



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA

A EDIÇÃO BRASILEIRA DO OBJETO EDITORIAL “S.”:
uma leitura do paradoxo de *O Navio de Teseu*

VITÓRIA FERREIRA DORETTO

SÃO CARLOS - SP
2020



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA

VITÓRIA FERREIRA DORETTO

A EDIÇÃO BRASILEIRA DO OBJETO EDITORIAL “S.”:
uma leitura do paradoxo de *O Navio de Teseu*

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: Prof.^a Dr.^a Luciana Salazar Salgado.

Linha de pesquisa: Literatura, linguagens e meios.

SÃO CARLOS - SP
2020

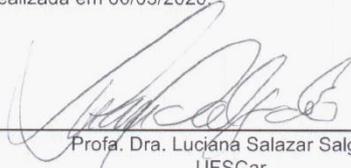


UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

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 da candidata Vitória Ferreira Doretto, realizada em 06/03/2020:



Prof. Dra. Luciana Salazar Salgado
UFSCar



Prof. Dra. Rejane Cristina Rocha
UFSCar



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

Certifico que a defesa realizou-se com a participação à distância do(s) membro(s) José de Souza Muniz Júnior e, depois das arguições e deliberações realizadas, o(s) participante(s) à distância está(ão) de acordo com o conteúdo do parecer da banca examinadora redigido neste relatório de defesa.



Prof. Dra. Luciana Salazar Salgado

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

para [quem quiser]

AGRADECIMENTOS

Escrever uma lista de agradecimentos é uma tarefa árdua, pois tenho receio de esquecer alguma das pessoas que contribuíram (das mais diversas formas) para que este texto estivesse em suas mãos neste momento. Ao mesmo tempo, listar agradecimentos também é fonte de alegria, pois posso perceber que estou rodeada de pessoas que me fazem bem. Esta é minha tentativa de agradecimento.

Agradeço:

À Cirlene, minha mãe, que aguentou todas as fases da pesquisa e impediu que eu afogasse meus livros em mais de uma ocasião. Esses dois anos foram desafiadores em muitos aspectos, mas a única constante foi você ao meu lado.

À professora Luciana, orientadora mais que querida, a paciência e ouvidos abertos, a orientação e conversas, o acreditar naquela iniciação científica que acabou virando mestrado e continuar acreditando no decorrer do mestrado — e acreditar ainda mais na nova fase que se abre.

Aos professores membros da banca de qualificação e defesa, Ana Elisa Ribeiro, Rejane Cristina Rocha, Ana Raquel Motta e José Muniz Jr., a disposição em participar deste processo de escrita e pesquisa.

À professora Ana Silvia Abreu, minha primeira orientadora de iniciação científica, que no meio da minha graduação já falava para eu fazer mestrado — sua posição está mais do que reservada no top de responsáveis por eu ter feito pós.

Ao professor Nelson Viana, a oportunidade de participar como professora do projeto de extensão de ensino de português língua estrangeira, o que me ensina muito sobre a minha própria identidade em cada novo semestre, em cada nova turma.

À Bruna Fernanda, a companhia nesses dez anos de amizade e o acreditar em mim, até mesmo nos dias em que eu não acreditava — melhor torcedora via mensagens de texto que existe.

Ao Rodrigo, amigo querido, o estar ao meu lado e me apoiar, à distância ou ao vivo e em cores, em decisões e questões diversas há tanto tempo — é muito bom ver que, cada um em sua área, estamos conseguindo correr atrás de nossos objetivos.

Aos amigos, felizmente são mais do que o esperado, de perto e de longe, as horas de riso e de festa, mas também de presença e conversas tão frutíferas e enriquecedoras que me transformam sempre em uma pessoa melhor.

Aos membros responsáveis pela existência dos mais diversos fansubs, em especial do Kingdom Fansubs, Fighting Fansub e Subarashii Fansub. O trabalho de vocês possibilita acesso à cultura de entretenimento asiática e são vocês os “culpados” pelas horas de riso e lágrimas com os doramas e outros programas, vícios de todos os dias.

Aos partilhadores de reflexões, trabalhos e conversas do *Grupo de Pesquisa COMUNICA — inscrições linguísticas na comunicação* e do *Laboratório de Escritas Profissionais e Processos de Edição (LABEPPE)*. Nossos encontros e tudo o que derivou deles foram essenciais para o desenvolvimento desta pesquisa.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), a concessão da bolsa de mestrado e, conseqüentemente, o apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

Aos professores e funcionários do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da UFSCar, todo o aprendizado e ajuda em todas as minhas dúvidas ao longo de todos os anos da graduação e do mestrado.

Ao Kai, Sehun, Baekhyun, Chanyeol, Chen, Suho, D.O., Xiumin e Lay, também conhecidos como membros do EXO. Ao Daniel Kang e G-Dragon. Aos integrantes do Seventeen, Shinee, Super Junior, Winner e M.o.n.t. À IU, CL, Hyuna, Taeyeon, Sunmi, às integrantes do Mamamoo, Bolbbalggan4, (G)I-DLE e Davichi. Seres humanos que provavelmente nunca saberão destes agradecimentos – mas, que dessa forma estranha de intimidade com as redes sociais, são tão presentes na vida e no processo de escrita deste texto que não parece justo deixá-los de fora.

고마워요!

[...] precisamos nos amar ainda mais em momentos como este. [...] Às vezes o mundo é um lugar tão cruel e não queremos fazer parte dele... Mas precisamos continuar a viver, amando uns aos outros ainda mais.

(IU, artista sul-coreana, durante show de sua Love Poem Tour em 24/11/2019)

RESUMO

A edição brasileira do objeto editorial “S.”: uma leitura do paradoxo de *O Navio de Teseu*

Neste trabalho tomamos a edição brasileira de S., de J.J. Abrams e Doug Dorst como um mídiu (DEBRAY, 1993; 1995; 2000), uma confluência de modos de inscrição material e modos de circulação feita pela conjugação de instituições que endossam os discursos, que produzem objetos técnicos que lhes sustentam, ou seja, um vetor de sensibilidade que aponta para uma matriz de sociabilidade. Mostramos como este objeto editorial aponta para sua matriz de sociabilidade, a Editora Intrínseca, que participa de um sistema complexo de elementos constituintes do campo editorial, tratando de sua formalização material (FLUSSER, 2007), descrevendo os elementos que se relacionam com a dimensão material do objeto, colocando em relevo aspectos da matéria organizada de forma a abordarmos a obra como um vetor de sensibilidade. Descrevemos os detalhes de constituição da obra, isto é, os ritos genéticos editoriais (SALGADO, 2016) envolvidos para que ela pudesse ir a público. Também apresentamos as ações promocionais para o lançamento da edição original e da edição brasileira da obra, diferenciando o tipo de abordagem feito pelas editoras Mulholland Books e Intrínseca, de forma a mostrar como a editora brasileira apostou no uso da imagem e fama de Abrams, além de reforçar a ideia de que a obra é, na verdade, um livro-quebra-cabeça, uma experiência literária que poderia ser lida com as mesmas expectativas que se tem ao assistir a uma produção do cineasta estadunidense. Ao verificarmos como se deu a publicização de S., as formas como foi apresentado e como ele é um mídiu, percebemos que sua materialidade e circulação amalgamadas produzem um fenômeno de recepção que lhe confere valor. Então, por nos interessarmos pelos sentidos emanados pela edição brasileira, nos detivemos também nas questões concernentes ao seu ethos discursivo (MAINGUENEAU, 2001; 2006). Por fim, S., por ser uma obra híbrida de livro e livro quebra-cabeça, se relaciona com as cenografias de jogos e do mundo do entretenimento, com as construções narrativas cinematográficas, apontando para funcionamentos dessa outra matriz atravessando a literatura, o que abre espaço para a criação de outros materiais, para a expansão de seu universo a partir de sua narrativa e materialidade e atinge seu objetivo: ser ao mesmo tempo um códice e um múltiplo, acompanhado de diversos materiais encartados, efêmeros, emulando a literatura.

PALAVRAS-CHAVE: Mídiu. Espaço literário. Literatura norte-americana. Estudos de edição.

ABSTRACT

The Brazilian edition of the editorial object “S.”: a reading of the paradox of *The Ship of Theseus*

In this study we analyze the Brazilian edition of *S.*, by JJ Abrams and Doug Dorst, as a medium (DEBRAY, 1993; 1995; 2000), a confluence of modes of material inscription and forms of circulation made by the combination of institutions that endorse the speeches, that produce technical objects that support them, that is, a sensitivity vector that points to a sociability matrix. We show how this editorial object points to its sociability matrix, Editora Intrínseca, which participates in a complex system of constituent elements of the editorial field, dealing with its material formalization (FLUSSER, 2007), describing the elements that relate to the material dimension of the object, highlighting aspects of the organized material to approach the book as a vector of sensitivity. We describe the details of the book's constitution, that is, the editorial genetic rites (SALGADO, 2016) involved so that it could go public. We also presented the marketing actions of the original edition and the Brazilian edition of the book, differentiating the type of approach taken by the publishers Mulholland Books and Intrínseca to show how the Brazilian publisher bet on the use of Abrams' image and fame and how they reinforced the idea that the book is, in fact, a puzzle book, a literary experience that could be read with the same expectations as to when watching a production by the American filmmaker. When we verified how the publicization of *S.* took place, how it was presented, and how it is a medium, we realized that its materiality and amalgamated circulation produce a reception phenomenon that gives it value. So, as we are interested in the meanings emanating from the Brazilian edition, we also focused on the questions concerning its discursive ethos (MAINGUENEAU, 2001; 2006). Finally, *S.*, being a hybrid work of book and puzzle book, is related to the scenography of games and the world of entertainment, with the cinematic narrative constructions, pointing to the functioning of this other matrix crossing the literature, which opens space for the creation of other materials, for the expansion of its universe based on its narrative and materiality, and achieves its objective: to be both a codex and a multiple, accompanied by several inserts, ephemeral, emulating literature.

KEYWORDS: Medium. Literary space. American literature. Publishing studies.

Lista de Figuras

Figura 1 – Créditos da edição brasileira de S.....	23
Figura 2 – O Navio de Teseu: edições brasileira (à esquerda) e estadunidense (à direita).....	30
Figura 3 – S.: Edições brasileira (à esquerda) e estadunidense (à direita).....	43
Figura 4 – Partes superior e inferior da caixa S.	45
Figura 5 – Dois terços do lacre de S.....	45
Figura 6 – Exemplo de três camadas de marginália em ONDT, páginas 220 e 221 ..	47
Figura 7 – Exemplo de anotações de Eric e Jen (página 272).....	47
Figura 8 – Alguns doodles feitos por Eric e Jen.....	49
Figura 9 – O Navio de Teseu aberto: escritos na marginália e efêmeros.....	50
Figura 10 – Os autores em S.	58
Figura 11 – Código mencionado por Ulisses Teixeira na citação.....	68
Figura 12 – Comentário de Antonio Rhoden sobre o final de seu trabalho de escrita.....	69
Figura 13 – Antonio Rodhen e “seu” S.....	71
Figura 14 – Provas de S.....	72
Figura 15 – Comparação das caligrafias, edições estadunidense (em cima) e brasileira (embaixo)	73
Figura 16 – Obituário de Caldeira: versões brasileira (à esquerda) e estadunidense (à direita).....	75
Figura 17 – O cartão fechado: versões brasileira (à esquerda) e estadunidense (à direita).....	77
Figura 18 – O cartão aberto: versões brasileira (à esquerda) e estadunidense (à direita)	77
Figura 19 – Cartão-postal Brazil: versões brasileira (em cima) e estadunidense (embaixo)	78
Figura 20 – A preparação da versão brasileira do guardanapo.....	81
Figura 21 – Os guardanapos: edições brasileira (em cima) e estadunidense (embaixo)	82
Figura 22 – Caixa de pesquisa avançada no Twitter	85
Figura 23 – Exemplo de pesquisa no Instagram	86
Figura 24 – Exemplo de pesquisa no Facebook	87
Figura 25 – Primeiro tuíte de Doug Dorst sobre S.....	90
Figura 26 – Publicação no site da editora Mulholland Books sobre S.....	90
Figura 27 – Tuíte de Reid Harris Cooper com material promocional de S.	91
Figura 28 – Stranger, primeiro vídeo sobre S.	92
Figura 29 – Booktrailer de S.....	93
Figura 30 – Página inicial do site "soon you will know"	93
Figura 31 – Tuíte de Dorst sobre matéria sobre o projeto gráfico de S.	95
Figura 32 – Tuíte do autor Neil Gaiman sobre a entrevista que fez com Abrams e Dorst	96
Figura 33 – Tuíte da editora Mulholland sobre a Radio Straka	97
Figura 34 – Tuíte de Dorst sobre evento com Lena Dunham	97

Figura 35 – S. na lista dos livros mais vendidos do The New York Times	99
Figura 36 – Página inicial do site Who is Straka.....	100
Figura 37 – Outra face do site Who is Straka	101
Figura 38 – Tuíte de Dorst com link para o Tumblr de Jen	101
Figura 39 – Último capítulo de Ship of Theseus no Tumblr da Jen.....	102
Figura 40 – Vídeo “Summersby Confession?”	102
Figura 41 – Anúncio da compra dos direitos de publicação	105
Figura 42 – Tuíte da Intrínseca sobre o livro de Abrams	105
Figura 43 – Post da Intrínseca anunciando o lançamento do livro de Abrams	106
Figura 44 – Tuíte da editora Intrínseca anunciando o lançamento de S.	107
Figura 45 – Post de 2013 sobre o livro de J.J. Abrams	108
Figura 46 – Anúncio dos lançamentos da editora (novembro/2015).....	110
Figura 47 – Tuíte de 25 de novembro de 2015	110
Figura 48 – S. no catálogo da editora	111
Figura 49 – Tuíte da Intrínseca com sorteio.....	112
Figura 50 – Exemplo de notícia sobre o lançamento de S.	114
Figura 51 – Post da Intrínseca falando sobre o retorno de S. ao estoque	115
Figura 52 – Hotsite da Intrínseca para o lançamento de S.....	116
Figura 53 – Tuíte da editora sobre os bastidores da edição	117
Figura 54 – Post sobre bastidores da Intrínseca	119
Figura 55 – Post de Clara Savelli no blog da Intrínseca.....	120
Figura 56 – Página de inscrição de parcerias da Intrínseca.....	122
Figura 57 – Post parte da "Semana Especial sobre S."	124
Figura 58 – Semana especial sobre S.	125
Figura 59 – Tumblr da personagem Jen	129
Figura 60 – Obituário de Straka divulgado no tumblr da Jen.....	130
Figura 61 – Página inicial do site Dossier of V.M. Straka.....	131
Figura 62 – O tumblr de Ilsa Dirks	132
Figura 63 – Grupo S. “O Navio de Teseu” no Facebook.....	133
Figura 64 – Post de Antonio Rhoden no grupo do Facebook	134
Figura 65 – Post de Antonio com S. impresso e a prova de uma de suas páginas..	134
Figura 66 – Post de Antonio com um dos efêmeros de S.	135
Figura 67 – Página inicial do blog Ilha de Obsidiana	136
Figura 68 – Esquema explicativo de ethos.....	145
Figura 69 – Tuítes da editora Intrínseca sobre S.	150
Figura 70 – “S. é mais que um livro”	150
Figura 71 – S.: Experiência literária e quebra-cabeça literário	151
Figura 72 – Tuítes da editora com links para resenhas de S.	152
Figura 73 – O lacre: edições brasileira (à esquerda) e estadunidense (à direita)	153
Figura 74 – Cartão-postal Aves Nativas: versões brasileira (em cima) e estadunidense (embaixo)	155
Figura 75 – Caligrafia: edições brasileira (à esquerda) e estadunidense (à direita).	156
Figura 76 – Detalhe da caligrafia de Jen: edições brasileira (à esquerda) e estadunidense (à direita)	157

Figura 77 – Detalhe da caligrafia de Eric: edições brasileira (à direita) e estadunidense (à esquerda).....	161
Figura 78 – Página "A Editora" no site da Intrínseca	172
Figura 79 – Página inicial do site da Intrínseca	176
Figura 80 – Propaganda do Intrínsecos.....	181
Figura 81 – Instagram da editora.....	183

Lista de Tabelas

Tabela 1 – Artigos sobre S. no Brasil.....	88
Tabela 2 – Postagens sobre S. no blog da Editora Intrínseca.....	118

Lista de Quadros

Quadro 1 – Anotações de Jen	158
Quadro 2 – Anotações de Eric	162

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO — O QUE COMEÇA, O QUE TERMINA	17
1.1 A ESTRUTURA DESTE TRABALHO	22
2 PONTO A	28
2.1 A OBRA	28
2.1.1 O Navio de Teseu	33
2.1.2 A marginália	39
2.2 A CAIXA E O LIVRO	43
3 INTERLÚDIO	62
3.1 SAPATOS ALADOS: TROQUE UMA PEÇA	64
3.2 KONFIDENTIELL: TROQUE UMA PEÇA	84
3.2.1 O lançamento do S. estadunidense	89
3.2.2 O lançamento do S. brasileiro	104
3.3 TROQUE MAIS UMA PEÇA	141
3.3.1 S.	149
3.3.2. Eric e Jen	156
3.3.3 As peças de S.	164
4 PONTO B	166
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS — O QUE COMEÇA, O QUE TERMINA	191
REFERÊNCIAS	195
ANEXOS	200

1 INTRODUÇÃO — O QUE COMEÇA, O QUE TERMINA

Começamos com uma pergunta: Se as características de um objeto são rigorosamente padronizadas, em uma edição que não seja a original, este objeto terá sentidos equivalentes aos da primeira edição? Ou então, em uma certa obra, a proposta de uma experiência se mantém de uma edição para outra?

Quando decidimos usar o paradoxo do navio de Teseu como uma metáfora para a edição brasileira de *S.*, de J.J. Abrams e Doug Dorst, nossa intenção era observar o processo editorial dessa obra para entender até que ponto os sentidos que ela carrega são os mesmos da edição original, estadunidense, uma vez que o processo de edição da versão brasileira aconteceu de uma forma particular porque foi realizado por uma determinada editora, dentro de um contexto específico do momento da publicação.

Assim, neste trabalho tomamos a edição brasileira de *S.* como um *mídiu*m, uma confluência de modos de inscrição material e modos de circulação feita pela conjugação de matrizes de sociabilidade. Ou seja, de instituições que endossam os discursos, que produzem objetos técnicos que lhes sustentam. Em outras palavras, são o que chamamos de vetores de sensibilidade.

Procuramos mostrar como *S.*, um objeto editorial, aponta para sua matriz de sociabilidade — a editora *Intrínseca* — que participa de um sistema complexo de elementos constituintes do campo da literatura. Para isso, descrevemos esse objeto a partir da conceituação de *mídiu*m. Um vetor de sensibilidade que aponta para uma matriz de sociabilidade.

Para tal, primeiramente tratamos de sua formalização material, descrevendo os elementos que se relacionam com a dimensão material do objeto, que envolve sua caixa, o volume de *O Navio de Teseu* com aparência antiga, seus efêmeros e sua *marginália* escrita à mão. Isto é, colocamos em relevo aspectos da matéria organizada para podermos abordar a obra como um vetor de sensibilidade.

Em seguida, descrevemos os detalhes de constituição da obra, os ritos genéticos editoriais envolvidos para que ela pudesse ir a público, as questões envolvendo a adaptação de trechos e efêmeros — como o código do décimo capítulo, o carimbo de alguns cartões-postais e a alteração do texto encontrado no obituário de

F.X. Caldeira para português em vez de uma mistura de português com espanhol —, a feitura da marginália e sua complexidade e tempo demandado, a impressão dos exemplares e da maioria dos efêmeros na China e sua importação sem estarem lacrados, a impressão do guardanapo no Brasil e, conseqüentemente, a colagem do lacre em terras brasileiras — o que levou ao selo com o símbolo de S colado na lombada de *O Navio de Teseu*.

Também apresentamos a sequência de ações promocionais para o lançamento da edição original e da edição brasileira da obra, diferenciando o tipo de abordagem feito pelas editoras Mulholland Books e Intrínseca. Tendo o lançamento estadunidense apostado em grandes eventos e ações promocionais com caça a exemplares do livro. E o lançamento brasileiro sendo focado principalmente no público que acompanha seus perfis nas redes sociais e que segue blogs, canais do YouTube e perfis no Instagram que abordam temas de literatura jovem-adulto, principalmente da categoria chamada comercial ou de entretenimento — aquela de grande consumo e suposta leitura “mais fácil”, um tipo de literatura que, de acordo com a distinção feita pelo London Writers Awards, “geralmente está mais concentrado no enredo e lida mais com a busca do entretenimento do que com a arte (com as palavras)”.¹

Além disso, ao longo da pesquisa percebemos que, para o lançamento de sua edição, a Intrínseca apostou na fama de J.J. Abrams (diretor estadunidense que dispensa apresentações) como forma de chamar atenção em suas divulgações. O que acabou por praticamente apagar a imagem de Doug Dorst (um romancista premiado nos Estados Unidos) como coautor. A editora também reforçou a ideia de que a obra é, na verdade, um livro-quebra-cabeça, uma experiência literária que pode (ou deve) ser lida com as mesmas expectativas que se tem ao assistir a um filme ou a uma série produzida pelo cineasta hollywoodiano.

Ao tratarmos do lançamento da edição brasileira, pudemos observar que, ao mostrar em seu blog os ritos genéticos editoriais da edição de S., a editora, além de criar empatia pela equipe que trabalhou incansavelmente no preparo do livro, justifica

¹ Trecho do artigo “Commercial & literary fiction: What’s the difference?”, do London Writers Awards traduzido por Marcos Marcionilo para Pedro Almeida em coluna no PublishNews. Disponível em: www.publishnews.com.br/materias/2020/03/30/romance-literario-e-romance-comercial-qual-a-diferenca. Acesso em: 30 mar. 2020.

o preço de capa superior ao da média dos seus livros publicados. Podemos considerar ainda esses posts e demais ações de divulgação como uma expansão dos ritos genéticos editoriais, pois também influenciam a obra e, principalmente, sua circulação.

Mesmo que a editora não tenha indicado aos leitores a existência de outros conteúdos (oficiais) relacionados ao universo da obra – que são os materiais do espaço associado produzidos pelos personagens (de acordo com o pacto da suspensão da descrença que travamos ao tratar de enunciados literários) – e que tenha incluído uma nota nos créditos dispostos no exemplar de *O Navio de Teseu*, se eximindo da responsabilidade por esses conteúdos (conferir Figura 1, apresentada no próximo tópico desta introdução), tais conteúdos, juntamente com um grupo criado no Facebook, que conta com a presença de Antonio Rhoden (o design responsável pela caligrafia da obra), e um blog aberto por um leitor para tradução desses conteúdos, **conversam diretamente** com a obra e também atuam na sua circulação.

Com todas essas descrições feitas, verificamos como se deu a publicização de S., as formas como foi apresentado. E, por entendermos que ele é um mídiun, compreendemos que sua materialidade e circulação amalgamadas produzem um fenômeno de recepção que lhe confere valor.

Por nos interessarmos pelos sentidos emanados pela edição brasileira, nos detivemos ainda nas questões concernentes ao ethos discursivo da obra. Comparamos as edições estadunidense e brasileira e vimos que, como comentaremos em momento posterior, o pacto da ficção se quebra com o lacre colado na lombada de *O Navio de Teseu*, que é o indicativo da existência de S. — este, devemos chamar a atenção, é um vestígio do processo editorial que, ainda que se espere que não apareça, se faz presente no material. Vimos também que a editora o divulgou como um livro quebra-cabeça, o que não corresponde ao que era o objetivo declarado pelos autores, e que há leves mudanças de vocabulário e de relacionamento quando consideramos as personagens Eric e Jen, ainda que suas personalidades se mantenham bastante parecidas entre as duas edições.

Quando consideramos S. como um todo, o que inclui *O Navio de Teseu* e a marginália com seus efêmeros, percebemos que o ethos se mantém na comparação entre as duas edições e se produz também com um certo uso de elementos do campo

do entretenimento — nos eventos com celebridades nos Estados Unidos e nos diversos conteúdos de bastidores do lançamento brasileiro.

Por fim, nos detivemos na matriz de sociabilidade da qual a obra vem e para a qual remete, ou seja, procuramos mostrar características e aspectos editoriais da Editora Intrínseca. Para tanto, relembramos que consideramos a literatura um discurso constituinte, tido como um discurso de origem, e por isso podemos dizer que o discurso literário é a matriz da qual a Intrínseca faz parte e que as matrizes do mercado editorial e do entretenimento a atravessam — e no caso de S., a matriz do entretenimento é atravessada pela da literatura, pois a obra é uma emulação (levada ao extremo) do literário. Vimos, então, que, apesar de seu fundador não querer se categorizar dessa forma, a Intrínseca se especializou em publicar literatura comercial, com números de vendagem substanciais no mundo e seu público consumidor principal se encontra na parcela que comumente se denomina como jovem, tendo seu capital simbólico definido pela publicação de títulos de autores premiados como Miriam Leitão, de best-sellers como Stephenie Meyer e John Green, e de obras que conversam proximamente ou que derivam de materiais que fazem parte do campo do entretenimento. Por ter as características que tem, a editora pôde comprar os direitos de publicação de S. antes mesmo de ele ser muito mais do que uma ideia. Por participar desse campo literário, ou do sistema literário, a editora atua com outras instituições em coerções e movimentações, se relacionando de forma interdependente e incessantemente com outras editoras de sistemas centrais e periféricos.

Ao observarmos de perto alguns aspectos da editora Intrínseca e de S., pudemos perceber que a obra está inserida no espaço literário ao se remeter a outras obras e memórias discursivas em sua trama e materialidade. Isso é possível porque, por ser um vetor de sensibilidade, aponta para a matriz de sociabilidade que a produziu — a editora Intrínseca, principalmente, mas em certa medida as empresas chinesa e brasileira envolvidas em sua produção e, indiretamente, a Melcher Midia e a Bad Robot —, que está inserida no mercado, lidando com coerções e fazendo suas próprias coesões, para se estabelecer como uma editora com capital simbólico e relevância no cenário do mercado editorial nacional. Ao mesmo tempo, S., por ser um objeto híbrido de livro e livro quebra-cabeça, se relaciona com as cenografias de jogos e do mundo

do entretenimento, com as construções narrativas cinematográficas que o público se acostumou a encontrar nos filmes e séries de seu idealizador, apontando para funcionamentos dessa outra matriz atravessando a literatura, o que abre espaço para a criação de outros materiais, para a expansão de seu universo a partir de sua narrativa e materialidade.

Voltemos então ao objetivo desta pesquisa: “*tomar a edição brasileira de S. como um mídiun, entendendo seu processo de produção e lançamento como parte da obra e considerando sua editora, pois o processo e a editora estão implicados*”, e a problemática proposta: **se, em um certo objeto editorial, algumas de suas peças forem mudadas, ele continuará sendo o mesmo objeto?** Nesta releitura do paradoxo do navio de Teseu, concluímos que, a princípio, sua edição é padronizada, de forma que todas as suas versões sigam um mesmo padrão de qualidade e as mesmas diretrizes — a caixa preta feita com o S e o lacre, o exemplar de biblioteca com as páginas amareladas de envelhecimento etc. —, mas ainda que seu ethos discursivo seja praticamente o mesmo, há diferenças entre a edição brasileira e a original estadunidense. Diferenças decorrentes de sua produção, o lacre colado na lombada da edição brasileira de *O Navio de Teseu* é o exemplo modelar disto.

Respondendo à questão do nosso paradoxo: com tudo o que foi descrito, podemos dizer que os sentidos do livro não são os mesmos, ainda que conserve suas características principais, seu ethos discursivo e sua proposta de experiência de leitura. Porque entendemos que os ritos genéticos editoriais que formalizam os materiais que constituem uma obra também têm influência sobre ela e a edição brasileira teve suas próprias complexidades, como o tamanho da equipe de produção e a montagem final do livro ter sido feita no Brasil.

Dito isto, não podemos deixar de lembrar que esta é uma pesquisa sobre um processo editorial de 2015. Daquela época até agora, houve mudanças no mercado e, mesmo sendo de J.J. Abrams, se *S.* estivesse para ser publicado no Brasil hoje, com *O Navio de Teseu* trazendo um autor que se diz ter participação em levantes que culminaram por derrubar regimes totalitários, talvez seu lançamento não ocorresse... uma vez que não combina com a retórica conservadora propagada por membros do atual governo — que, sabemos através de notícias de jornais, já influencia as obras

publicadas e utilizadas em escolas, tendo sido cortadas obras que falam de bruxas e seres fantásticos, como as de Rosana Rios; em iniciativas de caça aos livros como no caso da Secretaria da Educação de Rondônia, que determinou o recolhimento de 43 obras, entre elas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, e *Macunaíma*, de Mario de Andrade.² Ou talvez, pensando no tipo de posicionamento que a editora tem mostrado nas suas redes sociais depois do episódio de censura de uma história em quadrinhos na edição de 2019 da Bienal Internacional do Livro do Rio de Janeiro, o livro fosse lançado com uma campanha diferente, talvez colocando em relevo V.M. Straka e sua insurgência aos regimes totalitários.

1.1 A ESTRUTURA DESTE TRABALHO

Nomeamos esta introdução e as considerações finais desta dissertação de “O que começa, o que termina”, título do primeiro capítulo de *O Navio de Teseu*, pois entendemos que dá conta das funções dessas duas seções: as palavras iniciais sobre a pesquisa finalizada e o fechamento da reflexão desenvolvida.

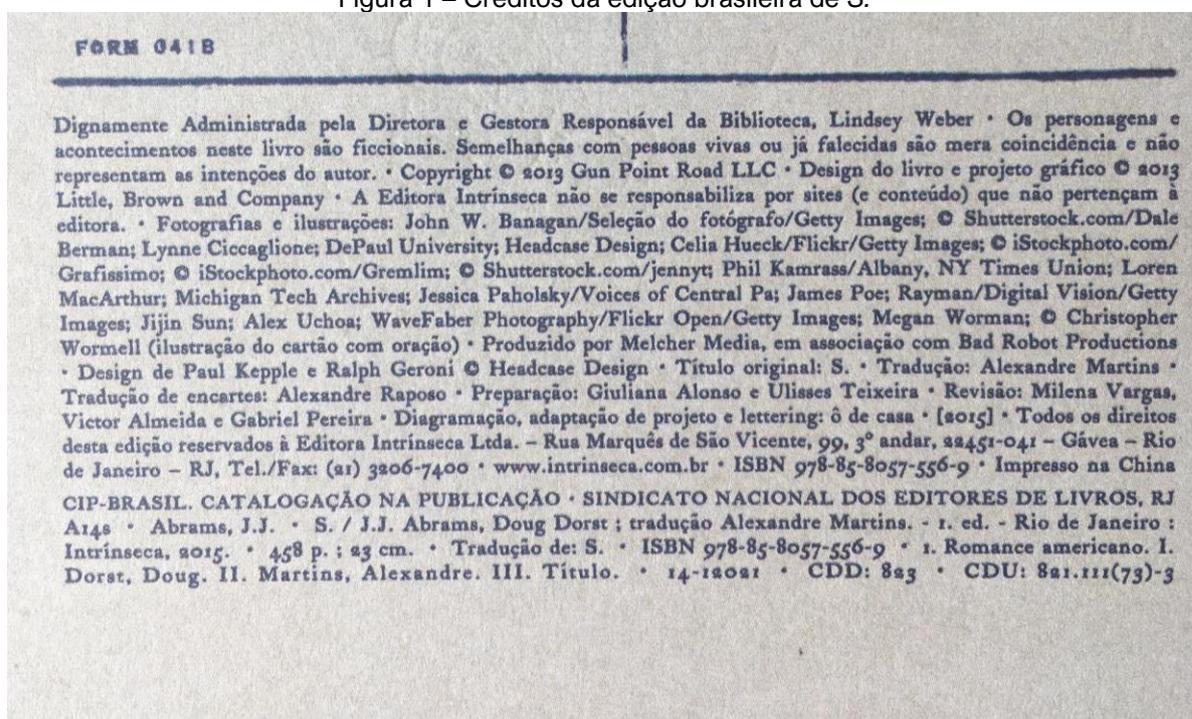
Neste trabalho retomamos algumas das questões sobre autoria investigadas em pesquisa anterior (“S.: Questões de autoria no objeto editorial criado por J.J. Abrams e Doug Dorst” (2017)) para podermos abordar esse objeto editorial como um mídiun, conforme desenvolveremos mais à frente. Diante de um objeto editorial como S., falar de *autoria* era uma inquietação primeira. Afinal, para que a proposta do livro se cumprisse, era preciso acreditar que todos os personagens mostrados *fora do espaço textual do romance*, ou seja, que o autor, a tradutora e os dois anotadores nas margens das páginas de *O Navio de Teseu* não são propriamente parte da obra (S.). Com isso, propõe-se que esses personagens têm uma existência que se “comprova” em referências a autores conhecidos e estudados mundo afora e nos demais “documentos” que respaldam a fabulação.

No caso da edição brasileira houve a tradução do inglês para o português pelos tradutores contratados pela editora Intrínseca, Alexandre Martins e Alexandre Raposo,

² Com informações do EL Pais Brasil: <https://brasil.elpais.com/cultura/2020-02-13/caca-as-bruxas-de-damarae-provoca-autocensura-no-mercado-literario-infantil.html>.

cujos nomes aparecem apenas em letras pequenas, embaixo da ficha de empréstimos e devoluções de *O Navio de Teseu*, junto às informações de direitos de imagens e ao aviso de não responsabilidade por sites e demais conteúdos, local que pode passar despercebido. Por não haver nenhuma nota de tradução destes dois tradutores, apenas as de Caldeira, tradutora de Straka, há o efeito de que o leitor não está lendo uma tradução do inglês, mas apenas a tradução feita por Caldeira do original (sem passar pelo inglês, diretamente para o português).

Figura 1 – Créditos da edição brasileira de S.



Fonte: Fotografia da autora.

A partir da perspectiva discursivo-midiológica, que pressupõe o levantamento de hipóteses baseadas em indícios encontrados nos discursos e entende a materialidade tangível como um ponto importante para o estabelecimento de sentidos dos objetos técnicos, iremos observar os movimentos necessários à *formalização material* (FLUSSER, 2007) de nosso objeto de estudo, isto é, o que é necessário para dar forma à matéria e como os materiais assim formalizados constituem não só o *design* do livro, mas da própria obra, amarrando inextricavelmente o que se poderia referir vulgarmente como forma e conteúdo.

A princípio nos pareceu fazer sentido estudar a problemática da marginália, pretendíamos discutir como seu efeito “marginal” era (de fato) o ponto central da obra, pois, ainda que espacialmente se encontre nas margens, é a história de Eric e Jen, com seu uso do exemplar de *O Navio de Teseu* como lugar de conversa e seus tantos outros textos, que constitui sua trama de interesse. Acreditávamos que haveria diferenças significativas entre as edições estadunidense (original) e brasileira, principalmente na disposição dos textos caligráficos que são cruciais para a construção de Eric e Jen. Levantamos então a hipótese de que haveria diferenças na construção das personagens Eric e Jen, em razão das modificações na caligrafia de uma edição para a outra, o que afetaria a condução das várias narrativas imbricadas. Queríamos, então, investigar como o *ethos discursivo*³ da edição brasileira havia sido construído pela editora Intrínseca, quando a edição estadunidense já carregava a obra de sentidos e expectativas. Para isto, confrontaríamos essas duas edições de S..

Tendo as duas edições em mãos⁴ e observando os exemplares para fazermos as comparações, vimos que a hipótese das diferenças de disposição do texto da marginália não se confirmava, porque tanto o estilo da linguagem quanto o espaço ocupado pelas conversas pouco ou nada diferiu da edição estadunidense para a brasileira — as edições são realmente padronizadas em praticamente todos os aspectos. Descobrimos, na leitura do trabalho de Almeida (2018), ser também uma questão contratual com a produtora de Abrams e que as mudanças possíveis envolviam a caligrafia das personagens (por serem feitas por designers diferentes em cada edição) e ajustes nas informações envolvendo a emulação dos selos dos correios.

