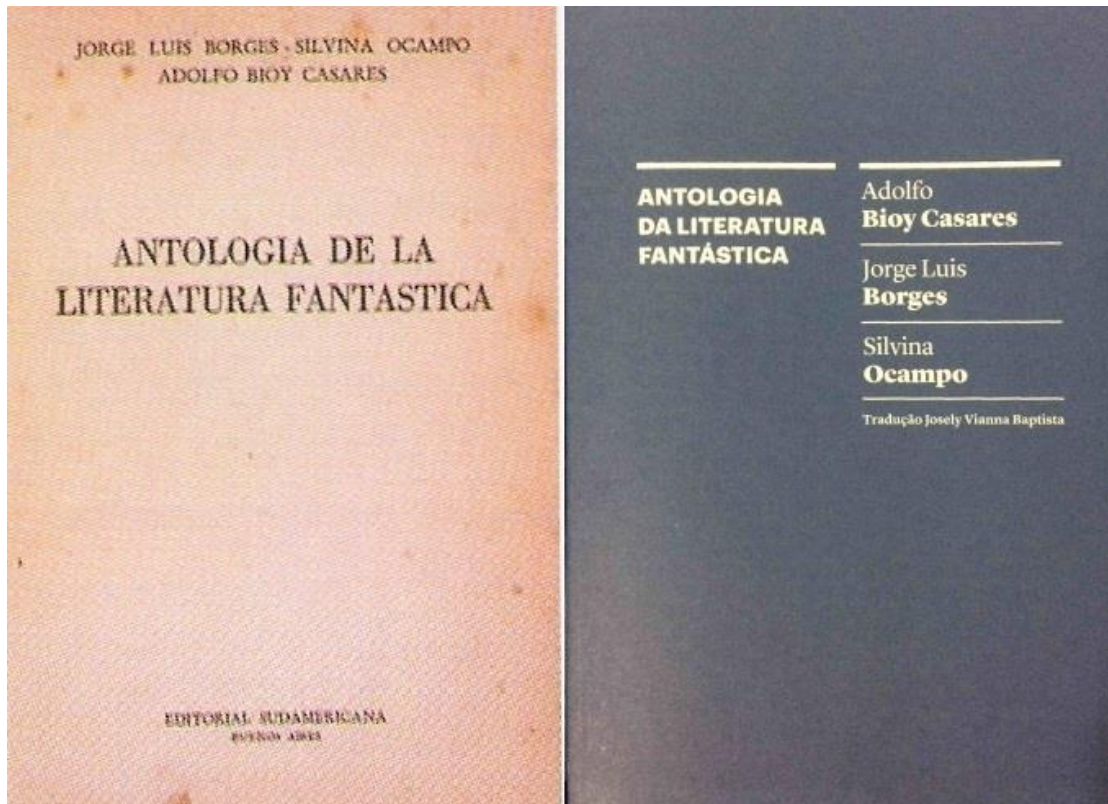


Fonte: fotografia do autor.

Abre-se o livro. Um falso frontispício (ou “olho”), criado originalmente para proteger as encadernações que não possuíam capa dura, quando esta era um tecnema caro e acessório, agora é utilizado para indicar, nesta edição, o nome da editora, em fundo azul.

Segue-se o frontispício (ou “rosto”) em que se destacam os nomes dos três organizadores, lado a lado com o título da obra, em estilo semelhante ao da capa. É pertinente notar como o nome dos escritores ganha mais destaque, em comparação à primeira edição argentina, de 1940. Essa mudança nas proporções entre título da obra e nome do mostra-se, na cenografia do frontispício, como um vestígio de como esses nomes ganharam força ao longo das décadas, merecendo tanto destaque quanto o próprio título da obra. Também chama atenção a menção à encarregada pela tradução para o português, Josely Vianna Baptista. Embora apareça num tamanho menor de fonte tipográfica, o nome da tradutora adquire valor parecido ao dos organizadores, ao ser adicionado no frontispício, junto aos nomes já consagrados.

**Figura 2.8** – Comparação entre os frontispícios da ALF de 1940 e a ALF de 2013

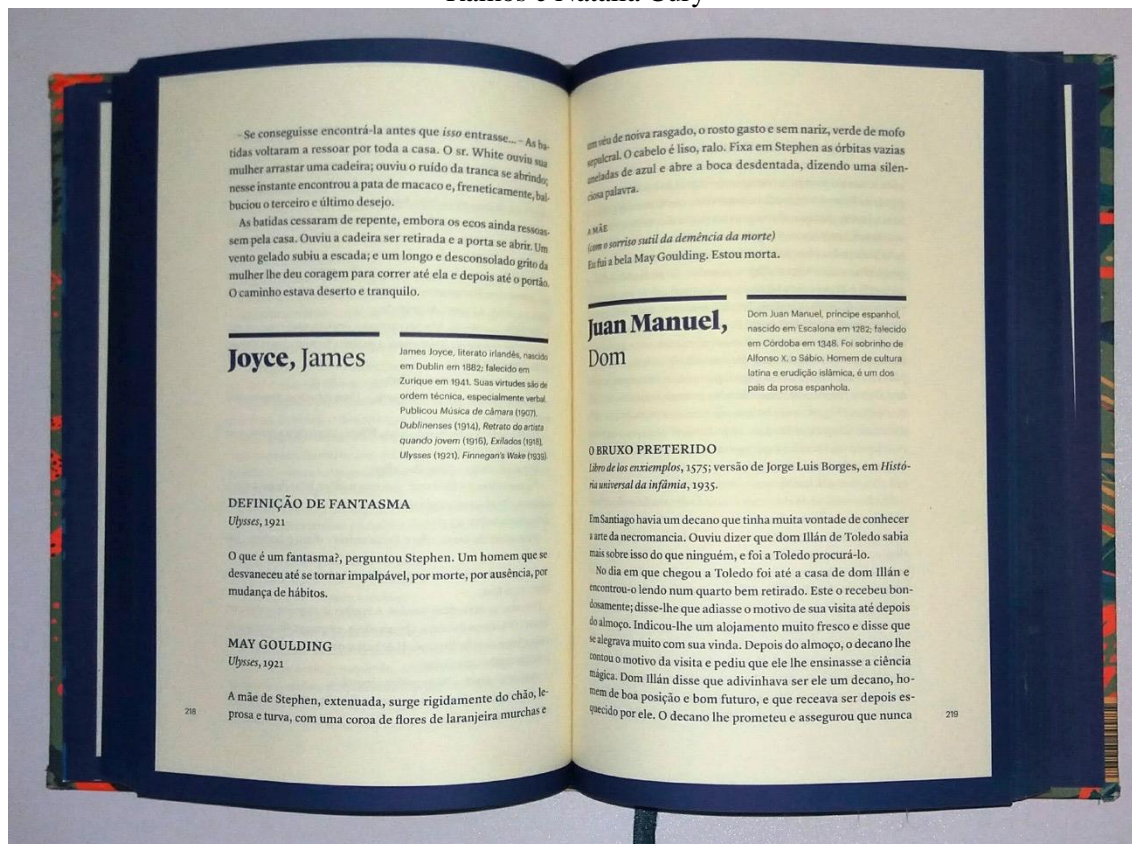


Fontes: Oye Borges (website)<sup>29</sup> e fotografia do autor.

A cor azul do corte das páginas se intensifica numa borda azul que envolve, como uma moldura ou um portal, todas as páginas, encabeçadas por uma fita marcadora, também em azul escuro. Entre folhas de guarda, ilustradas com iterações de duas peças de xadrez (o peão, peça mais humana, e o cavalo, peça mais selvagem, numa ambivalência também presente como temática do fantástico), apresentam-se os seguintes conteúdos: o prólogo de Bioy Casares para a segunda edição, de 1965; uma nota breve da editora, informando sobre o respeito que a edição brasileira teve à tradução dos organizadores; os setenta e cinco textos que compõem a antologia, sempre introduzidos por uma pequena biografia de seus autores, ordenados alfabeticamente, conforme a edição de 1965.

<sup>29</sup> Imagem recuperada de: <<http://oyeborges.blogspot.com/2010/12/de-la-antologia-de-la-literatura.html>>. Último acesso em 16 Abr. 2019.

**Figura 2.9** – Diagramação do miolo da ALF, Ed. Cosac Naify, 2013, projeto gráfico de Elaine Ramos e Natalia Cury



Fonte: fotografia do autor.

Após a parte textual da ALF, e diferentemente das edições argentinas apresentadas anteriormente, dois textos de apoio se apresentam como material paratextual, potencializando a força do estrato paratextual dessa nova edição: um de Walter Costa Lima, professor brasileiro de literatura hispano-americana da Universidade Federal de Santa Catarina, outro de Ursula K. Le Guin, escritora estadunidense de ficção científica e fantasia, cuja obra vasta e diversa custou muito a entrar no cânone literário de seu país.