A observação desses “ajustes nas informações” de uma edição para outra nos levou ao entendimento de que poderíamos falar da marginália como constitutiva do quebra-cabeça que define S. (o que é uma das preocupações principais dos dois comentadores) e também como importante fator dentro da constituição da obra como

³ Aqui entendemos o conceito de *ethos discursivo* como “um processo interativo de influência sobre o outro” que se “constrói através do discurso” (MAINGUENEAU, 2011). Este conceito será mais bem desenvolvido no decorrer desta dissertação.

⁴ Temos também, por falta da edição estadunidense no estoque da rede varejista onde fizemos a compra, a edição inglesa, impressa simultaneamente com a estadunidense em 2013.

um objeto editorial. Dessa forma, nosso foco mudou para pensar S. como um objeto editorial que põe em relevo a própria constituição de uma obra.

A experiência que S. proporciona é uma homenagem⁵ ao mundo da escrita (BIJMAN, 2015) ao fazer (principalmente com o atrativo diferenciado da marginália e dos materiais efêmeros) com que o leitor se engaje na leitura junto com seus personagens, que também são leitores de Straka. De forma que, enquanto avança pelas páginas de *O Navio de Teseu* e acompanha a conversa da marginália, o leitor pode descobrir, por exemplo, que há códigos escondidos nas notas de rodapé e que conseguirá descobrir o que esses códigos significam se continuar a ler as explicações e especulações de Eric e Jen. Para isso, sendo necessário entender o sistema de cores das anotações que permeiam todo o livro e também associar a elas a leitura dos demais papéis que compõem o exemplar: primeiro os comentários escritos em letra bastão e a lápis de Eric, com respostas em letra cursiva e em caneta azul de Jen, que por sua vez são respondidos em caneta preta por ele. Ao chegar ao final das anotações em azul e preto, e possivelmente também ao final do romance de Straka, é provável que o leitor tenha começado a entender a narrativa dos dois comentadores e saiba que deve voltar para as primeiras páginas do romance e começar a seguir os comentários escritos em caneta verde e letra bastão de Eric e caneta laranja e letra cursiva de Jen. E, quando chegar ao final destes, voltar mais uma vez para o começo e ler os comentários escritos em caneta roxa e letra cursiva de Jen e caneta vermelha e letra bastão de Eric. Por último, quando as anotações em vermelho e roxo acabarem, ler mais um conjunto de anotações, dessa vez escritos em caneta preta tanto por Jen quanto por Eric e cuja única forma de diferenciação é a caligrafia.

Ao identificar todas essas questões e pela produção de um objeto tangível, em oposição a tudo o que é enviado para a nuvem e se torna intangível (ROTHMAN, 2013), com todos os objetos que se “pode segurar nas mãos: cartões-postais, fotocópias, documentos jurídicos, páginas de jornais, um mapa desenhado em um guardanapo” (ROTHMAN, 2013, s/p), depreendemos que tudo se relaciona com a formalização

⁵ E também uma brincadeira com o mundo da escrita, ao mostrar nessa espécie de releitura de romance epistolar, nas conversas de Eric e Jen, que o encantamento com os livros, como objetos materiais, físicos, não diminuiu com o tempo como se esperava (ou temia) com o advento do e-book. Pelo contrário.

material, como dissemos acima. A hipótese de que os objetos técnicos em que os textos se inscrevem são partícipes dos sentidos que se produzem ganhou força. Desse modo, chegamos ao que se definiu como objetivo central desta pesquisa: tomar a edição brasileira de *S.* como um *mídiu*m. Noção que diz respeito ao modo como uma ideia ganha força material e que supõe a relação entre as materialidades inscricionais e seus modos de circulação. Portanto, entende como parte de uma obra o seu processo de produção e lançamento, considerando sua editora: o processo e a editora estão implicados, para entender um, precisamos compreender o outro.

Assim, tomamos a metáfora do paradoxo do navio de Teseu para a estruturação desta dissertação: o navio do herói ateniense sai de um Ponto A e, ao longo de sua viagem, tem suas peças substituídas até chegar ao Ponto B, o final da jornada. Então, cada um dos três capítulos deste texto representa uma fase da viagem do navio do paradoxo: Temos o Ponto A, o começo do desenvolvimento das questões propostas neste estudo, o Interlúdio, o momento de suspensão do tempo, da viagem em si, do desenvolvimento das análises; e o Ponto B, os desenvolvimentos finais deste estudo.

O capítulo que segue esta introdução (Ponto A) é o “começo da viagem” e traz a descrição das histórias de *S.* (de *O Navio de Teseu* e sua marginália), e algumas questões concernentes à autoria em *S.* e ao modo com que a noção de *mídiu*m (DEBRAY, 1991; 1995; 2000) permite abordar diferentes aspectos dessa obra, além de tratar da *formalização material* (FLUSSER, 2007) do livro.

No capítulo seguinte (Interlúdio), que remete ao tempo de viagem do navio e suas substituições de peças e ao mesmo tempo remete ao capítulo com mesmo nome de *O Navio de Teseu*, nos detemos em abordar os ritos genéticos editoriais, ou seja, a descrição do processo editorial da edição brasileira e das campanhas de lançamento da edição estadunidense e brasileira, de forma a tratar das questões que envolvem a obra como um vetor de sensibilidade que indica uma matriz de sociabilidade. Neste capítulo, o mais extenso deste texto por trazer as análises e representar a suspensão do tempo de viagem, mostramos as “mudanças de peças” de uma edição para outra, considerando também o complexo jogo entre *espaço canônico* e *espaço associado* na produção de um *ethos discursivo* desse objeto, nos embasando também nos aportes teóricos sobre os estudos de edição de Thompson (2013), Bourdieu (2018) e, mais

recentemente, Salgado (2016), que assume a perspectiva discursivo-midiológica com que trabalhamos aqui.

O último capítulo (Ponto B) traz a descrição do perfil da editora Intrínseca, a matriz de sociabilidade da qual e para qual a obra aponta, com vistas a mostrar de que modo o contexto editorial está implicado em todas as questões levantadas anteriormente, perpassando os conceitos de *sistema literário* (MAINGUENEAU, 2006) e *polissistema literário* (EVEN-ZOHAR, 2013) e retomando discussões apresentadas ao longo dos capítulos anteriores com questões sobre os estudos de edição.

Por fim, na seção de considerações finais, também intitulada de O que começa, o que termina, retomamos o que apresentamos nas páginas anteriores, de forma a fechar o raciocínio analítico desenvolvido neste estudo.

2 PONTO A

S. é um mídiuim.

Para explicarmos o que é um mídiuim e porque adotamos essa perspectiva diante de nosso objeto de estudo, se faz necessário descrevê-lo.

2.1 A OBRA

Resultado da parceria criativa entre o cineasta J.J. Abrams e o romancista Doug Dorst — sabe-se que o primeiro concebeu a ideia da obra durante uma viagem, quando encontrou num banco de aeroporto um livro de Robert Ludlum com um recado de seu antigo dono; e o segundo escreveu o(s) romance(s) (DUCHATEAU, 2013) —, S. foi publicado originalmente em 2013 nos Estados Unidos e sua versão traduzida foi publicada no Brasil em 2015 pela Editora Intrínseca. S., uma caixa preta lacrada por um selo que deve ser rompido, é categorizado editorialmente como um livro de ficção, mas também é rotulado de experiência literária e quebra-cabeça literário por sua editora⁶, por construir a história em camadas de anotações (na marginália e nas notas de rodapé), trazer diversos outros materiais anexos (que são mencionados explicitamente ou não no material verbal) e esconder códigos que, juntos, formam a obra como um todo. Dentro da caixa preta encontramos *O Navio de Teseu*, romance de V. M. Straka com mais de quatrocentas páginas. O livro tem capa dura, páginas amareladas, um adesivo na lombada com número de chamada no estilo dos geralmente usados em catalogações de biblioteca e uma ficha na terceira capa com as datas de empréstimo e devolução. O romance é a última obra de Straka, autor cuja biografia é incerta e repleta de fatos curiosos, foi escrito na década de 1940 e publicado graças à F. X. Caldeira, pessoa responsável por traduzir todos os livros do autor e por guardar os manuscritos e fazer o texto final de *O Navio de Teseu* (ONDT). Caldeira também é responsável pelo prefácio e pelas várias notas de rodapé da edição. É nas margens do exemplar que vamos depreendendo toda essa história do autor, pois, Eric, um ex-estudante de doutorado, e Jen, uma aluna de graduação,

⁶ Conferir: www.intrinseca.com.br/blog/2015/11/o-quebra-cabeça-literário-de-j-j-abrams.

desenvolvem um vigoroso diálogo sobre o romance, sobre Straka e Caldeira e sobre si mesmos. É com esses dois anotadores que se descobre, por exemplo, que as notas de rodapé escondem códigos que só podem ser quebrados se quem estiver lendo souber interpretar e procurar informações em outros lugares (como na roda de Eötvös que se encontra “escondida” entre a última página e a terceira capa) e que Caldeira era uma brasileira que, apesar de nunca ter encontrado o escritor misterioso, foi leal a ele até seu último suspiro.

Nesse jogo de materiais a serem articulados, temos uma questão que deve ser levada em consideração quando abordamos a obra: J.J. Abrams e Doug Dorst deixam de existir como autores a partir do momento em que o lacre da caixa é rompido. Eles dão lugar a V.M. Straka (autor de ONDT) e F.X. Caldeira (sua tradutora) e aos comentaristas Eric e Jen, que pesquisam as identidades dos dois primeiros. São quatro personagens criados por Dorst, que aparecem como os responsáveis pelo mundo que instauram, estabelecendo a *suspensão da descrença*. É com esse acordo firmado, o de acreditarmos que os personagens de S. são *reais* e que compartilhamos um mesmo *mundo real* (ECO, 1994), que podemos de fato tratar dos diversos materiais que a caixa guarda e que estão espalhados por outros lugares. Trata-se de levar em conta que

A norma básica para se lidar com uma obra de ficção é a seguinte: o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chamou de ‘suspensão da descrença’. O leitor tem que saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária mas que nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras. De acordo com John Searle, o autor simplesmente *finje* dizer a verdade. Aceitamos o acordo ficcional e *fingimos* que o que é narrado de fato aconteceu (ECO, 1994, p. 81).

Para tratar de S. é preciso levar em consideração seu mundo e o borramento de fronteiras que ele propõe com suas camadas.

Antes de continuarmos, cabe comentar aqui que o leitor é informado de que está lendo uma tradução de ONDT feita por F.X. Caldeira (descobre-se também que o romance foi escrito em tcheco por V.M. Straka), o que efetivamente leva o leitor a ter

a ilusão de estar lendo uma “obra traduzida”, sem nenhuma outra interferência além das feitas por Caldeira para adequação de língua e coesão, fortalecendo a imersão no universo da obra. Para as edições em língua inglesa (estadunidense, canadense, britânica...) não há realmente uma questão neste ponto, *porque Caldeira traduziu do tcheco para o inglês*, mas se pensarmos nas edições de países não falantes de língua inglesa, como o Brasil, a França e a China (países cujo idioma oficial é bastante distinto do inglês), a obra é traduzida “*novamente*”.

Figura 2 – *O Navio de Teseu*: edições brasileira (à esquerda) e estadunidense (à direita)



Fonte: Elaborado pela autora.

O borramento de fronteiras é feito materialmente por meio do livro de Straka. O exemplar de ONDT que o leitor tem em mãos é um exemplar antigo, *roubado* da biblioteca do Colégio Laguna Verde — que, segundo Eric (o primeiro a anotar na marginália), não faz falta em sua estante (ABRAMS; DORST, 2015, p. iii). Sua edição traz as páginas amareladas pelo tempo (ou melhor, industrialmente amareladas de forma que imitem a ação do tempo), o carimbo com o aviso de “livro para empréstimo” junto ao carimbo da escola a que pertenceu e o histórico de empréstimos e devoluções pelos quais passou. Sua capa dura texturizada e meio gasta segura a lombada que

traz o código de catalogação da biblioteca de Laguna Verde, mas é em suas páginas que temos uma outra surpresa, talvez ainda maior do que a descoberta de que o livro é um exemplar roubado. Além das palavras de Eric, encontramos a escrita de outra pessoa. Jen. Uma graduanda em literatura que passa a dialogar com as anotações antigas e criar novas, que são respondidas por Eric. Com conversas espalhadas pelas anotações que vêm e vão por grande parte de suas páginas, mostrando os diversos estágios da amizade e posterior romance entre os dois anotadores, o exemplar carrega também diversos materiais avulsos que J.J. Abrams chama de *efêmeros*⁷, encartes (ou anexos) que passam como dispensáveis à obra, mas são necessários para que se amplie a conversa dos dois estudantes na marginália, na medida em que nela se referem a esses outros materiais: cartas, papéis timbrados, documentos xerocados, fotos, cartões-postais, guardanapo, recortes de jornal... Ao todo são vinte e três efêmeros, cada um deles cheio de detalhes que tentam assegurar sua verossimilhança com os materiais encontrados no mundo real — desde o carimbo utilizado pelos correios brasileiros, ao amarelado da página de um jornal envelhecido.

É importante frisar que os textos efêmeros fazem sentido apenas em relação à conversa desenvolvida na margem — que se torna, em certa medida, a protagonista de toda a proposta de quebra-cabeça de *S.*, uma vez que é na conversa entre Eric e Jen que os códigos das notas de rodapé podem ser descobertos e as minúcias das vidas de Straka e Caldeira são contados e discutidos, enquanto os dois jovens desenvolvem também seu próprio relacionamento. A marginália, com as diversas cores indicando as camadas de conversa — e a necessidade de ir até o final do livro e voltar ao seu começo repetidamente, a cada vez que um conjunto de anotações acaba —, é por si mesma um quebra-cabeça que deve ser entendido para ser desvendado, uma vez que é preciso descobrir qual sequência de cores das anotações faz sentido na progressão de fatos que vão se apresentando.

Ainda que *S.* seja tudo o que foi descrito acima, os efêmeros de Eric e Jen não param nesses objetos, seu mundo (ficcional) se estende, espalhado pela internet, onde

⁷ J.J. Abrams usa o termo *ephemeral* quando se refere aos encartes/anexos do livro por, ao “possibilitar” a perda durante o manuseio do livro, terem um caráter passageiro, transitório, temporário por serem materiais que podem cair e se perder durante o manuseio e leitura da história.

podemos encontrar um blog atribuído a Jen no Tumblr⁸, um site de Eric sobre Straka, um *board* no Pinterest⁹ com imagens dos lugares onde o símbolo de S apareceu pelo mundo, perfis dos dois no Twitter¹⁰, um site da Radio Straka, uma rádio com cinco transmissões (em inglês) que falam do universo da obra, um vídeo no YouTube¹¹ com o áudio de uma confissão de alguém que se supunha ser Straka, as fotos do que se diz ser o último capítulo verdadeiro de ONDT... Há uma variedade de materiais que complementam *S.* — direta, nas páginas da obra, e indiretamente, nas páginas da internet —, que foram feitos pelos autores e sua equipe e que também podem (e devem?) ser considerados quando falamos da obra de Abrams e Dorst.

Se tentarmos pensar em uma linha cronológica feita de camadas dentro do universo proposto em *S.* como um todo, um *tempo da história* (ECO, 1994) — a escrita de ONDT seria a primeira camada temporal, o exemplar que, depois de ser surrupiado da biblioteca escolar por Eric (a segunda camada), passa a ser o meio de conversa entre ele e Jen (a terceira camada), recebendo aí todos os efêmeros —, poderemos diferenciar os materiais da obra em materiais *canônicos* e materiais *associados*, conforme propõe Maingueneau (2006). Sendo o *espaço canônico* o material que pode ser entendido como primeiro, o texto autoral, ou que é reconhecido como tal, ou seja, o material linguístico que será retomado diversas vezes, neste caso, a obra de V.M. Straka. E o *espaço associado*, as retomadas do material “original”, as informações sobre o autor, as possibilidades de final do romance, os códigos nas notas de rodapé, isto é, as anotações de Eric e Jen, suas cartas, seus cartões-postais, todo o conjunto de efêmeros e os vários sites e materiais espalhados pela internet, feitos por Abrams, Dorst e sua equipe.

No entanto, pelo fato de tanto ONDT quanto as conversas de Eric e Jen e os efêmeros serem também criações dos dois estadunidenses e por serem ponto de partida para outros conteúdos e estarem no mesmo objeto técnico (o livro de Straka),

⁸ Lançado em 2007, o Tumblr é uma plataforma para blogagem que permite aos seus usuários publicarem textos, imagens, vídeos, links, citações e áudios em suas páginas.

⁹ Lançado em 2010, o Pinterest é uma rede social onde seus usuários podem compartilhar e salvar imagens temáticas (*pins*), que são agrupadas em *boards*, ou quadros de inspiração, em cada perfil.

¹⁰ Fundado em 2006, o Twitter é uma rede social e um servidor para microblogagem, que permite aos usuários enviar e receber atualizações pessoais de outros usuários, os chamados seguidores.

¹¹ Fundado em 2005, o YouTube é uma plataforma de publicação e compartilhamento de vídeos.

podemos considerar que o que aparece como *espaço associado* na obra de Straka funciona como componente do *espaço canônico*, a obra de Abrams e Dorst. Temos, assim, um espaço associado ficcional que pode ser visto como espaço canônico e podemos considerar outros materiais como espaço associado, como as entrevistas de Abrams e Dorst, os artigos sobre a edição do livro, as fotos e vídeos sobre o exemplar etc. (DORETTO, 2017). Então, a constituição do nosso *corpus* conjuga a este espaço canônico, a obra de Abram e Dorst com todas as suas camadas, materiais que constituem o espaço associado, conteúdos dispersos em diversas plataformas, que podem ajudar a explicar o funcionamento desse objeto editorial que se põe em circulação como literário.

Antes de prosseguirmos, nos deteremos na descrição resumida das narrativas encontradas em S., para então nos dedicarmos às análises que pretendemos fazer neste trabalho.

2.1.1 O Navio de Teseu

O Navio de Teseu é um romance composto por dez capítulos e um interlúdio, onde o leitor acompanha as desventuras de S., um homem que acorda sem memória e com as roupas molhadas no cais de uma cidade desconhecida, para descobrir quem é e encontrar uma mulher chamada Sola, que pode deter todas as informações que ele sente precisar.

Com um narrador heterodiegético que acompanha a jornada e pensamentos do personagem, o espaço do romance se divide entre o mar e a terra firme em um tempo praticamente indeterminado — sabemos que o personagem estava em uma cidade identificada como B— em 1906 (então supomos que o início da trama, quando ele está em Bairro Velho, seja algum momento anterior a esse) e que depois de março de 1912 ele apareceu numa cidade chamada El-H para receber uma maleta. Segundo Doug Dorst, a história é construída a partir de diversas influências, fazendo uso de questões filosóficas, como o problema da identidade de cada pessoa e a questão do navio de Teseu; e metafóricas, como a água simbolizando o renascimento. Seu estilo narrativo

tem raízes nas influências que Dorst adquiriu ao longo dos anos, ainda que, segundo ele, haja uma clara inspiração em Hermann Broch¹²:

Eu queria que o trabalho de Straka não parecesse inteiramente contemporâneo, queria que O Navio de Teseu tivesse pelo menos um pouco do sabor da Europa Central ou Oriental, mas tentei resistir à influência direta de qualquer escritor ou escola de escrita. The Sleepwalkers de Hermann Broch (ou, mais precisamente, minha lembrança profundamente falha de seu tom) pode ter me dado um ponto por onde começar. Outras influências são apenas aquelas que eu internalizei ao longo dos anos e que surgem espontaneamente (The Daily Beast, 2014).¹³

Também é interessante notar que Straka foi inspirado em B. Traven, um autor que viveu entre os séculos XIX e XX se escondendo por décadas em algum lugar na selva mexicana, se negando a conceder entrevistas ou ser fotografado e ainda assim “vendendo mais de 30 milhões de livros e ainda tendo seus romances transformados em superproduções cinematográficas” (CAMPOS, 2008, p. 6). Da mesma forma como Dorst descreve Straka através das palavras de Caldeira, Traven, ao longo de sua vida, usou diversos nomes, teve diversas ocupações (participou da guerra no México, por exemplo) e conheceu personalidades como Frida Kahlo e Tina Modotti. Um dado interessante e que mostra o quanto a identidade de Traven ainda hoje (e talvez ainda por muito tempo) é um assunto complexo, é que dois de seus contos mais famosos, *Macário* e *O Visitante Noturno*, foram publicados no Brasil em 2008 pela editora Conrad no volume *O Visitante Noturno* e em sua página de expediente editorial há a inscrição: “A editora tentou, sem sucesso, localizar os detentores dos direitos de publicação desta obra e continua à disposição de qualquer pessoa que tenha informações a esse respeito”. Seja por suas inspirações ou pela construção de seus

¹² Escritor austríaco do século XX (1886-1951), considerado um dos maiores modernistas de todos os tempos.

¹³ No original: “I wanted Straka’s work to feel not-entirely-contemporary, and I wanted Ship of Theseus to have at least a bit of Central- or Eastern-European flavor to it, but I tried to resist the direct influence of any one writer or school of writing. Hermann Broch’s The Sleepwalkers (or, more precisely, my deeply-flawed memory of its tone) may have given me a point from which to start. Other influences are just the ones that I’ve internalized over the years and that come out unbidden”.

personagens, a autoria e a identidade são questões que se colocam durante todo o enredo de ONDT. A seguir, apresentaremos seu resumo.

A história começa com um homem andando pelo Bairro Velho de uma cidade desconhecida. Ele está sem rumo e com as roupas encharcadas, como quem acaba de sair do mar. Não consegue lembrar seu nome, mas em seu bolso há um pedaço de papel com um símbolo em forma de S — e algum tempo depois passam a lhe chamar de S—¹⁴. Ele entra em uma taverna com um S pintado num tijolo, lá encontra uma mulher lendo Dom Quixote e conversa brevemente com ela antes de ser levado até um navio, cuja tripulação tem os lábios costurados e se comunica por sons de apitos entre seus lábios — como sons de pássaros, com sequências significando apenas o necessário para navegar. Durante uma tempestade que castiga severamente os mares e o navio, S. consegue fugir antes que a embarcação seja destruída entre as ondas.

Logo ele se vê em uma nova cidade chamada B— (descobre-se depois que era outubro de 1906), onde os cidadãos estão agitados com protestos e greves contra a maior indústria da cidade devido ao desaparecimento de três de seus operários. Essa indústria acaba por ser uma fábrica armamentista liderada por Edvar Vévoda V, cujas atividades vinham se tornando cada vez mais secretas, mais estranhas, empobrecendo ainda mais a cidade. Envolvido na revolta, ainda que sem querer, S decide fugir da cidade com os líderes sindicais do movimento, Corbeau, Stenfalk, Ostrero e Pfeifer. A fuga não é bem-sucedida e, um a um, seus quatro companheiros morrem pelo caminho. Mais uma vez na água, S. é “pescado” pela tripulação do xaveco — ainda o mesmo navio, mas reconstruído — e levado à sua antiga cabine. É a partir daí que o personagem percebe que o tempo corre de forma distinta na terra firme e no mar. Quando o navio atraca novamente, vários anos se passaram e S. é agora conhecido pelas cidades como o homem que escapou de Vévoda.

Na nova cidade de nome El-H, o ano é 1912. Um homem o guia pelas ruas até um prédio onde livros, obras de arte e outros artefatos culturais estão sendo movidos para o porão para ficarem protegidos. Há uma guerra a ponto de estourar e eles devem ser rápidos. A guerra irrompe antes do previsto, momentos depois de lhe ser entregue uma maleta com frascos, papéis e fotografias, e enquanto a maioria das pessoas na

¹⁴ Ao longo do livro a grafia do nome do personagem varia entre S. e S—.

cidade morre, S. foge mais uma vez para o navio que está à sua espera. Novamente navegando no xaveco, o tempo passa de forma arrastada. S. escreve com um prego e depois com um anzol pelas paredes de madeira de sua cabine, mas o que escreve se modifica no entalhe — ele pensa estar escrevendo uma coisa, mas escreve frases completamente diferentes.

S. coloca no chão os pés em meias, pega o prego e o rola nos dedos. Testa sua ponta raspando uma única linha vertical — um *um* você diria, ou um *l* — em um pedaço novo de madeira no topo do anteparo. E, então, devagar, dolorosamente, começa a gravar sua história no próprio navio.

Eu nadei para longe do navio, ele escreve. Supus que havia sido destruído. Encontrava-me sob um píer, tossindo água do mar. Podia ouvir barulho da manifestação acima.

Uma cãibra toma sua mão, transformando-a em uma garra. Ele a sacode com suavidade, esfrega-a com a outra mão e sente os tendões começando a relaxar. Enquanto esfrega, recua e lê o que escreveu.

As palavras na parede não são as palavras que ele pensou ter escrito.

EU NADEI PARA LONGE DO NAVIO,

diz a parede.

EU ASPIRARA DESTRUÍ-LO.

EU ME VI SOB UM ARCO,

XINGANDO OS SENADORES. SERÁ QUE EU

PODERIA FERIR OS DEMÔNIOS RUIDOSOS ACIMA?

Estranho, ele ainda deve estar em alguma espécie de choque (STRAKA, 1949, p. 206-208).

Em suas tentativas de descobrir mais sobre o xaveco e seu curso, ele vai até a cabine de Redemoinho, o homem que, distinto do restante da tripulação, parece comandar todos os outros. Lá ele vislumbra um mapa tingido de vermelho-sangue, mas antes que possa fazer qualquer coisa, o som de aviso de “terra à vista” soa e o navio atraca na Ilha de Obsidiana, um lugar onde ninguém mora. Nessa ilha, S. se encontra com a Dama, uma mulher que parece a responsável pelos inúmeros livros que são abrigados ali. É na sala dessa mulher que ele encontra diversos livros com apenas uma letra em sua lombada, no meio deles há um livro com um “S” — um livro sobre o navio em que está navegando. Ele vira suas páginas, vê suas ilustrações,

decide descobrir o que há no baileu do navio (que Redemoinho o impede de ver). Volta ao xaveco, sem que ninguém o veja, e entra na sala. Lá ele encontra papéis em branco e pilhas e mais pilhas de escritos. Passa a escrever sem parar. A escrita traz à tona memórias de seu passado esquecido e sela seu caminho: ter seus lábios costurados com linha e agulha como os lábios do restante da tripulação. E, assim, começa o Interlúdio.

É no Interlúdio que se descobre que S. está cumprindo a missão da maleta — assassinar os Agentes de Vévoda espalhados pelo mundo, com os venenos e demais poções contidas na maleta. Ele estuda os papéis e as fotos, grava na memória os rostos e vai atrás, invisível para as pessoas desatentas, de cada um dos mais de cinquenta listados em seus pertences. Enquanto ele cumpre seu destino (escrever, cumprir seu turno no navio, cortar os pontos dos lábios, ir à terra firme, selar os lábios, escrever, cumprir seu turno no navio...), percebe-se que S (os outros S e O S) é uma espécie de organização contrária à Vévoda, que faz de tudo para que seu poder diminua, estando assim sempre em guerra com seus Agentes. É também no Interlúdio que se tem uma mudança na forma narrativa. Por algumas páginas, Straka trata o leitor como um Agente, o N° 26, e mostra seus pensamentos e a forma como o trabalho era designado pelo Chefe (Vévoda), além de explicar alguns pontos sobre o S. O leitor, ou o Agente N° 26, morre sem que ninguém perceba, como todos os outros antes dele.

Provocado pelo último Agente que “visita”, o Agente N° 2, S. volta ao navio para chegar ao Território. Lá ele passa por mais uma civilização desaparecendo pela mão de Vévoda. Seu ápice, nesse episódio, é chegar até a casa do governador do lugar. Esse governador se revela um antigo conhecido, Pfeifer, agora com novo nome, vida e objetivo. Esse encontro resulta em morte — para o governador, para o que restou da população da aldeia do Território, para o casal que guia S. pelo caminho do rio e para o xaveco e sua tripulação — e ele fica em um barco de casca de árvore, à deriva em um dos braços do rio do Território.

Quando o encontramos novamente, S. está dentro de um apartamento na Cidade de Inverno — cidade de uma lenda contada por Pfeifer na época da fuga de B—. É na Cidade de Inverno que S. (não sabemos quanto tempo depois da destruição final do xaveco) finalmente encontra — ou é intimado por — Sola. Ela o impele a voltar

ao mundo real — uma vez que a Cidade de Inverno parece suspensa em outro mundo, ainda que seja o mesmo mundo — e alcançar Vévoda de uma vez por todas. Juntos, eles atravessam a cidade até chegar em um navio — um xaveco bem conhecido de S., revivido e ainda mais decadente do que antes, com uma nova tripulação.

A intuição lhe diz que é o mesmo navio, de algum modo ressuscitado e devolvido a uma condição ainda mais lamentável que seu habitual caos desmazelado. Deve ser a embarcação mais desajeitada a flutuar nos mares, uma ofensa até mesmo às sensibilidades náuticas mais compassivas. Não há duas peças de madeira no casco de tábuas de caravela que pareçam ter vindo da mesma fonte. O calabrote afeta todos os três mastros e gurupés. As velas são feitas de restos de lona costurados em tons de amarelo, branco-osso e cinza, marcadas por compridas costuras sinuosas que evocam imagens de cirurgias muito mal realizadas (STRAKA, 1949, p. 395-396).

Eles chegam ao local onde fica o Château de Vévoda enquanto uma grande festa está em curso. Com a ajuda de trabalhadores da propriedade, S. e Sola se disfarçam de empregados e circulam pela casa. Desviando do plano, S. não envenena completamente o vinho negro (feito com a morte das civilizações e suas crenças e que, altamente inflamável, também é uma arma) que é servido aos convidados. Em vez disso, a porção da poção adicionada à bebida causa um caos desenfreado entre os convidados, cuja urgência de ir aos banheiros tumultua as dependências do Château.

Com um novo plano em mente, S. acrescenta outra poção na taça de vinho entregue a Edvar Vévoda VI, o Sexto, o herdeiro de Vévoda, que é morto pelos agentes do pai após falar o que não deveria durante seu discurso aos clientes da fábrica dentro da casa. Enquanto isso, Sola e S. chegam até a adega onde o Chefe está com alguns clientes.

Ele passa por um barril sem marca visível, já que seu conteúdo vazou por uma ripa partida e enegreceu a madeira abaixo. Ele ainda vê um contorno do vazamento no piso de terra. Ajoelha-se e o toca com o dedo, e de repente o coro louco de vozes em sua cabeça silencia.

Silêncio.

Resolvido. Devolvido à terra e resolvido. Vozes e narrativas, reabsorvidas pela terra na qual caminhamos. E essa é a chave, ele se

dá conta, o que faz o sentido de todo aquele trabalho no navio e em El-H, e na Ilha de Obsidiana, e em Budapeste, Edimburgo, Valparaíso, Praga, Cidade do Cabo, Valleta, na Cidade de Inverno e mil outras em foco. Toda aquela tinta, todo aquele pigmento, toda aquela ação desesperada de preservar o que foi criado — tudo isso é valioso porque a história é em si algo frágil e efêmero, algo facilmente apagado, desaparecido ou destruído, e merece ser preservada. E se não pode ser preservada, então deve ser libertada e reciclada. Escrever com a matéria negra é criar e, ao mesmo, ressuscitar. Escrevemos com o que aqueles que vieram antes de nós escreveram.

Tudo reescrito. *Parte da tradição.*

E sua maior revelação é pessoal: ele não se importa mais com Vévoda. Enquanto o homem viver, S. e outros resistirão ao que ele traz ao mundo. Quando Vévoda morrer, alguém ocupará seu lugar. Quando S. morrer, alguém assumirá seu lugar. Outro S. Outra história (STRAKA, 1949, p. 450-451).

É na adega que S. entende que tudo converge para as palavras e histórias que não deveriam ser perdidas, nem trancafiadas nos barris de vinho de Vévoda. Abrir e descarregar o vinho na terra é devolver as palavras ao seu lugar ideal, ao mundo — e é exatamente isso que o macaco do xaveco, que de algum modo seguiu S. e Sola até a terra firme, faz: arranca as rolhas dos barris da adega, deixando escorrer o líquido escuro para o solo. No fim, nem S., nem Sola matam Vévoda. Os três e os clientes de Vévoda saem da adega e seguem caminhos separados. E porque o que começa na água, lá deve terminar e o que lá termina, deve começar mais uma vez, S. e Sola voltam ao navio.

2.1.2 A marginália

A história dos dois comentadores de ONDT, Nicodemus John Husch, mais conhecido (e preferencialmente chamado) como Eric, e Jennifer Heyward, Jen, é contada em “rodadas” de anotações que fazem o leitor ir e voltar pelas páginas do livro diversas vezes. Dessa forma, para melhor compreensão contaremos sua história de forma linear. Nas margens podemos encontrar duas histórias sendo contadas paralelamente, uma de formar direta, a do casal de comentaristas; e a outra de forma

indireta, de Filomela Xábregas Caldeira (também conhecida como Ermelinda Pega) e V.M. Straka.

Antes de conhecer Jen através de suas palavras nas páginas de seu exemplar de ONDT, Eric era um estudante de pós-graduação perto de obter seu PhD. Seu orientador, Dr. Moody, não foi honesto com ele e, além de roubar a informação que Eric havia conseguido sobre a identidade de Straka, o expulsou do programa e apagou seus dados estudantis da Pollard State University, o transformando em uma pessoa *non grata* na universidade e para os outros pesquisadores de Straka.

Eric adora os livros de Straka desde a adolescência e sua cópia de ONDT o ajudou a lidar com os sentimentos que surgiram nos dias que seguiram a morte de seu tio, quando ele tinha 15 anos — assunto que ainda é um ponto sensível para ele. Outro personagem importante, de certa forma, na trajetória de Eric é Ilsa, outra orientanda de Moody. Eles tiveram um breve relacionamento amoroso, mas a lealdade dela estava com o orientador e não com ele — ela também o traiu, ajudando Moody a roubar a gravação de um autor, Summersby, falando que era Straka.

Quando o encontramos pela primeira vez respondendo aos comentários de Jen, ele estava lidando com dois tipos de coração partido: o amoroso com Ilsa, e aquele que envolve a perda da inocência estudantil que confia cegamente em seus pares, com sua pesquisa com Moody.

E então temos Jennifer. Antes de se envolver nos mistérios e perigos do mundo de Straka, Jen era uma estudante de literatura, no final da graduação, lidando com suas próprias questões pessoais. Quando pequena, Jen fugiu da família — desde então virou a Jenny-Em-Perigo e teve uma vida superprotegida, pois seus pais confiam mais nas pessoas que a cercam do que nela e para lhes poupar medo e preocupação, programaram toda a vida da filha. Ela não conhecia os livros de Straka e nunca tinha lido nada dele, mas no decorrer do tempo em que conversa com Eric, lê todos os romances publicados pelo escritor e mergulha de cabeça em tudo o que o envolve — o que inclui a leitura de outros livros de autores que eram considerados possíveis identidades reais de Straka.

Ela também é muito boa fazendo pesquisas e trabalha na biblioteca da Pollard University, local onde Eric esqueceu o exemplar de ONDT. Por isso seu acesso ao

banco de dados da universidade é mais “fácil” e quase irrestrito. Quando a encontramos pela primeira vez (depois de ter escrito no livro de Eric, em algum momento de 2012), ela está lidando com o término de seu namoro com um outro estudante, Jacob, e com a falta de vontade e interesse em terminar a graduação. Seus amigos também a abandonaram, mas ela aparenta lidar melhor com esse tipo de solidão do que com a pressão de seus pais e o desânimo em ir para as aulas.

A relação entre os dois começa aos poucos. Enquanto Eric recebe suas anotações e comentários com receio, Jen se empolga com a história e o mistério da autoria do romance. Aos poucos Jen vai mostrando que é hábil, inteligente e boa em fazer pesquisas — além de possuir uma língua afiada mesmo através das páginas. Juntos, eles começam a quebrar os códigos deixados nas notas de rodapé e nos documentos espalhados pelo mundo sobre Straka e Caldeira.

Ao longo dos quatro últimos meses de graduação dela, os dois criam uma ligação forte e acabam por descobrir não só o paradeiro de Filomela, mas também a formação da organização que Straka conta no romance. Entre tudo isso, Eric é financiado por um instituto que se dedica aos estudos de Straka (o Instituto Serin) e faz viagens à França e ao Brasil, onde conhece Caldeira, e também vai à Nova York encontrar outros estudiosos do universo Straka.

Quanto mais eles procuram descobrir sobre o S e Straka, mais perigosa fica sua vida e a manutenção do segredo de seu envolvimento. Jen, que acaba por ser também uma aluna de Ilsa, realmente perde a motivação para continuar indo às aulas e fazer os trabalhos, o que a deixa à beira de não se formar. E uma incursão ao escritório de Moody para procurar a gravação de Summersby a deixa na mira do professor. Em uma visita à casa de seus pais, o celeiro da propriedade é queimado e um S aparece na parede. Isso, e a aparição de um homem a seguindo, a faz querer largar tudo. É mais ou menos nessa época que os dois finalmente se encontram pessoalmente — o que fortalece seu relacionamento, mas também parece contribuir para deixar Jen nervosa.

Eu acho que não consigo mais.

Você consegue. Talvez apenas não da mesma forma que antes.
Respire. (Jen e Eric, p. 126).

Os dois eventualmente passam por essa fase e ela consegue entregar o último trabalho — e espera finalmente se formar. No meio de tudo o que estava acontecendo em suas vidas, Filomela morre e eles recebem o último capítulo de ONDT pelo correio. Mais Ss, que não foram feitos por eles, aparecem. A narrativa dos dois fica mais fragmentada na medida em que sua sensação de inquietude se amplia — em algum momento eles parecem pensar que uma terceira pessoa acompanhou suas anotações pelo livro (e há uma indicação de que eles poderiam parar de escrever nas páginas).

Não sabemos muitos detalhes, pois não há muito sobre isso anotado na marginália, mas depois da entrega de seu último trabalho, Jen parte para Praga com Eric — eles já estavam morando juntos havia algum tempo quando isso acontece, depois que o celeiro é incendiado e um homem estranho a segue, ela abandona o dormitório da universidade e se muda para o lugar onde Eric morava. No final, ambos trabalham pesquisando o mistério da identidade de Straka (ainda com o financiamento do Serin). Eles estão juntos profissional e romanticamente e parecem bem.

Quanto à história de Filomela, tudo o que se sabe é intermediado, principalmente, pelas palavras de Eric, pois, é ele quem vai em busca da tradutora no Brasil. Ela e Straka realmente nunca se conheceram. Possivelmente (e de acordo com o que Jen e Eric inferem), ela o ajudou em várias questões concernentes ao S, uma vez que ele fazia parte da organização e possuía um papel importante nela. Por amar profundamente o autor, sofreu bastante durante toda sua relação com ele. Em seu encontro, ela completou várias informações que Eric tinha ou suspeitava. É por meio das anotações dele e de Jen que sabe-se que Caldeira lhe contou detalhes sobre seu trabalho para Straka, sobre sua vida no Brasil depois da morte de VMS, e lhe enviou o capítulo final de ONDT original, além de mostrar o que seria o futuro de Eric e Jen se os dois não fizessem diferente do que ela e VMS fizeram — o que Eric pretende não deixar que aconteça:

Espero que não seja o que acontece conosco.

Tenha fé. Por favor, apenas tenha fé. (Jen e Eric, p. 115).

2.2 A CAIXA E O LIVRO

Após descrevermos as duas histórias que encontramos nas páginas de ONDT, podemos agora descrever *S.* em seus aspectos materiais, para que possamos esclarecer por que entendemos que este objeto é um mídiom.

Figura 3 – *S.*: Edições brasileira (à esquerda) e estadunidense (à direita)



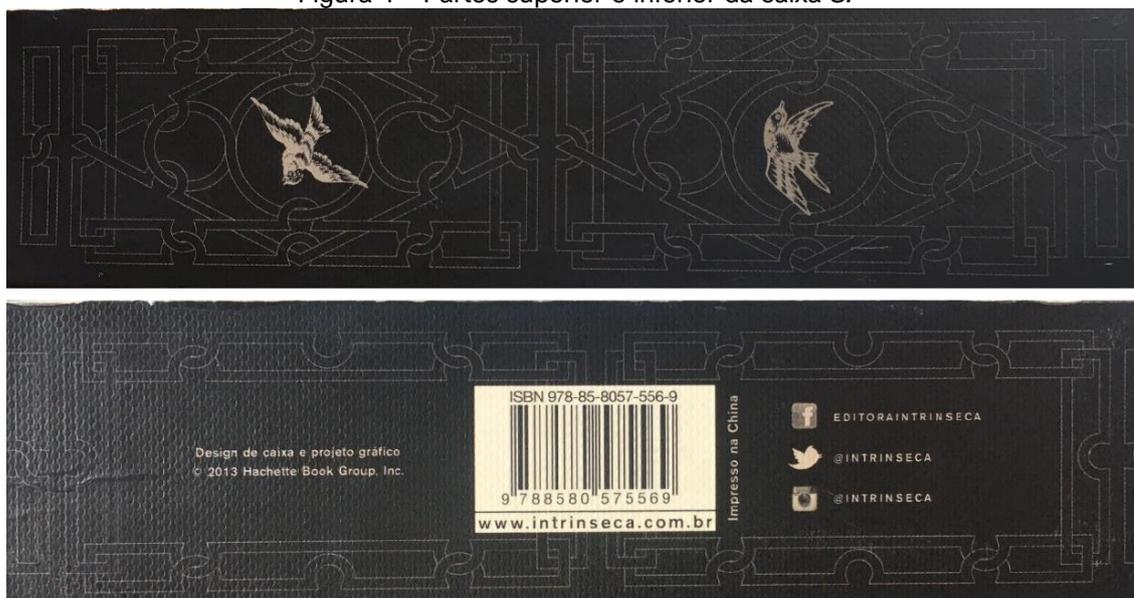
Fonte: Elaborado pela autora.

União dos esforços de três empresas — na edição estadunidense são as empresas Bad Robot, produtora de J.J. Abrams; Melcher Media, produtora de livros e desenvolvedora de aplicativos (entre outras coisas); e Mulholland Books, um selo editorial da Little, Brown and Company (na edição brasileira são a Bad Robot, a Melcher Media e a editora Intrínseca) —, *S.* é, como já dissemos, uma caixa preta lacrada com um selo com um S desenhado dentro de uma bússola, tendo os nomes de J.J. Abrams e Doug Dorst apenas escritos em sua lombada e em seu verso. Rompe-se o lacre e dentro há um exemplar antigo de um livro intitulado *O Navio de Teseu*

(ONDT), de autoria de V.M. Straka e tradução de F.X. Caldeira. Dentro do exemplar de ONDT há uma série de anotações pelas margens das páginas, escritas por dois leitores (Eric e Jen), e materiais efêmeros dos mais variados, que levam a conversa que é feita na marginália das páginas do exemplar para fora do livro (porque por não estarem grudados nas páginas, esses efêmeros podem ser manuseados, virados, desdobrados, guardados em outros lugares). A narrativa encontrada em *S.* é construída como um quebra-cabeça, com pistas e enigmas e ordens de leitura que devem ser inferidas, sugerindo o caminho a ser percorrido pelo leitor. Não se pode dizer que haja uma melhor forma de ler *S.*, pois ele é o conjunto, as duas histórias — o romance de ONDT e o que se pode entender como o romance da marginália de Eric e Jen. Apesar de parecer possível fazer suas leituras separadamente, a leitura apenas da marginália não se sustenta completamente sem o texto de Straka, por se relacionar diretamente com trechos de ONDT. Somente o romance de ONDT não precisa das anotações de Eric e Jen para ser lido, é um texto independente das anotações dos dois leitores-personagens. No tópico anterior tratamos das narrativas encontradas em ONDT, agora nos deteremos em suas outras características.

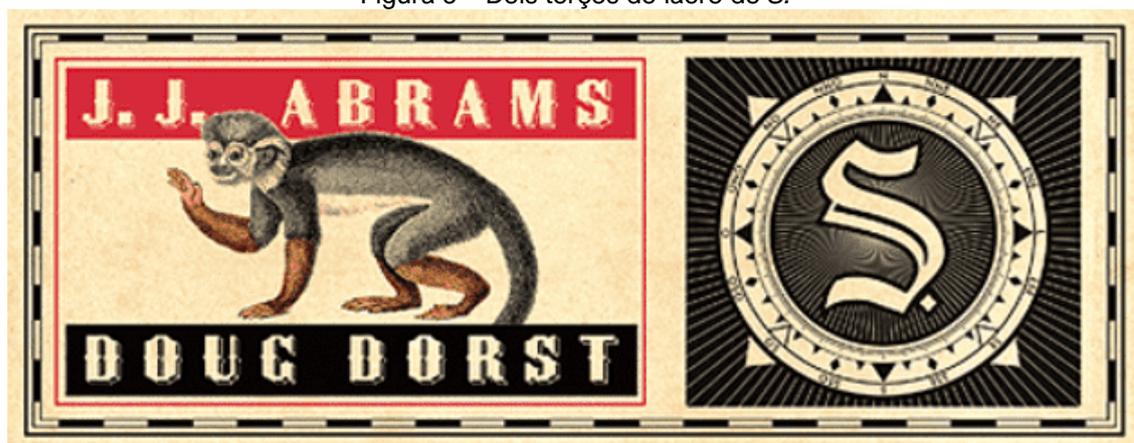
Começamos pela caixa: com design e projeto gráfico feitos pela Hachette Book Group (informação encontrada em sua parte inferior, conforme mostrado na Figura 4), a caixa é feita de um tipo de papel mais grosso do que as páginas do exemplar que guarda. Sua superfície é texturizada na parte exterior, menos no traço do grande S em sua frente. Seu selo (Figura 5), feito em um tipo de papel mais fino, traz os nomes dos autores, J.J. Abrams e Doug Dorst, a ilustração colorida de um macaco-prego na frente e atrás a reprodução de uma pintura de um grande navio com a frase (dividida em duas linhas) “o que começa na água lá deve terminar / e o que lá termina deve mais uma vez começar”. O selo está colado em suas duas laterais, de forma a conter o exemplar de ONDT, de V. M. Straka, em seu interior.

Figura 4 – Partes superior e inferior da caixa S.



Fonte: Elaborado pela autora.

Figura 5 – Dois terços do laque de S.



Fonte: S./Hotsite oficial da Intrínseca para o livro de J.J. Abrams e Doug Dorst.¹⁵

O exemplar de ONDT tem a aparência de livro usado (notemos: industrialmente produzido para parecer como tal) e anotado extensivamente por quem o leu anteriormente, primeiro por Eric sozinho e depois por ele com Jen (como sua interlocutora). O exemplar que o leitor tem em mãos é um exemplar roubado da biblioteca do Colégio Laguna Verde. Foi publicado em 1949 pela editora [fictícia] Sapatos Alados, nomeada em homenagem a um outro romance de Straka, *Os Sapatos Alados de Emydio Alves*. Essa casa editorial foi aberta por F.X. Cadeira, a tradutora de

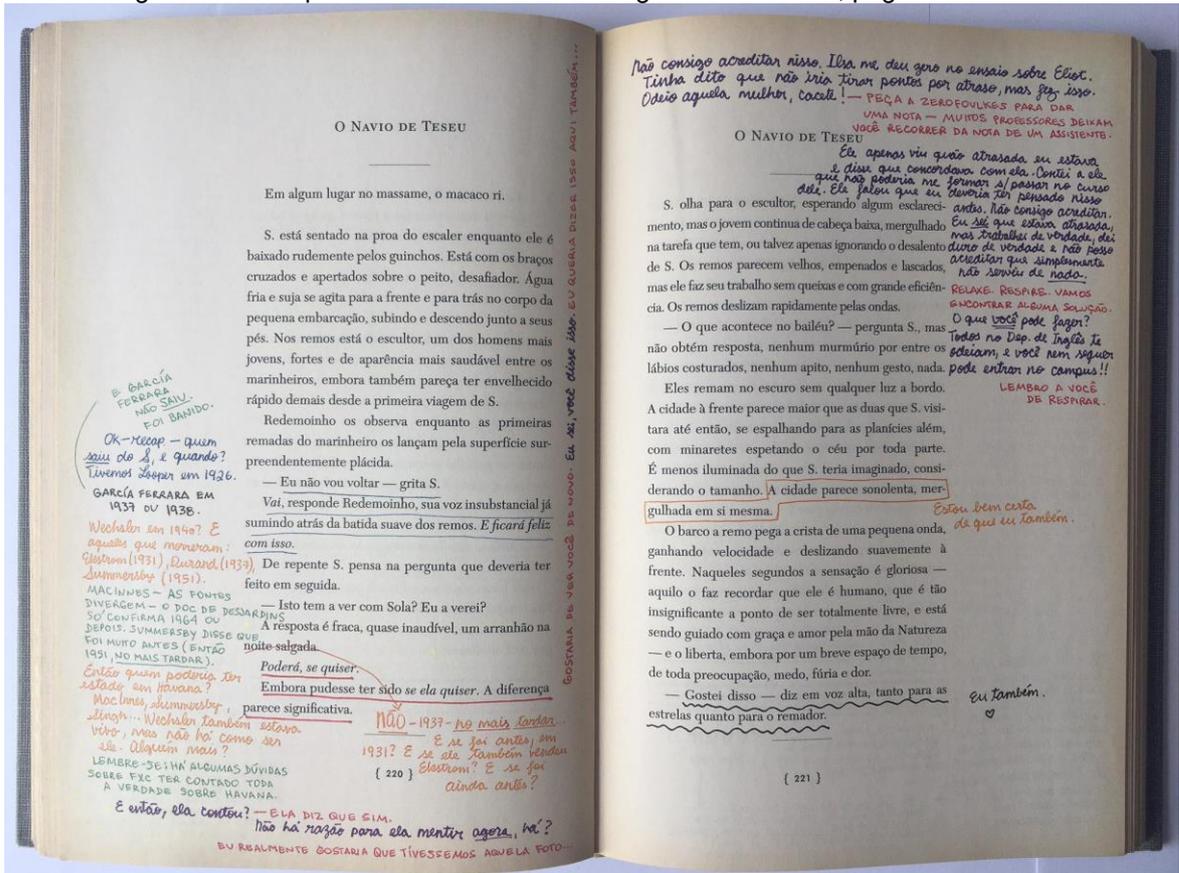
¹⁵ Disponível em: www.intrinseca.com.br/jjabrams/. Acesso em: 20 jan. 2020.

todos os livros do autor, após o encerramento das atividades da (também fictícia) editora Karst & Son, que publicava as tramas de VMS, apenas para que o último romance de Straka fosse publicado. Suas páginas amareladas e manchadas pelo passar do tempo (mais uma vez, diagramadas para ter esta aparência) apresentam uma diagramação diferente da que nos acostumamos a encontrar nos romances do tempo presente, principalmente nos rotulados como jovem-adulto, com as margens mais largas (o que confere bastante espaço para as conversas na marginália).

Todas as anotações de Eric e Jen que preenchem sua marginália e muitos dos diversos papéis que as complementam (as já mencionadas cartas, cartões-postais etc.) foram escritas à mão, uma a uma, pelo designer Antonio Rodhen e digitalizadas para serem encaixadas nas páginas. Essas anotações são feitas em canetas coloridas e devem ser lidas em camadas, numa dada ordem, e se relacionam com certos trechos e palavras do romance de Straka.

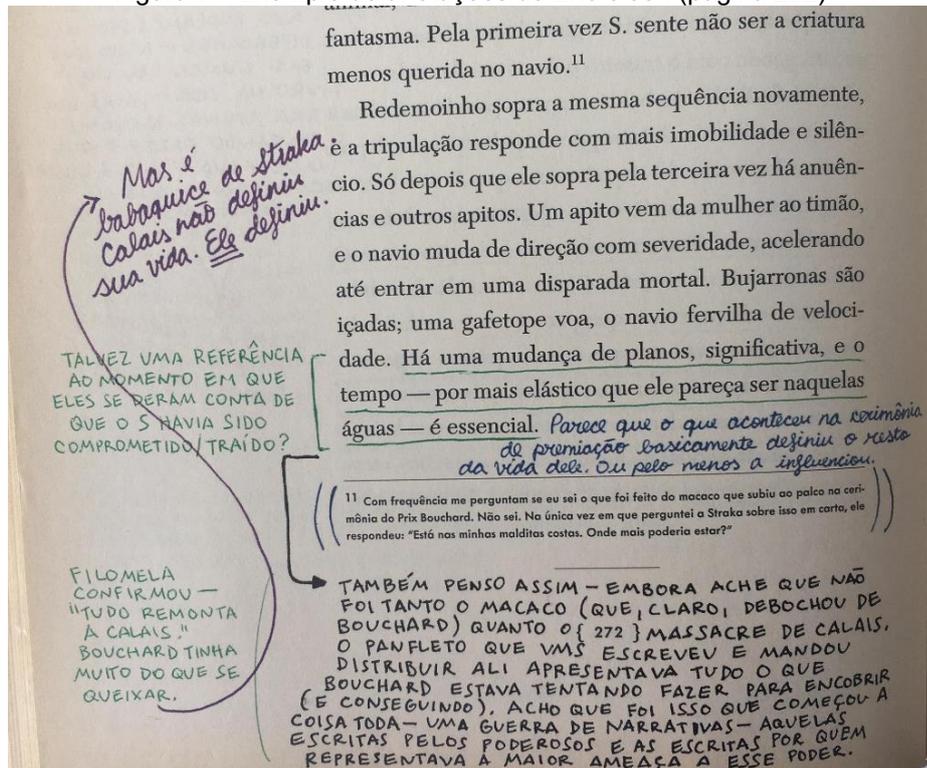
Como comentado na introdução, a progressão de cores da conversa se dá da seguinte maneira: uma primeira camada é formada pelos escritos de Eric, identificado pelas palavras em letra bastão (ou “de forma”), em lápis grafite (cinza). A segunda camada compõe as impressões sobre esses escritos e novas anotações feitas por Jen, identificadas pelas palavras em letra cursiva (de “mão”) em caneta azul, e as respostas de Eric em caneta preta a essas novas anotações, que se estendem até a penúltima página do romance de Straka. A terceira camada se inicia quando voltamos ao começo do romance, nas páginas iniciais do prefácio de Caldeira, e devem-se seguir as anotações feitas em caneta verde por Eric e em caneta laranja por Jen. Na quarta camada temos anotações escritas em caneta roxa por Jen e caneta vermelha por Eric, novamente começando nos primeiros capítulos da obra de Straka e se estendendo até próximo de seu final. A quinta e última camada é composta por anotações em caneta preta, feitas pelos dois comentadores-leitores-pesquisadores, também espalhadas pelo exemplar, mas mais presentes de sua metade para o final, e a única distinção é feita pelo tipo de letra — pela identidade mostrada em cada caligrafia, que já se cultivava como marcador das personagens desde o início.

Figura 6 – Exemplo de três camadas de marginália em ONDT, páginas 220 e 221



Fonte: Fotografia da autora.

Figura 7 – Exemplo de anotações de Eric e Jen (página 272)



Fonte: Fotografia da autora.

Aqui as caligrafias em letra cursiva e letra bastão são uma forma de caracterização da identidade dos dois leitores-personagens. Elas agem como um modo de demarcação de autoria dessas duas “pessoas”. As caligrafias são a individualização de seu texto, a particularização do texto, cada vez reforçada por cada novo tópico de conversa escrito na marginália pelos dois. Em resumo, é a ficcionalização do “estado de copista” comentado por Maingueneau (2002, p. 80) quando, discorrendo sobre o texto impresso, diz que “a letra do copista individualiza o texto (seus erros, seus momentos de desatenção, de cansaço, os vestígios de suas origens geográficas, etc.)”, é a produção dos indícios do que seriam os traços individualizadores do texto, incluindo as imprecisões de escrita e suas correções.

Essas camadas de anotações ajudam a formar o que estamos chamando de jogo, de quebra-cabeça, em que o leitor vai juntando as peças das camadas de história para entender as linhas temporais, marcadas pelas cores de caneta, os personagens, os fatos e as demais informações que vão sendo acrescentadas. É importante ressaltar, ainda, que não há réplicas para todas as anotações escritas pelos dois comentadores. Algumas anotações ficam “sozinhas”, sem nenhuma resposta do outro leitor-personagem e outras simplesmente não precisam de réplicas por encerrarem um assunto ou porque os dois comentadores não encontraram mais o que acrescentar sobre o tópico. As várias camadas de anotações também não aparecem todas juntas, simultaneamente por todas as páginas do romance de Straka, de forma que também há páginas que não são preenchidas nem por anotações e nem por pequenas ilustrações (que são mais de 20 espalhadas pelo exemplar) feitas pelos dois personagens.

Figura 8 – Alguns *doodles* feitos por Eric e Jen



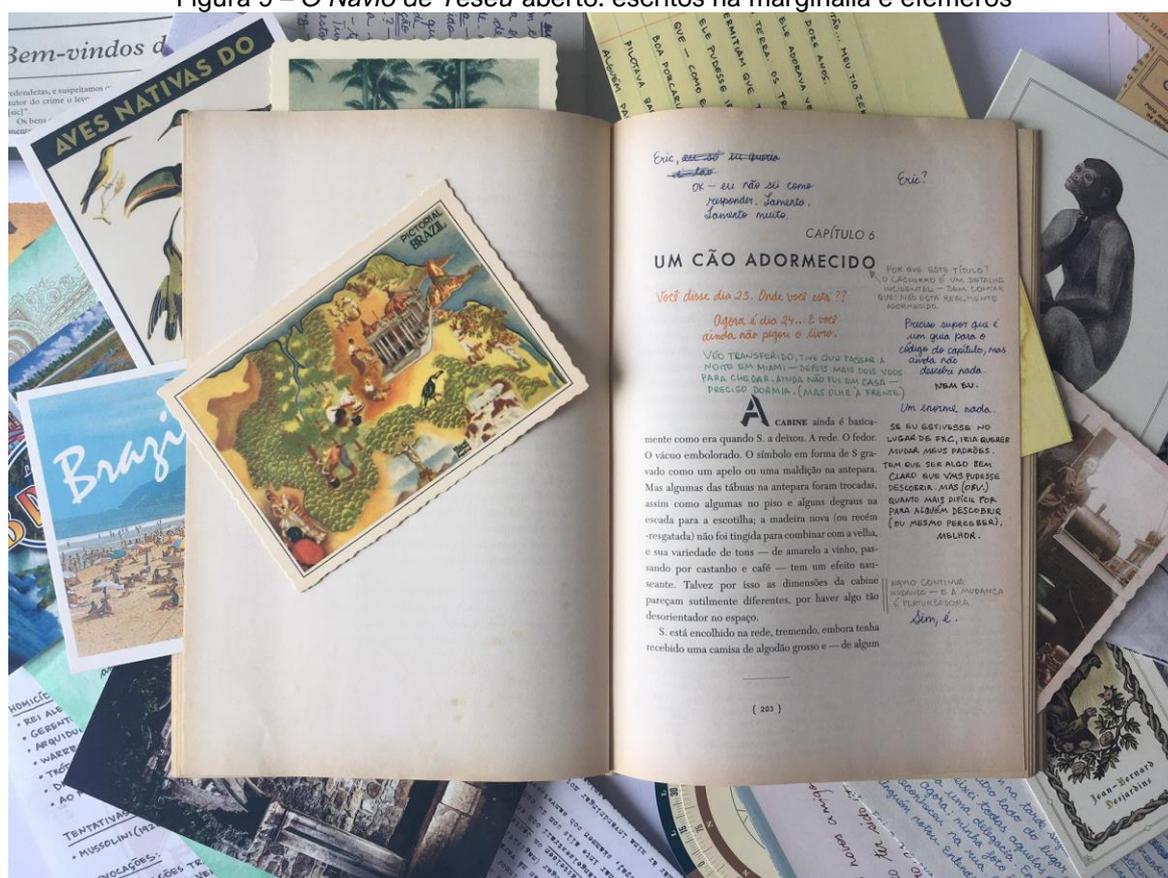
Fonte: Elaborado pela autora.

Esses *doodles*¹⁶ apresentados na Figura 8 são um exemplo de quão detalhista é a caracterização dos personagens com a caligrafia. Eles são mais uma forma de inscrição dos dois personagens pelo exemplar de ONDT (que escrevem e desenhavam durante suas leituras). Em sua maioria, os desenhos aparecem em páginas em que não há muitas anotações escritas pelos dois e se referem, principalmente, a trechos e cenas da página em que aparecem. Assim como nas anotações, suas cores indicam quem fez e em qual camada de anotações se inserem: em sua maioria são de Jen e nos levam a inferir que, durante suas leituras do romance, a personagem teve sua atenção desperta em alguns trechos do que foi contado por Straka e encontrou nos desenhos uma forma de expressar esse interesse — é importante lembrarmos também que Jen é uma estudante de graduação e que fazer rabiscos pelos cantos dos cadernos é uma prática comum dos estudantes, o que auxilia ainda mais na construção da caracterização da personagem.

O próprio objeto que compõe S. não é o mesmo quando separado de seus efêmeros: o livro de ONDT sozinho perde volume. Sem os efêmeros que constituem parte da conversa de Eric e Jen e a caixa, parece perder um de seus propósitos (guardar os efêmeros) se estes não estiverem dispostos dentro do livro.

¹⁶ *Doodles*, a palavra em inglês para rabisco ou rascunho, são desenhos (em geral) de traços simples, feitos por acaso, em momento de distração.

Figura 9 – O Navio de Teseu aberto: escritos na marginália e efêmeros



Fonte: Fotografia da autora.

Quando comparamos as duas edições de que dispomos, estadunidense e brasileira, algumas diferenças (trataremos detidamente destas questões no capítulo que segue) são notadas a olho nu, como o ajuste na moeda corrente e nos carimbos dos correios brasileiros utilizados em alguns dos cartões-postais; enquanto outras, como a troca de uma das cores das canetas utilizadas na marginália, só podem ser percebidas quando nos detemos aos processos de suas feitura.

Após apresentarmos as características principais do livro S., que contém o livro ONDT, podemos nos voltar à questão inicial deste capítulo: S. é um *mídiu*m. É, como vimos, um objeto editorial, portanto um objeto cultural. E, como os estudos da história do livro atestam, é um objeto de duas faces, econômica e simbólica. Sendo tanto mercadoria quanto significação (BOURDIEU, 2018).

Na abordagem aqui assumida, discursivo-midiológica, propomos entender essas duas faces amalgamadas como característica do que o filósofo Régis Debray define como *mídiu*m: “o conjunto dos meios simbólicos de transmissão e circulação”

(DEBRAY, 1993) – o que significa que um livro (ou qualquer outro objeto técnico) é um *vetor de sensibilidade*, um material cuja circulação passa a sensibilizar os que com ele interagem em certa direção de sentidos. Direção determinada pelo fato de esse objeto técnico estar lastreado por uma *matriz de sociabilidade* para a qual aponta. Assim, um mídiu é um “sistema dispositivo-suporte-procedimento, ou seja, aquele que, organicamente, é posto em movimento por uma revolução midiológica” (DEBRAY, 1995, p. 23) e se desenvolve a partir do meio em que se insere, havendo ou não demanda. A “revolução midiológica” é a operacionalização de uma metodologia baseada no raciocínio que pode ser assim sintetizado:

Por um lado, privilegiando a dimensão diacrônica, perguntar-nos-emos por quais redes de transmissão e formas de organização se constituiu esta ou aquela herança cultural. De que maneira foram instituídos os “pensamentos fundadores”? Qual meio físico e mental tiveram de atravessar, de que maneira negociaram com ele, que tipo de compromisso tiveram de aceitar? E a questão dirigir-se-á tanto à grande religião histórica quanto à ideologia secular, tanto à esfera de influência quanto às capelinhas. Por outro lado, privilegiando o corte sincrônico, perguntar-nos-emos de que maneira a aparição de uma aparelhagem modifica uma instituição, uma teoria estabelecida ou uma prática já codificada. De que maneira um novo objeto técnico leva um campo tradicional a modificar-se? Por exemplo, qual efeito as gerações sucessivas de imagens gravadas (a fotografia, o cinema, o sistema digital) tiveram sobre a administração da prova nas ciências? (DEBRAY, 2000, p. 139).

Mídiu é uma confluência de modos de inscrição material e modos de circulação, dados pela conjugação de instituições fiadoras de discursos, as *matrizes de sociabilidade*, que produzem objetos técnicos que lhe dão sustentação, os *vetores de sensibilidade*.

As matrizes de sociabilidade são a *organização materializada* (OM), ou seja, a forma como a sociedade se organiza “encarnando” suas práticas e valores em sistemas de objetos presididos por lógicas de funcionamento institucionalizadas; os vetores de sensibilidade são os dispositivos inscricionais ou a *matéria organizada* (MO), portanto, têm a ver com a maneira como os objetos resultam de lógicas de uso e impõem lógicas de uso, nem sempre coincidentes. A metodologia consiste basicamente em conjugar OM/MO, pois, é “impossível tratar separadamente a

instância comunitária do dispositivo de comunicação, uma sociabilidade de uma tecnicidade” (DEBRAY, 2000, p. 35):

Clarifiquemos com a ajuda de podadeira. Os agentes de uma cultura são de duas ordens, inorgânica e orgânica. Os cosmólogos de outrora distribuíam os existentes, por um lado, em seres organizados (objeto das ciências da vida) e, por outro, em coisas inanimadas, objetos das ciências físicas. A operação cultural inventa e mobiliza uma terceira e uma quarta ordens de existentes, cujo conhecimento, contrariamente aos precedentes, ainda é muito imperfeito (sem dúvida, será a obra dos próximos séculos): a *matéria organizada* (M.O.) e a *organização materializada* (O.M.). Mesmo se o homem locomotor se opõe ao animal errante, pela sua aptidão para ‘coagular o movimento em uma estrutura sólida’ (Georg Simmel), ‘o inorgânico organizado’ não é totalmente o apanágio da espécie humana. Afinal de contas, os animais têm suas obras de arte, mesmo se não trabalham com um plano. As andorinhas fazem seus ninhos, as abelhas suas colmeias, os castores seus diques, as toupeiras suas tocas. Da mesma forma, ‘a organização materializada’ também não é apanágio da espécie humana na medida em que é possível identificar, em sentido amplo, ‘sociedades’ de cupins, ‘organizações’ de formigas, etc. O que é próprio do homem é a combinação O.M.-M.O (DEBRAY, 2000, p. 24-25, grifos originais).

Logo, a midiologia¹⁷ se preocupa com os processos de transmissão de um pensamento, considerando que esses processos só se dão porque há materialização. Ela “trata das funções sociais superiores em suas relações com as estruturas técnicas de transmissão” (DEBRAY, 1995, p. 21), ao estabelecer as correlações entre as “atividades simbólicas de um grupo humano (religião, ideologia, literatura, arte, etc.), suas formas de organização e seu modo de coleta, arquivamento e circulação de vestígios” (p. 21). Ao se interessar pelo que se passa nesse *entre*, as questões das interações entre técnica e cultura — que se movimentam juntas e não podem viver uma sem a outra (DEBRAY, 2000, p. 140) — são também essenciais, uma vez que esses entremeios subordinam “espontaneamente os signos da relação aos do ser, e o fazer ao ser” (1995, p. 22), daí a ideia de dispositivo-suporte-procedimento apresentada acima: objetos técnicos e as ações que os produzem, assim como as

¹⁷ A tradução brasileira desconsidera a grafia recomendada: mediologia, de *mediação*. Trata-se do estudo dos objetos técnicos como mediadores da cultura. As mídias são parte dessas mediações. Em francês, o termo é *médium*: o que está no meio (entre polos, pontos) e ao mesmo tempo é meio (caminho de transmissão).

ações suscitadas pelo contato com eles, é que efetivamente produzem sentidos. Segundo esta perspectiva, um texto não é um texto senão inscrito nessa dinâmica.

Assim, quando consideramos S. um mídiun, nos interessa pensar seus modos de existência material, nos termos de Debray, seu modo de suporte/transporte e estocagem e de memorização. Nessa perspectiva, Maingueneau (2001), leitor de Debray, nos lembra que se quisermos pensar na emergência de uma obra, não é possível separá-la de suas formas de transmissão e de suas redes de comunicação – o que aponta para um campo e um sistema que institui esse campo, pois indica que nenhuma obra se significa sozinha. A forma como uma dada obra se formaliza materialmente é parte integrante do seu sentido, pois “as mediações materiais não vêm acrescentar-se ao texto como ‘circunstância’ contingente, mas intervêm na própria constituição de sua ‘mensagem’” (p. 85).

Dessa maneira, nos debruçaremos sobre as questões editoriais que caracterizam a edição brasileira da obra de J.J. Abrams e Doug Dorst, esse objeto de expressão internacional, típico do *star system*, que sensibiliza leitores conforme uma dada lógica instituída pela conjunção de elementos constitutivos de um dado objeto, que dá sustentação a uma certa produção dita literária.

No caso de S., essa formalização material que vimos descrevendo levanta uma questão fundamental da produção literária: a autoria. Nesta obra, a questão autoral é levada às últimas consequências no jogo dessas camadas de textos que descrevemos, das pistas sobre as relações entre esses textos, os quais podem ser considerados também mídiuns diversos (um recorte de jornal suscita uma experiência distinta da experiência de um cartão postal ou de um desenho num guardanapo ou de um escrito num papel de cartas de universidade...). S. é um mídiun que, como todo mídiun, se compõe de outros mídiuns e a análise OM/MO considera escalas de aproximação de cada uma dessas unidades midióticas.

Como dissemos, em pesquisa anterior investigamos as relações entre os autores, mais precisamente, entre as instâncias autorais convocadas em S. Aqui retomaremos sinteticamente a questão. Para isso, recorreremos aos estudos sobre o discurso literário, que abordam o funcionamento do que se reconhece como literatura.

Maingueneau (2006), ao abordar as condições de estudar um discurso literário, indica que o discurso literário integra um plano determinado da produção verbal, ou seja, participa do plano dos *discursos constituintes*, expressão que “designa fundamentalmente os discursos que se propõem como discursos de Origem, validados por uma cena de enunciação que autoriza a si mesma” (p. 60). Segundo o autor, a categoria “discurso constituinte” (uma categoria *discursiva* propriamente dita) é um programa de pesquisa que possibilita identificar invariantes e supor outras questões diante dos discursos, que associa “intimamente o trabalho de *fundação* no e pelo discurso, a determinação de um lugar vinculado com um *corpo de locutores consagrados* e uma elaboração da *memória*” (p. 61).

Os discursos constituintes são discursos que conferem sentido aos atos da coletividade, sendo em verdade os garantes de múltiplos gêneros do discurso. [...] Esses discursos são, portanto, dotados de um estatuto singular: zonas de fala entre outras e falas que se pretendem superiores a todas as outras. Discursos-limite, situados num limite, e que se ocupam do limite, eles devem gerir em termos textuais os paradoxos que seu estatuto implica. Com eles, são formuladas em toda a sua acuidade as questões relativas ao carisma, à Encarnação, à delegação do absoluto: a fim de autorizar-se por si mesmos, eles devem se propor como ligados a uma fonte legitimadora. São a um só tempo *autoconstituintes* e *heteroconstituintes*, duas faces que se pressupõem mutuamente: só um discurso que se *constitui* ao tematizar sua própria constituição pode desempenhar um papel *constituente* com relação a outros discursos (MAINGUENEAU, 2006, p. 61, grifos originais).

A enunciação no âmbito do discurso constituinte é feita na impossibilidade de se atribuir o dito a um lugar definitivo, é uma localidade paradoxal, uma *paratopia*, a negociação entre um lugar e um não-lugar que “retira vida da própria impossibilidade de estabilizar-se” (MAINGUENEAU, 2006, p. 68). É importante lembrar que não é possível falar de discurso constituinte sem que haja um espaço onde possamos comparar os atores e os discursos em conflito pela legitimidade enunciativa e a unidade de análise é um sistema de relações que possibilita a cada discurso se instaurar e se manter — os discursos constituintes são “sólidas estruturas textuais que pretendem ter um alcance *global*, dizer algo sobre a sociedade, a verdade, a beleza, a existência...” (p. 68-69).