Na primeira parte da resenha *Uma antologia excêntrica e clássica*, Costa constrói um ethos para Jorge Luis Borges: homem de gosto pessoal sintonizado com as “necessidades da indústria argentina do livro”, com hábitos de ler e organizar coletâneas, antologias, coleções, apaixonado pela leitura. Também menciona sua amizade com Bioy Casares, com quem produziu muitas outras coletâneas, e o fato de que “Borges e Bioy tinham clara consciência do impacto de seu trabalho de antologistas e organizadores de coleção na literatura argentina” (COSTA, 2013, p. 430), informação que contradiz a cena mitológica de encontro hedonista entre amigos contada por Bioy Casares no prólogo.

Na segunda parte, as informações trazidas por Costa coadunam com a visão já discutida por nós, com base nos trabalhos de Balderston (2004), a respeito do teor programático contido na concepção editorial da ALF: traduzir histórias universais já aclamadas pela crítica, e mesclar com elas as narrativas hispano-americanas e, especialmente, rio-platenses. O autor faz questão de manter o foco de seu texto apenas em Borges e Bioy Casares, justificando que Silvina Ocampo teve pouca colaboração na constituição da ALF, desfazendo o trio, falando apenas num duo.

Na terceira parte, Costa se detém naquilo que chama a “borgianização” da Antologia, ou seja, o modo como a reorganização e adição de novas histórias ao conjunto recebeu influência exclusiva das preferências pessoais de Borges. Costa insiste em associar a imagem de Borges à da organização racional: “uma das mudanças mais visíveis é a adoção da ordem alfabética, a ordem dos dicionários e das enciclopédias: a ordem borgiana por excelência, poderíamos dizer” (COSTA, 2013, p. 433). Também ressalta (e, assim, agrega ao ethos da obra) dois valores presentes na ALF e cruciais, segundo o autor, para a literatura: “além de continuar atraindo leitores de diferentes idades, em todo o âmbito hispânico, é notável por dois fatos infrequentes: por cruzar as fronteiras da língua em que nasceu e também por ser assunto da crítica”. (COSTA, 2013, p.433)

O ethos construído, então, para a ALF e seus organizadores (especialmente Borges), está fixado nas ideias de estratégia de canonização, programa, compromisso com a literatura nacional, etc. Pouco menciona as características da literatura fantástica, ou aspectos ligados à sua suspensão paratópica, trazendo somente informações de marcação tópica – localizadas sócio-historicamente. Um ethos, portanto, de texto acadêmico: esse texto de apoio é justamente uma versão adaptada de um artigo publicado pelo professor num periódico científico.

Enquanto Costa trata da ALF de maneira contida e acadêmica, a escritora estadunidense Ursula K. Le Guin, consagrada por sua literatura de ficção científica e fantasia, aproxima-se do livro de maneira afetuosa, doce. Dedicar a primeira metade de seu prefácio a *The Book of Fantasy* (publicado primeiramente em 1988 pela editora Viking, em New York, e reproduzido no mesmo ano na edição da Xanadu, em Londres, como vimos anteriormente) a falar sobre dois outros livros, “tão estimados e queridos quanto avós ou tias-avós, sábias e doces” (LE GUIN, 2013, p. 435), que se colocam aí como possíveis ancestrais da ALF: o oráculo chinês *I Ching*, *o Livro das Mutações*, e o *Oxford English Dictionary*. É pertinente, para nossa análise, observar como os livros se complementam quase como opostos um do outro: o primeiro funciona a partir

do acaso, da aleatoriedade, da paratopia, é um livro para consultar a fortuna; o segundo é uma lista racional, ordenada, um museu de palavras com base em princípios históricos.

Ambos os livros são evocados para que Le Guin possa falar sobre a ALF. Em seguida, ela traça uma definição de Fantasia a partir de seu sentido etimológico e uso histórico, conforme dita o dicionário citado. Lista, então, aspectos associados à palavra e também à literatura fantástica: “uma alucinação ou fantasma”, “a imaginação”, “algo ambíguo”, com “elemento de descoberta”. Todos esses elementos trazidos a partir de uma reflexão que mistura, na voz de Le Guin, as definições do dicionário e a deriva oracular do I-Ching.

Feita a contemplação da palavra “fantasia”, a escritora menciona a simbólica noite de 1937, em que os três organizadores da ALF tiveram a ideia seminal. Essa menção é breve e ocupa poucas linhas, seguidas de uma longa narração sobre uma outra noite parecida: aquela que, “em Gênova, em 1818, outros três amigos se juntaram num casarão para compartilhar histórias de fantasmas. Mary Shelley, seu marido, Percy, e Lord Byron.” (LE GUIN, 2013, p. 438), tendo surgido desse encontro a ideia para que Mary Shelley escrevesse *Frankenstein, ou O Prometeu moderno*, considerado por Le Guin – e muitos outros críticos – como a primeira grande obra de fantasia moderna.

Le Guin, portanto, confere valor ao marco criador da ALF ao aproximá-lo do lendário acontecimento em Gênova, já muito conhecido e consagrado na história da literatura anglo-saxônica. Da perspectiva da escritora, entretanto, as motivações para que os argentinos se empenhassem na reunião das histórias não eram comerciais ou programáticas. Ela endossa a visão hedonista criada por Bioy Casares: “Dessa maneira encantadora, surgiu há meio século esta *Antologia da literatura fantástica*. Em uma conversa de amigos. Sem planos, definições ou expectativas financeiras – apenas com a intenção de fazer ‘um bom livro’” (LE GUIN, 2013, p.438). De maneira semelhante, o final do texto de Le Guin é dedicado a lembrar a filiação de Borges aos escritores de literatura inglesa, como Kipling e Chesterton. Conclui seu prefácio retomando a poética do argentino, posicionando-o a meio caminho entre o *I Ching* e o dicionário, afirmando que “a mais antiga e urgente função das palavras [é] formar para nós ‘representações mentais de coisas que não estão presentes’” (LE GUIN, 2013, p.438), evocando, mais uma vez, a imagem paratópica.

Após os textos de apoio, há uma seção “sobre os organizadores e colaboradores” que agrupa, num mesmo nível hierárquico, uma breve biografia para cada um dos três argentinos, o brasileiro, a estadunidense e, ainda, a tradutora envolvida nessa edição, Josely Vianna

Baptista, cujo nome também é mencionado na sobrecapa destacável. Essa cenografia conjugada pelos paratextos, que “cercam” o miolo do livro com informações acadêmicas e históricas sobre a obra, indica uma posição já canonizada na história da literatura e digna de permanecer no tempo como documento não só literário, mas também histórico.

Para fechar, tal como o código de barras se camufla na quarta-capa, o expediente, os dados catalográficos e o colofão se registram nas três últimas páginas, e não nas páginas iniciais do miolo, como geralmente acontece nos outros livros apresentados anteriormente. Uma possibilidade que dá endosso à nossa hipótese principal é a de que essa estratégia de posicionamento caminha em direção ao ocultamento dos dados editoriais inescapáveis, contribuindo para a produção do ethos de suspensão paratópica nessa edição da ALF. No mesmo sentido, na capa, lombada e quarta-capa do livro, que são os elementos do objeto a que o consumidor primeiramente tem acesso, os indícios mais evidentes de que aquilo é um produto de mercado são dispostos de maneira absolutamente sutil: o texto de quarta capa é suprimido; o logotipo da editora aparece discretíssimo no canto inferior esquerdo da capa; o código de barras é impresso nas mesmas cores que a ilustração, camuflando-se na confusão imagética de Zansky, e localizado verticalmente na base inferior esquerda da quarta-capa.

Atentemo-nos agora para a ilustração de Zanski que compõe o design da capa. A partir de uma leitura da ALF, nota-se que cada figura ali representada remete a uma das histórias da coletânea: cavalos de corrida, portas e portais, um dragão respirando fogo, um relógio quebrado ao meio, um caixão flutuante, uma mão humana segurando uma pata de macaco, etc.



**Figura 2.10** – Arte feita por Zansky para a capa da ALF, ed. Cosac Naify, 2013



Fonte: Zansky (website)<sup>30</sup>.

Todas essas figuras estão distribuídas pela capa e quarta-capa sem nenhum ponto de fuga correspondendo a um “horizonte”. Tal qual uma ilustração de M.C. Escher<sup>31</sup>, todos os objetos parecem estar flutuando, suspensos de uma realidade temporal ou espacial, como que prescindindo de um ponto racional de fixação. Esse baralhamento de perspectivas, junto ao uso de cores muito saturadas, psicodélicas, e manchas e listras disformes, evoca um imaginário de *irracionalidade, falta de lógica, ilusão*, que são, como sabemos, efeitos de sentido importantes para a literatura fantástica.