A enunciação literária desestabiliza a representação que se tem de um lugar (que tem um dentro e um fora), pois, “os ‘meios’ literários são na verdade fronteiras” (MAINGUENEAU, 2006, p. 92). Como um discurso constituinte, a instituição literária não pertence plenamente ao espaço social, ficando sempre na fronteira entre a “inscrição em seus funcionamentos tópicos e o abandono a forças que excedem por natureza toda economia humana. Isso obriga os processos criadores a alimentar-se de lugares, grupos, comportamentos que são tomados num pertencimento impossível” (p. 92). Em resumo, a literatura não pode ficar circunscrita em nenhum território. Então, o espaço literário é paratópico e nesse tipo de produção a figura autoral é uma paratopia criadora, que caracteriza ao mesmo tempo a condição da literatura e a condição do sujeito criador.

Devemos lembrar que a produção literária, de acordo com essas formulações de Maingueneau (2001; 2006), tem três planos: um *espaço* (feito de práticas que instam os criadores a assumir lugares num campo, de fato a assumirem um posicionamento); um *campo* (onde ocorrem os confrontos dos posicionamentos estéticos que são definidos, por exemplo, pelos gêneros de discurso mobilizados); e um *arquivo* (a memória discursiva que põe como herança toda nova criação, mas que também é ininterruptamente refeita na sua relação com cada novidade). Dado esse funcionamento do que entende por discurso literário, entende-se que a identidade autoral, que firma um posicionamento no campo estabelecendo uma certa relação com uma dada memória, é feita da implicação de aspectos pessoais, sociais e linguísticos, constituindo o que Maingueneau chama de *paratopia criadora*:

Nem suporte, nem quadro, a paratopia envolve o processo criador, que também a envolve: fazer uma obra é, num só movimento, produzi-la e construir por esse mesmo ato as condições que permitem produzir essa obra. Logo, não há ‘situação’ paratópica exterior a um processo de criação: dada e elaborada, estruturante e estruturada, a paratopia é simultaneamente aquilo de que se precisa ficar livre por meio da criação e aquilo que a criação aprofunda; é a um só tempo aquilo que cria a possibilidade de acesso a um lugar e aquilo que proíbe todo pertencimento. Intensamente presente e intensamente ausente deste mundo, vítima e agente de sua própria paratopia, o escritor não tem outra saída que a fuga para a frente, o movimento de elaboração da obra (2006, p. 109).

Como quer que se considerem as formas de subjetivação do discurso literário, não se pode justapor sujeito biográfico e sujeito enunciator como duas entidades sem comunicação, ligadas por alguma harmonia preestabelecida. Cumpre distinguir não duas, mas três instâncias que propomos denominar *a pessoa*, *o escritor* e *o inscritor*. [...] Não há em primeiro lugar “a pessoa”, passível de uma biografia, em seguida “o escritor”, ator do espaço literário, e depois “o inscritor”, sujeito da enunciação: cada uma dessas instâncias é atravessada pelas outras, não sendo nenhuma delas o fundamento ou pivô (p. 136, grifos originais).

Inscritor, *escritor* e *autor* são as três instâncias constitutivas da autoria delineadas por Maingueneau em sua teoria sobre a paratopia criadora. Em síntese, essas instâncias se relacionam aos aspectos que formam um autor: a instância *pessoa* se refere ao autor como um indivíduo dotado de estado civil, como um membro de uma família, de um grupo social; a instância *escritor* se refere ao ator que traça sua trajetória na instituição literária, incluindo o modo de difusão e circulação da obra, “que vai de mãos dadas com o modo de consumo do discurso, isto é, com o que se “faz” dos textos, como eles são lidos (...)” (MAINGUENEAU, 2006, p. 134), e a instância *inscritor* se refere ao sujeito da enunciação e engloba os ritos genéticos — que é exatamente esse “conjunto de atos realizados por um sujeito em vista de produzir um enunciado” (p. 132) e inclui o comportamento não-escriturístico do autor —, envolvendo, assim, tudo o que um autor mobiliza para construir sua obra, inclusive os ritos editoriais presentes nela. Assim, podemos entender que as três instâncias da paratopia criadora — *pessoa*, *escritor* e *inscritor* — vão se conjugando de acordo com as articulações dos espaços, campos e arquivos (MAINGUENEAU, 2006).

Ao produzirem *S.* conjuntamente (Abrams idealizando e Dorst efetivamente escrevendo, às vezes também com ajuda da equipe criativa do cineasta), os dois autores que figuram na caixa preta parecem estar muito distantes da noção romântica de autoria solitária, com um autor genial e fonte única de tudo o que produz.

O trabalho de criação em *S.* se afasta também da definição de “autor” que rege as questões de direitos autorais, uma vez que não podemos chamar nem Abrams nem Dorst de “único criador”, já que o trabalho de criação é feito por mais de uma pessoa (Abrams, Dorst e as pessoas que compõem a equipe de trabalho do cineasta) — e se pensarmos que o trabalho do designer (que não é o mesmo para cada edição)

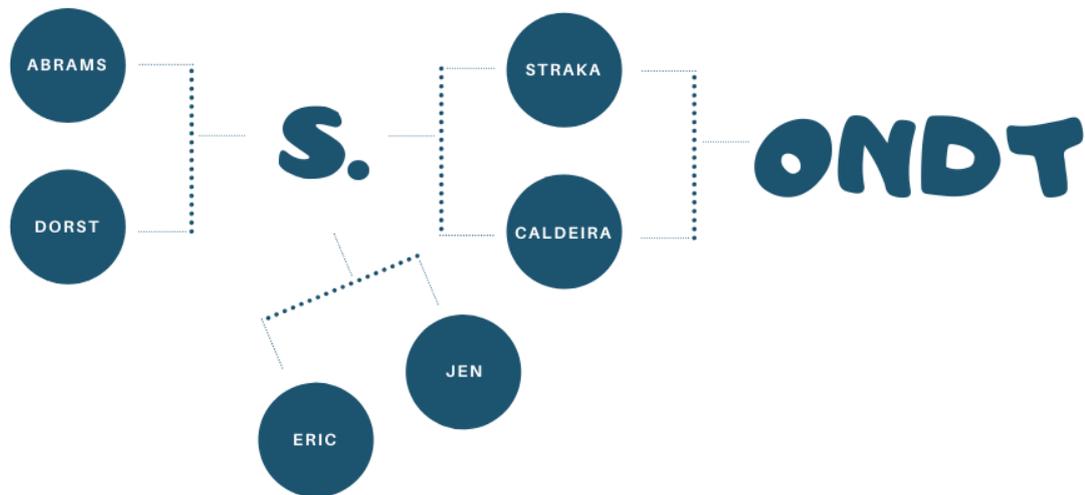
responsável pela caligrafia dos personagens também é um ato de criação autoral, temos ainda outras questões.

É importante lembrar que *S.* é uma obra de Abrams e Dorst, mas ONDT é de V.M. Straka com participação intensa da tradutora F.X. Caldeira — o romper do laço que gera o total desaparecimento dos nomes dos estadunidenses para pôr em relevo a autoria do misterioso Straka nos permite considerar a complexidade entre espaço canônico e espaço associado, tal como apresentamos na introdução e desenvolveremos com vagar mais à frente, pois, a atribuição de textos a autores se torna aqui um fundamento do jogo. Trata-se de um texto autoral que cria um texto autoral sobre o qual outros “autores”, que aparecem como personagens, incidirão, conduzindo a trama. E há toda uma equipe trabalhando nesse texto, como foi dito, com produções de gêneros variados, espalhadas em plataformas distintas, pelas quais respondem ora a dupla a quem os direitos autorais são conferidos, ora as personagens de *S.* — e não as de ONDT¹⁸, o que é importante para dar verossimilhança à condição de não-personagens que se fabula para Straka, Caldeira, Eric e Jen.

Dorst (em entrevistas) diz que “não poderia fazer este trabalho sem J.J. e Lindsey” [Lindsey Weber, executiva na Bad Robot, empresa de Abrams] (DORETTO, 2017); Caldeira, a tradutora de Straka, fez o delineado final dos personagens de ONDT; e Eric e Jen estão em constante construção conjunta de suposições e descobertas que se impõem como uma trama sobre uma trama. Nessas três “esferas” de criação há um trabalho em conjunto.

¹⁸ Para relembrar, as personagens principais de ONDT são S., Sola e Vévoda, conforme contado anteriormente neste capítulo.

Figura 10 – Os autores em S.



Fonte: Elaborado pela autora.

Como resumido na Figura 10 acima, podemos dizer que há seis autores em S.: os dois primeiros são os nomeados na caixa (Abrams e Dorst), os dois próximos são os responsáveis pelo texto de ONDT (Straka e Caldeira) e os dois últimos são os anotadores do romance (Eric e Jen). Em todos esses casos a autoria se dá de forma compartilhada. A questão de Abrams e Dorst já foi dita, mas vale ressaltar que o texto de ONDT é lapidado, completado e finalizado por Caldeira e que as anotações de Eric, sozinhas, não trazem todas as informações que o leitor depreende da marginália, uma vez que grande parte das novas “descobertas” são feitas com a ajuda de Jen. Não há nenhum autor genial e solitário, mesmo no caso de Straka e Caldeira, no qual o primeiro escreveu tudo e ela, Filomela, alterou trechos e completou o último capítulo.

A partir da noção de paratopia criadora que, como dissemos, pressupõe o entrelaçamento de três instâncias constitutivas da autoria (*pessoa, escritor e inscridor*), entendemos que a instância pessoa abrange tudo o que consideramos como dado biográfico, como o fato de Abrams ser de uma família envolvida com o mundo cinematográfico ou como o fato de Dorst ser graduado em Inglês, Ciências Políticas e Direito, de ter um Mestrado em Belas Artes (MFA) em Ficção e morar em Austin¹⁹ — com esses dados levamos em consideração que a definição de um lugar de fala

¹⁹ Conferir no Anexo A breves biografias sobre os autores.

institucionalizado pressupõe dados da história das pessoas que são efetivamente mobilizados nessa institucionalização:

o autor publicado (uma condição institucionalizada de acordo com seu período) e o roteirista contratado assumem a palavra num projeto de criação que terá circulação pública e interlocução social e se inscreve numa dinâmica interlocutiva a partir de certas condições, manobrando nas injunções que delimitam a autoria. Assim, a instância pessoa se relaciona com os indícios das manobras de um indivíduo nessas coerções (DORETTO, 2017, p. 41).

Baseados nisso, encontramos uma outra questão: Maingueneau (2006, p. 136) afirma que “a denominação ‘pessoa’ refere-se ao indivíduo dotado de um estado civil, de uma vida privada”, sendo assim passível de uma biografia. Ainda que ficcionalizados, temos em S. o autor V.M. Straka, a tradutora F.X. Caldeira, as participações de Eric Husch e Jen Heyward, sobre os quais encontramos muitos traços biográficos. Dados como ser associado a crimes de sabotagem, espionagem, conspiração e subversão se inserem na instância pessoa de Straka; assim como o fato de ser brasileira e amiga por correspondência de Straka se inserem na instância pessoa de Caldeira; ou a leitura de obras de Straka desde a adolescência e ter começado a pós-graduação na PSU serem dados que se inserem na instância pessoa de Eric; e ser graduanda em Literatura e não ter uma boa relação com os pais formam a instância pessoa de Jen.

Quanto à instância escritor que, segundo Maingueneau (2006, p. 136), “designa o ator que define sua trajetória na instituição literária”. Assim, temos que

[...] a instância escritor abrange outros aspectos de Abrams e Dorst: para o primeiro envolve os filmes e séries de sucesso que produziu, roteirizou e dirigiu, e a imagem de sucesso que tem na indústria em que trabalha; para o segundo, envolve os prêmios literários que suas obras ganharam e as antologias em que participou. Do mesmo modo, a fama de idiossincrático e influente, de extremamente protetor de seu trabalho, sua língua ferina com os críticos e os mistérios e polêmicas envolvendo Straka podem ser categorizados como constitutivos de sua instância escritor. Semelhantemente, a má fama de Eric espalhada por seu professor faz parte de sua instância escritor.

É importante notar que nos casos de Straka, Caldeira, Jen e Eric, cujas instâncias estão sendo construídas, estas instâncias existem ficcionalmente, são fabuladas por estarem dentro de S. (um romance com outro romance dentro), e a possibilidade de falarmos em autoria nestes casos se dá pela noção de autoria ser entendida, na perspectiva aqui assumida, como uma forma de gestão, é um funcionamento que pode ser ficcional — Straka, por exemplo, é um personagem, mas principalmente é um autor (DORETTO, 2017, p. 42).

Quanto ao “conjunto de atos realizados por um sujeito em vista de produzir um enunciado” (MAINGUENEAU, 2006, p. 132), que define a instância inscritor, podemos encontrar diversos fatos em entrevistas com Dorst e Abrams e em trechos da obra, por exemplo, quando Caldeira (tradutora) fala sobre Straka ou no trabalho com referências e códigos que ela faz nas notas de rodapé de ONDT, assim como as relações e referências que Eric e Jen apontam ao longo de suas anotações na marginália.

Como parte desse jogo de camadas, em S. a paratopia criadora é exercida e encenada no nó borromeano que entrelaça as três instâncias:

A paratopia é o clinamen que torna possível o nó e que esse nó torna possível; não se trata de alguma separação “inaugural” que mais tarde se desfaria diante da obra, mas de uma diferença ativa, incessantemente retrabalhada, renegociada, diferença que o discurso está fadado tanto a conjurar como a aprofundar (MAINGUENEAU, 2006, p. 137).

Nenhum autor pode deixar de lado alguma das instâncias que, em rebatimento recíproco, dão a unidade autoral; nem os aspectos (sociais, ritualísticos, pessoais) que fazem essa voz individualizada, para escrever uma obra. Tudo está sendo negociado na construção de seu texto, em maior ou menor medida. Dessa forma, uma autoria se configura de acordo com o funcionamento de cada uma das três instâncias e, às vezes, esses funcionamentos têm diferenças intrigantes, com proeminência desta ou daquela instância, conforme os tropismos — discursos que não podem se autolegitimar e precisam recorrer a outros discursos como sua fonte, mas aparentam ser respaldados num Absoluto, efeito produzido por certas práticas características do mundo contemporâneo:

uma teoria dos discursos constituintes deveria levar em consideração esse tipo de fenômeno, sendo necessário elaborar o que poderíamos chamar de uma teoria das sombras dos discursos constituintes. Tomo essa metáfora de empréstimo a um filme de Kurosawa, 'A sombra de um Samurai': aquele que desempenha o papel de dublê do rei não é legítimo, não está ancorado em nenhum Absoluto. Encontramo-nos diante de um dilema por um lado, é claro que não se trata de um conjunto de práticas decorrentes de um discurso constituinte; por outro, parece difícil refletir sobre esse tipo de fenômenos sem os remeter aos discursos constituintes (MAINGUENEAU, 2010, p. 156).

Tendo entendido a questão autoral que participa da produção das camadas temporais, encenada nos diversos aspectos materiais descritos, nos interessa analisar como essa ficção se produz, como são trabalhados todos os elementos que compõem este mídiu.

Começamos este capítulo com a afirmação "S. é um mídiu". Dado tudo o que foi apresentado até aqui, podemos afirmar isto porque entendemos que S. é um objeto imbuído de sentidos (sentidos esses que lhe são atribuídos em sua produção e circulação, não só, mas principalmente pela editora que o publicou) que sensibilizam para uma certa direção, a partir das instituições que lhe são fiadoras e para as quais ele remete. Dissemos que um mídiu é a confluência de modos de inscrição material e modos de circulação e, no raciocínio teórico-metodológico que descrevemos com MO/OM, tratamos de elementos que se relacionam com a dimensão material, da formalização material (colocando em relevo MO), neste capítulo para que nos capítulos que seguem possamos falar de seus modos de circulação, colocando em foco a dimensão das matrizes de sociabilidade que estão em jogo (falaremos de OM).

Para isso, nos próximos capítulos nos deteremos na análise da edição brasileira de S. como um *vetor de sensibilidade* (os dispositivos inscricionais ou matéria organizada (MO)), suas questões de formalização material, portanto, o *ethos discursivo* que dela emerge e também como esse vetor aponta para uma *matriz de sociabilidade* (a maneira como a sociedade se organiza associando suas práticas e valores a sistemas de objetos com lógicas de funcionamento institucionalizadas) que entrecruza literatura, entretenimento e edição.

3 INTERLÚDIO

Como apontado no capítulo anterior, um objeto técnico visto como um mídiuim implica a noção de um *vetor de sensibilidade*, cuja circulação sensibiliza certos públicos para determinados temas e modos de tratá-los. Portanto, certas práticas que são eco de uma *matriz de sociabilidade*, sendo ela uma instituição discursiva ou a confluência de várias — no caso em estudo aqui, a literatura, o entretenimento... —, encarnada num objeto. Por querermos entender como se dá essa sensibilização, começamos a tratar da formalização material do nosso objeto de estudo no capítulo anterior e neste capítulo e no que segue trataremos de seu processo de publicação e (da perspectiva discursiva aqui assumida) do ethos de que a edição brasileira se reveste. Para isso nos deteremos nas questões concernentes ao lançamento da edição feita pela Intrínseca no Brasil e ao lançamento da edição original estadunidense.

Com a editora Intrínseca, S. desembarcou no Brasil em 2015, depois de dois anos de preparação da edição brasileira. Ainda que haja a intenção de que todas as edições sigam um mesmo padrão, fazendo com que a experiência de leitura tenha a mesma base para qualquer e todo leitor — sua caixa é padrão em todas as edições; sua capa tem apenas as modificações no título, decorrentes do idioma de cada edição; seus efêmeros, geralmente, passam apenas pela tradução de uma edição para outra (veremos detidamente ainda neste capítulo que a edição brasileira não se deteve na tradução de seus efêmeros, ajustando informações em alguns momentos e acrescentando em outros); e sua marginália aparece nos mesmos lugares (ainda que com a alteração da caligrafia, pois cada país/edição possui seu próprio designer responsável por dar “personalidade” aos dois personagens (que aqui entenderemos como elemento cenográfico constitutivo do ethos discursivo) — sua formalização material não é a mesma, pois há diferenças e peculiaridades em suas produções, e seu caminho até os leitores também não é o mesmo para cada edição.

Quando falamos de formalização material, nos filiamos às considerações de Vilém Flusser, sobretudo em *O Mundo Codificado*, em que o filósofo conta que o termo *matéria* é a tentativa de tradução romana da palavra grega *hylé*, que se referia à madeira que era estocada nas oficinas dos carpinteiros. *Hylé* expressava a oposição

em relação ao conceito de *forma* (em grego, *morphé*), significando algo amorfo que pode ser informado (mudado, trabalhado, ter sua forma alterada). Segundo esse raciocínio, o mundo percebido com nossos sentidos, o dos fenômenos, é uma “geleia amorfa e atrás desses fenômenos encontram-se ocultas as formas eternas, imutáveis, que podemos perceber graças à perspectiva suprassensível da teoria” (2007, p. 23). O mundo material seria uma ilusão e o mundo formal (das formas que estão encobertas além da ilusão) a realidade que pode ser apreendida através da teoria. Temos, dessa maneira, uma oposição *hylé-morphé*, matéria-forma.

A ideia básica é de que tudo sempre está na forma de alguma coisa, que ainda que seja dura e/ou sólida irá perecer em algum momento e se tornar algo amorfo. Esta síntese nos parece bastante esclarecedora:

Em suma: as formas não são descobertas nem invenções, não são idéias platônicas nem ficções; são recipientes construídos especialmente para os fenômenos (‘modelos’). E a ciência teórica não é nem ‘verdadeira’ nem ‘fictícia’, mas sim ‘formal’ (projetam modelos).

Se ‘forma’ for entendida como o oposto de ‘matéria’, então não se pode falar de design ‘material’; os projetos estariam sempre voltados para informar. E se a forma for o ‘como’ da matéria e a ‘matéria’ for o ‘o quê’ da forma, então o design é um dos métodos de dar forma à matéria e de fazê-la aparecer como aparece, e não de outro modo. O design, como todas as expressões culturais, mostra que a matéria não aparece (é inaparente), a não ser que seja informada, e assim, uma vez informada, começa a se manifestar (a tornar-se fenômeno). A matéria no design, como qualquer outro aspecto cultural, é o modo como as formas aparecem.

Falar de design, no entanto, como algo situado entre o material e a ‘imaterialidade’ não é totalmente sem sentido. Pois existem de fato dois modos distintos de ver e de pensar: o material e o formal (FLUSSER, 2007, p. 28).

Esses dois modos de ver e de pensar (o material e o formal) acabam por levar a duas maneiras distintas de projetar: a material, que resulta em representações, como as pinturas; e a formal, que produz modelos, como os projetos de canais de irrigação. “A maneira material de ver enfatiza aquilo que aparece na forma; a maneira formal realça a forma daquilo que aparece” (FLUSSER, 2007, p. 29).

Segundo o autor, atualmente é importante fazer com que um mundo altamente codificado em números, de formas que se multiplicam sem controle, seja aparente e o objetivo é conseguir realizar as formas projetadas para criar mundos alternativos — e é isso o que é entendido como “cultura imaterial”, mas que deveria ser chamado de “cultura materializadora”, uma vez que o conceito de *informar*, dar forma, é central neste debate. Afinal, informar é impor formas à matéria.

Mas não é o caso de se perguntar se as imagens são superfícies de matérias ou conteúdos de campos eletromagnéticos. Convém saber em que medida essas imagens correspondem ao modo de pensar e de ver material e formal. Seja qual for o significado da palavra ‘material’, só não pode exprimir o oposto de ‘imaterialidade’. Pois a ‘imaterialidade’, ou, no sentido estrito, a forma, é precisamente aquilo que faz o material aparecer. A aparência do material é a forma. E essa é certamente uma afirmação pós-material (FLUSSER, 2007, p. 32).

Nos parece importante tratar dos processos editoriais da edição brasileira de *S.*, sua produção e seu lançamento para podermos falar mais detidamente de sua materialidade. Por isso, a seguir apresentamos dois tópicos que tratarão, respectivamente, da produção do livro (daí o título do primeiro tópico, *Sapatos Alados*, nome da editora fictícia de ONDT) e do seu lançamento no país (*Konfidentiell*, título do segundo tópico, remete a uma correspondência confidencial entre o autor de ONDT e um produtor de cinema, e que achamos pertinente o uso, uma vez que nem sempre os leitores sabem por quais processos editoriais passam as obras que chegam às suas mãos).

3.1 SAPATOS ALADOS: TROQUE UMA PEÇA

S. é um livro de “ficção” catalogado na Câmara Brasileira do Livro como “romance norte-americano” e considerado “adulto” por não ter classificação etária definida, é chamado pela editora de *livro-jogo*²⁰ ou *livro quebra-cabeça* por conter

²⁰ Poderíamos, talvez, enquadrar *S.* na categoria de livro-brinquedo (em francês, *livre-jeu*), por ter certo caráter inventivo ao trazer jogos visuais com as margens e efêmeros, entretendo o leitor (PAIVA, 2010).

mensagens nas margens, efêmeros encartados e prefácio e notas de rodapé repletas de códigos escritos pela tradutora Caldeira, o que não está em consonância com o que seus autores dizem ter pretendido: “apesar de adorar quebra-cabeças, não é isso que estávamos fazendo” (Dorst em entrevista ao NY Times)²¹. De todo modo, levou mais de dois anos para ser traduzido, preparado, revisado e diagramado por conta da complexidade que sua forma material impõe (INTRÍNSECA, 2015)²².

Não nos aprofundaremos na discussão sobre o que é um livro²³, mas, ao pensarmos nos materiais usados na fabricação de seus exemplares, vemos que tudo em *S.* joga com a imagem que se tem do que é um livro, principalmente ao emular em suas páginas a aparência de páginas antigas. Se concordamos com Paiva (2010, p. 83), ao dizer que “o livro é expressão do pensamento humano, do desenvolvimento das técnicas e saberes, é uma revolução dirigida ao discurso e à permanência”, sublinhamos que quando estudamos um livro numa dada tradição historiográfica, bastante estabelecida²⁴, podemos considerar que os livros (pelo menos os impressos) supõem uma longevidade, são objetos legados à posteridade. O exemplar de ONDT emula uma primeira edição de 1949 que “ficou para a posteridade”, conseguimos apenas traçar o começo de sua “trajetória até a posteridade” (afinal, posteridade implica em um grande período de tempo), que se inicia na biblioteca do Colégio Laguna Verde, passa por Eric em 2012 (ano em que são registradas as conversas entre ele e Jen nas margens das páginas) e pelo leitor que o comprou a partir de 2013 (data da primeira publicação de *S.*).

Antes de apresentarmos as questões envolvendo a impressão das mais de quatrocentas páginas que formam ONDT, nos deteremos no que acontece

²¹ Conferir entrevista completa em: www.nytimes.com/2013/10/28/books/j-j-abrams-and-doug-dorst-collaborate-on-a-book-s.html. Acesso em: 19 jun. 2019.

²² Conferir a matéria completa no blog da editora em: www.intrinseca.com.br/blog/2015/11/o-quebra-cabeça-literario-de-j-j-abrams. Acesso em: 19 jun. 2019.

²³ Sobre a complexidade em se definir o que é um livro, conferir o artigo “O que é e o que não é um livro: suportes, gêneros e processos editoriais”, de Ana Elisa Ribeiro (2012). Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/forum/article/view/1984-8412.2012v9n4p333>. Acesso em: 20 jan. 2020.

²⁴ Em *Inscrever e Apagar* (2007), o historiador Roger Chartier se debruça sobre as múltiplas relações entre inscrição e esquecimento das obras ao visitar a história dos livros, entendendo o percurso histórico de leitura como uma prática cultural e ressaltando a materialidade dos textos como fator importante para a construção de determinados sentidos e usos das obras.

anteriormente a essa etapa, nos ritos genéticos editoriais mais propriamente característicos dessa obra. E para abordarmos esses ritos genéticos editoriais da obra, aqui se faz necessário lembrar ao que se relaciona essa noção desenvolvida por Salgado (2016).

Maingueneau (2006) diz que os *ritos genéticos* são os atos conjuradores, os comportamentos feitos por um indivíduo para produzir um enunciado, os ritos que constituem o único aspecto da criação que um escritor autor pode controlar.

Essa noção de ‘ritos genéticos’ é mais ampla que a de ‘pré-texto’, isto é, rascunhos, documentos escritos, já que inclui também comportamentos não-escriturísticos (viagens, meditações...). Seria errado ver nesses ritos apenas uma relação pessoal e inefável entre um autor e sua escrita, uma pura inspiração: aí também o discurso define restrições (MAINGUENEAU, 2008a, p. 132-133).

Com este conceito abordamos os fenômenos estudados a partir de uma perspectiva discursiva, entendendo que a gênese criativa é um percurso interdiscursivo que opera com o material linguístico indissociavelmente ligado aos elementos não-linguísticos (às conjunturas históricas), na qual um conjunto de técnicas e normas viabilizam e legitimam as produções. A partir disso, Salgado (2016) propõe que tomemos o “trabalho que é feito sobre os textos autorais que se preparam para ir a público como *ritos genéticos editoriais*” (p. 167, grifos originais), ou seja, os processos que antecedem o lançamento de um livro ou divulgação de um artigo por exemplo (como revisão, preparação, diagramação etc.) e “sem jamais perder de vista que ela trata dos ritos de uma gênese discursiva, ou seja, sem perder de vista que o trabalho do coenunciador editorial, assim como o do autor e de todos os que lidam com seu texto, é feito de um dado lugar discursivo” (p. 167).

Almeida (2018) conta que Jorge Oakim, diretor da Intrínseca, conheceu o projeto através de um *proposal*²⁵ simples recebido por baixo da porta de seu quarto

²⁵ Um *proposal* ou *book proposal* é um documento enviado para as editoras com informações relevantes e gerais sobre uma obra, com o intuito de convencer que ela será vendável se for publicada. O documento pode incluir uma breve biografia do autor, a apresentação do projeto narrativo e dos propósitos do autor, os diferenciais do projeto e sua relevância para o mercado.

do hotel durante uma feira — o que nos lembra a passagem em que Bourdieu (2018), em sua pesquisa sobre a revolução conservadora no mercado editorial francês, diz que “a pesquisa sobre informações primárias, que têm pouco a ver com o conteúdo (e sobretudo com a forma) das obras em questão, se parece mais com uma espionagem industrial do que com a busca por uma descoberta literária” (p. 241) — e, por desejar ter o nome de Abrams no catálogo da editora, decidiu comprar mesmo sem olhar o livro, apostando em seu “conceito”, na “ideia”. Depois do lançamento nos Estados Unidos e com a tradução de todo o material textual feita para o português brasileiro, era necessário revisar e conferir os enigmas e cifras contidos no material. Almeida comenta isso em seu trabalho intitulado *S. – o navio de Teseu: navegando pelo design das narrativas integradas*, de 2018 (p. 38):

Giuliana Alonso e Ulisses Teixeira foram contratados para revisar e conferir a tradução dos textos relativos aos enigmas e às cifras de *O navio de Teseu*. Nesta etapa, foram encontrados erros no livro original que precisaram ser corrigidos pela Melcher²⁶, caso o contrário, a versão brasileira não funcionaria em seu conceito integral. Por exemplo:

‘Na nota 16 (pg. [sic] 242), no original a data da pintura não bate com as datas de nascimento e da morte do pintor (Gerrit van Swyger). Mudamos os anos para caber no código e mantivemos essa estranheza do original. No capítulo 7, mudamos a cadeia de letras da nota 5 (pg. [sic] 263) para que o código pudesse formar a frase em português. (Giuliana Alonso, enviado por e-mail).’

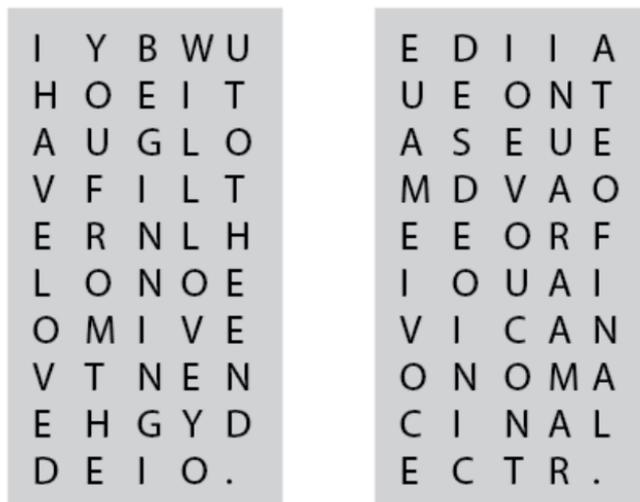
‘No cap.10 é que a coisa pega fogo. O código só é decifrado com a roda que vem no final do livro. A cada nota é citada uma cidade. No entanto, duas coisas devem ser mencionadas²⁷. A primeira é que a roda não é exata. A primeira é a mais grave: se seguirmos essa latitude/longitude de Calais, a mensagem não dá certo. As únicas soluções que conseguimos pensar para essa cifra foi mudar as letras

²⁶ A Melcher Media foi a empresa responsável pelo projeto gráfico de *S.*, juntamente com Paul Kepple, da Headcase Design, e a editora Mulholland Books. Ainda que não participe ativamente das edições internacionais da obra, as editoras devem manter contato com a Melcher para que as outras edições permaneçam fiéis ao projeto original. Mais informações podem ser encontradas na página da empresa sobre o projeto: melcher.com/project/s/. Acesso em: 19 jun. 2019.

²⁷ É preciso notar que Almeida (2018) não coloca o trecho completo da entrevista por e-mail em seu trabalho, por isso não sabemos qual a segunda coisa que Ulisses Teixeira diz que deveriam ser mencionadas.

na roda seguindo as instruções das latitudes/longitudes que indicamos ou deixar em inglês mesmo. (Ulisses Teixeira, enviado por e-mail).’

Figura 11 – Código mencionado por Ulisses Teixeira na citação



Fonte: Almeida (2018, p. 38).

Nota: No primeiro código está escrito, de cima para baixo e da esquerda para a direita: “I have loved you from the beginning I will love you to the end”, no segundo código temos, também de cima para baixo e da esquerda para a direita: “Eu amei você desde o início e vou continuar a amar até o final”.

Outra etapa da edição brasileira que demandou bastante tempo envolveu a escrita das margens — que fez com que o designer responsável por essa escrita, Antonio Rhoden, agisse como um falsificador, conforme a própria editora registra: “como um falsificador, Antonio adaptou o conteúdo original para a edição nacional, reproduzindo marcas de estilo e passagens de tempo. Como um ator, criou uma caligrafia para cada um dos personagens, capaz de refletir suas personalidades” (INTRÍNSECA, 2016)²⁸.

O próprio Rhoden, em um post num grupo sobre a obra no Facebook (Figura 12), comentou sobre “o vazio” que sentiu ao encerrar os vários meses de escrita das anotações de Eric e Jen, pois passou dias e noites em contato com as personalidades dos dois personagens.

²⁸ Disponível em: www.intrinseca.com.br/blog/2016/01/a-caligrafia-de-s/. Acesso em: 19 dez. 2019.

Figura 12 – Comentário de Antonio Rhoden sobre o final de seu trabalho de escrita



Fonte: Grupo S. “O Navio de Teseu” no Facebook.²⁹

A singularidade de S. se encontra, principalmente, no trabalho manual feito nos registros da marginália e em todos os efêmeros. Para que Eric e Jen ganhassem vida nas páginas houve a contratação de Antonio Rodhen. O designer especialista em caligrafia pesquisou não só tipos e cores de canetas para escrever as conversas, mas também estudou como os norte-americanos escrevem (como é sua letra cursiva) para “mergulhar em cada personagem” (Raphael Pacanowski³⁰ em entrevista ao O Globo)³¹. Sobre o trabalho de Rodhen e seu *lettering*, encontramos em Almeida (2018, p. 41) algumas considerações da equipe da editora:

Nós fizemos dois bastidores com ele e ele falava que virava esses personagens... hoje estou meio Jennifer, hoje estou meio Eric... E se você pega o original, você vê que o trabalho do Antonio é impressionante, o lápis principalmente dá vontade de apagar (Heloiza Daou, na entrevista).³²

Para analisar o *lettering* a gente comprou outros livros. Chegou o alemão, tinha caligrafia, mas aquela caligrafia quase que única para todos. O francês era pior ainda, eles usaram uma fonte, o que não faz

²⁹ Disponível em: www.facebook.com/groups/onaviodeteseu/permalink/982307448508324/. Acesso em: 20 jan. 2020.

³⁰ Raphael Pacanowski é o gerente de produção da editora Intrínseca.

³¹ Matéria disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/romance-de-jj-abrams-doug-dorst-chega-ao-brasil-18443194>.

³² Heloiza Daou é a gerente de marketing da editora Intrínseca.

o menor sentido, era tudo igual, só mudava a cor. Quando o francês³³ chegou pra gente, eles mandaram com uma restrição – o J.J. não gostou. Nunca foi nossa opção usar uma fonte (Raphael Pacanowski, na entrevista).