Voltemos à mão humana segurando a pata de macaco, já que se trata de uma figura central e de tamanho destacado. É importante lembrar que não importa, para nossa perspectiva, saber o motivo pessoal que levou o capista a escolher a pata do macaco como figura predominante na capa, mas o que essa escolha produz de sentido quando o livro é lançado no mundo e visto como enunciado que engendra uma cenografia.

O conto *A pata do macaco*, de W.W.Jacob, é, de todos os textos da ALF, um dos mais exemplares da tensão dualista entre natural e sobrenatural ou, ainda, entre realidade e

<sup>30</sup>Imagem recuperada de: <<http://www.zansky.com.br/old/project/antologia-da-literatura-fantastica/>>. Último acesso em: 16. Abr. 2019.

<sup>31</sup> Artista gráfico holandês (1898-1972), reconhecido por suas ilustrações de construções cartesianamente impossíveis e ilusões de ótica.

imaginação. Em linhas gerais, o conto narra as mudanças bruscas na vida de uma família na Inglaterra, após receberem a visita de um sargento-mor, o sr. Morris, que lhes apresenta uma pata mumificada de macaco. Supostamente, essa pata pode conceder três desejos ao seu possuidor. Mas, assim que o pai de família recebe o amuleto, eventos muito ruins acontecem com seus entes queridos. O conto está tão intrincadamente amarrado, que não é possível concluir se os fatos ali narrados aconteceram devido à magia impregnada na pata amaldiçoada do macaco ou, pior ainda, devido à obra do acaso e das péssimas condições de trabalho do operário inglês. Essa narrativa adquire valor máximo para os olhos do gênero fantástico, de acordo com a proposição de *hesitação* de Todorov (2008) ao colocar em relevo a pergunta: isso aconteceu ou não? Ou, a razão para isso ter acontecido foi sobrenatural ou natural? É um conto que permite ao leitor escolher, sem nunca saber se estará certo, entre duas possibilidades.

O que intensifica e prova a maestria de W. W. Jacob é que a dualidade fundamental *natural x sobrenatural* aparece, de forma análoga, em outras dualidades tensionadas na trama do conto: *razão x loucura*, principalmente encarnada na figura e nas ações da mãe, e *humano x animal*, representada pela própria pata do macaco, em contraste com as mãos que a seguram: as do pai que enuncia os três desejos.

Não parece ser involuntária a referência da pata do macaco como a figura que ocupa parte central e favorecida nas ilustrações da capa dessa edição da ALF: ícone que remete ao conto de W. W. Jacob, torna-se aí símbolo de toda a literatura fantástica contida na antologia.

A dualidade discursiva *humano x animal* é reforçada ainda na capa, por algumas figuras humanas que concorrem espaço com uma cabeça de dragão, e nas folhas de guarda, pelas figuras de duas peças do jogo de xadrez: o peão (a peça mais humana e de movimentação simples, que avança apenas uma casa para frente) e o cavalo (a peça mais animal e de movimentação específica, que avança em L para qual direção o jogador quiser e pode pular sobre outras peças).

**Figura 2.11** – Detalhe das folhas de guarda da ALF, Ed. Cosac Naify, 2013



Fonte: fotografia do autor.

No conjunto antológico reunido no livro, esta dualidade *humano x animal* é tensionada em vários contos (como *O sonho da borboleta*, de Chuang Tzu, *Gulodice mística*, de Alexandra David-Neel, *O lobo*, de Petrônio, etc) e mostra-se, como muitos textos canônicos mostraram ao longo dos séculos, como uma das temáticas principais da literatura fantástica<sup>32</sup>.

O simbolismo do xadrez, de acordo com o Dicionário de Símbolos de Chevalier, também aponta para uma dualidade entre o ordinário e o extraordinário, o natural e o sobrenatural: “Se desenvolve ali um combate entre peças pretas e brancas, entre a sombra e a luz, entre os titãs (asura) e os deuses (deva). (...) Além disso, o jogo põe essencialmente em ação a inteligência e o rigor” (CHEVALIER, 2002, p. 68).

Reunindo os vestígios até então observados, nossa interpretação leva a crer que há, na cenografia engendrada pela formalização material da ALF de 2013, elementos que apontam sempre para as dualidades que permeiam o imaginário sobre a literatura fantástica: *natural x sobrenatural*, *razão x loucura*, *humano x animal*, *fato x ficção*, *ordinário x extraordinário*, sem nunca escolher um lado culminando na imagem do fantástico como algo suspenso da realidade objetiva, do cotidiano: uma paratopia.

A paratopia aparece não só no estrato textual. Nos estratos paratextual, material e gráfico, um dos elementos mais pertinentes para endossar nossa hipótese é a dualidade que se

---

<sup>32</sup> Pensemos aqui nas *Metamorfoses* de Ovídio, no *Estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, de Stevenson etc. O próprio Jorge Luis Borges, organizador da antologia, trabalha com a temática do Duplo em inúmeros de seus contos.

forma entre a capa do livro e seu miolo: na capa, uma profusão de cores e imagens, o caos, a loucura, a falta de referência, o ocultamento dos vestígios editoriais que denunciam o livro como produto de mercado: a suspensão paratópica. No miolo, a sobriedade, nobreza e frieza da cor azul, a borda que “emoldura” o texto, o uso racional e impecável da tipografia, a organização alfabética das histórias, como numa enciclopédia iluminista ou dicionário, os paratextos de apoio que localizam a ALF numa História da Literatura: a marcação tópica.

Essa dualidade se sustenta e é produtiva na medida em que é, também, um jogo: não pretende se resolver ou escolher um dos lados da moeda, revolve-se constantemente, é a força de empuxo do vórtice.

#### **2.4 O livro dentro do livro, dentro do livro...**

Uma mirada comparativa entre as várias edições de uma obra mostra como é falacioso pensar que o texto é uma coisa única, estável, imutável. Cada reedição de um texto alimenta-se da versão anterior e se modifica, mesmo que em detalhes quase imperceptíveis. A ALF é um exemplo extremo disso: cada nova edição traga as anteriores para dentro do buraco, modificando seu conteúdo, deixando ver no seu horizonte de eventos imaginários até então latentes, que não haviam sido articulados de forma expressiva em sua formalização material.

Ao tecer comentários sobre aspectos textuais, paratextuais, gráficos e materiais de diferentes edições da ALF, considerando a multimodalidade inerente ao livro impresso, procuramos definir certas imagens, temas e símbolos que conferem a cada edição sua semântica global, ou seja, uma espécie de chave de leitura que guia o leitor no seu contato com o objeto-livro. Podemos resumir esse percurso na tabela seguinte:

**Quadro 2** – Semântica das capas de algumas edições da ALF

<i>Casa editorial, Ano</i>	<i>Figura(s) prevalente(s) na capa</i>	<i>Semântica</i>
<i>Sudamericana, 1940</i>	Labirinto	A ALF como labirinto, tentativa de mapeamento do inconsciente.
<i>Sudamericana, 1965</i>	Padrão disforme	A ALF como conjunto heterogêneo de textos.
<i>Xanadu, 1988</i>	Gárgula	A ALF em relação a uma tradição literária anglófona.
<i>Debolsillo, 2016</i>	Árvore	A ALF como genealogia da literatura fantástica.
<i>Cosac Naify, 2013</i>	Pata do Macaco e muitos outros objetos	A ALF como suspensão de uma realidade objetiva.

Fonte: elaboração do autor.

Observar a parcela dos estratos gráfico e material presente na cenografia da capa é uma forma de tentar extrair de cada edição um germen de sentido para que se interprete a cenografia de cada livro como um todo. Especialmente, nas três primeiras edições analisadas, que não apresentam, em sua cenografia, uma sofisticação tão grande quanto à edição da Cosac Naify, em termos de design. Independentemente de terem sido escolhas conscientes ou não dos atores editoriais, os elementos da cenografia do objeto confluem para que o livro tenha um sentido de fantástico predominante e específico. Conforme se vê na tabela acima, isso muda de edição para edição.

Tendo percorrido essas diferentes edições da ALF e descrito aspectos de seus elementos cenográficos, procurando discutir como eles contribuem para que a cenografia de cada edição engendre certos ethé ligados à ALF, e a partir das informações obtidas nas fichas de caracterização dos objetos editoriais (cf. Apêndice)<sup>33</sup>, concebemos a seguinte tabela comparativa:

<sup>33</sup> A edição de *The Book of Fantasy* (Xanadu, 1988) não está contemplada nesta tabela, pois não foi possível, durante o período da pesquisa, ter acesso a uma cópia física dela.

**Quadro 3** – Comparação dos tecnemas presentes em quatro edições da ALF

<i>Tecnemas/Edições</i>	<i>Sudamericana 1940</i>	<i>Sudamericana 1965</i>	<i>Debolsillo 2016</i>	<i>Cosac Naify 2013</i>
<b>Tamanho</b>	21x14cm	16,5x10,5cm	19x13cm	24x16,5cm
<b>Encadernação</b>	Brochura	Brochura	Brochura	Capa Dura
<b>Tipo de Papel</b>	Não identificado	Não identificado	Não identificado	Pólen Soft 80g/m2 (identificado no colofão)
<b>Fita Marcadora</b>	∅	∅	∅	Presente
<b>Textos de Apoio</b>	∅	∅	∅	Dois textos de apoio como pós-textos
<b>Texto de Quarta Capa</b>	∅	Presente	Presente	Presente (porém numa cinta/sobrecapa descartável)
<b>Texto de Orelha</b>	Presente	∅	∅	∅
<b>Ilustrações</b>	∅	∅	∅	∅
<b>Tipografia (miolo)</b>	Uma fonte tipográfica (sem identificação)	Uma fonte tipográfica (sem identificação)	Uma fonte tipográfica (sem identificação)	Duas fontes tipográficas (Lyon Text e Graphik, identificadas no colofão)
<b>Expediente</b>	∅	∅	Ausente, embora edições semelhantes (2007) apresentem o nome do artista responsável pela arte da capa.	Presente (antepenúltima página). Informa dados de Copyright, designa os responsáveis pela coordenação editorial, preparação, revisão, projeto

				gráfico, ilustração da capa e guardas, produção gráfica; número da impressão e data.
<b>Colofão</b>	Presente (na última página), informa data, nome e endereço da gráfica.	Presente (verso do frontispício), informa país de impressão.	Presente (verso do frontispício), informa número de exemplares, nome e endereço da gráfica.	Presente (última página), informa nome das fontes tipográficas, tipo de papel e nome da gráfica.
<b>Código de Barras</b>	Ø	Ø	Presente na quarta capa (branco e preto, na horizontal, base esquerda)	Presente na quarta capa (amarelo e azul, na vertical, base esquerda)
<b>Tinta na mancha do miolo</b>	P/B	P/B	P/B	Azul

Fonte: elaboração do autor.

A partir da tabela acima, é possível comparar os tecnomas identificados nas edições analisadas e depreender certos sentidos que corroboram a hipótese de que a edição da ALF de 2013 eleva de forma exponencial a força da ALF, e o faz porque, diferente das edições anteriores, sua formalização material se dá de maneira mais consciente e alusiva, jogando com a condição paratópica da ALF em vários níveis de sentido. Em outras palavras, parece ter havido maior articulação da equipe editorial em construir uma cenografia do objeto não só no estrato textual do objeto, mas também em seus estratos gráfico, material, paratextual.

Essa maior articulação é percebida pela incidência, na ALF de 2013, de tecnomas que não estão presentes nas edições anteriores, ou não se articulam da mesma maneira que no caso brasileiro. Alguns deles são: o recurso aos paratextos de apoio e o cuidado dado com as especificações materiais e gráficas da edição (a identificação da fonte e do tipo de papel) e com o expediente da equipe editorial. Esses tecnomas são os vestígios mais significantes, que localizam o objeto num contexto de produção historicamente situado, brasileiro e contemporâneo. E é justamente essa marcação tópica que, em conjunto com a suspensão paratópica provocada por outros elementos cenográficos, potencializa o jogo da paratopia.

Alguns outros tecnomas atuam em conjunto para conferir singularidade à edição de 2013: o tamanho diferenciado, a capa dura, a fita marcadora, a sobrecapa destacável. Mas eles vistos, de maneira isolada, não comprovam a força dessa edição. É preciso considerar o conjunto, interpretar os sentidos do texto, para depreender uma semântica global engendrada na cenografia do objeto.

A tinta azul utilizada para impressão do miolo confere maior dimensão à modalidade semiótica e sensorial do estrato gráfico: a cor preta, usada na impressão corriqueira dos livros, não tem, como diria Hendel (2006), teor alusivo. A cor azul, por sua vez, tem: a semântica global da ALF (a força gravitacional do buraco negro) faz com que essa cor adquira sentido simbólico, ora de nobreza, ora de mistério, ora de misticismo. Nessa ocasião, a história da cor azul mescla-se com a história da literatura fantástica.



**Figura 2.12** – Detalhe do corte das páginas da ALF, Ed. Cosac Naify, 2013



Fonte: fotografia do autor.

Por outro lado, a não incidência de certos tecnomas nas edições anteriores não indica uma falta de consciência da equipe editorial. Antes, é preciso perceber essas divergências como vestígios da história técnica do livro impresso em cada contexto<sup>34</sup>, e ter sempre em mente, como bem o lembram Hendel (2006), Tschichold (2007), Araújo (2008), entre tantos outros especialistas, de que não há regra ou dogma definitivo para se produzir um livro. Uma prova disso é o uso do colofão que, mesmo se constituindo sempre como elemento de referência ao contexto de produção do objeto editorial, varia de posicionamento dentro do miolo e também variam as informações que fornece.

A edição da Cosac Naify se formaliza materialmente a partir de uma concepção editorial mais sofisticada e consciente que as edições anteriores. Isso se mostra não só pela complexidade gráfica e material do objeto, mas também pelo recurso a texto de apoios e à menção explícita, na folha de expediente, aos nomes dos responsáveis pela arte da capa e do projeto gráfico, que também mostra a preocupação da editora com esse tipo de informação, lembrando-nos das inúmeras funções editoriais que atuam na produção de sentidos dos objetos editoriais no tempo

---

<sup>34</sup> O uso do código de barras na capa, por exemplo, só passou a ser implementado após a criação do ISBN (International Standard Book Number), no final dos anos 1970, iniciativa que visava à catalogação universal e individualização de cada livro, a partir de informações como título, nome do autor, editora e país. Fonte: <<http://www.isbn.bn.br/website/>> Último acesso em 16 Abr. 2019.

presente. Esses vestígios editoriais situam o objeto, de maneira discreta, num contexto editorial específico, brasileiro, dos anos 2010, – e funcionam como “âncoras” para sua marcação tópica. Há, ainda, uma dinâmica entre esses vestígios marcadores e as imagens, símbolos e temas da literatura fantástica, incidentes em todos os estratos de formalização material do objeto, que tendem para uma suspensão ou rasura do tempo, do espaço e da razão. Essa dinâmica entre marcação e desmarcação impulsiona a força do buraco negro.

As edições argentinas de 1940, 1965 e 2016, embora apresentem vestígios editoriais que contribuam com sua marcação tópica, não se utilizam de recursos cenográficos alusivos, em seus estratos material, gráfico ou paratextual, tanto quanto a edição brasileira. Isso não quer dizer que sua força seja menos potente. Prova disso é que a ALF perdurou ao longo do tempo, mesmo sendo formalizada materialmente em edições cuja cenografia não explorava as potencialidades do design do livro. Além disso, sem as edições anteriores, a ALF brasileira talvez nunca chegasse a existir. Desse modo, a força parece vir, nessas edições, majoritariamente dos estratos textual e paratextual, ou seja, da coleção de histórias que compõem a ALF, tendo sido coletadas e organizadas de certo modo, especificamente por *quem* a organizou, de acordo com a história de motivações que se conta no prólogo, etc.

Esta segunda parte da dissertação contemplou um panorama editorial de algumas edições da ALF, buscando evidenciar como a exploração cenográfica dos tecnomas do livro propiciou a configuração da semântica global de cada edição, evocando imaginários editoriais acerca da literatura fantástica e da própria ALF que fossem apreendidos a partir dos *ethé* engendrados em cada caso, considerando sempre o apagamento editorial, elemento motor da gravidade do vórtice, fator ligado à condição paratópica do discurso literário.



## CONCLUSÕES E ENCAMINHAMENTOS – DEIXANDO O VÓRTICE ESTAR

A partir de alguns fundamentos da análise do discurso literário, discutimos a paratopia como aspecto imprescindível desse tipo de discurso. Ela se manifesta como efeito de sentido na articulação entre código de linguagem, ethos e cenografia, engendrados no objeto editorial – neste caso, o livro impresso. Especialmente, concentramo-nos em sua formalização material como evidência cenográfica tanto de uma semântica global da obra quanto dos processos de mediação que a levaram a ser um objeto no mundo.

Se, no projeto inicial de pesquisa, supúnhamos que uma nova edição da ALF transformava os imaginários editoriais sobre o que é o literário e qual é o papel do livro impresso para sua circulação, agora podemos afirmar que essa transformação se dá sempre a partir de um funcionamento paratópico, ilustrado, nesta dissertação, pela metáfora do buraco negro. Em outras palavras, o livro literário sempre se faz projetar a partir de uma tensão entre a suspensão paratópica e a marcação tópica editorial, acontecimento que pode parecer um paradoxo, mas nada mais é do que o jogo da paratopia.