Em entrevista³⁴ divulgada pela Intrínseca, Rodhen conta que “aproveitou” o tempo utilizado para tradução, diagramação e revisão da obra para estudar as canetas e materiais que pareciam com os utilizados no original. Acrescenta que, ao contrário da edição estadunidense liderada por Paul Kepple, a edição brasileira foi enxuta, sem uma grande equipe de colaboradores responsável pela escrita das margens. O que significa que todo o *lettering* foi feito apenas por ele, enquanto Maria Inês Coimbra, sua esposa, ficou responsável pela diagramação (ambos têm um escritório especializado em diagramação e projeção ou adaptação de projetos gráficos, chamado Ô de Casa, com estrutura caseira). Para o trabalho, Rodhen utilizou cadernos de caligrafia, rascunhos, canetas e 458 folhas de papel vegetal escritas à mão, além das orientações enviadas pela agência estrangeira (a Melcher Media). Foi necessário primeiro diagramar o texto corrido de ONDT, pois, a parte manuscrita se insere no texto com traçados, setas, palavras circuladas e, caso o texto corrido precisasse ser revisado, todo o trabalho com as partes manuscritas teria que ser refeito, já que o texto mudaria de lugar. Rodhen (apud ALMEIDA, 2018, p. 45) conta que o miolo precisava estar totalmente revisado e totalmente fechado, pois não seria possível fazer modificações e o texto correr da página, uma vez que “se andasse uma linha e eu tivesse feito aqui um sublinhado, ia andar pra frente e ia perder linha, ia ser uma bagunça geral. Era imperativo que fosse trancado depois da última revisão”. Como mostrado na entrevista apresentada no trabalho de Almeida (2018), o designer, quando começou a trabalhar na adaptação do material, não sabia que seria tão complexo:

Quando eu fui para a reunião eu já tinha visto alguma coisa de fora. Eu não tinha noção do todo, mas olhei a letra do Eric e pensei, *ah, esta*

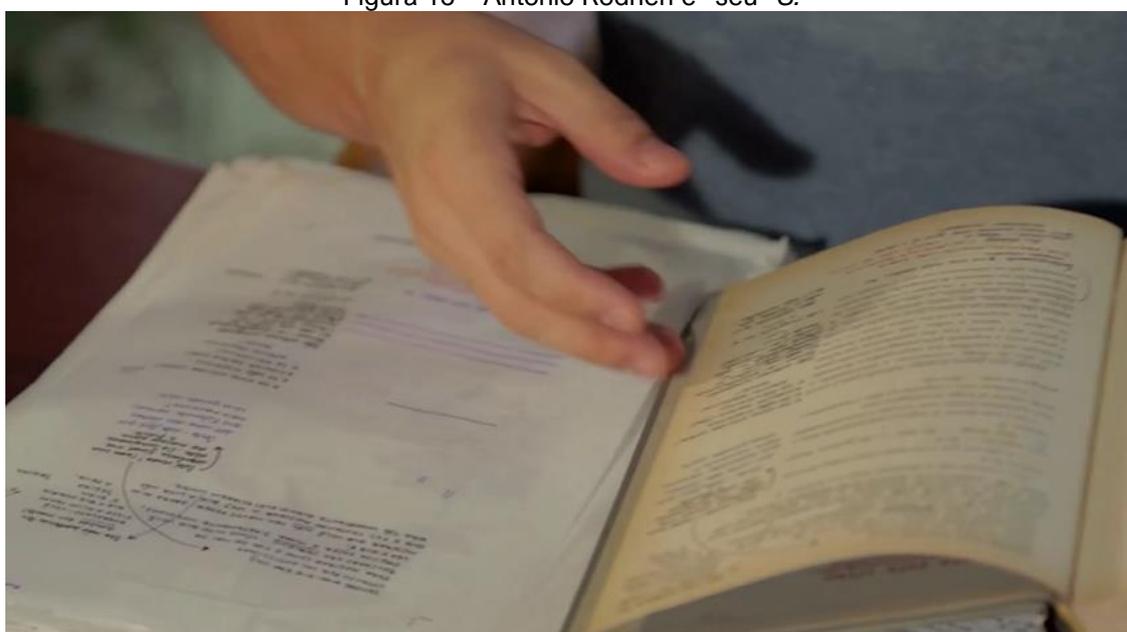
³³ Uma imagem da edição francesa aberta (e com possibilidade de zoom) pode ser conferida em: <http://bdemaug.free.fr/dotclear/images/BDT.jpg>.

³⁴ Disponível em: www.youtube.com/watch?v=zulS6g7_X_Y.

aqui eu já matei, beleza. Quando eu olhei a letra dela (da Jen), eu pensei, caligrafia norte-americana – não é a nossa caligrafia.

Fui com tudo na cabeça, mas com a intenção de dizer para ele [Raphael Pacanowski] *ah, isto vai demorar... o que vocês estão esperando? É para seis meses? Seis meses não é prazo para este trabalho. Não, está tranquilo*, a editora respondeu. Quando saímos da reunião, eu e a Inês, falamos, *eu vou ter que fazer vinte páginas por dia. Eu acho que dá*. Impossível, quando eu comecei, pensei, *por que eu fui falar isto?* Levou praticamente um ano (Rodhen em entrevista concedida a ALMEIDA, 2018, p. 43).

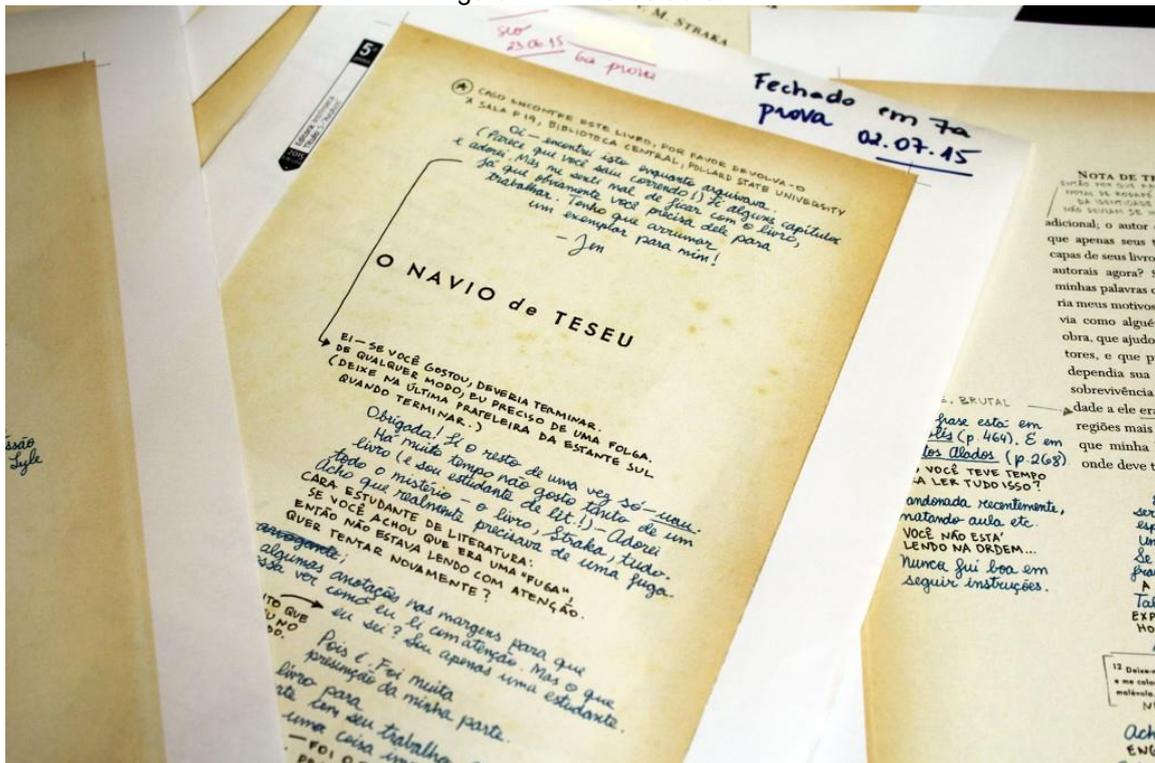
Figura 13 – Antonio Rodhen e “seu” S.



Fonte: Entrevista da editora Intrínseca com Antonio Rodhen (2016).³⁵

³⁵ Disponível em: www.youtube.com/watch?v=zuIS6g7_X_Y. Acesso em: 20 jan. 2020.

Figura 14 – Provas de S.



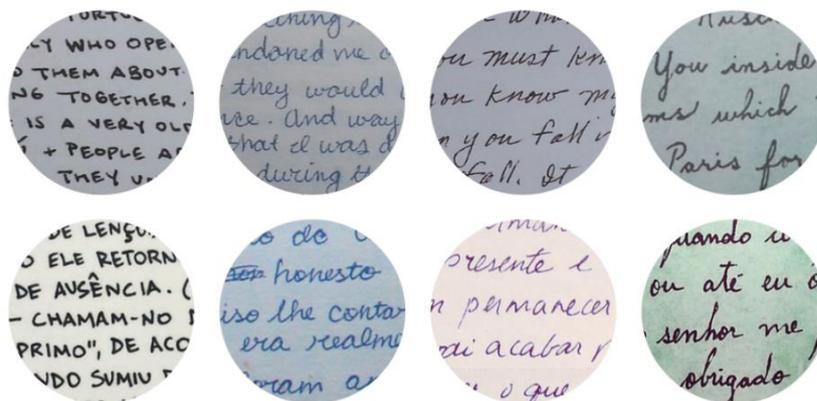
Fonte: Blog da editora Intrínseca (2015).³⁶

Foi preciso também que o designer aprendesse a caligrafia norte-americana para escrever os trechos em letra cursiva da personagem Jen, uma vez que a forma de escrita (e aprendizado de escrita) dos Estados Unidos é diferente da que é feita no Brasil.

Eles têm sentido diferente de começar a letra. A caligrafia escolar, que é uma característica da caligrafia dela, é completamente diferente da nossa. Tem umas variações de início de letra, de formato. Daí você começa a se dar conta da loucura que é... eu comecei a escrever e pensei, eu não sei mais pegar em uma caneta. *Quando foi a última vez que você escreveu uma carta? Você escreve bilhete, um post it, mas uma carta...* Como é que vou fazer isto? (Rodhen, em entrevista concedida a ALMEIDA, 2018, p. 46).

³⁶ Disponível em: www.intrinseca.com.br/blog/2015/12/as-primeiras-pistas-de-s. Acesso em: 20 jan. 2020.

Figura 15 – Comparação das caligrafias, edições estadunidense (em cima) e brasileira (embaixo)



Fonte: Almeida (2018, p. 48).

No final de uma página você está com a cabeça do cara. Exatamente assim, igual um trabalho de ator. Você fica muito imerso no negócio. Quando eu comecei a fazer (os manuscritos) eu tinha todo um ritual, colocava uma música, botava luz, ligava o ar condicionado, fechava a porta. A gente que trabalha com criação só começa a fazer quando sente bem, senão, vai sair errado. Daí quando me via fazendo três vezes e não estava bom... preciso repensar meu método.

Eu acho que gastava uns vinte minutos de média por página, cinco páginas por hora – em um livro de quinhentas páginas... Eu tirava as manhãs para fazer outros trabalhos e ficava com este basicamente de noite. Na etapa final, eu já não existia, não ia a compromissos, não botava o pé na rua. Daí você quer ver volume, já entra no ritmo (Rhoden em entrevista concedida a ALMEIDA, 2018, p. 48-49).

Mesmo seguindo as orientações da Melcher Media quanto a cores e marcas de canetas, algumas alterações precisaram ser feitas para contornar imprevistos: a caneta de cor laranja ficou com cor mais cintilante do que na edição estadunidense e foi preciso modificar a saturação no Photoshop; a caneta Pilot de ponta fina verde não foi encontrada no Brasil, por isso foi preciso escrever todo o texto que seria em verde em vermelho e depois converter a cor para verde, página a página, também no Photoshop (ALMEIDA, 2018), o que nos lembra uma passagem de Spiekermann (2011, p. 159):

Dos mercadores mediterrâneos anotando em tabletes de argila, aos maçons romanos esculpindo letras na pedra, aos monges medievais empunhando penas sobre pergaminhos — o aspecto das letras foi sempre influenciado pelos instrumentos usados para escrevê-las.

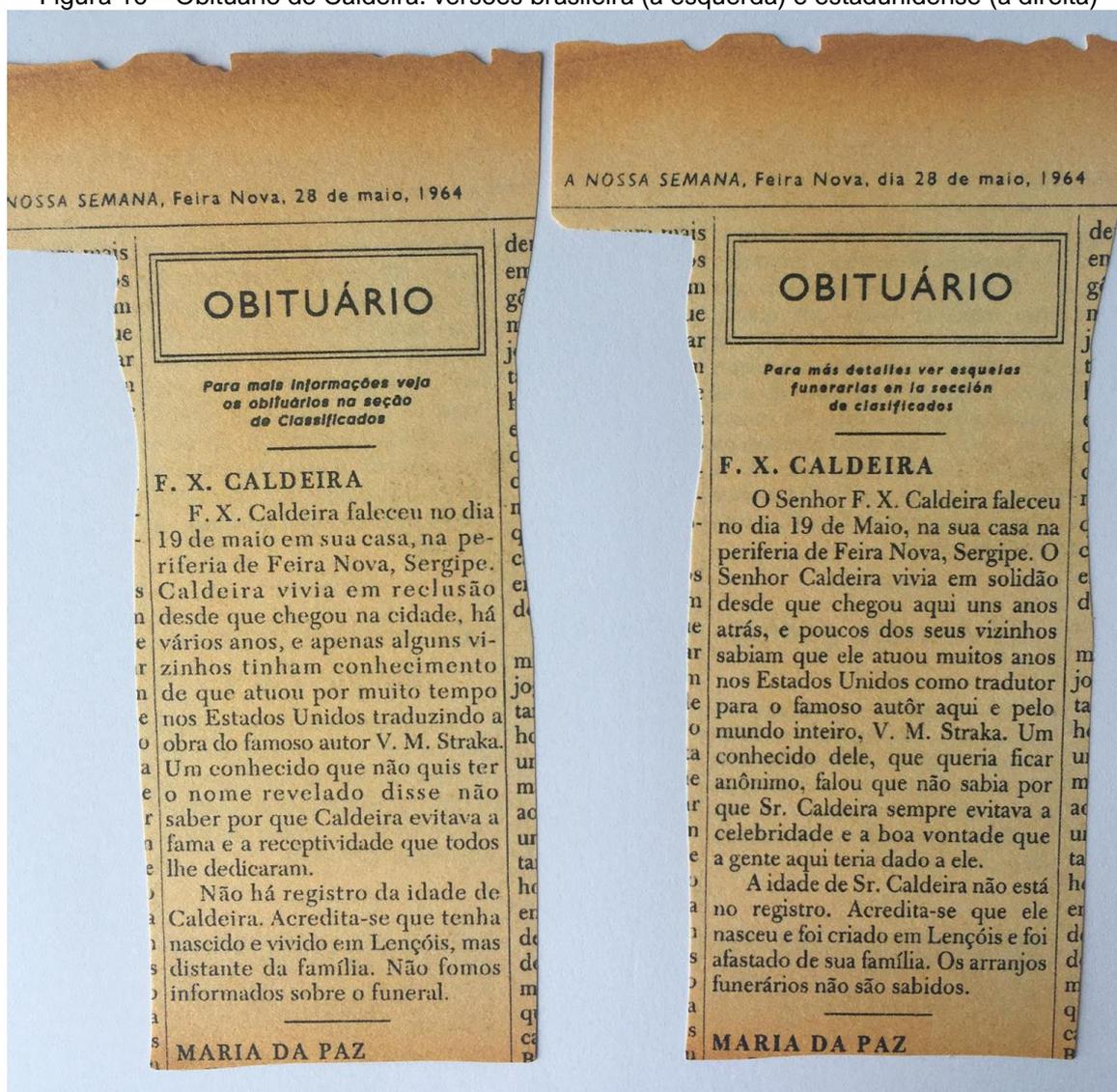
Eis um dado crucial da formalização material: este caso mostra como os instrumentos (portanto, as técnicas mobilizadas) produzem sentidos ao operar uma dada formalização material, isto é, uma dada forma a informar uma dada matéria. São aspectos artesanais que se conjugam a aspectos tecnológicos de ponta para chegar a um efeito verossímil de criação de personagens.

A caligrafia de Rodhen não se restringiu às conversas das margens, todos os cartões-postais, cartas, bilhetes e demais efêmeros escritos à mão tiveram sua versão nacional feita por ele. Em seu trabalho sobre o design da obra de Abrams e Dorst, Almeida (2018) conta que os efêmeros foram enviados para Rodhen como arquivos de imagens com textos e texturas de fundo que tiveram seus textos em inglês apagados e reconstruídas com filtros até se igualarem ao original, para então serem acrescentados os textos em português, mantendo a diagramação nos mesmos lugares, inclusive com borrões e pingos de tinta ou caneta.

Alguns efêmeros precisaram ser corrigidos em relação ao original: o obituário da tradutora Caldeira, que na edição estadunidense estava em português, também foi refeito, pois o português, na verdade, era “portunhol” e os carimbos postais dos Correios também precisaram ser apagados e refeitos com os mesmos aspectos, falhados e borrados, pois estavam em Cruzeiros, quando a moeda corrente no Brasil é o Real (e já era Real em 2012, quando o personagem Eric viaja para o país).

A gente adaptou o arquivo original, tirou estes fundos todos e aplicou em *layers* separadas, aí desligava para não ficar trabalhando com o fundo. Isto aqui por exemplo, também deu um trabalhão enorme porque não veio editável pra mim, refiz exatamente igual, com a mesma posição, com as mesmas manchinhas, mesmas falhas. Para que eu pudesse editar ‘novembro, dezembro, devolvido’, tive que fazer tudo de novo – isto foi muito recorrente nos encartes. Era uma exigência minha de fazer como estava no original, se tiver uma falha eu reproduzo a falha. Eles [a equipe da Melcher Media] mesmos não recomendaram que fosse feito assim (Rodhen em entrevista para ALMEIDA, 2018, p. 45).

Figura 16 – Obituário de Caldeira: versões brasileira (à esquerda) e estadunidense (à direita)



Fonte: Fotografia da autora.

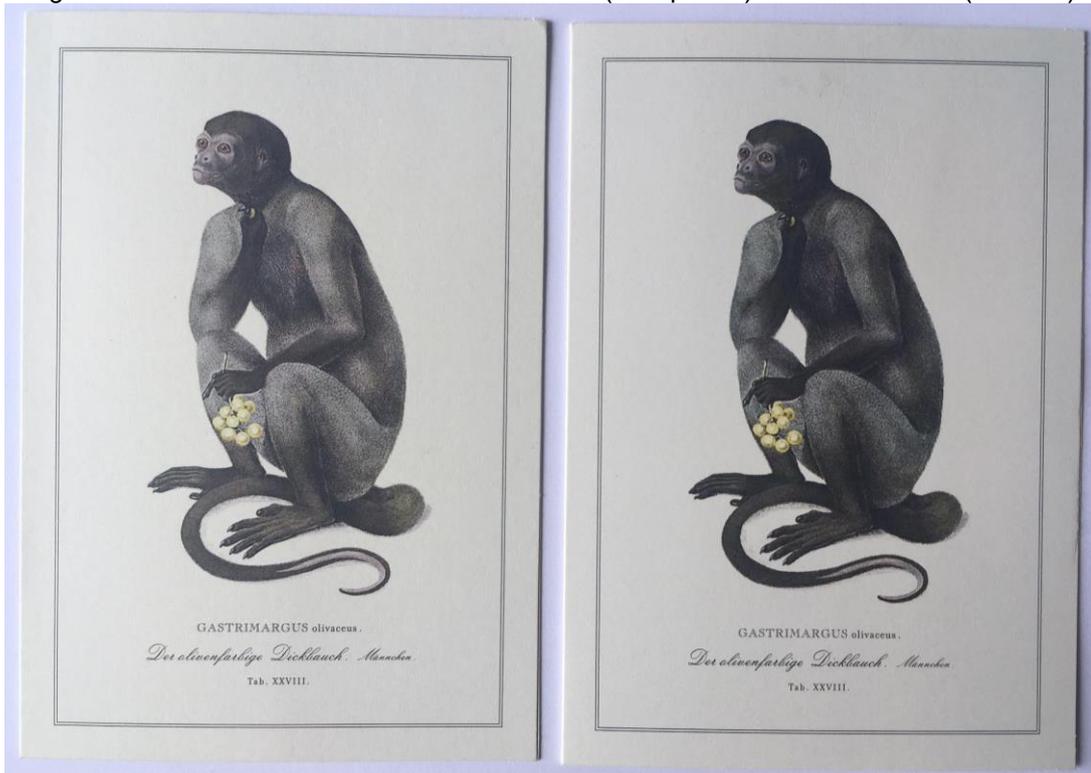
Duas coisas podemos notar em uma rápida comparação entre os dois recortes de jornal (Figura 16), a primeira é que a versão brasileira tem fonte um pouco maior em relação à estadunidense, o que facilita a leitura do texto, principalmente da observação logo após o título da seção. A segunda é que o “portunhol” da versão estadunidense poderia ser descrito também como um português com aspecto de tradução mecânica, como visto, por exemplo, em “Os arranjos funerários não são sabidos” e “vivia em solidão” (o que foi alterado na edição brasileira para construções que não soam estranhas aos falantes de português, “Não fomos informados sobre o funeral” e “vivia em reclusão”). Poderíamos dizer também que o português usado tem também aspectos de ortografia de um português antigo, usado no século passado (o

que condiz com a data que o jornal traz), e que foi apagado quando alterado na edição brasileira.

Nos atendo aos aspectos *corrigidos* em relação ao original, podemos observar alguns pontos: no cabeçalho do jornal a palavra “dia” foi suprimida na versão brasileira; o texto das três linhas no topo do obituário está todo em “portunhol” na versão estadunidense, “Para más detalles ver esquelas funerarias em la sección de clasificados”, e foi modificado para “Para mais informações veja os obituários na seção de Classificados”, uma frase que poderia ser encontrada atualmente em jornais correntes pelo Brasil. Na edição estadunidense o texto do parágrafo noticiando o falecimento de Caldeira está todo marcado pelo uso do masculino (“O Senhor F. X. Caldeira”; “O Senhor Caldeira”; “que ele atuou muitos anos nos Estados Unidos como tradutor”; “um conhecido dele”; “a gente aqui teria dado a ele”; “A idade de Sr. Caldeira”; “ele nasceu e foi criado”), o que atrapalha a manutenção do mistério da identidade de Caldeira (que sabemos ser uma mulher, Filomela Xábregas Caldeira) e mostra uma certa falta de domínio da língua portuguesa, o que não deveria ocorrer em um recorte que se espera ser semelhante aos jornais brasileiros. A versão brasileira ocultou as marcações de gênero masculino/feminino, o que condiz com a narrativa que é desenvolvida nas margens, pois em dado momento os dois comentadores descobrem que F.X. era Filomela, mas se o leitor resolver ignorar a sequência implícita de leitura dos efêmeros e abrir o cartão no qual este recorte fica guardado e encontrar um “ele” no texto, entenderá que Caldeira é um homem, modificando o caminho até a descoberta da identidade da personagem.

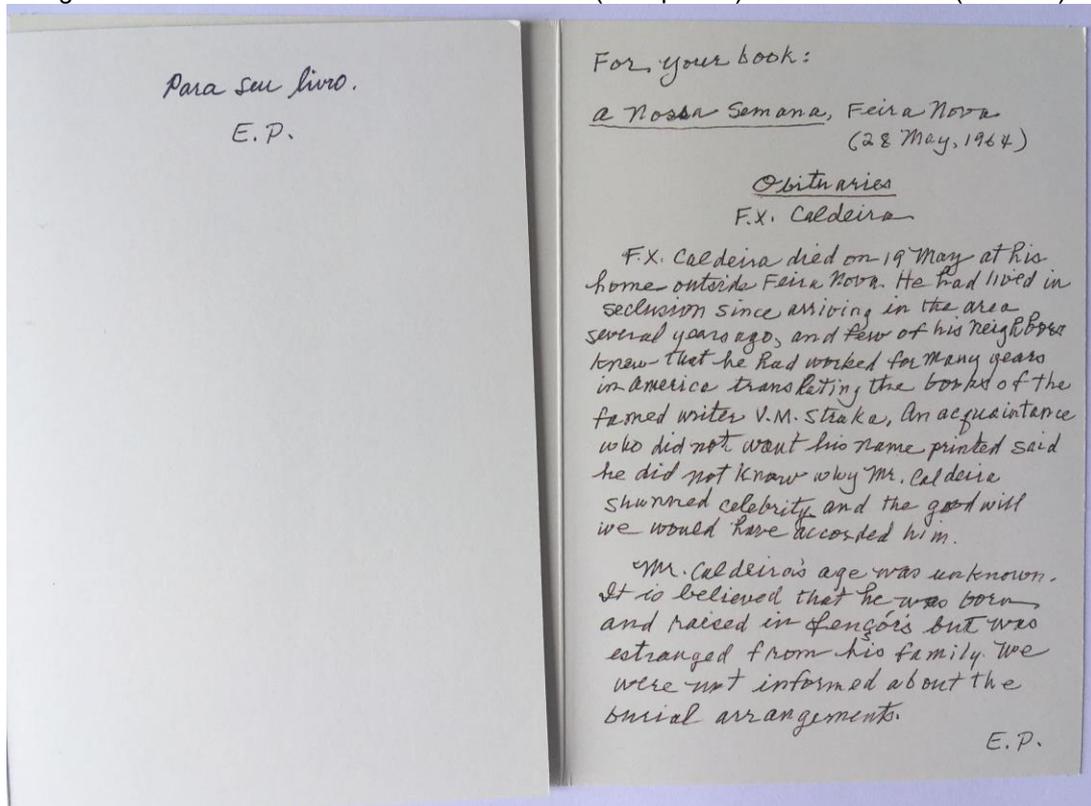
Quanto ao obituário, ainda, mais um ponto precisou ser modificado: o personagem que envia o recorte para Eric e Jen em S. guarda o pedaço de jornal dentro de um cartão, e na edição estadunidense escreve na parte de dentro desse cartão a tradução para o inglês do que está escrito no jornal brasileiro — a edição brasileira, por ser em português, não precisou da tradução do personagem (conferir Figuras 17 e 18).

Figura 17 – O cartão fechado: versões brasileira (à esquerda) e estadunidense (à direita)



Fonte: Fotografia da autora.

Figura 18 – O cartão aberto: versões brasileira (à esquerda) e estadunidense (à direita)



Fonte: Fotografia da autora.

Como comentado no parágrafo anterior, na edição estadunidense, no interior do cartão encontramos a tradução para o inglês do texto sobre o falecimento de Caldeira. O que podemos notar ao compararmos as duas versões (conforme visto nas Figuras 17 e 18), primeiramente, é a mudança de posição do texto indicando que o recorte de jornal é um material para ser utilizado no livro que Eric e Jen pretendem escrever sobre Straka e Caldeira: “*For your book:*”, está no canto superior esquerdo na versão estadunidense, enquanto “*Para seu livro.*” está posicionado no centro do topo do cartão, seguido, na próxima “linha” pelas iniciais do remetente (iniciais que aparecem no canto inferior direito do cartão na versão estadunidense). Como no texto do recorte da versão estadunidense, a tradução em inglês encontrada no cartão também faz uso de palavras que se referem à Caldeira como um homem (“his”, “he”, “Mr.”, “him”), o que (como apontado anteriormente) pode levar o leitor a acreditar que Caldeira é um personagem masculino em vez de feminino — e acaba por colocar uma outra questão para o universo proposto em S.: se o remetente do cartão conhecia Caldeira (e se conhecia, sabia que ela era uma mulher), porque traduziria sua notícia de óbito sem fazer as devidas correções para não propagar uma notícia falsa?

Figura 19 – Cartão-postal Brazil: versões brasileira (em cima) e estadunidense (embaixo)



Fonte: Fotografia da autora.

Em dado momento das anotações entre Eric e Jen, ele avisa que irá ao Brasil procurar Caldeira. Enquanto Jen fica “falando sozinha” nas margens, Eric envia alguns cartões-postais para contar minimamente (e de forma codificada) suas aventuras e descobertas. Como podemos observar na Figura 19, esses cartões foram produzidos para serem parecidos com os vendidos no Brasil, mas a edição estadunidense não levou em conta a moeda utilizada no país, fato que fez com que a edição brasileira tivesse que corrigir o símbolo da moeda para o Real. A versão brasileira também suprimiu a frase “this space for name and address” que aparece no espaço do carimbo dos Correios na versão estadunidense, provavelmente porque um cartão-postal brasileiro não teria indicações em outra língua que não o português.

Findo o processo de escrita, era necessário começar o processo de impressão e, posteriormente, a vendagem. No entanto, como tudo o que envolveu este livro era complexo, com a impressão não poderia ser diferente. Em entrevista para Almeida (2018, p. 39), Raphael Pacanowski conta que:

Quando o livro original norte-americano chegou, eu decepei todo o livro e fui com o livro original debaixo do braço até as duas principais gráficas com quem a gente trabalha. Falei, *olha, este livro vai demandar um esforço criativo para ser feito aqui no Brasil*. Não quiseram nem fazer uma cotação porque eles viram [que] não era financeiramente viável. O livro tem um trabalho manual muito extenso em termos de acabamento, de papel, em suma, tudo. Realmente aqui (no Brasil) não tinha como ser feito.

Sem conseguir encontrar uma empresa que assumisse a produção em solo brasileiro, a editora acabou por imprimir todas as doze mil cópias na China, na mesma empresa de Hong Kong responsável pelas impressões das edições estadunidense e inglesa. Foram quatro meses de produção, entre o envio dos arquivos do livro até a chegada da obra impressa, montada com os encartes em seus respectivos lugares: cada efêmero foi colocado dentro do livro manualmente, um a um, página por página. Estes são também, como tudo o que vimos descrevendo, os ritos genéticos editoriais, os trabalhos sobre os textos que compõem *S.*, dentro da dinâmica social e histórica.

Geralmente, a empresa chinesa imprimia, montava e fazia o encarte do livro, depois o guardava dentro da caixa e colava o lacre (o adesivo com a letra s) para depois *shrinkar*³⁷ o livro. A questão é que na edição brasileira faltava o guardanapo, que demandava um maquinário específico e sua quantidade de produção mínima na empresa chinesa era de 200 mil unidades. Quantidade muito superior à tiragem de exemplares da obra. Por ser inviável a produção de duzentas mil unidades, a editora encontrou uma fábrica brasileira que conseguiu adaptar seu maquinário ao formato estadunidense, o que fez o livro atravessar o oceano sem estar lacrado (ALMEIDA, 2018). Nas palavras da equipe editorial envolvida no processo (ALMEIDA, 2018, p. 39):

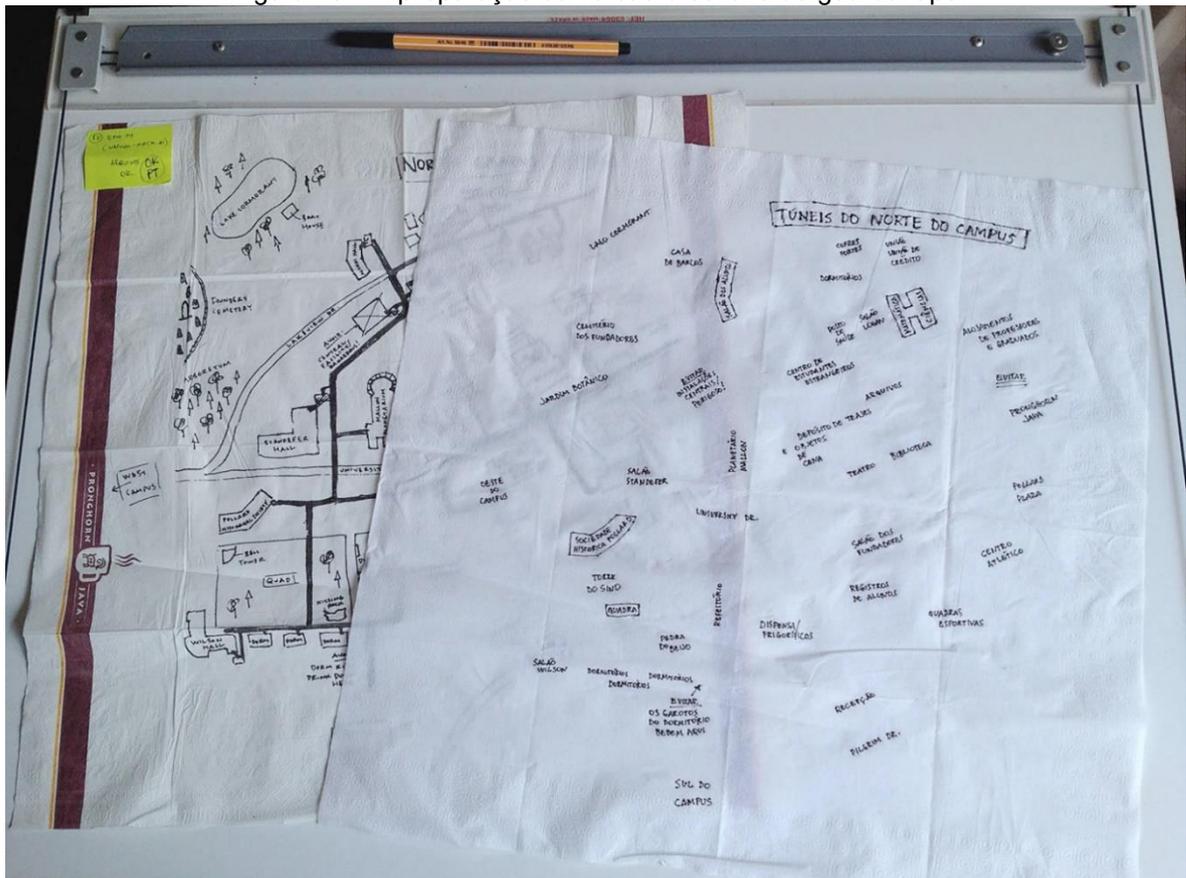
O *shrink* evita que o livro saia, sambe e se danifique na viagem. Ele viria *shrinkado* pra gente e desta caixa iria pro nosso depósito. Só que não tinha como, porque o guardanapo a gente teve que produzir aqui. Foi a única coisa feita no Brasil. E foi uma longa procura para arrumar um fornecedor. (Heloiza Daou, na entrevista).

E aí tinham os empecilhos técnicos... tinha o problema da pinça [da máquina], mas eles conseguiram resolver. Eles foram os únicos aqui no Brasil que conseguiram imprimir na área toda do guardanapo. Tem algumas questões de cor, mas são diferenças sutis. (Raphael Pacanowski, na entrevista).

O livro veio da China sem esta etiqueta (o lacre). A gente contratou uma empresa de manuseio e daí eles abriram, colocaram o guardanapo, colaram a etiqueta e depois *shrinkaram*. Então esta parte final foi feita aqui no Brasil – são ainda mais umas duas semanas depois da alfândega. (Raphael Pacanowski, na entrevista).

³⁷ Sua embalagem plástica, *shrink*, é feita a vácuo.