A discussão sobre algumas ideias elementares da midiologia levou-nos a atentar para as noções de **força** e **vestígio**. Esse par ofereceu-nos uma pista metodológica para análise da ALF: só é possível analisar, de fato, os vestígios, para que se depreenda sua força. Associadas à noção de eficácia simbólica, essas ideias também podem ser relacionadas na seguinte proposição:

*Dado o funcionamento paratópico do discurso literário, a força do objeto (sua eficácia simbólica) editorial será tanto maior quanto mais discretos forem os vestígios de seu processo de produção.*

A discricção dos vestígios estaria ligada ao modo como se concebe, no projeto editorial, uma cenografia que articule de maneira coesa todos os estratos de sentido do objeto (textual, paratextual, gráfico, material). Essa articulação se daria de maneira mais eficiente nos objetos que receberam, em sua concepção, maior atenção quanto a sua formalização material, atenção construída pela equipe editorial, possivelmente, a partir de conhecimentos das técnicas de fabrico do livro e de seu design, especialmente da delegação de profissionais especialistas nessas áreas. Sabendo disso, não é possível crer que o autor é o único responsável pela significação de sua obra. Embora sejam ele e seu texto, muitas vezes, o centro gravitacional que faz funcionar o buraco negro, é uma miríade de atores editoriais atua para lhe conferir forma e matéria.

Ao fim deste curto processo de pesquisa, acreditamos que nossa maior contribuição foi a exploração de um esquema metodológico que possibilita um modo de *captar* a paratopia a partir da materialidade do objeto, sistematizando esse processo minimamente. É justamente por isso que, na primeira parte da dissertação, apresentamos a noção de tecnemas e procuramos associá-la à história técnica do livro impresso. Por sua vez, a segunda parte da dissertação se construiu na busca por traçar um histórico de edições que representasse as transformações pelas quais a ALF passou ao longo das décadas, além de trazer dados sobre seu processo de concepção, a fim de analisar o quadro cênico em que a obra se insere. Obviamente, muitas edições publicadas ao redor do planeta foram deixadas de lado, e não tivemos a condição de manusear a edição inglesa de 1988.

Retomemos a hipótese inicial da pesquisa: *a elaboração de uma nova edição da ALF materializa, num objeto editorial, um imaginário partilhado tanto do que seja o texto literário, quanto de qual seja o papel do livro impresso na circulação do literário dentro de um mercado editorial*. Esse imaginário partilhado é compreendido, por nossa análise, como sendo o ethos que se engendra no objeto editorial, que sempre se fundará numa paratopia. O apagamento dos processos editoriais, que é inevitável, é aspecto constitutivo dessa paratopia. Por vezes, a equipe editorial, tendo consciência desse apagamento, jogará com ele no modo como conceberá a cenografia do objeto. Na ALF, isso é evidente desde o início pelo imaginário projetado no objeto, formalizado materialmente, acerca da literatura fantástica e, por consequência, da literatura em geral. Na edição brasileira, esse apagamento é reforçado pelos elementos multimodais materializados no projeto gráfico do livro, como um todo.

Temos, então, na história da ALF, três camadas de apagamento:

1. A primeira, proposta pela indefinição do que é a literatura fantástica, temática fugidia, de certa forma programada por seus organizadores.
2. A segunda, pela inevitável perda de registro dos processos editoriais, a cada reedição.
3. A terceira, pelo design do livro, arte/ofício que tem como princípio jogar com uma estética específica em prol de seu próprio ocultamento.

Essas camadas se mesclam em cada uma das edições, ora de maneira mais drástica, ora mais sutil, mas sempre presentes, de alguma forma. Sobra-nos a indagação: essa ocorrência se aplica a todos os livros impressos de literatura? Ou é uma coincidência pertinente apenas para os livros de literatura fantástica, ou as antologias, ou especificamente da ALF? Estas e outras

questões surgiram ao longo do caminho, e não alcançamos desenvolvê-las apropriadamente durante a vigência da pesquisa, o que faz delas indagações para projetos futuros.

Os esforços dedicados ao desenvolvimento desta pesquisa, de cunho exploratório, se deram na tentativa de entender como o livro impresso, em sua condição de objeto físico existente no mundo, pode revelar em si o funcionamento da literatura na contemporaneidade. Esse mesmo caráter exploratório favoreceu uma incursão interdisciplinar, em diálogo com uma vastidão de fontes, em lugar, entretanto, de um aprofundamento teórico nos campos já consagrado da pesquisa em literatura. Ao mesmo tempo, já que se pretendia a profusão de material, o aprofundamento sistemático num caminho já existente deu lugar a uma descoberta de vias novas, caminhos pouco usuais, atalhos... que deram ao processo de pesquisa mais uma visão generalista, tateante e sensível às variações de ferramentas e perspectivas, do que um foco preciso, especialista e especializado numa linha de raciocínio já consagrada academicamente.

O discurso literário não funciona somente através da palavra escrita, mas sim de uma multimodalidade inerente a cada objeto que encarna esse discurso. Nesta investigação, demos atenção a um suporte privilegiado na circulação do literário: o livro impresso. Sendo assim, a condição paratópica do discurso literário se dá em todos os aspectos modais do objeto editorial, não só na matéria verbal. Imagens, sons, texturas, materiais diversos influenciam como tecnemas no mídiun que transmite a mensagem. Essa perspectiva é pertinente, portanto, como nó central para que outros especialistas, de outras disciplinas, deem conta de, juntos, interpretar sistematicamente cada uma das modalidades articuladas no objeto.

\*\*\*

Às vésperas da finalização desta pesquisa, a editora brasileira Companhia das Letras anuncia o lançamento de uma nova edição da Antologia da Literatura Fantástica, marcado para a primeira quinzena de abril de 2019. O *press release*, na página da editora, oferece como apresentação do volume uma transcrição, palavra por palavra, do texto apresentado na sobrecapa na ALF da Cosac Naify. Na ficha técnica, descobrimos que a tradutora é a mesma da edição de 2013, Josely Vianna Baptista. Este é mais um dos títulos entregues pela finada Cosac Naify a outras editoras que aceitaram republicar as obras, marcadamente aquelas que se mostraram sucesso de vendas<sup>35</sup>. Essa nova edição representa um novo corpo em que reencarna a ALF, novo buraco negro que passa a existir no espaço profundo dos textos literários. Diante

---

<sup>35</sup> Vide as inúmeras notícias sobre o repasse de títulos da Cosac Naify para outras editoras do mercado, em <https://www.publishnews.com.br/etiquetas/cosac-naify> (Acesso em 16 Abr. 2019).

da dissertação aqui apresentada, não podemos crer que seja mera coincidência a cenografia articulada por essa nova formalização material. Na ilustração da capa, assinada pelo designer gráfico Daniel Trench, vê-se ao fundo a parte superior de uma figura humana cujos traços distintivos do rosto – olhos, boca, nariz –, aqueles que lhe confeririam identidade, foram substituídos por um *buraco*.

**Figura 3.1** – Capa da ALF, Ed. Companhia das Letras, 2019



Fonte: Companhia das Letras (website)<sup>36</sup>

<sup>36</sup> Imagem recuperada de: <<https://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=14278>>. Último acesso em: 16 abr. 2019.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Edições da Antologia da Literatura Fantástica consultadas:

BORGES, J. L.; BIOY CASARES, A.; OCAMPO, S. **Antologia da literatura fantástica**. 1ª edição. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

- \_\_\_\_\_. **Antologia da literatura fantástica**. 3ª reimpressão. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- \_\_\_\_\_. **Antologia de la literatura fantástica**. 1ª edição. Buenos Aires: Sudamericana, 1940.
- \_\_\_\_\_. **Antologia de la literatura fantástica**. 2ª edição. Buenos Aires: Sudamericana, 1965.
- \_\_\_\_\_. **Antologia de la literatura fantástica**. 4ª edição. Buenos Aires: Sudamericana, 1971.
- \_\_\_\_\_. **Antologia de la literatura fantástica**. 2ª edição. Buenos Aires: Debolsillo, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Antologia de la literatura fantástica**. 3ª edição. Buenos Aires: Debolsillo, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Antologia de la literatura fantástica**. 4ª edição. Buenos Aires: Debolsillo, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Antologia de la literatura fantástica**. 19ª edição. Buenos Aires: Debolsillo, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Antologia de la literatura fantástica**. 29ª edição. Buenos Aires: Debolsillo, 2016.
- \_\_\_\_\_. **The Book of Fantasy**, 1ª edição. Londres: Xanadu, 1988.

### Referências Bibliográficas (incluindo obras consultadas):

- AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.
- ARAÚJO, E. **A construção do livro: princípios e técnicas de editoração**. Rio de Janeiro: Lexikon, 2008.
- BALDERSTON, D. De la "Antología de literatura fantástica" y sus alrededores. *Casa de las Américas*. n. 42.229, 2002, pp. 04-110.
- BARREIRA, I. A. F. Ação direta e simbologia das “jornadas de junho”: notas para uma sociologia das manifestações. **Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar**, São Carlos, v. 4, n. 1, jan.-jun. 2014, pp. 145-164.
- BAUDRILLARD, J. **O sistema dos objetos**. Trad. Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- BESSIÈRE, I. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. **Revista Fronteiraz**, São Paulo, vol. 3, nº 3, p. 185-202, 2009.
- BIOY CASARES, A. Prólogo. In: BORGES et al. **Antologia da Literatura Fantástica**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.



\_\_\_\_\_. Prólogo. In: BORGES et al. **Antología de la Literatura Fantástica**. Buenos Aires: Sudamericana, 1940.

BORGES, J. L. Prólogo. In: **Antologia Poética Argentina**. Buenos Aires: Sudamericana, 1941.

BOURDIEU, P. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BUTLER, J. **Corpos em aliança e a política das ruas** – notas para uma teoria performativa de assembleia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CASANOVA, P. **A república mundial das letras**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CAUSO, R. S. **Ficção científica, fantasia e horror no Brasil, 1875 a 1950**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

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

\_\_\_\_\_. **História Cultural: entre práticas e representações**. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: *Difel*; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

\_\_\_\_\_. **Práticas da leitura**. 5ª Ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

CHEVALIER, J. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Jean Chevalier, Alain Ghererbrant, com a colaboração de: André Barbault... [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CLARES, L. M. **Mediação editorial na comunicação científica: um estudo de dois periódicos de humanidades**. 2017. 147 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2017.

COSTA, W. C. **Uma antologia excêntrica e clássica**. In: BORGES et al. **Antologia da Literatura Fantástica**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

DARNTON, R. **O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DEBRAY, R. **Curso de midiologia geral**. Petrópolis: Vozes, 1991.

\_\_\_\_\_. **Manifestos Midiológicos**. Petrópolis: Vozes, 1995.

\_\_\_\_\_. **Transmitir**. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 2000.

ELLESTRÖM, L. **The modalities of media: a model for understanding intermedial relations**. In: \_\_\_\_ **Media borders, multimodality and intermediality**. Londres: Palgrave MacMillan, p. 10-48, 2010.

FEBVRE, J., MARTIN, H. J. **O aparecimento do livro**. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista; Hucitec, 1992.

FLUSSER, V. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. Org. Rafael Cardoso; trad. Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. A literatura fantástica: gênero ou modo?. **Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários**, Londrina, v. 26, p. 18-31, 2013.

GENETTE, G.; PRIETO, C. F. **Palimpsestos**. Madrid: Taurus, 1989.

GENETTE, G. **Paratextos editoriais**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GUIMARAES, L. **A cor como informação**. São Paulo: Annablume, 2004.

HAWKING, S. **Buracos Negros: palestras da BBC Reith Lectures**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017. E-book.

HENDEL, R. **O design do livro**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

JANSON, H. C. **La moneda circulante en el territorio Argentino 1767-1998**. Buenos Aires: Chulca Impresora, 1998.

LE GOFF, J. **A história pode ser dividida em pedaços?** São Paulo: Edunesp, 2015.

LE GUIN, U. K. **O livro da fantasia**. In: BORGES et al. *Antologia da Literatura Fantástica*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

LOVECRAFT, H. P. **A sombra vinda do tempo**. São Paulo: Hedra, 2011.

MAINGUENEAU, D. **Discurso literário**. São Paulo: Contexto, 2006.

\_\_\_\_\_. **Gênese dos Discursos**. Tradução de Sírio Possenti. Curitiba: Criar Edições, 2005.

\_\_\_\_\_. **O contexto da obra literária**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MARTINS FILHO, P. **A arte invisível ou arte do livro**. 2ª edição. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

MEDINA, D. Z. **Borges en la conformación de la Antología de la literatura fantástica**. México: Miguel Ángel Porrúa, 2012.

MUNIZ JR., J. S. **Tinha um editor no meio do caminho: questões contemporâneas de edição, preparação e revisão textual**. Divinópolis, MG: Artigo A, 2018.

MUSSALIM, F. **Análise do discurso literário: delimitações**. In: *Análise do discurso na literatura: rios turvos de margens indefinidas*. Org. FERNANDES, C. A.; GAMA-KHALIL, M. M.; ALVES JR., J. A. São Carlos: Claraluz, 2009.

PAES, J. P. Prefácio. In: (org.). **Os Buracos da Máscara – Antologia de Contos Fantásticos**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 7-17.

PEDROSA, I. **Da cor à cor inexistente**. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 2002.

PRIMO, G. **"Comprei cinquenta livros e olha no que deu": cenas de enunciação em canais de booktubers**. In: III Jornada Internacional GEMInIS (JIG 2018) - São Paulo-SP, 2019. Disponível em: <<https://www.doity.com.br/anais/jig2018/trabalho/82388>>. Acesso em: 15 Abr. 2019.

\_\_\_\_\_. **Multimodalidade e cenografia em quatro edições da antologia da literatura fantástica**. Manuscrita: revista de crítica genética. N.36, p.105-119 São Paulo, 2018. Disponível em: <<http://www.revistas.fflch.usp.br/manuscrita/article/view/3009>>. Acesso em: 16 Abr. 2019.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**. Trad. Mônica Costa Netto, 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

ROAS, D. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ROSARIVO, R. M. **Historia General de Livro Impreso**. Buenos Aires: Ediciones Aureas, 1964

SANTOS, M. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. São Paulo: Hucitec, 1997.

SEIXAS FERNANDES, F. **O clássico traduzido: Jorge Luis Borges sobre leitura e tradução**. Nonada: Letras em Revista. Volume 1. Edição 16. 2011. p. 9-23. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=512451674002>>. Acesso em: 15 Abr. 2019.

TELESCOPIO EVENT HORIZON. **Astronomers capture first image of a black hole**. Event Horizon Telescope. Página da Web. 2017-2019. Disponível em: <<https://eventhorizontelescope.org/>> Acesso em: 16 Abr. 2019.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

TSCHICHOLD, J. **A forma do livro: ensaios sobre tipografia e estética do livro**. Trad. José Laurênio de Melo. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

VITAL, A. Resenha de MEDINA, D. Z. **Borges en la conformación de la Antología de la Literatura Fantástica**. Literatura Mexicana XXV.1, 2014, pp. 149-152. Disponível em: <<http://www.scielo.org.mx/pdf/lm/v25n1/v25n1a10.pdf>> Acesso em: 7 ago 2018.

ZANSKI. **Portifolio do Artista**. Página Principal. 2016. Disponível em: <<http://www.zansky.com.br/>> Acesso em: 22 Ago. 2016.

## APÊNDICE A – FICHAS DE CARACTERIZAÇÃO DE OBJETO EDITORIAL

### FICHA DE CARACTERIZAÇÃO DO OBJETO EDITORIAL – ALF 1940

<b>Título:</b> Antología de la Literatura Fantástica
<b>De que maneira o título aparece na capa?:</b> no centro, em vermelho, fonte de corpo forte, com serifa, tamanho maior que a fonte usada para o nome dos autores e da editora.
<b>Autor(es)/Organizador(es):</b> Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares
<b>O autor está nomeado na capa? De que maneira?</b> J.L.Borges – S.Ocampo – A. Bioy Casares, em caixa alta no topo da capa, com a mesma fonte que o nome da editora.
<b>Editora:</b> Editorial Sudamericana
<b>Ano de Publicação:</b> 1940

#### 1. Componentes físicos do livro

<b>Capa:</b> encadernada em brochura, três cores (dois tons de azul e um de vermelho), nome dos autores no topo, título do livro no centro superior, duas colunas com alguns nomes de autores incluídos na antologia, um padrão de parede de tijolos se estampa ao fundo, o logotipo da <i>colección labirinto</i> aparece em destaque no centro inferior, em azul escuro.
<b>Tipo de material da capa:</b> cartão, papel de maior gramatura que o miolo.
<b>Tipo de papel do miolo:</b> Não há especificação. No entanto, notam-se marcas no corte que indicam tratar-se de um papel dobrado de forma que o leitor tinha que cortar as páginas na hora da leitura.
<b>Relevo, baixo-relevo ou outros elementos de impressão especial:</b> ausente.
<b>Fonte tipográfica utilizada na capa:</b> Uso de três tipos diferentes: um para o nome dos autores, editora e coleção (em azul, caixa alta, sem serifa), uma fonte de corpo forte, serifada, para o título (em vermelho, caixa alta, com serifa), e uma terceira fonte para o nome dos autores incluídos na antologia (em azul um tom mais escuro, caixa alta e baixa, sem serifa, palavras dispostas em dois quadros de textos).
<b>Quarta-capa:</b> Nenhum tipo de matéria verbal, ilustração, símbolo ou padrão, exceto pela indicação do preço de venda, no canto inferior direito: \$3.50 m/ar (peso moneda argentina, moeda vigente de 1881 a 1969).
<b>Logotipos:</b> uma forma humana com asas em vez de braços, em posição de voo, fazendo referência ao personagem Ícaro, da mitologia grega. É o logotipo da