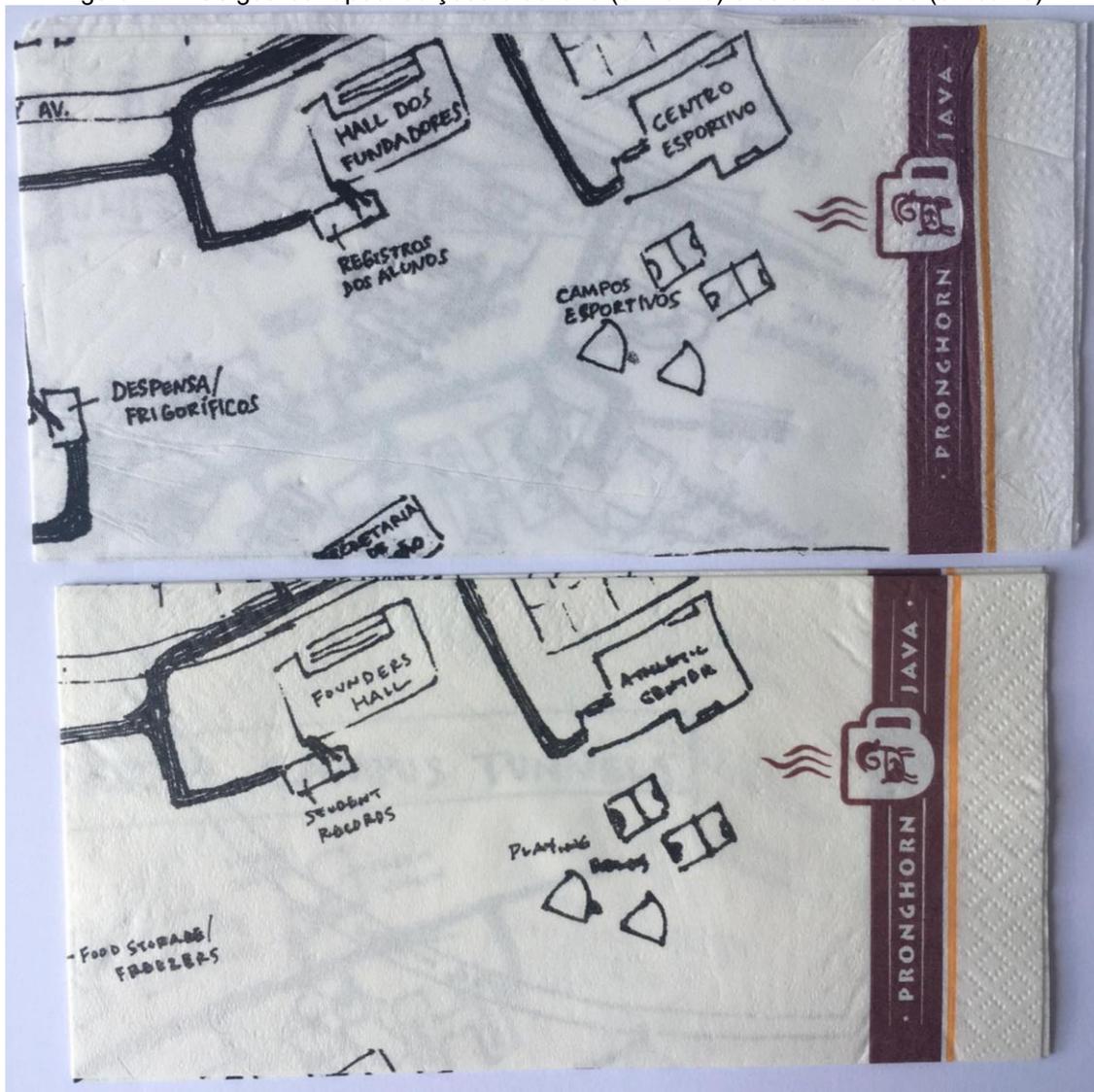
Figura 20 – A preparação da versão brasileira do guardanapo



Fonte: www.behance.net/gallery/42072447/S-O-NAVIO-DE-TESEU. Acesso em: 20 jan. 2020.

Nas Figuras 20 e 21 vemos dois estágios da edição brasileira do guardanapo. Na primeira, uma fotografia compartilhada por Antonio Rhoden, vemos a primeira folha do guardanapo com as indicações dos lugares escritas nas posições correspondentes ao mapa da edição estadunidense, mas ainda sem os desenhos indicando prédios, árvores e ruas. Na segunda, temos os dois guardanapos dobrados, prontos, como vêm dentro de ONDT, e podemos comparar algumas coisas: a primeira é a maior legibilidade do guardanapo brasileiro, as letras de Eric são mais abertas, mais fáceis de ler; a segunda é a tonalidade e tamanho dos guardanapos, ainda que Raphael Pacanowski tenha dito, na entrevista para Almeida (2018), que as diferenças de cor são sutis, o guardanapo estadunidense é claramente mais escuro, num tom amarronzado, enquanto o guardanapo brasileiro é de um tom de branco mais brilhante e também maior do que o original — com um olhar mais aguçado, podemos perceber que a textura das bordas dos guardanapos também diferem.

Figura 21 – Os guardanapos: edições brasileira (em cima) e estadunidense (embaixo)



Fonte: Fotografia da autora.

Depois de todos esses ritos genéticos editoriais, S. foi comercializado e sua primeira tiragem se esgotou em poucos meses — tema de que trataremos no próximo tópico deste capítulo. Sobre o livro, em seu aspecto geral, a equipe da editora diz que:

É livro pra quem gosta de mistério, de arte... é livro pra quem gosta de livro – tátil. É impossível você ficar indiferente. Ele parece ter cheiro de livro antigo... você mexe no livro com medo que ele vá rasgar.

S. tem uma identificação afetiva, tem esta coisa de pessoas que são personagens escrevendo sobre o livro, cartas que são para eles. Você cria afeto. Essa coisa do analógico vs. digital... a gente vê um caminho diferente para o livro físico, impresso. Ele ainda tem muita vida, mas

tem mais vida ainda quando o projeto é diferente. Tratar o livro impresso como uma coisa especial. Acho que o S. é um[a] ode ao livro impresso, é muito fora do que há disponível no mercado, ele é uma outra experiência. Ele cria links e trás[z] uma realidade online de compartilhamento e de criação com uma coisa muito analógica (Heloiza Daou, na entrevista).

Acho que ele consegue integrar esta inovação digital onde é tudo muito interativo. Você é um personagem que vai acessando outros links (Raphael Pacanowski, na entrevista). (ALMEIDA, 2018, p. 40-41).

Com estes relatos percebemos que, guardadas suas diferenças de produção com a edição original, a edição brasileira conseguiu ser tão “bonita” e bem produzida como a estadunidense, alcançando o objetivo declarado por Doug Dorst em uma entrevista para o jornal O Globo³⁸ na época do lançamento no país:

Nós temos um amor pelo livro físico e não é nada contra os livros eletrônicos. Esse projeto é uma maneira de lembrar e celebrar a experiência singular que o livro físico pode oferecer. Queríamos que fosse o objeto mais belo, interessante e tátil possível. A maneira como isso foi feita (sic) ficou muito bonita.

A experiência singular que o livro pode oferecer, mencionada por Dorst, é fruto da boa legibilidade resultada da combinação entre um texto adequado e um método de composição apropriado, do esforço do designer para alcançar a perfeição (TSCHICHOLD, 2007) e de todos os ritos genéticos editoriais feitos em sua edição. Sobre a legibilidade, diz o tipógrafo e designer gráfico alemão que:

A boa legibilidade resulta da combinação de um texto adequado e um método de composição apropriado. Para a tipografia perfeita é absolutamente necessário um conhecimento exaustivo do desenvolvimento histórico das letras usadas na impressão de livros. Ainda mais valioso é um conhecimento efetivo da caligrafia (TSCHICHOLD, 2007, p. 27).

³⁸ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/romance-de-jj-abrams-doug-dorst-chega-ao-brasil-18443194>.

Nos parece possível dizer que, dada as descrições dos ritos genéticos feitas até o momento, S. teve em seu processo editorial pessoas que possuem tanto o conhecimento da história das letras quanto o conhecimento efetivo da caligrafia.

3.2 KONFIDENTIELL³⁹: TROQUE UMA PEÇA

S. tem a formalização material que comentamos desde o começo deste capítulo e passou por vários processos editoriais para que fosse assim, se estabelecendo conforme certos ritos genéticos editoriais. Para entendermos no que culminaram esses processos, é necessário olhar para seu processo de publicação e lançamento, entendendo que essa obra está inserida no *star system*, ou seja, dentro de uma “promoção empresarial planejada de certos tipos de livros e de autores que escrevem por encomenda textos destinados a ser *best-sellers*, lançados em manobras que conjugam diversas mídias, com tiragens imensas e um grande trabalho de *marketing*” (SANTOS; SILVEIRA, 2001 apud SALGADO, 2016, p. 110, grifos originais).

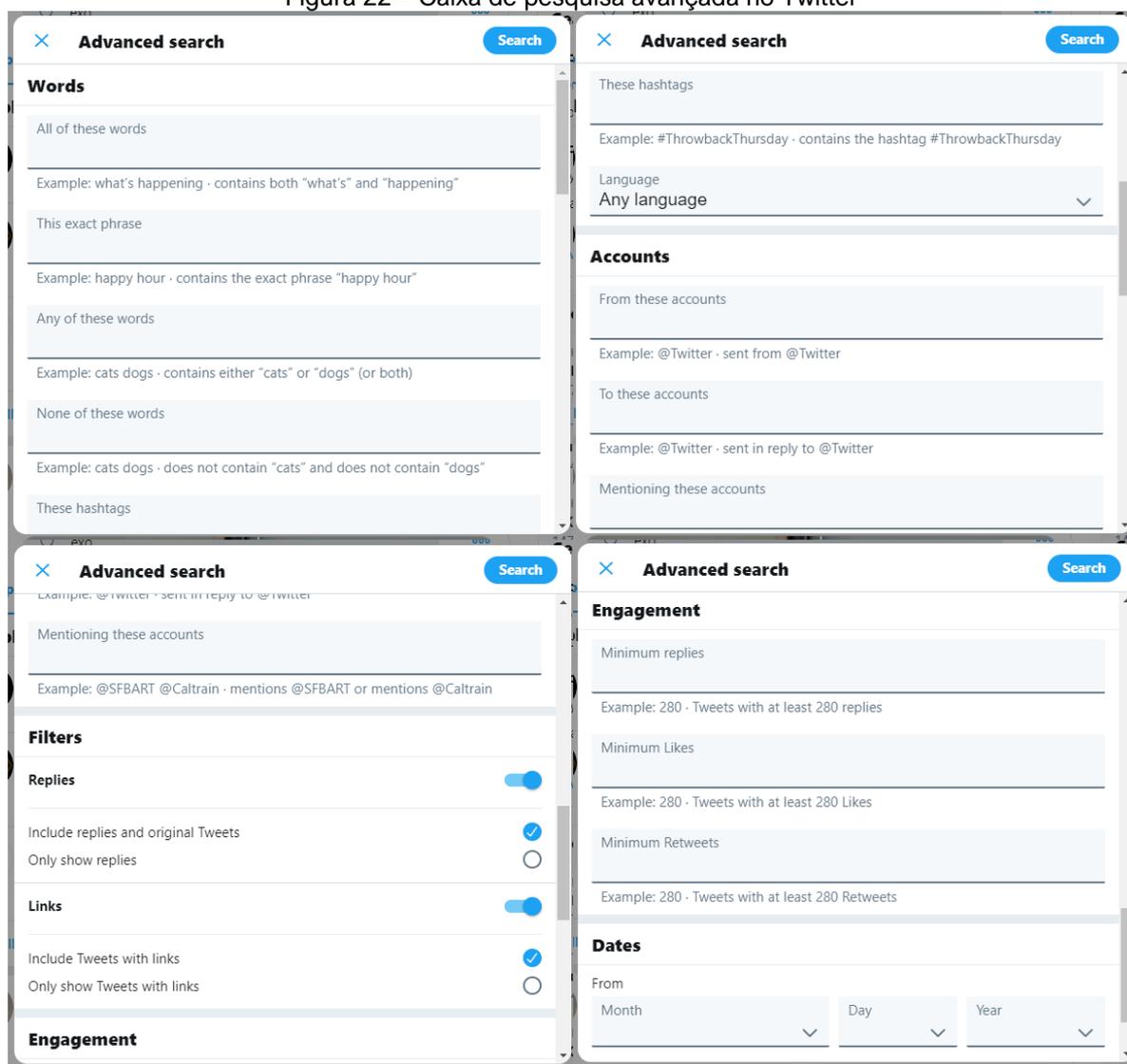
Para descrever os passos de lançamento da obra, procuramos os rastros de divulgação e notícias sobre a produção da edição brasileira, através dos mecanismos de pesquisa, principalmente no Twitter e com algumas palavras-chave — a saber, “J.J. Abrams”, “Doug Dorst”, “S.” e “O Navio de Teseu” —, primeiramente nos perfis dos autores, J.J. Abrams e Doug Dorst, da produtora estadunidense Bad Robot, da editora Intrínseca e da produtora de livros (e desenvolvedora de aplicativos e empresa de conteúdo de marca) Melcher Media, responsável pelo projeto do design do livro, e também em trabalhos acadêmicos que se debruçaram sobre questões editoriais da obra, como o de Almeida (2018), que assumimos como referência aqui.

Escolhemos a pesquisa no Twitter porque essa rede social tem se mostrado como um dos principais mídiuns de compartilhamento de notícias e por seu mecanismo de pesquisa possibilitar a realização de pesquisas avançadas com filtros de palavras, perfis, hashtags, idioma, locais (países e cidades) e datas, o que é mais eficiente do que as pesquisas feitas em outras redes sociais, como Facebook e

³⁹ Uma correspondência confidencial entre Straka e um cineasta que adaptou um de seus romances, *A Marcha de Santana*, para o cinema.

Instagram, cujos mecanismos de pesquisa ainda não são tão refinados em termos de filtros de pesquisa e se limitam a um tipo de resultado, o que não ocorre nos resultados das pesquisas em buscadores da internet, que podem misturar os tipos de resultados.

Figura 22 – Caixa de pesquisa avançada no Twitter



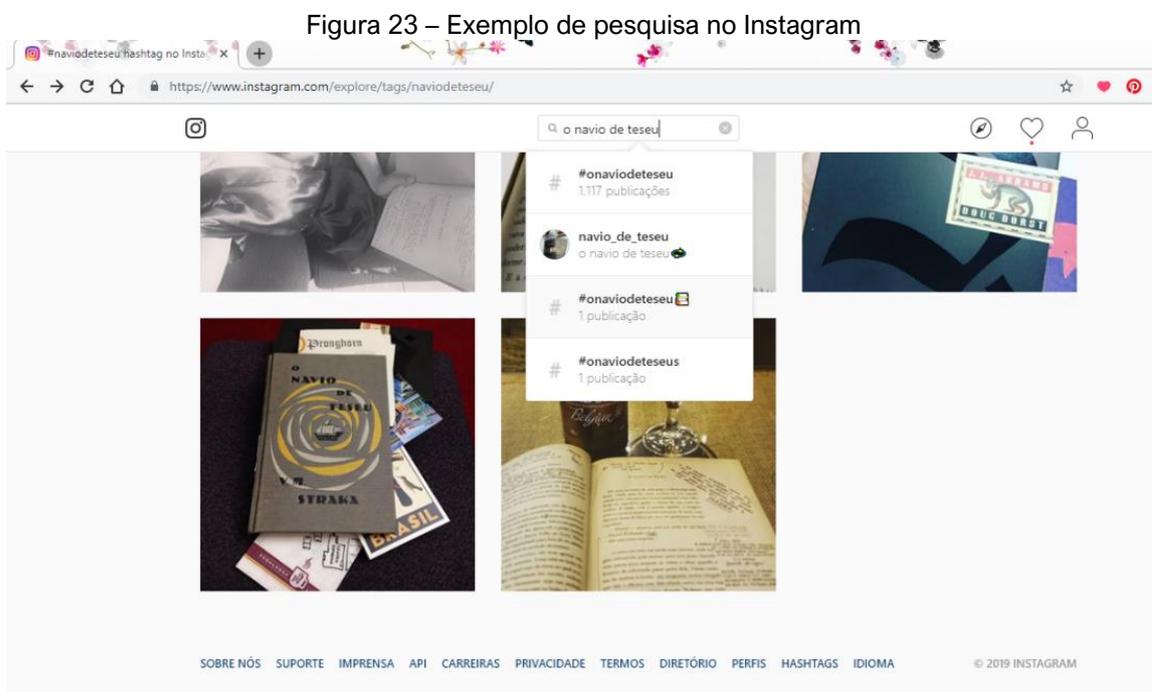
Fonte: twitter.com/search-advanced. Acesso em: 22 jan. 2020.

Como pode ser visto nas Figuras 23 e 24, as pesquisas no Instagram e Facebook não têm o refinamento de filtros como o encontrado na página de pesquisa avançada do Twitter (Figura 22).

As pesquisas feitas no Instagram não permitem o uso de filtros de conteúdo ou data de publicação, se resumindo a nomes de perfis e hashtags, o que não contempla palavras escritas nas descrições das fotos e acaba por limitar os resultados das buscas

a apenas imagens postadas com as hashtags da palavra pesquisada ou perfis com a palavra pesquisada — observando a Figura 23, podemos ver que os resultados obtidos da pesquisa pelas palavras “o navio de teseu” foram um perfil com o nome de usuário de “navio de teseu” e 1119 publicações com a hashtag com ou sem emoji⁴⁰ e com ou sem plural em “teseus”.

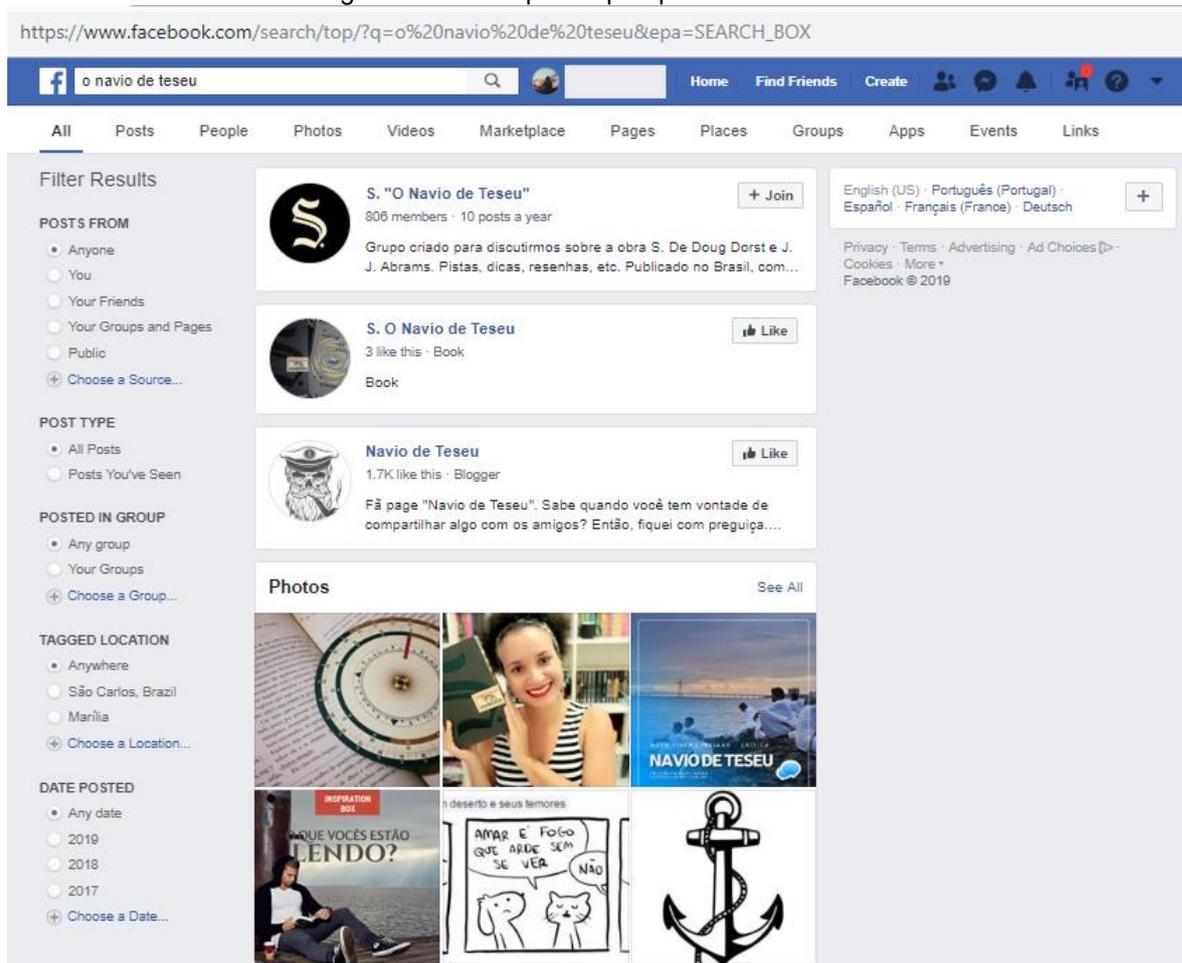
As pesquisas no Facebook (Figura 24), por outro lado, podem ser filtradas de acordo com cidades específicas, pessoas, datas ou grupos de pessoas, mas seus resultados se mesclam e se repetem com certa frequência de acordo com o filtro escolhido e as imagens e vídeos levam mais tempo para serem carregadas durante a pesquisa. Como mostrado na Figura 24, é possível encontrar perfis, páginas, grupos e postagens (de texto, fotos ou vídeos) que tenham as palavras procuradas — na pesquisa exemplificada, encontramos um grupo com 806 membros e duas fanpages, uma com 3 curtidas e outra com mais de 1700 curtidas, além de várias postagens que não foram quantificadas.



Fonte: Captura de tela feita pela autora em dezembro de 2019.

⁴⁰ Também chamados de *emoticons* ou *smileys*, os emoji são a junção de duas palavras em japonês: e (絵, “imagem”) + moji (文字, “letra”). Originados no Japão no final dos anos 1990, esses pictogramas, ideogramas e sorrisos são largamente usados em mensagens eletrônicas e páginas da internet.

Figura 24 – Exemplo de pesquisa no Facebook



Fonte: Captura de tela feita pela autora em dezembro de 2019.

É importante frisar também que, de acordo com o perfil de quem faz a pesquisa, a ordenação dos resultados obtidos se modifica, pois os algoritmos das mídias sociais privilegiam certos posts, conforme sua leitura do perfil utilizado para a pesquisa, que, assim, acaba sendo um perfil fortemente construído pela seleção algorítmica.

Para a pesquisa sobre a produção e a divulgação da edição brasileira, usamos os resultados obtidos nas pesquisas no Twitter e nos posts (relacionados ao tema) publicados no blog da editora Intrínseca, pois a equipe editorial que participou da editoração fez várias postagens contando “bastidores da produção”. Nos baseamos também em notícias e artigos sobre o lançamento e a obra publicados por jornais, revistas, sites de entretenimento e blogs, principalmente do ano de 2016, conforme a Tabela 1 abaixo:

Tabela 1 – Artigos sobre S. no Brasil

Fonte	Título da publicação / Ano	Link
Folha Ilustrada	Criador de 'Lost', J.J. Abrams propõe interatividade em livro (2013)	https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/12/1381800-criador-de-lost-jj-abrams-propoe-interatividade-em-livro.shtml
Procrasti Nation	JJ Abrams fala sobre S. seu misterioso novo projeto (2013)	http://procrastination.com.br/hqs-livros/jj-abrams-fala-sobre-seu-novo-projeto
Nível Épico	Novo projeto misterioso de J.J. ABRAMS é um livro chamado S. (2013)	http://www.nivelepico.com/2013/09/17/novo-projeto-misterioso-de-jj-abrams-e-um-livro-chamado-s-s-ponto/
Bookeando	S., o livro quebra-cabeça de J.J. Abrams (2015)	http://bookeando.com/site/2015/12/17/s-o-livro-quebra-cabeça-de-j-j-abrams/
O Globo	Romance de J.J. Abrams e Doug Dorst chega ao Brasil (2016)	https://oglobo.globo.com/cultura/livros/romance-de-jj-abrams-doug-dorst-chega-ao-brasil-18443194
Folha de São Paulo	J.J. Abrams lança quebra-cabeça literário com várias possibilidades de leitura (2016)	https://www1.folha.uol.com.br/livrariadafolha/2016/01/1726487-jj-abrams-lanca-quebra-cabeça-literario-com-varias-possibilidades-de-leitura.shtml
Gazeta do Povo	J.J. Abrams, diretor de “Star Wars”, cria livro enigmático (2016)	https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/literatura/jj-abrams-diretor-de-star-wars-cria-livro-enigmatico-ech92ckj575z1rev2hqe51cv/
Correio Braziliense	Livros se reinventam na forma e no conteúdo para cativar leitor (2016)	https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2016/03/09/interna_diversao_arte,521241/livros-se-reinventam-na-forma-e-no-conteudo-para-cativar-leitor.shtml
Publish News	Quebra-cabeça literário (2016)	https://www.publishnews.com.br/materias/2016/01/22/quebra-cabeça-literario
O Tempo	O quebra-cabeça de 'S' (2017)	https://www.otempo.com.br/opinio/flaviana-denise/o-quebra-cabeça-de-s-1.1423693
Recorte lírico	A literatura múltipla e analógica de S (2018)	https://recortelirico.com.br/2018/04/a-literatura-multipla-e-analogica-de-s/
Teoria literária Uniandrade	Novas formas do texto múltiplo e intermediático (2018)	http://teorialiterariauniandrade.blogspot.com/2018/04/novas-formas-do-texto-multiplo-e_19.html
Blucher Design	As narrativas do design de S. – O navio de Teseu (2019)	https://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/graphic-signature-imprint-title-page-dirio-oficial-30171

Fonte: Elaborada pela autora.

Nota: A escolha das notícias para a elaboração da tabela se deu a partir de dois requisitos, o primeiro relacionado à facilidade de acesso por um grande público e o segundo relacionado ao caráter

informativo do texto (não queríamos texto que fosse somente a reescrita ou cópia de texto de outro site).

Como visto na Tabela 1, há uma certa frequência de notícias e artigos publicados em português desde o ano do lançamento da edição estadunidense de *S.*, mas os textos se concentram principalmente no início de 2016, quando a obra já estava publicada no Brasil. Essa frequência de posts em 2016 nos indica que esses textos também contribuíram para a divulgação da obra, assunto que abordaremos nos parágrafos a seguir. Vale comentar que os artigos acadêmicos se destacam como as produções sobre o assunto em 2018 e 2019, alguns anos depois da publicação do livro e das principais notícias e resenhas sobre ele terem sido divulgadas.

Nos parece que a campanha de marketing da edição brasileira conduzida pela Intrínseca foi moldada de forma que o caminho traçado para o lançamento, assim como ocorrido com a edição estadunidense, culminasse nas listas de mais vendidos da editora, mas ainda assim o esgotamento do estoque de sua primeira edição foi uma surpresa. Antes de nos determos nos detalhes da divulgação do lançamento da edição brasileira, vejamos o que pudemos recolher de informações sobre o lançamento da edição estadunidense para que possamos fazer as devidas comparações.

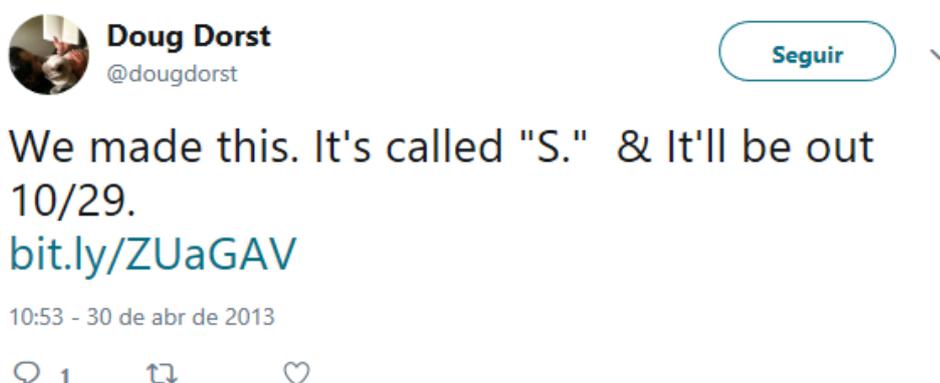
3.2.1 O lançamento do *S.* estadunidense

Todas as informações sobre a produção da edição estadunidense (e também da britânica, pois elas foram produzidas juntas — no mesmo pedido e na mesma gráfica chinesa) de *S.* que encontramos são da época de seu lançamento⁴¹, mas não são tão detalhadas como as encontradas no trabalho de Almeida (2018) sobre a edição brasileira. Sabemos, através de pesquisas feitas em sites e redes sociais (como descrito no início deste tópico), que em 2013 o primeiro sinal de que havia um projeto entre Abrams e Dorst veio de um tuíte do romancista (Figura 25), feito em 30 de abril

⁴¹ Houve notícias nos sites de entretenimento estadunidense sobre o lançamento de *S.* em 2011 (como esta <https://ew.com/article/2011/04/06/j-j-abrams-novel-2012/>, da Entertainment Weekly), mas não representam informações significativas para este estudo porque trazem apenas especulações sobre a obra.

de 2013, em que ele conta que juntamente com Abrams tinha feito uma coisa chamada S. e que seria lançada em 29 de outubro — junto ao texto ele incluiu um link que leva até um post no site da editora Mulholland Books (Figura 26), uma divisão da Little Brown and Company, especializada em publicações de suspense de ficção, anunciando que publicaria o romance, chamado de “novo projeto de J.J. Abrams” e explicando, em linhas gerais, o caráter de enigma/quebra-cabeça da obra.

Figura 25 – Primeiro tuíte de Doug Dorst sobre S.



Fonte: twitter.com/dougdorst. Acesso em: 25 jun. 2019.

Figura 26 – Publicação no site da editora Mulholland Books sobre S.



Fonte: www.mulhollandbooks.com. Acesso em: 25 jun. 2019.

Nas semanas após essas duas publicações ocorreu pouca divulgação sobre o livro, mas editores e críticos — os responsáveis pela reputação que a obra teria no meio literário a partir de seu lançamento — começaram a receber da Mulholland (Figura 27) um dos cartões-postais encontrados dentro de *Ship of Theseus*⁴², acompanhado de um recado dizendo que o cartão era “a primeira pista do mistério de S., o novo romance de Abrams e Dorst que seria lançado em breve”.

Figura 27 – Tuíte de Reid Harris Cooper com material promocional de S.



Fonte: twitter.com/reidhcooper. Acesso em: 25 jun. 2019.

Meses depois da primeira publicação de Dorst⁴³ sobre o assunto, em agosto e setembro de 2013, houve uma nova movimentação no sentido da divulgação da obra para um público mais amplo, além do público que era suposto fazer análises e críticas

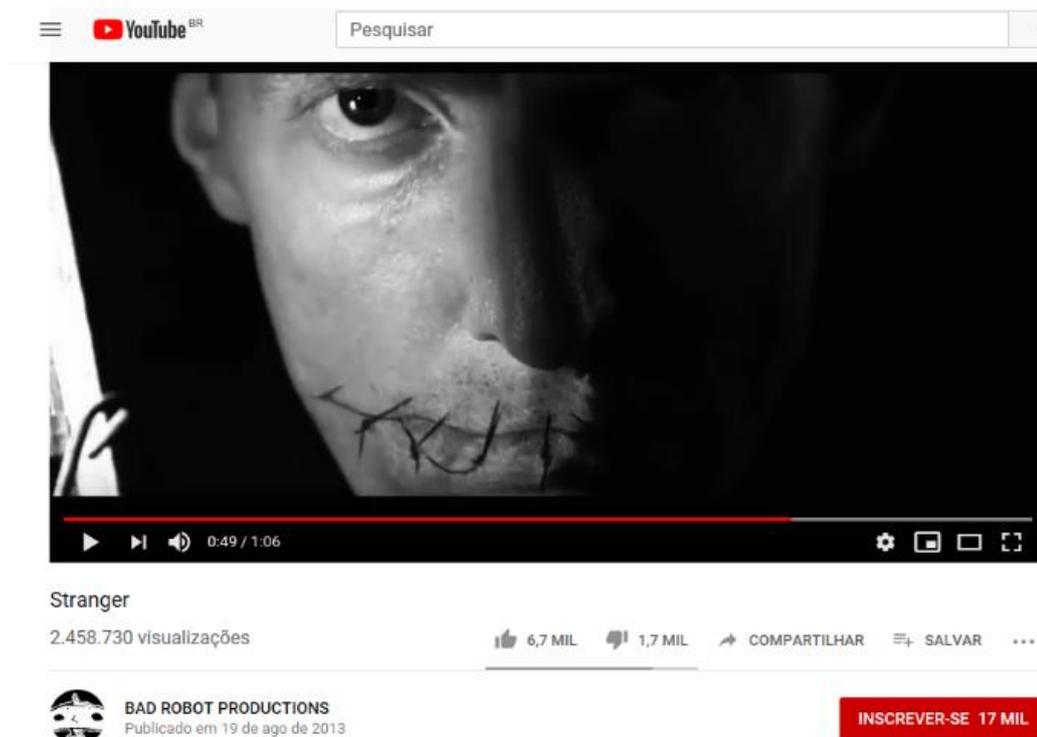
⁴² Fazemos a distinção de ONDT para que não haja confusão entre as duas edições ao longo do texto.

⁴³ Não temos tweets de J.J. Abrams porque, na época, o cineasta não possuía uma conta na rede social. Seu perfil foi aberto em 2017 e hoje, apesar de possuir uma conta verificada no Twitter, não faz posts em sua conta regularmente. Conferir: <https://twitter.com/jjabrams>.

do material — era o aquecimento para o lançamento, e foram divulgados vídeos cujo objetivo era instigar a curiosidade dos fãs do cineasta.

Com um vídeo misterioso postado em agosto (Figura 28) e outro em setembro (Figura 29) de 2013 na conta no YouTube da Bad Robot, a produtora na qual o cineasta é sócio, começou o burburinho (THOMPSON, 2013) com especulações sobre o que o livro traria, do que seria sua história e sobre o surgimento de outros locais em que se poderia procurar por pistas, como o site soonyouwillknow.com (Figura 30), que até a data de escrita deste texto apresentava links de lojas onde se pode comprar exemplares da obra. É interessante observar que a tela inicial do site soonyouwillknow.com (Figura 30) traz o texto “The new novel / from J.J. Abrams / written by Doug Dorst” (em tradução literal, “o novo romance de J.J. Abrams escrito por Doug Dorst”), com um eco de cenografia de cartaz de cinema, deixando bem destacado que Abrams teve a ideia e Dorst escreveu.

Figura 28 – *Stranger*, primeiro vídeo sobre S.



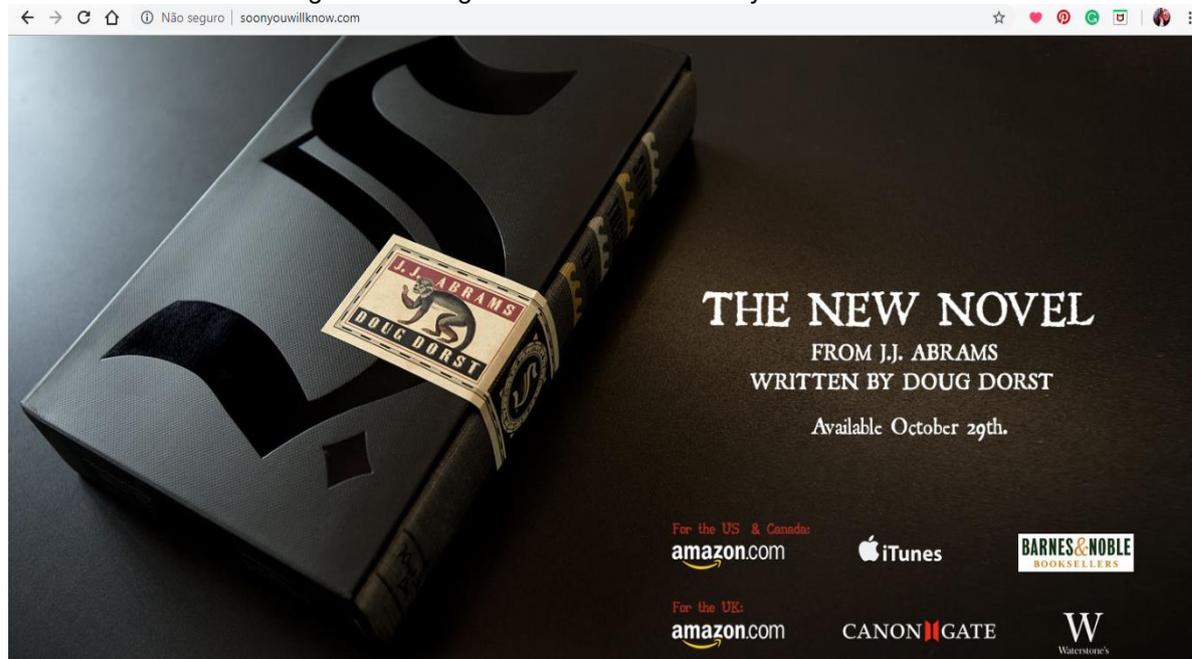
Fonte: Canal da Bad Robot Productions no YouTube (2013).

Figura 29 – Booktrailer de S.



Fonte: Canal da Bad Robot Productions no YouTube (2013).⁴⁴

Figura 30 – Página inicial do site "soon you will know"



Fonte: soonyouwillknow.com. Acesso em: 15 mar. 2019.

⁴⁴ Disponível em: www.youtube.com/user/badrobotprod/videos. Acesso em: 25 jun. 2019.

Nos parece que em todos os passos de lançamento da edição estadunidense (e, por que não?, de leitura de *S.*), elementos de espaço associado à sua narrativa (que se tornam espaço canônico da trama) estão presentes e fazem parte da proposta de divulgação da obra, pois, links e informações fragmentadas são sempre acrescentados ou retomados.

Durante os meses que antecederam e sucederam o lançamento de *S.*, muito foi feito ensejando grande circulação da obra. Nas semanas que se seguiram ao seu lançamento, os dois autores marcaram presença em diversos programas e eventos de combate ao câncer, como o promovido pela organização Cancer Gets Lost⁴⁵, e várias matérias sobre a criação e produção do livro foram publicadas em portais de notícias, especializados ou não em literatura, de grande circulação como LA Review of Books⁴⁶, BuzzFeed⁴⁷, Entertainment Weekly⁴⁸, Kirkus Review⁴⁹, New York Times⁵⁰, Financial Times⁵¹, The Washington Post⁵², The New Yorker⁵³ e Chicago Tribune⁵⁴, entre outros veículos de ampla gama de legitimações: jornais diários regulares a revistas especializadas de prestígio. É através das diversas entrevistas em jornais, revistas, programas e eventos que fomos descobrindo aos poucos os bastidores do processo de produção (Figura 31) do complexo jogo criado em *S.* — como a já mencionada

⁴⁵ Cofundada por Jo Garfein e Jared Wong, a Cancer Gets Lost é uma organização patrocinada pelo 501c3 que arrecada dinheiro para várias instituições de luta contra o câncer por meio de leilões on-line e ao vivo de objetos raros e autografados da cultura pop. Mais informações estão disponíveis em: cancergetslost.org.

⁴⁶ Disponível em: lareviewofbooks.org/article/interview-with-doug-dorst/. Acesso em: 25 jun. 2019.

⁴⁷ Disponível em: buzzfeed.com/summeranne/peek-inside-jj-abrams-absurdly-beautiful-new-project. Acesso em: 25 jun. 2019.

⁴⁸ Disponível em: ew.com/article/2013/09/09/j-j-abrams-mysterious-trailer-part-2-exclusive/. Acesso em: 25 jun. 2019.

⁴⁹ Disponível em: www.kirkusreviews.com/book-reviews/jj-abrams/s-abrams/. Acesso em: 25 jun. 2019.

⁵⁰ Disponível em: www.nytimes.com/2013/10/28/books/j-j-abrams-and-doug-dorst-collaborate-on-a-book-s.html. Acesso em: 25 jun. 2019.

⁵¹ Disponível em: ft.com/content/cb7623cc-421a-11e3-bb85-00144feabdc0. Acesso em: 25 jun. 2019.

⁵² Disponível em: www.washingtonpost.com/entertainment/books/book-world-s-by-jj-abrams-and-doug-dorst/2013/12/09/bf3bfb72-5d09-11e3-bc56-c6ca94801fac_story.html?noredirect=on&utm_term=.0a3e8d3de3e8. Acesso em: 25 jun. 2019.

⁵³ Disponível em: www.newyorker.com/books/page-turner/the-story-of-s-talking-with-j-j-abrams-and-doug-dorst. Acesso em: 25 jun. 2019.

⁵⁴ Disponível em: www.chicagotribune.com/entertainment/books/ct-xpm-2013-11-28-chi-jj-abrams-s-review-20131128-story.html. Acesso em: 25 jun. 2019.

necessidade de impressão em Hong Kong e a demanda de uma equipe com mais de 20 designers para a produção da obra (principalmente de sua marginália).

Figura 31 – Tuíte de Dorst sobre matéria sobre o projeto gráfico de S.

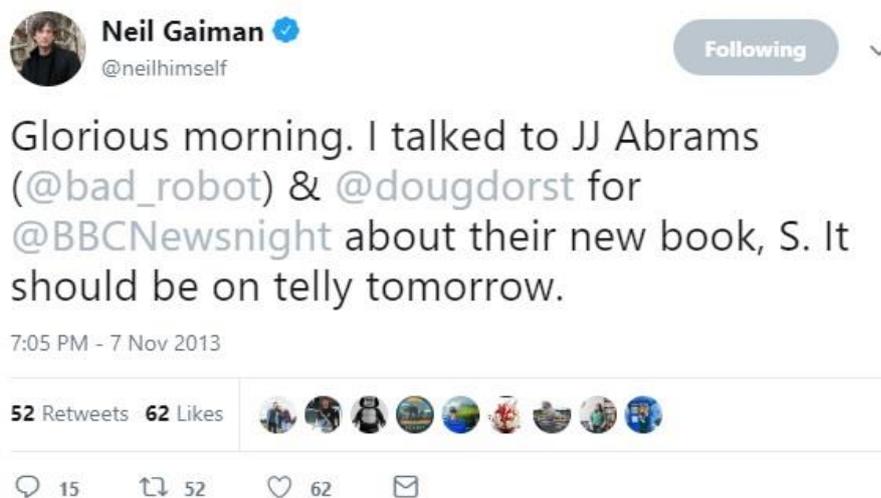


Fonte: twitter.com/dougdorst.⁵⁵ Acesso em: 25 jun. 2019.

Um dos eventos que podemos destacar é o programa britânico com a cobertura completa das notícias nacionais e internacionais mais importantes do dia da BBC Two, o BBC Newsnight, que na edição do dia 08 de novembro de 2013 contou com a mediação do escritor Neil Gaiman numa conversa com Abrams e Dorst sobre sua obra (Figura 32). Destacamos este evento por entendermos que Gaiman é uma peça-chave para os processos de consagração de S., pois sua opinião a valida como uma obra de qualidade — por ser o autor bem-sucedido que é, partícipe do panteão de autores contemporâneos consagrados, com uma trajetória autoral de sucesso e cada vez mais conhecido pelo público mais jovem com as adaptações de suas obras para outras mídias (como a série *Good Omens* (Amazon Prime e BBC Two, 2019), adaptação para a televisão da obra de mesmo nome do autor em conjunto com Terry Pratchett).

⁵⁵ A matéria pode ser lida em: www.paperspecs.com/caught-our-eye/s-by-jjabrams-complex-project/. Acesso em: 25 jun. 2019.

Figura 32 – Tuíte do autor Neil Gaiman sobre a entrevista que fez com Abrams e Dorst

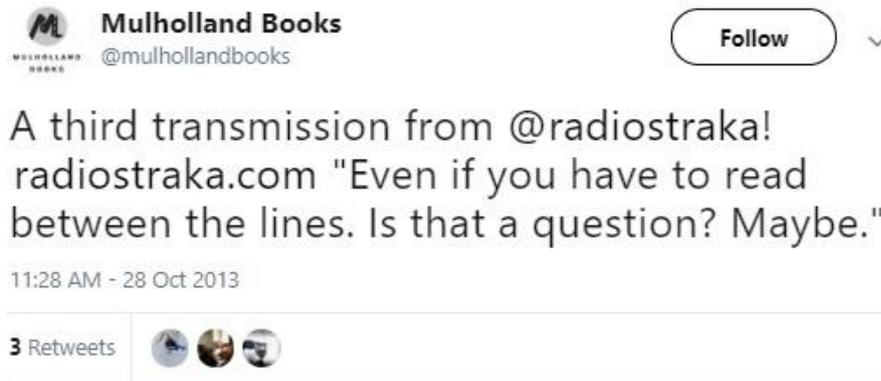


Fonte: twitter.com/neilhimsself. Acesso em: 25 jun. 2019.

Ao mesmo tempo em que as diversas notícias foram publicadas, outros conteúdos que se relacionam ao enigma da obra foram sendo divulgados pela editora Mulholland e por Dorst, principalmente em seus perfis no Twitter, ampliando o mundo fictício e simultaneamente criando a impressão de que os personagens pertencem ao mundo real compartilhado pelo leitor — relembramos aqui o pacto literário de que fala Eco (1994) e que comentamos na introdução deste trabalho. Um desses conteúdos foi a Radio Straka (Figura 33), que também teve um perfil aberto no Twitter. A Radio Straka é uma rádio on-line com cinco transmissões, “uma série de cinco transmissões remotas em homenagem a uma figura imponente da literatura e cultura do século XX”⁵⁶, onde foram compartilhadas músicas de “desde as primeiras gravações de cilindros de cera até os tempos modernos, de todos os cantos do globo, do mar, do espaço e além”, que ainda hoje podem ser ouvidas gratuitamente no site da NTS (www.nts.live/shows/radio-straka) ou serem adquiridas pelo iTunes.

⁵⁶ Nossa tradução de trechos do texto disponível no site da rádio: “Commissioned by JJ Abrams (Bad Robot), a series of five remote broadcasts in homage to a towering figure of 20th century literature and culture. Featuring music from the earliest wax cylinder recordings to modern times, from all corners of the globe, the sea, space and beyond”.

Figura 33 – Tuíte da editora Mulholland sobre a Radio Straka



Fonte: twitter.com/mulhollandbooks. Acesso em: 25 jun. 2019.

Nos parece que por Abrams ser um cineasta, toda a campanha de lançamento e marketing de S. se pautou no estilo de campanha adotada para os lançamentos de cinema. Foram feitos grandes eventos de lançamento — alguns com personalidades estadunidenses como a atriz e roteirista Lena Dunham (Figura 34), e britânicas como o escritor Neil Gaiman, muito conhecidas do público —, caças ao tesouro para que os leitores encontrassem exemplares autografados do livro espalhados pelos Estados Unidos e algumas cidades da Europa, leilões de exemplares autografados pelos dois autores etc.

Figura 34 – Tuíte de Dorst sobre evento com Lena Dunham



Fonte: twitter.com/dougdorst. Acesso em: 25 jun. 2019.

Durante a época analisada, percebemos que houve o que Thompson (2013) denomina de “barulho de mídia”, ou seja, encontramos vestígios das conversas animadas “daqueles que têm interesse em gerar entusiasmo a respeito de certos livros” (p. 211). Além disso, ao observarmos as diversas matérias publicadas na imprensa estadunidense sobre S. (cujos links foram indicados nas notas de rodapé ao longo deste tópico), percebemos que Abrams e Dorst são valorizados como autores com o mesmo peso. Ainda que Abrams seja um cineasta muito famoso e com diversos roteiros bem-sucedidos, a carreira de Dorst também é enfatizada como de sucesso e seu papel como romancista é ressaltado — por exemplo, alguns eventos considerados grandes tiveram a presença de apenas um dos autores, ou Abrams ou Dorst, e ainda assim tiveram grande publicidade e sucesso — porque sua *plataforma de autor* (THOMPSON, 2013), que é a posição de onde ele fala, suas credenciais, visibilidade e capacidade de promoção na mídia (que cria um mercado preexistente para seus livros), no contexto estadunidense, é estabelecida e bastante conhecida.

Todas as promoções, ações publicitárias, figurações em premiações de design editorial, inclusão em clubes de leitura e demais eventos (literários ou não) levaram S. até a oitava posição na lista estadunidense de livros de ficção mais vendidos em capa dura (Figura 35) — que são vendidos com preço mais alto do que os volumes com a chamada capa comum (ou *paperback*) e por isso possuem ranqueamento separado da categoria de livros em *paperback* do The New York Times — no começo de novembro de 2013, fato que voltou a ocorrer, dessa vez com a obra figurando na décima sexta posição da lista, em 28 de fevereiro de 2014, de acordo com um tweet de Dorst.

Figura 35 – S. na lista dos livros mais vendidos do The New York Times

 **Doug Dorst**
@dougdorst Seguir ▼

This is one place I never thought I'd see my name.

Copyright © 2013
by The New York Times

THE NEW YORK TIMES BOOK REVIEW November 17, 2013

Print Hardcover Best Sellers

THIS WEEK	LAST WEEK	Fiction	WEEKS ON LIST	THIS WEEK	Fiction Extended
1	1	SYCAMORE ROW , by John Grisham. (Doubleday) A sequel, about race and inheritance, to "A Time to Kill."	2	17	INFERNO , by Dan Brown. (Doubleday)
2		AFTER DEAD , by Charlaine Harris. (Ace) A coda to the Sookie Stackhouse novels that inspired "True Blood."	1	18	JUST ONE EVIL ACT , by Elizabeth George. (Dutton)
3	2	THE GOLDFINCH , by Donna Tartt. (Little, Brown) A painting smuggled out of the Metropolitan Museum of Art after a bombing becomes a boy's prize, guilt and burden.	2	19	STARRY NIGHT , by Debbie Macomber. (Ballantine)
4		WINNERS , by Danielle Steel. (Delacorte) Six people with intertwined lives, among them an aspiring Olympic skier who is gravely injured, struggle to surmount challenges.	1	20	THE LOWLAND , by Jhumpa Lahiri. (Knopf)
5	3	DOCTOR SLEER by Stephen King. (Scribner) Now grown up, Dan, the boy with psycho-intuitive powers in "The Shining," helps another threatened child with a gift.	6	21	BRIDGET JONES: MAD ABOUT THE BOY , by Helen Fielding. (Knopf)
6	5	THE LONGEST RIDE , by Nicholas Sparks. (Grand Central) The lives of two couples converge unexpectedly.	7	22	THE WOLVES OF MIDWINTER , by Anne Rice. (Knopf)
7		ACCUSED , by Lisa Scottoline. (St. Martin's) Mary DiNunzio is now a partner at the all-woman Philadelphia law firm of Rosato & Associates.	1	23	DOG SONGS , by Mary Oliver. (Penguin)
8*		S. , by Doug Dorst. (Mulholland/Little, Brown) In a project conceived by the writer and director J.J. Abrams, the facsimile of a novel published in 1949 contains marginal annotations, postcards, newspaper clippings and other objects. Two of the annotators are students who flirt and spar and begin to decode the novel's mystery.	1	24	NEVER GO BACK , by Lee Child. (Delacorte)
9	4	WE ARE WATER , by Wally Lamb. (Harper) About to marry the woman who is her gallery owner, a divorced artist and mother must confront secrets from her past.	2	25	AND THE MOUNTAINS ECHOED , by Khalid Hosseini. (Riverhead)
10	6	IDENTICAL , by Scott Turow. (Grand Central) Paul Gianni, running	3		

14:42 - 8 de nov de 2013

Fonte: twitter.com/dougdorst. Acesso em: 25 jun. 2019.

Além das ações de marketing, não podemos esquecer que durante os anos de 2013 e 2014 sempre houve divulgações de links para outros conteúdos, geralmente em sites ligados aos personagens da trama e ao universo de *S.* como parte do mundo *real*. Esses conteúdos variaram de um recorte com o obituário de Straka, fotos com o suposto último capítulo original de *Ship of Theseus* e gravação de voz de um dos indivíduos que se acreditava ser Straka (Figura 40), a divulgação das capas de dois dos outros dezoito livros de Straka e a foto de uma página de jornal antigo com uma resenha da obra.

O leitor que se envolveu na trama cheia de mistérios e perigos de S., possivelmente, sai do livro impresso para conferir os demais conteúdos que vão aparecendo, sejam eles os conteúdos mencionados por Jen e Eric (como o perfil no Pinterest de um dinamarquês que junta fotografias de lugares ao redor do mundo onde um S foi desenhado), sejam eles conteúdos feitos por terceiros, que geralmente fazem parte da equipe da Bad Robot, e que foram divulgados por Dorst em seu perfil no Twitter. Conteúdos como o site Who is Straka (Figuras 36 e 37), o Tumblr da Jen com o último capítulo de *Ship of Theseus* (Figuras 38 e 39) e o vídeo com a confissão de um indivíduo chamado Victor Martin Summersby (Figura 40), que antes de morrer diz ser Straka (pelas anotações da marginália sabemos que a fita com essa confissão foi roubada por Isla e Moody, deixando Eric e Jen somente com sua transcrição).

Figura 36 – Página inicial do site Who is Straka



Fonte: whoisstraka.com. Acesso em: 25 jun. 2019.

Nota: O S é um .gif e essa imagem muda depois de alguns segundos, passando de um S para uma sequência de códigos.

Figura 37 – Outra face do site Who is Straka

<https://whoisstraka.com>

6483
KHZ

Fonte: whoisstraka.com. Acesso em: 25 jun. 2019.

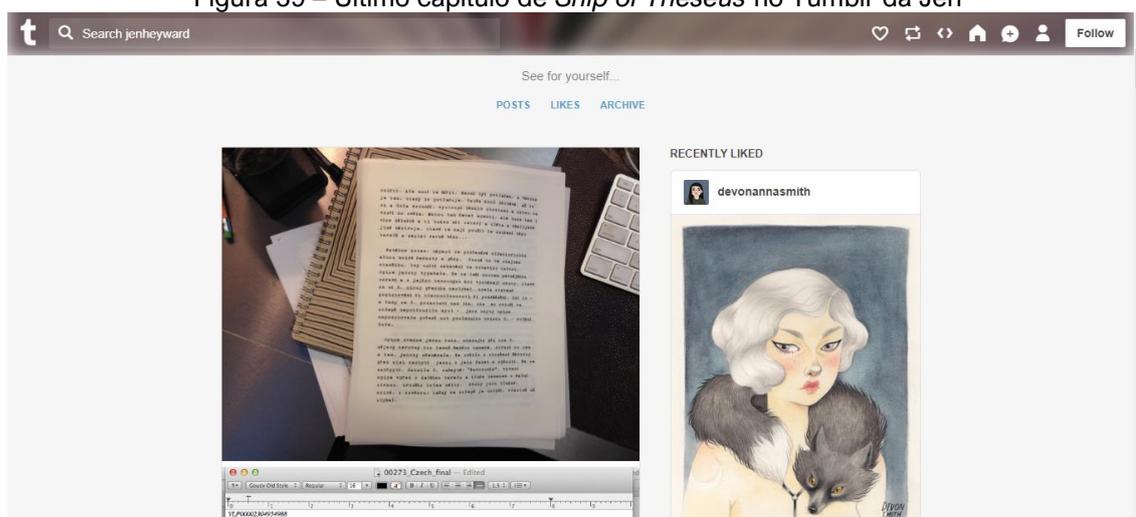
Nota: O .gif do site Who is Straka mostra outras imagens após o S apresentado inicialmente.

Figura 38 – Tuíte de Dorst com link para o Tumblr de Jen



Fonte: twitter.com/dougdorst. Acesso em: 25 jun. 2019.

Figura 39 – Último capítulo de *Ship of Theseus* no Tumblr da Jen



Fonte: jenheyward.tumblr.com. Acesso em: 25 jun. 2019.

Figura 40 – Vídeo “Summersby Confession?”



Fonte: Canal Identity Unknown no YouTube.⁵⁷

⁵⁷ Disponível em: www.youtube.com/watch?v=_L-THM1VxHE&t=10s. Acesso em: 25 jun. 2019.

Acreditamos que o conjunto de mídiuns por onde *S.* circulou, os inúmeros conteúdos que acrescentaram informações à narrativa e em suas formalizações materiais suscitaram o efeito de veracidade, de existência, de realidade (e não apenas verossimilhança) de tais conteúdos. O modo como a campanha de publicização foi conduzida, atuando ao mesmo tempo em vários estados dos Estados Unidos da América e promovendo diversas atividades fora do comum⁵⁸ para chamar atenção do público, fizeram com que a edição estadunidense cumprisse os anseios de sua editora, que segundo é relatado:

Mulholland e Bad Robot claramente esperavam que Dorst e Abrams estivessem criando um best-seller. Depois de comprar o livro em 2011, a Mulholland apressou a produção para que ele fosse vendido como um presente de final de ano. A impressão inicial foi de ambiciosos 200.000 exemplares, a \$35 dólares cada, um pouco caro para uma ficção em capa dura, mas relativamente barato para um livro artístico. Mulholland e a editora britânica, Canongate, combinaram seus pedidos para reduzir o custo de produção de cada exemplar na China (HILL, 2013).⁵⁹

Ainda que várias resenhas tenham sido publicadas por blogueiros e youtubers estadunidenses, a Mulholland Books não compartilhou esses links em seu perfil no Twitter ou em seus outros perfis em redes sociais (ao contrário do que aconteceu durante o lançamento da edição da editora Intrínseca, conforme veremos adiante), se restringindo aos links dos portais de notícia “institucionalizados”, ao perfil do autor Doug Dorst, aos perfis das outras empresas envolvidas na produção do livro (Bad Robot e Melcher Media) e aos perfis de profissionais do segmento editorial.

Após estas considerações, podemos voltar a falar sobre a edição brasileira.

⁵⁸ Em linhas gerais, acostumou-se a considerar um lançamento de livro “comum”, eventos onde o autor (ou autores) conversa por um tempo com o público que comparece às livrarias para posteriormente ficar sentado em mesas autografando e tirando fotos com seus leitores que compraram o livro lançado.

⁵⁹ No original: “Mulholland and Bad Robot clearly hope Mr. Dorst and Mr. Abrams were making a best seller. After purchasing the book in 2011, Mulholland hurried production along to position it as a holiday gift. The ambitious initial print run is for 200,000 copies, at \$35 each, slightly high for hardback fiction but relatively inexpensive for an art book. Mulholland and the British publisher, Canongate, combined their orders to reduce per-copy cost of production in China”.

3.2.2 O lançamento do S. brasileiro

Em 2013, quando a editora estadunidense Mulholland Books, em conjunto com a produtora Bad Robot, começou a colocar em movimento a campanha de marketing para o lançamento estadunidense de *S.*, a editora Intrínseca já tinha comprado os direitos para publicação da obra no Brasil. No final do mesmo ano, pouco depois do lançamento estadunidense, a editora brasileira renovou o anúncio de que publicaria a obra em 2014 — o que não ocorreu, pois o processo de tradução e adaptação dos encartes e da escrita na marginália, que abordamos com vagar anteriormente, foi longo e complexo, como apontado posteriormente pela própria editora⁶⁰. No entanto, a primeira indicação de que haveria um livro de J.J. Abrams (o primeiro de sua autoria) publicado no Brasil foi divulgada dois anos antes, em 2011. Primeiro em abril, num post no blog da editora Intrínseca contando sobre a aquisição dos direitos de publicação no Brasil⁶¹, depois em junho, num post da coluna Bastidores do blog da editora, escrito por Bruno Porto, que contava que os funcionários da editora andavam “eufóricos por causa dele [J.J. Abrams]. É que nós vamos publicar, no ano que vem, o seu primeiro livro”⁶².

Em seu texto, Porto (2011) também revela as primeiras pistas da obra:

Voltando ao livro, ele foi escrito em parceria com Doug Dorst e se chamará... Hmm, não podemos dizer. Ainda. Assim como suas obras para o cinema e a TV, a estreia no mundo das letras está cercada de sigilo. Mas podemos adiantar que o livro, como *Lost*, usa e abusa de mistérios e não se parece com nada que você tenha lido nos últimos anos. Ou seja, mais uma história com a marca registrada de J.J. Abrams.

⁶⁰ Conferir links do blog (meses de dezembro/2015 e janeiro/2016) da editora na Tabela 2.

⁶¹ Post disponível em: www.intrinseca.com.br/blog/2011/04/de-lost-para-londres. Acesso em: 25 jun. 2019.

⁶² Post disponível em: www.intrinseca.com.br/blog/2011/06/j-j-abrams-mas-pode-chamar-de-sr-misterio/. Acesso em: 20 jan. 2020.

Figura 41 – Anúncio da compra dos direitos de publicação
De 'Lost' para Londres

20 / ABRIL / 2011

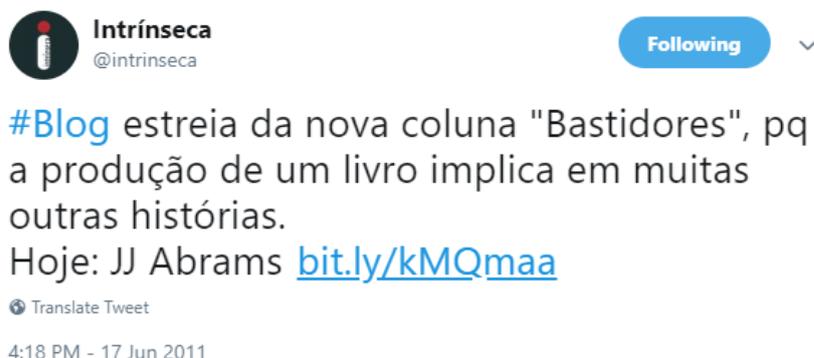


O livro mais quente da Feira de Londres foi adquirido pela Intrínseca. Trata-se da obra que será escrita, em parceria com o romancista Doug Dorst, pelo cineasta e produtor de TV americano J.J. Abrams. Um dos nomes mais poderosos de Hollywood, Abrams é um dos criadores de 'Lost', seriado que revolucionou a TV contemporânea, vencedor de vários prêmios, inclusive dois Emmy. Traz no currículo a direção de *blockbusters* como 'Missão Impossível 3' e o último 'Jornada nas estrelas'.

Previsto para ser publicado nos Estados Unidos em 2012, o projeto é sigiloso e, tal qual a ilha de 'Lost', cercado de mistério por todos os lados.

Fonte: Blog da editora Intrínseca (2011).

Figura 42 – Tuíte da Intrínseca sobre o livro de Abrams



Fonte: twitter.com/intrinseca. Acesso em: 11 fev. 2019.

Figura 43 – Post da Intrínseca anunciando o lançamento do livro de Abrams

J.J. Abrams, mas pode chamar de Sr. Mistério

17 / JUNHO / 2011



Por Bruno Porto*

O novo Spielberg. O responsável pelo renascimento da TV. Gênio multimídia. Os textos publicados na imprensa sobre o americano J.J. Abrams costumam trazer esses e muitos outros elogios. Não é de se

Fonte: Blog da Intrínseca (2011).

Podemos observar nas Figuras 41, 42 e 43, que desde o começo da divulgação de S. no Brasil, a figura de J.J. Abrams (que nas imagens usadas para ilustrar os posts sempre aparece num meio termo entre sério e com meio sorriso) foi evidenciada — a obra é de autoria de “um dos nomes mais poderosos de Hollywood”, do “novo Spielberg”, do “responsável pelo renascimento da TV”, do “gênio multimídia” —, funcionando como uma forma de validação para a publicação da obra. Os títulos dos dois posts, “De ‘Lost’ para Londres” e “J.J. Abrams, mas pode chamar de Sr. Mistério” também são indicações para essa validação e abrem espaço para que haja grande expectativa para a publicação da versão brasileira da obra, pois S. foi feito pelo criador de *Lost* (2004-2010)⁶³, série de sucesso da televisão estadunidense que, com roteiro cheio de reviravoltas e mistérios, angariou milhares de fãs ao redor do mundo, então

⁶³ Para maiores detalhes sobre Abrams, ver Anexo 1 ao final deste trabalho.

deve ser tão cheio de particularidades quanto o apresentado no trabalho que alavancou o nome do cineasta no meio do entretenimento norte-americano.

Como já comentado, apesar de a primeira previsão de lançamento do livro nos EUA ter sido para 2012, a obra foi lançada em 2013, assim a previsão de lançamento da edição brasileira foi “atualizada” para 2014 e o lançamento ocorreu, finalmente, no final de 2015. Com o lançamento remarcado, uma e outra vez, a editora divulgou poucas informações sobre o livro durante os intervalos das atualizações das previsões de lançamento. Dessa maneira, temos registro apenas de tuítes e publicações no blog da editora e em alguns blogs literários parceiros⁶⁴, ou não da Intrínseca, que reproduziram ou reescreveram as informações publicadas pela editora, indicando que haveria o lançamento do livro.

Figura 44 – Tuíte da editora Intrínseca anunciando o lançamento de S.



Fonte: twitter.com/intrinseca. Acesso em: 25 jun. 2019.

⁶⁴ Blogs parceiros são os blogs que recebem conteúdo privilegiado de editoras, podendo ser informações exclusivas sobre lançamentos, convites para eventos literários, livros para resenha etc. Geralmente as editoras brasileiras fazem seleções de parceria anuais.

Figura 45 – Post de 2013 sobre o livro de J.J. Abrams

○ livro-mistério de J.J. Abrams

7 / MAIO / 2013

[Curtir](#) [Compartilhar](#) [Tweet](#)

[✉](#) [+](#)



Reveladas as primeiras pistas do novo mistério de J.J Abrams: *S.*, sua estreia literária, será publicada em 29 de outubro deste ano nos Estados Unidos. Escrito em parceria com o premiado romancista Doug Dorst, o primeiro livro do aclamado roteirista, diretor e produtor será publicado no Brasil pela Intrínseca (ainda sem previsão).

J.J. Abrams traz no currículo séries cultuadas como *Alias* (2001–2006), *Fringe* (2008 – 2013) e *Lost* (2004 – 2010) — vencedora do Globo de Ouro de melhor série dramática e dos prêmios Emmy de melhor série e melhor direção. Além de sucessos de bilheteria como *Star Trek* (2009 e 2013), *Cloverfield* (2008), *Missão impossível 3* (2006) e *Super 8* (2011).

Um quebra-cabeça literário realizado a quatro mãos, *S.* sobrepõe diversas camadas em uma narrativa centrada em um livro de origem misteriosa. Às margens desse volume, outra história se desenrola por meio de anotações manuscritas. Entre páginas on-line e as do mundo real, dois leitores serão confrontados.

O próximo projeto de J.J. Abrams como cineasta é dirigir *Star Wars Episode VII*, o primeiro de três novos episódios da franquia que ele considera como a mais influente de sua geração.

Leia também: [J.J. Abrams, mas pode chamar de Sr. Mistério](#)

Com informações de Mulholland Books.

Fonte: Blog da editora Intrínseca (2013).

Nas Figuras 44 e 45 acima vemos novamente apenas a imagem e o nome de Abrams em destaque no post e no tuíte da editora “atualizando” as notícias sobre o livro. Notamos que o nome de Doug Dorst aparece apenas *en passant* pelo post ao ser mencionado como o parceiro de escrita de Abrams, mas não aparece no tuíte da editora, deixando a impressão de que seu papel no projeto não é tão grande quanto (na realidade) é e que a autoria da obra é unicamente de J.J. Abrams — não dos dois em conjunto, que é o caso. Nos parece o caso de identificar quem é Doug Dorst (já que o material de divulgação da editora não o fez). Dorst é professor associado na

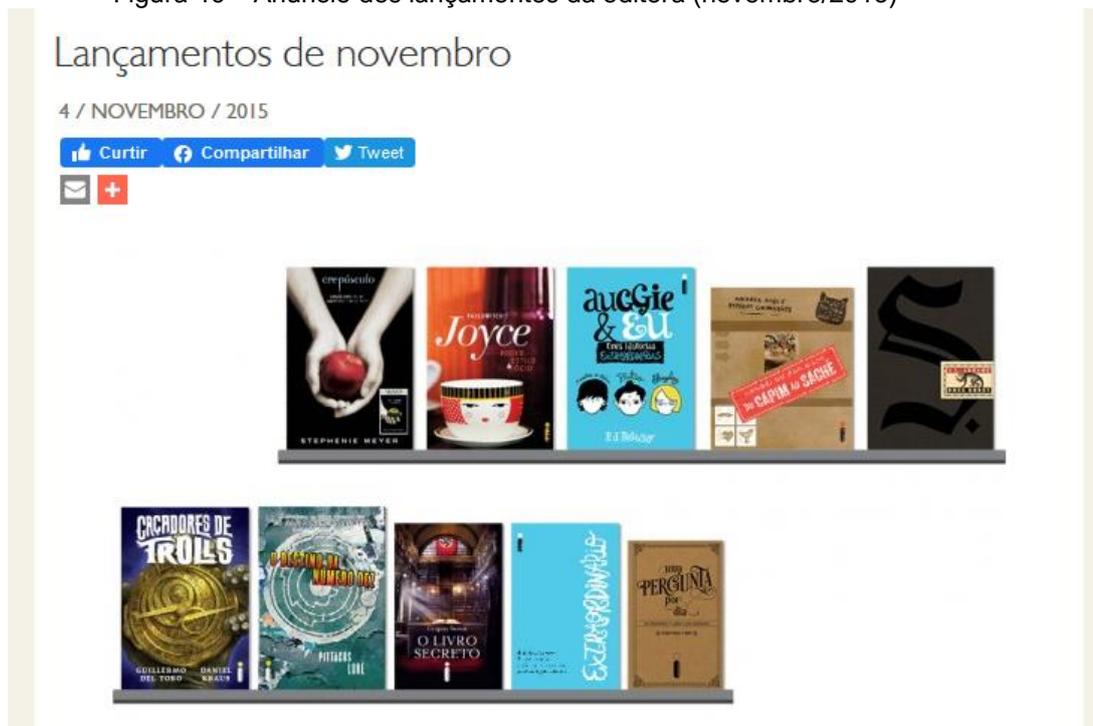
Universidade Estadual do Texas em San Marcos (EUA), autor de *Alive in Necropolis* (2008), vencedor do 2009 Emperor Norton Award, *The Surf Guru* (2010) e da peça de teatro *Monster in the Dark* (2008, 2009), além de ter participado e vencido por três vezes o Jeopardy!, tradicional programa de perguntas estadunidense — o autor também tem, como podemos observar, prêmios e curiosidades que poderiam ser acrescentados ao seu perfil nos materiais de divulgação do lançamento de *S.*, juntamente com Abrams⁶⁵.

Para falarmos do lançamento brasileiro, fizemos pesquisas no perfil da editora no Twitter (@Intrinseca) e em buscadores da internet (Google, Yahoo, Bing e DuckDuckGo) por artigos e notícias em português brasileiro que contassem sobre o lançamento de *S.* no Brasil. Pudemos, então, traçar o caminho feito para o lançamento da obra de Abrams e Dorst e tentamos também selecionar imagens, links e ações promocionais que seriam mais proveitosas para entendermos como se deu a campanha de lançamento — escolhemos deixar de lado conteúdos imagéticos repetidos e reportagens que continham exatamente a mesma informação apresentada em matérias anteriores.

Anunciada como um dos lançamentos da editora para o mês de novembro de 2015 (Figuras 46 e 47), a edição brasileira de *S.* passou a ter seu ethos dito (MAINGUENEAU, 2001; 2006) — ou seja, o que é apresentado pela editora como característica ou identidade da obra —, como um livro quebra-cabeça com semelhanças aos outros projetos de seu autor, J.J. Abrams, que é sempre lembrado por ser um famoso cineasta e apresentado mais como um bem-sucedido profissional de Hollywood (então seria um cineasta-autor?), construído pelos ritos genéticos editoriais da editora Intrínseca e reforçado com as diversas reportagens feitas pela mídia brasileira.

⁶⁵ Mais informações sobre Doug Dorst podem ser encontradas no Anexo 1 ao final deste trabalho.

Figura 46 – Anúncio dos lançamentos da editora (novembro/2015)



Fonte: Blog da editora Intrínseca (2015).

Figura 47 – Tuíte de 25 de novembro de 2015



Fonte: twitter.com/intrinseca. Acesso em: 25 jun. 2019.

Figura 48 – S. no catálogo da editora

CATÁLOGO

S.

J.J. ABRAMS E DOUG DORST

Curtir Compartilhar Tweet

Formato(s) de venda: livro [VISITE O SITE](#)

Tradução: Alexandre Martins e Alexandre Raposo

Páginas: 472

Gênero: Fantasia, Horror e Ficção Científica

Formato: 15,5 x 23,5

ISBN: 978-85-8057-556-9

Lançamento: 11/12/2015

Um livro. Dois leitores.

Uma jovem encontra numa biblioteca um livro com anotações de um estranho. As margens repletas de observações revelam um leitor inebriado pela história e pelo misterioso autor da obra. Ela responde os comentários e devolve o livro, que o estranho volta a pegar. Ele é Eric, ela é Jennifer, e o inesperado diálogo dos dois os faz mergulhar no desconhecido. É esse velho exemplar típico de biblioteca - consultado, anotado, manuseado - intitulado *O Navio de Teseu*, de V. M. Straka, que o leitor encontrará dentro da caixa preta e selada de S.

S. está longe de ser um livro convencional. A obra conecta ao menos quatro histórias, que se desdobram ao mesmo tempo, embora não necessariamente em ordem cronológica. É um livro-jogo, que oferece várias possibilidades de leitura e instiga o leitor a decifrar os mistérios, códigos e pistas contidos em toda a obra. Seja nas notas, nas margens ou nos outros itens da caixa, há sempre algo além do que se vê aguardando para ser descoberto.