coleccion labirinto e aparece em destaque no centro da capa, em azul. Não há logotipo para a editorial, ou melhor dizendo, o logotipo são as próprias palavras que dizem EDITORIAL SUDAMERICANA na base da capa.
<b>Lombada (informações contidas, direção do texto):</b> texto na horizontal. De cima para baixo: nome dos autores em azul, título do livro em vermelho. Na parte inferior, logotipo da coleção e nome da editora.
<b>Orelha (formato, conteúdo):</b> presente em ambos os lados, com dimensão aproximada de 5,5 cm.
<b>Código de Barras:</b> ausente (não existia como tecnema na época.)
<b>Elementos móveis (cinta, capa-escudo):</b> ausente.
<b>Texto da contracapa:</b> ausente.
<b>Folhas de guarda:</b> ausente.
<b>Segunda e terceira capas:</b> ausente.
<b>Formato (tamanho em centímetros):</b> 14x21.
<b>Miolo (número de páginas, tipo de costura):</b> encadernação em brochura, 328 páginas.
<b>Mancha (tipo de área impressa em cada página) (colorida, preto e branco):</b> preto.
<b>Ilustrações (presença/ausência) (coloridas, preto e branco):</b> ausente.
<b>Margens:</b> superior 2,0 cm; interior 1,5 cm; exterior 2,5 cm; inferior 2,8 cm.
<b>Cabeço:</b> página esquerda: ANTOLOGIA DE LA; página direita: LITERATURA FANTASTICA, em todo o miolo.
<b>Rodapé:</b> apenas quando eram pertinentes aos relatos ou no prólogo, separados por linha e numerados na base de cada página.
<b>Paginação:</b> algarismos indo-arábicos, nos cantos superiores externos (esquerdo na página ímpar, direito na página par).

## 2. Componentes do texto

<b>Olho ou falso frontispício:</b> presente. Somente com o título do livro em caixa alta, centralizado.
<b>Rosto ou frontispício:</b> com nomes dos autores por extenso (JORGE LUIS BORGES, SILVINA OCAMPO e ADOLFO BIOY CASARES) na parte superior, centralizados; título do livro em destaque no centro, caixa alta e fonte mais forte, no centro da

página; nome da editora e local (EDITORIAL SUDAMERICANA, BUENOS AIRES) centralizados, em caixa alta, na base da página.
<b>Página de créditos:</b> ausente.
<b>Copyright:</b> menção breve ao depósito legal no verso do falso-olho.
<b>Ficha catalográfica (atentar para enquadramento genérico):</b> ausente.
<b>ISBN:</b> ausente.
<b>Sumário (como se organiza):</b> índice ao final do livro, indica o prólogo e o nome do autor em caixa alta, depois o nome do texto em caixa alta baixa e itálico.
<b>Fonte:</b> (mais de uma? Há denominação no colofão?): somente uma fonte serifada é utilizada.
<b>Dedicatória:</b> ausente.
<b>Agradecimentos:</b> no fim do prólogo, assinado por Bioy Casares.
<b>Epígrafes:</b> ausente.
<b>Prefácio (autoria, extensão, ethos):</b> ausente.
<b>Introdução:</b> prólogo assinado por A.B.C., se inclui como parte textual e não paratextual.
<b>Texto do autor (organização):</b> os contos se iniciam imediatamente após o prólogo, separados uns dos outros ora pela paginação, ora por linhas sutis (ver figura). Seguem uma lógica de diagramação: o título do relato, quando existente, aparece em caixa alta centralizada, seguida de uma breve biografia do autor, com considerável à margem esquerda. E tamanho de fonte menor. O nome do autor aparece em versalete no começo dessa biografia.
<b>Notas de rodapé ou fim de capítulo (ausência, presença):</b> quando pertinentes, notas de rodapé na própria página.
<b>Posfácio:</b> ausente.
<b>Índice onomástico:</b> ausente.
<b>Índice remissivo:</b> ausente.
<b>Lista de abreviaturas:</b> ausente.
<b>Lista de tabelas ou figuras:</b> ausente.
<b>Glossário:</b> ausente.
<b>Anexos e apêndices:</b> ausente.

<b>Bibliografias:</b> ausente.
<b>Colofão:</b> breve informação sobre local de impressão e menção ao depósito legal no verso do falso frontispício.

**Fotografar:** capa, lombada, quarta capa, frontispício, índice, colofão, exemplo de mancha, ilustrações.

## FICHA DE CARACTERIZAÇÃO DO OBJETO EDITORIAL – ALF 1965

<b>Título:</b> Antología de la Literatura Fantástica
<b>Autor(es)/Organizador(es):</b> Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares
<b>O autor está nomeado na capa? De que maneira?</b> No canto superior direito, em fonte de corpo forte, sem serifa, cor preta, na seguinte ordem: Jorge Luis Borges, abaixo, Silvina Ocampo, abaixo, Adolfo Bioy Casares
<b>Editora:</b> Sudamericana
<b>Ano de Publicação:</b> 1965

## 1. Componentes físicos do livro

<b>Capa:</b> quatro cores (branco, preto, verde, azul). No canto superior esquerdo, há o logo da coleção Piragua, o logo é verde com uma pessoa velejando uma canoa para a direita. No canto superior direito, em caixa alta e cor preta, o nome completo dos 3 organizadores. Uma risca preta separa-os do título, na parte superior direita, em caixa alta, fonte maior e branco sobre azul. A maior parte da capa é ocupada por um padrão de círculos verdes que vão se mesclando a partir da quarta linha. (ver ilustração). O Estilo lembra a arte concreta em voga no país naquela década. Na base inferior, canto direito, o nome da editora, em branco sobre preto, tudo na mesma fonte.
<b>Tipo de material da capa:</b> cartão, encadernação em brochura.
<b>Tipo de papel do miolo:</b> paperback (papel barato de baixa gramatura e alto nível de acidez) (sem menção ao tipo de papel).
<b>Relevo, baixo-relevo ou outros elementos de impressão especial:</b> ausente.
<b>Quarta-capa:</b> texto da 4 capa é o mesmo que edições anteriores (“tres destacadas figuras... de la fantasía”). A mancha está contornada por uma forma geométrica preta. No canto superior esquerdo, o logo da coleção Piragua.
<b>Logotipos:</b> da coleção pirágua (capa, contracapa, lombada) e da série “novelas-contos” (na lombada, um triângulo com um “L” cursivo) (ver foto do verso do olho)
<b>Lombada (informações contidas, direção do texto):</b> título do livro na horizontal. Número do livro na coleção (não identificável devido código de barras da biblioteca, mas garanto que é 100, de acordo com a lista contida nas páginas finais do miolo).
<b>Orelha:</b> ausente.
<b>Código de Barras:</b> ausente.
<b>Elementos móveis (cinta, capa-escudo):</b> não há.
<b>Texto da contracapa:</b> o mesmo de outras edições.
<b>Folhas de guarda:</b> ausente.
<b>Segunda e terceira capas:</b> ausente.
<b>Formato (tamanho em centímetros):</b> 16,5 cm x10,5 cm (e aprox. 2,7 de espessura).
<b>Miolo (número de páginas, tipo de costura):</b> paperback, 435 p.
<b>Mancha (tipo de área impressa em cada página) (colorida, preto e branco):</b> preta.
<b>Ilustrações (presença/ausência) (coloridas, preto e branco):</b> ausente.
<b>Margens:</b> superior 0,6 cm; externa e inferior 1,5cm; interna 1,0 cm.
<b>Cabeço:</b> ausente.
<b>Rodapé:</b> quando convém ao relato, na própria página.
<b>Código de Barras:</b> ausente.
<b>Paginação:</b> centralizada na parte superior da página.



## 2. Componentes do texto

<b>Olho ou falso frontispício:</b> título, no verso há algumas explicações sobre a coleção (linhas dentro da coleção, títulos no prelo, etc.)
<b>Rosto ou frontispício:</b> nome dos organizadores na seguinte ordem: Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares; título centralizado em caixa alta, fonte com serifa; nome da editora e cidade na parte inferior.
<b>Página de créditos:</b> verso do olho.
<b>Copyright:</b> verso do rosto: <i>Impreso em la argentina. Queda hecho el depósito que previene la ley 11723. Copyright 1965, Editorial Sudamericana Sociedad Anónima, calle Humberto 1º 545, Buenos Aires.</i>
<b>Ficha catalográfica (atentar para enquadramento genérico):</b> ausente.
<b>ISBN:</b> ausente.
<b>Sumário (como se organiza):</b> ao fim do livro, o INDICE lista o prólogo e os demais textos, por ordem alfabética do nome do autor.
<b>Fonte (mais de uma? Há denominação no colofão?):</b> fonte única, serifada, o título dos relatos aparece em caixa alta, centralizada. Não há uso de capital, como em outras edições de bolso. Um espaço em branco divide cada relato curto.
<b>Dedicatória:</b> ausente.
<b>Agradecimentos:</b> ausente.
<b>Epígrafes:</b> ausente.
<b>Prefácio (autoria, extensão, ethos):</b> ausente.
<b>Introdução:</b> prólogo e pós-data de ABC.
<b>Texto do autor (organização):</b> prólogo, seguido de pós-data, seguido dos textos da antologia organizados em ordem alfabética pelo sobrenome do autor “original”.
<b>Notas de rodapé ou fim de capítulo (ausência, presença):</b> quando pertinentes ao relato, na própria página.
<b>Posfácio:</b> ausente.
<b>Índice onomástico:</b> ausente.
<b>Índice remissivo:</b> ausente.
<b>Lista de abreviaturas:</b> ausente.
<b>Lista de tabelas ou figuras:</b> ausente.
<b>Glossário:</b> ausente.
<b>Anexos e apêndices:</b> ausente.
<b>Bibliografias:</b> ausente.
<b>Colofão:</b> na última página, lê-se: <i>Se terminó de imprimir em Buenos Aires el 30 de agosto de 1965 em los talleres de la Compañía impresora argentina, S. A., calle Alsina 2049.</i>
<b>Informações adicionais:</b> Após o índice, listam-se os títulos da coleção. A ALF é o centésimo volume. Número especial.

Fotografar: capa, lombada, quarta capa, frontispício, índice, colofão, exemplo de mancha, ilustrações.

### Edição semelhante:

cuarta edición, tercera em la colección piragua, publicada em junio de 1971

**FICHA DE CARACTERIZAÇÃO DO OBJETO EDITORIAL – ALF 2013 (BRASIL)**

<b>Título do livro:</b> Antologia da Literatura Fantástica
<b>De que maneira o título aparece na capa?</b> Em fonte de corpo forte, sem serifa, baixo-relevo prateado, abaixo do nome dos três organizadores, mesmo tamanho de fonte, no canto inferior direito.
<b>Autor(es)/Organizador(es):</b> Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo
<b>O autor está nomeado na capa? De que maneira?</b> Numa mancha textual localizada no canto inferior direito, em baixo-relevo prateado, fonte serifada, caixa alta baixa, nomes separados por risca, na seguinte ordem: Bioy Casares, Borges, Ocampo (ordem alfabética de sobrenome).
<b>Editora:</b> Cosac Naify, logotipo discretíssimo ocupando o canto inferior esquerdo da capa, no vinco de dobra da capa.
<b>Ano de Publicação:</b> 2013

**1. Componentes físicos do livro**

<b>Elementos da capa:</b> nomes dos organizadores e título do livro em baixo-relevo prateado no canto inferior direito, ilustração de fundo com uma multiplicidade de figuras e formas variadas, que fazem referência livre a alguns relatos. Uso das cores primárias, mas em tonalidades mais “vívidas”, luminosas.
<b>Tipo de material da capa:</b> capa dura, cartão de alta gramatura.
<b>Tipo de papel do miolo (há menção explícita?):</b> Pólen Soft 80g/m <sup>2</sup> , conforme explícita o colofão.
<b>Relevo, baixo-relevo ou outros elementos de impressão especial:</b> baixo-relevo com filme prateado.
<b>Fonte tipográfica utilizada na capa:</b> “Graphik”, conforme apontado no colofão.
<b>Quarta-capa:</b> seguem as ilustrações da capa. Destacam-se a figura de um caixa, um braço peludo (de macaco), um relógio quebrado, a cabeça de um dragão, um cavalo de corrida, peças de xadrez... não há massa de texto verbal (texto de 4 <sup>a</sup> capa).
<b>Logotipos:</b> da editora, no canto inferior esquerdo da capa, super discreto.
<b>Lombada (informações contidas, direção do texto):</b> uma árvore de galhos secos na parte superior, o título da antologia em baixo-relevo prateado, leitura de cima pra baixo, no centro. Na parte inferior, uma figura humana de vestido, atravessando uma porta, de costas. Continuação do logo da editora.
<b>Orelha (formato, conteúdo):</b> ausente.

<b>Código de Barras (posicionamento):</b> no canto inferior esquerdo, sentido longitudinal, tamanho menor que o costume, em tons de azul e amarelo, acompanhado de endereço virtual da editora.
<b>Elementos móveis (cinta, capa-escudo):</b> cinta de papel acoplada à quarta capa, contendo o nome dos autores em fonte Graphik grande, sobrenome dos autores com corpo forte (negrito); abaixo um texto mencionando a proposta da antologia e os nomes de alguns autores consagrados na antologia; abaixo, nome da tradutora.
<b>Contracapa:</b> ver folhas de guarda.
<b>Folhas de guarda:</b> de maior gramatura que o miolo, com padrão de peças de xadrez (cavalo e peão), em dois tons de azul.
<b>Segunda e terceira capas:</b> ausente.
<b>Formato (tamanho em centímetros):</b> 16,5 cm x 24 cm
<b>Miolo (número de páginas, tipo de costura):</b> encadernação em capa dura, 448p.
<b>Mancha (tipo de área impressa em cada página) (colorida, preto e branco):</b> tinta azul no lugar da convencional tinta preta.
<b>Ilustrações (presença/ausência) (coloridas, preto e branco):</b> ausente.
<b>Margens da mancha no miolo:</b> exterior 3,3 cm; inferior 2,5 cm; superior 2,6 cm; interna 1,5 cm. *borda azul de 0,7 cm nas margens externa, inferior e superior.
<b>Cabeço:</b> ausente.
<b>Rodapé:</b> ausente.
<b>Paginação:</b> cantos inferiores externos.

## 2. Componentes do texto

<b>Olho ou falso frontispício:</b> página azul com o nome da editora em branco, somente, em caixa alta (fonte típica do logotipo da cosacnaify).
<b>Rosto ou frontispício:</b> página azul com mancha textual em branco: nome do livro numa coluna à esquerda, nome dos organizadores numa coluna à direita e nome da tradutora, em fonte menor, abaixo do nome dos organizadores.
<b>Página de créditos:</b> no final do livro, com indicação da coordenação editorial, preparação, revisão, projeto gráfico, ilustração da capa e guardas e produção gráfica.
<b>Copyright:</b> direitos sobre a obra sob propriedade de Cosac Naify, 2013, editorial sudamericana s.a., 1965, e random house mondadori s.a., 2013.
<b>Ficha catalográfica (atentar para enquadramento genérico):</b> na página seguinte à do expediente, classificação da obra na categoria 1. Contos – coletâneas e 2.

Literatura Fantástica. Endereço da editora e dados para contato abaixo da ficha catalográfica.
<b>ISBN:</b> indicado no código de barras e na ficha catalográfica.
<b>Sumário (como se organiza):</b> No início do volume, indica o prólogo de A.B.C., depois uma nota breve, espaço de uma linha, lista das histórias em ordem alfabética do sobrenome do autor. O nome do autor aparece em negrito, caixa alta-baixa; o nome da história aparece em tipo normal. Espaço de uma linha e referência aos dois textos de apoio: um de Walter Carlos Costa e um de Ursula K. Leguin. No caso dos textos de apoio, os títulos aparecem em caixa alta e espessura simples, e o nome dos autores em caixa alta e negrito.
<b>Fonte (mais de uma? Há denominação no colofão?):</b> fontes Lyon Text e Graphyk, conforme colofão.
<b>Dedicatória:</b> ausente.
<b>Agradecimentos:</b> ausente.
<b>Epígrafes:</b> ausente.
<b>Prefácio (autoria, extensão, ethos):</b> ausente.
<b>Introdução:</b> apenas uma nota breve antes do prólogo de A.B.C.
<b>Texto do autor (organização):</b> conforme a edição de 1965, exceto pelo texto de Ah'med Ech Chiruani (pseudônimo atribuído a Bioy Casares) que foi para a letra C em vez da letra A (cf. resenha de Bezerra, 2016[2014]).
<b>Notas de rodapé ou fim de capítulo (ausência, presença):</b> quando pertinentes ao relato, na própria página.
<b>Posfácio:</b> um texto de apoio de Walter Carlos Costa e a transcrição do prefácio à edição estadunidense, de Ursula K LeGuin.
<b>Índice onomástico:</b> ausente.
<b>Índice remissivo:</b> ausente.
<b>Lista de abreviaturas:</b> ausente.
<b>Lista de tabelas ou figuras:</b> ausente.
<b>Glossário:</b> ausente.
<b>Anexos e apêndices:</b> vide posfácio.
<b>Bibliografias:</b> ausente.
<b>Colofão:</b> na última página, três linhas, menção às fontes tipográficas utilizadas, o tipo de papel e a gráfica que imprimiu o livro.