COMPRE ON-LINE

LIVRO R\$ 99,90

Americanas
Livraria da
Travessa
Submarino
Amazon
Livrarias Curitiba

LEIA MAIS NO BLOG

Fonte: Site da Editora Intrínseca (s/d). Disponível em: intrinseca.com.br. Acesso em: 20 jan. 2020.

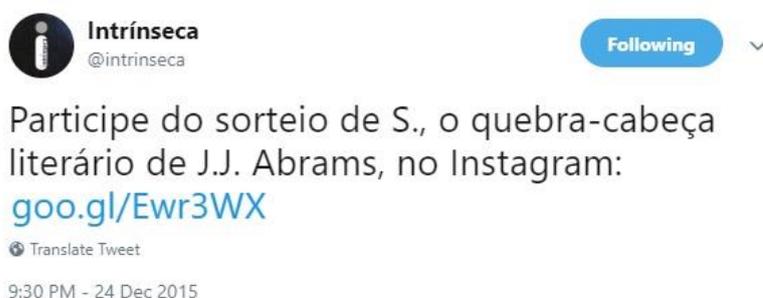
S. foi lançado em novembro: como visto na Figura 46, a editora anunciou o lançamento da obra no dia 4 de novembro de 2015, com semanas de antecedência de sua disponibilidade nas livrarias, o que possibilitou também a blogueiros parceiros divulgar a notícia entre seus leitores. No dia 25 de novembro (conforme o tuíte mostrado na Figura 47), a editora apresentou o livro como lançado aos seus seguidores. No entanto, segundo a informação que consta em sua ficha de catálogo, mostrada na Figura 48, sua data de lançamento oficial ficou como 11 de dezembro. Do anúncio até o seu lançamento efetivo, com uma tiragem de doze mil exemplares⁶⁶, a editora enviou exemplares do livro para blogueiros selecionados, o que lhe garantiria

⁶⁶ Uma grande tiragem, em comparação com a tiragem média no mercado editorial brasileiro não chega aos 4 mil exemplares (Informação encontrada em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/quantas-publicacoes-um-autor-deve-vender-para-ser-considerado-um-best-seller/>, acesso em: 18 jan. 2020).

resenhas e artigos publicados na época de seu lançamento. Começou também a movimentar expressivamente suas redes sociais e seu blog a partir do dia 25 de novembro de 2015. Percebemos aqui, por essas variações de data, que naquele momento parecia ainda haver uma certa *incerteza* para a data final de lançamento oficial da obra, podemos então dizer que essas manobras da editora são ainda os ritos genéticos editoriais.

Nos meses que se seguiram ao post de lançamento, a editora promoveu uma série de ações para que notícias sobre o livro instigassem leitores em todo o país. Sua estratégia de lançamento permitiu que S. percorresse o caminho que *best-sellers* (que são o produto do *star system*, como descrito anteriormente) comumente fazem: foi anunciado e resenhado em portais de notícias e revistas de grande circulação e públicos de faixas etárias e poderes aquisitivos variados (conferir Tabela 1), houve diversas ações promocionais (como mostrado na promoção da Figura 49) entre os seguidores dos perfis da editora nas redes sociais (Twitter, Instagram e Facebook) e variado material informativo e de entretenimento distribuído pela Intrínseca de forma direta e indireta (com os blogs parceiros, por exemplo) e fez-se uso da fama de J.J. Abrams e seus filmes de sucesso para atrair fãs de suas séries e filmes, como *Lost* (2004-2010), *Alias: Codinome Perigo* (2001-2006), os novos filmes da franquia *Star Trek* (2009 e 2013 com sua direção e 2016 com sua produção e direção de Justin Lin) e a nova trilogia de *Star Wars* (2015 e 2019 com sua direção e 2017 com sua produção executiva e direção de Rian Johnson).

Figura 49 – Tuíte da Intrínseca com sorteio



Fonte: twitter.com/intrinseca. Acesso em: 25 jun. 2019.

Nos jornais de grande circulação (como os mencionados na Tabela 1 – *Artigos sobre S. no Brasil*), *S.* foi divulgado como o primeiro livro de J.J. Abrams e encontramos algumas informações sobre seu processo editorial em suas entrevistas com a equipe da editora. Cabe salientar aqui que não nos parece natural uma editora desenvolver uma campanha de lançamento ampla e acabar por mencionar quase nada ou muito pouco (isso quando mencionado) o nome do escritor que fez o trabalho principal da obra (escrever as ideias de Abrams). Isso nos deixa surpresos, pois, o material de divulgação faz crer que apenas Abrams é o autor e isso não condiz com os nomes dos autores que vêm escritos na caixa de *S.* e não condiz com todas as entrevistas e comentários sobre o processo de criação e escrita da obra que os próprios Abrams e Dorst fizeram ao longo do período de lançamento nos Estados Unidos.

Aos poucos foi sendo comentado pelos jornais (Tabela 1) que os direitos de publicação foram comprados antes mesmo de a obra estar pronta; que o trabalho editorial levou quase três anos; que foi preciso contratar um designer especialista em caligrafia para fazer os diálogos de Eric e Jen, pois a conversa desenvolvida pelos personagens nas margens e os textos dos efêmeros teriam que ser escritos à mão para depois serem digitalizados; que a impressão dos doze mil exemplares precisou ser feita na China para manter o padrão de qualidade exigido pelo contrato editorial firmado, pois somente lá havia uma empresa com a tecnologia necessária para a impressão requerida; que seus objetos efêmeros foram encartados um a um manualmente; e que sua caixa preta é *shrinkada* — questões que descrevemos e que configuram, como vimos dizendo, os ritos genéticos editoriais que formalizam materialmente este objeto intrigante.

Assim, *S.* reúne ingredientes que fazem de um livro um objeto editorial de sucesso. É uma edição cuidadosamente produzida e tem elementos típicos dos games que tanto interessam hoje, numa era de séries e sagas e constante busca por engajamento do leitor com a obra. Mas não podemos esquecer que os nomes estampados na caixa do romance são de um cineasta muito famoso, que é colocado em relevo pela editora sempre que possível, e de um romancista premiado. Ele não se vende sozinho.

Os dois autores de *S.* poderiam ter apelo ao público, no entanto, e diferente do que aconteceu no lançamento estadunidense, o nome de Doug Dorst não foi tão utilizado para atrair o público brasileiro. Devido ao fato de o nome de Doug Dorst ser pouco conhecido no país, o uso do nome de J.J. Abrams como autor da obra foi enfático — em alguns momentos não houve sequer a distinção básica, ou melhor, informação básica de que foi Dorst quem escreveu os dois romances (ONDT e o romance desenvolvido em sua marginália) e que a ideia de um romance com conversas pela marginália foi de Abrams —, sendo apenas Abrams recorrentemente mencionado nos títulos das matérias de jornais, revistas, livrarias (Figura 50), blogs e nos posts publicados pela própria editora da obra (Figura 51).

Figura 50 – Exemplo de notícia sobre o lançamento de *S.*

06/01/2016 - 15h21

J.J. Abrams lança quebra-cabeça literário com várias possibilidades de leitura

da Livraria da Folha

Recomendar 0

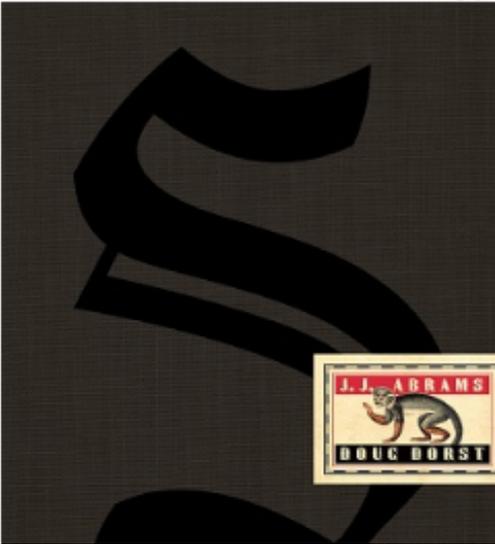
Ouvir o texto

Divulgação

Uma jovem encontra um livro com anotações de um estranho. Com margens rabiscadas e aparência gasta, o livro é um exemplar típico de biblioteca - consultado, anotado, manuseado. A garota responde os comentários e devolve o livro, que o estranho volta a pegar. Ele é Eric, ela é Jennifer, e o inesperado diálogo faz com que ambos mergulhem no desconhecido.

É esse livro, "O Navio de Teseu", que o leitor encontrará dentro da caixa preta e selada de "S".

Longe de ser um livro convencional, a obra conecta quatro histórias que se desenrolam ao mesmo tempo, embora não necessariamente em ordem cronológica. A experiência vai muito além de páginas rabiscadas; o livro é um verdadeiro quebra-



Fonte: Livraria da Folha (2016).⁶⁷

⁶⁷ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/livrariadafolha/2016/01/1726487-jj-abrams-lanca-quebra-cabeça-literário-com-varias-possibilidades-de-leitura.shtml>. Acesso em: 25 jun. 2019.

Figura 51 – Post da Intrínseca falando sobre o retorno de S. ao estoque



Fonte: Perfil da editora Intrínseca no Instagram (2016).⁶⁸

Isso se dá porque Dorst não tem no Brasil uma *plataforma de autor*, conceito de Thompson (2013) que se refere à posição de onde um autor fala, as credenciais, visibilidade e capacidade de promoção na mídia que um autor tem e a existência de um mercado consumidor para seus livros. A partir dessa noção, entendemos que Dorst não tem uma posição de destaque como autor no contexto brasileiro. Ele não é uma figura autoral consistente para o público brasileiro, ou seja, não tem um mercado consumidor preexistente para seus livros nem visibilidade e capacidade de promoção na mídia. Como autor, Dorst não tem um espaço associado ao seu nome, uma vez que nenhum de seus livros foi publicado no país, nem seus prêmios noticiados pela imprensa brasileira, fazendo com que ele não ganhe audiência nem seja identificável no meio de outros autores estrangeiros — o que não impediria, no entanto, a editora Intrínseca fazer divulgações com seu nome, instigando a curiosidade dos leitores para saber mais sobre o romancista escolhido por Abrams para ser seu parceiro em seu projeto literário, ajudando assim a estabelecer essa plataforma de autor para Dorst. Com Abrams ocorre o contrário, mesmo não sendo um autor de livros, o roteirista é

⁶⁸ Disponível em: www.instagram.com/p/BHfoO4lgCpv. Acesso em: 20 jan. 2020.

bem conhecido, tem público consumidor e é um autor midiático e identificável na esfera pública, o que faz com que sua plataforma de autor seja consistente e bem utilizada nos produtos de divulgação.

Figura 52 – Hotsite da Intrínseca para o lançamento de S.



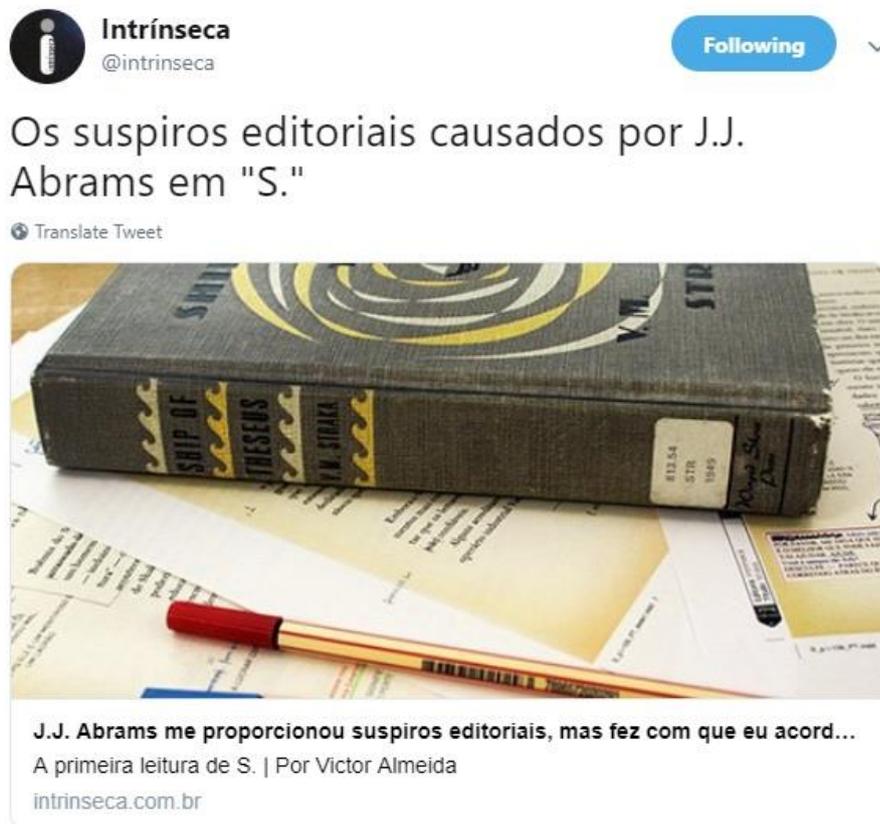
Fonte: <https://www.intrinseca.com.br/jjabrams>.

Para o lançamento brasileiro não houve a realização de uma turnê de lançamento pelo país com os autores como ocorreu nos Estados Unidos, outras táticas de promoção foram colocadas em prática. Além do site promocional (Figura 52) com os links para compra da obra e dos sorteios de exemplares, que não envolveram uma “caça ao tesouro”⁶⁹, uma das ações que mais se destaca no contexto de lançamento da edição brasileira é a divulgação de conteúdos relacionados aos bastidores da edição. Com uma equipe composta por cerca de quinze pessoas e muitos meses de trabalho para sua finalização, o processo da edição brasileira foi repleto de passos que renderam posts variados, por exemplo, sobre o processo de tradução, a escrita da marginália feita à mão por um designer contratado e os “suspiros editoriais” (Figura 53) que a obra provocou.

⁶⁹ Como comentado anteriormente neste capítulo, Bad Robot e Doug Dorst se uniram para promover caçadas a exemplares de S. espalhados nos mais diversos lugares e diariamente, durante essas caçadas, Dorst publicava pistas em seu perfil no Twitter. Para conferir o vídeo promocional da caça ao tesouro, acesse o perfil do autor: <https://twitter.com/dougdorst/status/545229856422645760>.

Essas informações foram divulgadas mensalmente no blog da editora (Figura 53) de novembro de 2015 a janeiro de 2016 e provocaram furor entre seus seguidores das redes sociais durante esse período e todas as vezes em que foi divulgado novamente, devido à complexidade que o projeto exigiu. S. foi um dos livros da editora a ter seu processo de edição comentado por tradutores, designers e demais profissionais envolvidos em sua compra e edição, como pode ser conferido nos posts que foram publicados no blog da editora (Tabela 2).

Figura 53 – Tuíte da editora sobre os bastidores da edição



Fonte: twitter.com/intrinseca. Acesso em: 25 jun. 2019.

Tabela 2 – Postagens sobre S. no blog da Editora Intrínseca

Mês/ano	Título do post	Link
Junho/2011	J.J. Abrams, mas pode chamar de Sr. Mistério	www.intrinseca.com.br/blog/2011/06/j-j-abrams-mas-pode-chamar-de-sr-misterio/
Mai/2013	O livro mistério de J.J. Abrams	www.intrinseca.com.br/blog/2013/05/o-livro-misterio-de-j-j-abrams/
Novembro/2015	Lançamentos de Novembro	www.intrinseca.com.br/blog/2015/11/lancamentos-de-novembro/
	O quebra-cabeça literário de J.J. Abrams	www.intrinseca.com.br/blog/2015/11/o-quebra-cabeça-literario-de-j-j-abrams/
Dezembro/2015	Perdidos no mundo de J.J. Abrams	www.intrinseca.com.br/blog/2015/12/perdidos-no-mundo-de-j-j-abrams/
	As primeiras pistas de S.	www.intrinseca.com.br/blog/2015/12/as-primeiras-pistas-de-s/
	J.J. Abrams me proporcionou suspiros editoriais mas fez com que eu acordasse uma vizinha idosa	www.intrinseca.com.br/blog/2015/12/j-j-abrams-me-proporcionou-suspiros-editoriais-mas-fez-com-que-eu-acordasse-uma-vizinha-idosa/
Janeiro/2016	Quando um desafio de J.J. Abrams cai na sua mesa	www.intrinseca.com.br/blog/2016/01/quando-um-desafio-de-j-j-abrams-cai-na-sua-mesa/
	A caligrafia de S.	www.intrinseca.com.br/blog/2016/01/a-caligrafia-de-s/
Fevereiro/2016	Semana especial sobre S.	www.intrinseca.com.br/blog/2016/02/sem-ana-especial-sobre-s/
Março/2016	Livros que não conseguimos parar de ler	www.intrinseca.com.br/blog/2016/03/livros-que-nao-conseguimos-parar-de-ler/
Junho/2016	S de J.J. Abrams está de volta às livrarias	www.intrinseca.com.br/blog/2016/06/s-de-j-j-abrams-esta-de-volta-as-livrarias/
Julho/2016	Se você gosta, vai gostar de	www.intrinseca.com.br/blog/2016/07/se-voce-gosta-de-vai-gostar-de/
Julho/2017	9 livros para ler antes da segunda temporada de Deuses Americanos	www.intrinseca.com.br/blog/2017/07/9-livros-para-ler-antes-da-segunda-temporada-de-deuses-americanos/

Fonte: Elaborado pela autora.

Figura 54 – Post sobre bastidores da Intrínseca

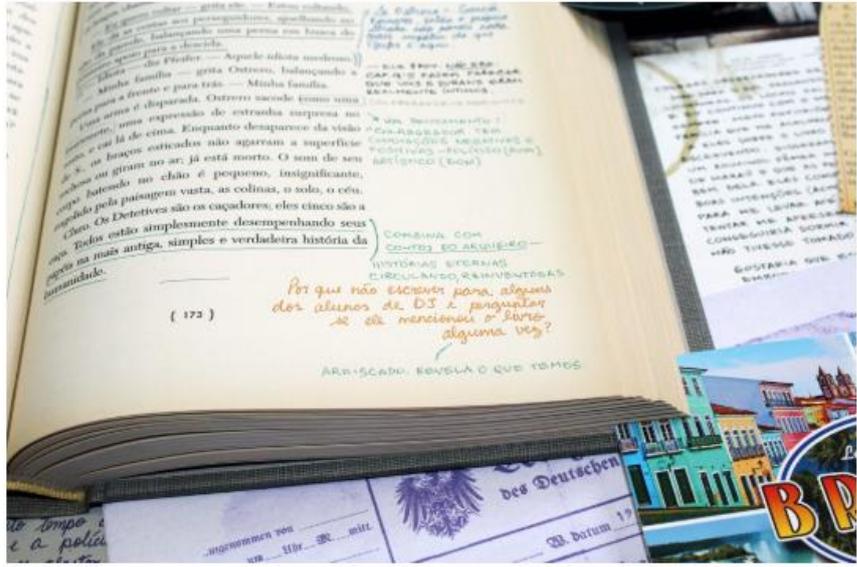
BASTIDORES

Quando um desafio de J.J. Abrams cai na sua mesa

6 / JANEIRO / 2016

[Compartilhar](#) [Tweet](#)

Por **Cristhiane e Suelen***



Cristhiane: Era outubro de 2013 e um livro com as margens escritas à mão, com caneta colorida, circulava pelo editorial. Havia também muitos papéis soltos dentro dele e por isso a recomendação de tocá-lo com cuidado era repetida a todo momento, pois cartas e cartões-postais poderiam se perder. Era um tal de fazer fila e perguntar: “Posso segurar?” Ninguém sabia muito bem que história ele continha, o importante era ter alguns minutos para contemplar aquele admirável objeto. Meses

Fonte: Captura de tela do post no blog da editora Intrínseca.⁷⁰

Nestas duas últimas imagens (Figuras 53 e 54) e na Tabela 2, além de verificarmos mais uma vez a ausência do nome de Doug Dorst, podemos observar que, com um jeito de “curiosidades de bastidores” e textos que se aproximam bastante de crônicas do cotidiano de um profissional do mercado do livro, a editora Intrínseca mostra para seus leitores alguns de seus ritos genéticos editoriais. Como não poderia deixar de ser, é feita uma escolha sobre o tipo de funcionamentos editoriais que serão mostrados, com uma certa prevalência, como podemos constatar com os títulos e textos dos posts, para casos engraçados ou que mostrem o trabalho demandado para

⁷⁰ Disponível em: www.intrinseca.com.br/blog/2016/01/quando-um-desafio-de-j-j-abrams-cai-na-sua-mesa. Acesso em: 25 jun. 2019.

a feitura do livro — talvez, como uma forma de gerar empatia nos leitores e, até mesmo (por que não?), justificar o preço de capa da obra que, sem descontos ou promoções e antes de ficar fora de estoque (situação atual), custava entre R\$89,00 e R\$99,90.

Figura 55 – Post de Clara Savelli no blog da Intrínseca

CLARA SAVELLI

Como me tornei autora da Intrínseca

18 / JULHO / 2019

👍 Curtir 📄 Compartilhar 🐦 Tweet

✉️ +



Olá, leitores do blog da Intrínseca! Voltei! Espero que vocês tenham gostado da minha primeira coluna por aqui! Nela, contei um pouco sobre mim e sobre minha carreira literária. Se você ainda não leu, [clique aqui](#). Na coluna de hoje, vou responder mais algumas perguntas mandadas por vocês,

Fonte: Captura de tela do blog da Editora Intrínseca.⁷¹

Hoje é muito comum vermos conteúdos relacionados aos bastidores da edição em editoras voltadas ao mesmo público da Intrínseca. Como exemplo, a própria Intrínseca (em seu blog) publica textos contando sobre a contratação de seus autores, como o post recente da autora (brasileira e com experiência em autopublicação nas plataformas de leitura e escrita) Clara Savelli contando sobre como se tornou autora da editora (Figura 55), e curiosidades do seu processo editorial; o selo Seguinte, da editora Companhia das Letras, posta conteúdo semanal em seu perfil no YouTube⁷²

⁷¹ Disponível em: <https://www.intrinseca.com.br/blog/2019/07/como-me-tornei-autora-da-intrinseca/>. Acesso em: 20 jan. 2020.

⁷² Disponível em: www.youtube.com/EditoraSeguinteOficial.

voltado ao que ocorre nos processos editoriais da editora — o que inclui vídeos sobre seus lançamentos mensais e *lives* com respostas às dúvidas dos leitores sobre o trabalho dentro da empresa —, e a editora Arqueiro atualmente conta com o ArqueiroCast, podcast da editora onde informações sobre lançamentos, discussões sobre livros e suas identidades visuais, entre outros assuntos envolvendo o cotidiano de trabalho dentro da editora, são compartilhados. Desses exemplos, nos parece possível dizer que há um movimento crescente de divulgação dos procedimentos (os ritos genéricos editoriais de que temos falado) que envolvem a publicação de livros no Brasil.

Outra ação a ser comentada é a chamada “Semana especial sobre S.”, na qual blogueiros parceiros da editora foram selecionados para produzir conteúdos relacionados ao livro. Antes de falarmos sobre essa ação, é preciso esclarecer alguns fatos sobre o que estamos chamando de *blogueiros parceiros da editora*. Uma prática bastante comum no meio literário é o estabelecimento de parcerias entre editoras e blogueiros (e, atualmente, também com youtubers, instagramers, tuiteiros e influenciadores digitais que tratam de temas literários e de entretenimento), essas parcerias consistem em uma relação de troca: a editora envia seus livros e, em contrapartida, os blogueiros (ou produtores de conteúdo ou influenciadores) escrevem resenhas, publicam fotos e vídeos e divulgam esses livros para seus seguidores (seja nas redes sociais ou nos blogs e sites).

No Brasil, anualmente várias editoras (de todos os portes) e autores abrem inscrições para parcerias com produtores de conteúdos voltados aos temas literários e selecionam um certo número de blogueiros, definidos de acordo com a situação de cada editora ou autor, para receberem seus lançamentos durante um certo período de tempo, que normalmente é de um ano. Como mostrado na Figura 56, abaixo, a seleção de parcerias da Intrínseca para o ano de 2020 já se encerrou e os requisitos para os blogs (a quantidade de parceiros não foi divulgada) serem selecionados envolveram aspectos de escrita, com o que foi chamado de “qualidade e estrutura das resenhas” e uso correto da ortografia, e de números de visualizações e seguidores — o que se encaixa na lógica de engajamento das redes sociais e do “quanto mais seguidores, melhor”. Tendo dito isto, vale ressaltar que os blogueiros que eram parceiros da

editora em 2016 não continuam, necessariamente, sendo parceiros dela atualmente, visto que a seleção é anual e muitos produtores de conteúdo acabam encerrando as atividades de seus blogs com o passar do tempo.

Figura 56 – Página de inscrição de parcerias da Intrínseca

Se você tem uma página de literatura (blog, vlog, podcast, Instagram ou Facebook) e quer ser nosso parceiro, preencha o formulário até as **23h59 do dia 20/01**.

Serão 4 dias de inscrições para nossos novos parceiros.

Os resultados serão divulgados no **dia 28/02** em nosso blog e redes sociais.

COMO FUNCIONA A PARCERIA?

Os parceiros da Intrínseca recebem nossos lançamentos e participam de ações exclusivas, como eventos com autores, pré-estreias de filmes e encontros com a nossa equipe.

Avaliaremos os candidatos de acordo com os seguintes critérios de seleção:

- Qualidade e estrutura das resenhas (Importante: não será avaliado se o parceiro gostou ou não da obra, mas a capacidade de expressar sua opinião)
- Ortografia dos posts e resenhas
- Layout, diagramação e conteúdo
- Número de seguidores/visualizações da página
- Número de visitas mensais

Fonte: Intrínseca (2020).⁷³

A “Semana especial sobre S.” teve como objetivo possibilitar que os leitores tivessem acesso a mais detalhes da obra e durante cinco dias os blogueiros selecionados postaram textos, vídeos e fotos distribuídos em seis tópicos (Figuras 57 e 58), que acabaram por reforçar o peso do nome de Abrams e não citar o de Dorst:

- *A percepção inicial* (com seis posts, dois deles indisponíveis atualmente, este tópico apresentava as primeiras impressões que os blogueiros tiveram quando entraram em contato com a obra, como foi o romper do lacre, o encantamento com a riqueza de detalhes);
- *Quem é J.J. Abrams?* (com quatro posts, um deles indisponível atualmente, este tópico trazia informações biográficas do cineasta);

⁷³ Disponível em: www.intrinseca.com.br/parceiros-2020. Acesso em: 21 jan. 2020.

- *O navio de Teseu* (com quatro posts, dois deles indisponíveis atualmente, este tópico falava especificamente do romance do Straka, com considerações sobre a narrativa e seus personagens);
- *Jen, Eric e as anotações coloridas* (com um post, este e o tópico seguinte abordaram a relação dos dois anotadores da marginalia e da sequência de leitura de suas anotações);
- *A história das margens e anexos* (com cinco posts, um deles indisponível atualmente);
- *Percepção final* (com quatro posts, todos ainda disponíveis, este tópico trazia o “veredito final” dos blogueiros sobre a experiência de leitura da obra).

Vale dizer aqui que podemos considerar a Semana Especial como uma oportunidade perdida que a editora teve de indicar aos blogs parceiros conteúdos sobre o outro autor de *S.*, Doug Dorst (um tópico com a biografia dele, como o feito com Abrams, seria um bom começo).

É interessante notar também que os posts indisponíveis são de blogs e perfis de redes sociais (principalmente do Instagram) que deixaram de existir (ou foram fechados para o público), o que mostra a efemeridade dos conteúdos postados na internet e nos faz pensar se, em algum momento, os conteúdos que constituem os materiais de espaço associado de *S.* espalhados por diversos sites também ficarão indisponíveis — e quais questões a indisponibilidade desses materiais traria.

Figura 57 – Post parte da "Semana Especial sobre S."



Fonte: Captura de tela do blog Equalize da Leitura.⁷⁴

⁷⁴ Disponível em: <http://equalizedaleitura.com.br/2016/02/sobre-a-historia-das-margens-anexos-dos-livros/>. Acesso em: 20 jan. 2020.

Figura 58 – Semana especial sobre S.

Semana especial sobre S.

1 / FEVEREIRO / 2016

Curdir Compartilhar Tweet

✉ +



Foto: Equalize da Leitura

S. é um livro diferente, que pode ser definido como um quebra-cabeça literário ou como um projeto singular criado por **J.J. Abrams** e Doug Dorst. Longe de ser convencional, **S.** é uma obra que convida o leitor a embarcar em um jogo de mistérios, códigos e pistas. As histórias contidas nela podem ser lidas de diversas maneiras, ao mesmo tempo ou separadamente.

Para que os leitores tenham acesso a mais detalhes, enviamos alguns exemplares para parceiros selecionados. Durante cinco dias, nossos blogueiros convidados postarão textos, vídeos e fotos em suas páginas.

Confira os posts sobre **S.**:

A percepção inicial:
[Lara Furtado](#) | [Equalize da leitura](#) | [Leitores possessivos](#) | [Bookhunter](#) | [Mais que livros](#) | [Brincado com livros](#)

Fonte: Blog da editora Intrínseca (2016).

Esses blogueiros, que fazem os assuntos renderem entre seus próprios leitores, produziram textos e fotos do livro e de si mesmos com o livro, sem um padrão aparente, que passaram a compor as chamadas visuais para a divulgação de **S.** nas redes sociais (nas quais a editora tem perfis) e também levaram o lançamento a outros públicos — para leitores de seus blogs e canais que se intrigaram com o quebra-cabeça/enigma proposto pela narrativa e pela forma material do livro. Essas atividades

de marketing causaram o que Thompson (2013) chama de burburinho, “um ato de fala que é uma característica geral no campo de publicações comerciais” (p. 211), ou melhor, “a conversa sobre livros que podem ser importantes” (p. 211), e visavam não apenas informar os consumidores de que o livro estava disponível no mercado, mas também *construir um mercado* para o livro (THOMPSON, 2013), fazer com que a obra fosse conhecida do público, de forma a atrair sua atenção o suficiente para que o produto fosse comprado.

A divulgação para pessoas de outras comunidades discursivas (principalmente entre jovens acostumados a adquirir outros *best-sellers* lançados no país), que mantêm certos rituais em torno do cultivo de certos mídiuns, e outros ingredientes (como o número de exemplares feitos na primeira tiragem) fizeram com que a primeira edição de *S.* se esgotasse em três meses de vendas⁷⁵, o colocando na lista de títulos mais vendidos em 2016 pela Intrínseca — o que possivelmente deu ainda mais visibilidade à obra, pois as listas de mais vendidos funcionam como ritos de consagração e tendem a ser referência.

Após encerrar as postagens sobre os bastidores da produção de *S.*, as postagens sobre a obra começaram a diminuir, voltando a aparecer nas redes sociais da editora em momentos pontuais como vendas por preços promocionais em certas lojas ou com a “reciclagem” de conteúdos compartilhados anteriormente. Afinal, a prática de repostagem de conteúdo é comumente utilizada em redes sociais, não só no mundo dos livros. Por isso, para além da campanha da editora, nos parece interessante mencionar aqui alguns dos outros fatores que impulsionaram a divulgação da obra, mesmo que de forma indireta. Para tratarmos desses fatores, precisamos primeiro descrever e comentar mais alguns elementos que estão envolvidos no lançamento da edição estadunidense.

Dentre os fatores que fizeram do lançamento da edição estadunidense de *S.* um “evento diferenciado”, a utilização da proposta de compartilhamento de realidade com a obra através de materiais tidos como feitos pelos personagens comentadores nas margens foi uma das mais exploradas por Doug Dorst — o que fez com que

⁷⁵ Conferir o post sobre a volta de *S.* ao estoque em: www.intrinseca.com.br/blog/2016/06/s-de-j-j-abrams-esta-de-volta-as-livrarias/.

houvesse um *espaço associado* (que pode ganhar a condição de canônico) ao espaço mais evidentemente canônico da obra, o texto autoral. S. simula um jogo de exterior/interior, pois o espaço associado que gere o espaço canônico no funcionamento das obras neste caso está também dentro da obra, nela própria apontando para si mesma⁷⁶. As anotações da marginalia que ocupam o espaço material de ONDT poderiam ser consideradas espaço associado ao espaço canônico, dependendo da forma como consideramos S., embora, a princípio, tudo o que está no livro seja considerado “a obra” e, assim, espaço canônico. Esse é o jogo: o que é S. e o que é ONDT? Detenhamo-nos nesses conceitos.

Maingueneau (2006) considera que a produção de um autor relaciona dois espaços indissociáveis que não estão no mesmo plano — um espaço canônico e um espaço associado:

O ‘espaço associado’ não é um espaço contingente que se somaria a partir de fora ao espaço canônico: os espaços canônico e associado alimentam-se um do outro, sem contudo possuir a mesma natureza. Esse duplo espaço se mostra a si mesmo no conjunto mais amplo de *marcas* deixadas pelo autor, o que inclui também os cadernos escolares, a correspondência amorosa, cartas dirigidas à administração etc.

O ‘espaço canônico’, que recobre quase todos os textos do regime elocutivo, é o espaço saliente; ele repousa numa dupla fronteira: entre os actantes do mundo ficcional e o autor, de um lado, e entre ‘inscritor’ e ‘escritor’ – ‘pessoa’, do outro. Ele não se reduz a um espaço em que mundos ficcionais teriam um ‘eu’ referencialmente ao do autor (MAINGUENEAU, 2006, p. 144, grifo original).

Esses dois espaços ficam constantemente negociando suas fronteiras e a natureza do espaço associado sempre irá variar de acordo com o espaço canônico. Em resumo, o espaço canônico seria a obra *primeira*, a fonte; e o espaço associado seriam todos os outros conteúdos produzidos a partir dela — incluindo aí *fanarts*, *fanfics*, páginas wiki, perfis de personagens, releituras etc. Em S., poderíamos considerar os espaços canônico e associado de duas formas: a primeira considera

⁷⁶ Tratamos disso em trabalho anterior, S.: *Questões de autoria no objeto editorial criado por J.J. Abrams e Doug Dorst* (2007), onde colocamos em relevo a problemática da autoria, da materialidade como produtora de sentidos e dos modos de leitura do objeto literário.

tudo o que compõe S. como material canônico — a caixa, o exemplar com o romance, os comentários na marginália e os efêmeros encartados pelas páginas — e todos os outros conteúdos espalhados pela internet como espaço associado — da editora, sobre o conteúdo do romance, os acréscimos ao romance etc. A segunda considera apenas o romance ONDT como espaço canônico e tudo o mais que se relaciona ou que pode ser relacionado com sua narrativa como espaço associado — incluindo as anotações da marginália, os efêmeros, os sites sobre o autor misterioso etc. Em pesquisa anterior, já citada, assim sintetizamos essa dinâmica:

Quando consideramos o romance de Straka como o material canônico – somente a história do personagem chamado S., ou seja, *O Navio de Teseu* –, consequentemente todos os outros elementos que compõem a caixa S. devem ser considerados como materiais associados – as notas de rodapé da tradutora Caldeira, as conversas de Eric e Jen pelas margens e os diversos anexos que esses dois leitores acrescentam ao exemplar, além dos textos que estão fora da caixa como os materiais dispostos em blogs e podcasts dos personagens espalhados pela web (o que transmite uma ideia de veracidade tanto à existência de Eric e Jen quanto de Straka e Caldeira e dos outros indivíduos citados como atuantes na vida desses quatro) pela equipe de Abrams e Dorst – e a partir disso temos uma cadeia de materiais associados que, ao olharmos mais detidamente, forma uma rede de materiais associados espalhados em diversas plataformas que, por terem sido produzidos pelos dois autores “primeiros” (no caso, J.J. Abrams e Doug Dorst), e não terceiros a retomar a obra, acabam por ser materiais do espaço canônico. O borramento entre ficção e não ficção é gerido por esses autores ou, mais amplamente, por uma equipe gerida por esses autores, a ponto de nos perguntarmos se eles mesmos são autores, pois assumem os ritos genéticos editoriais como coordenadores de produção (DORETTO, 2017, p. 62-63).

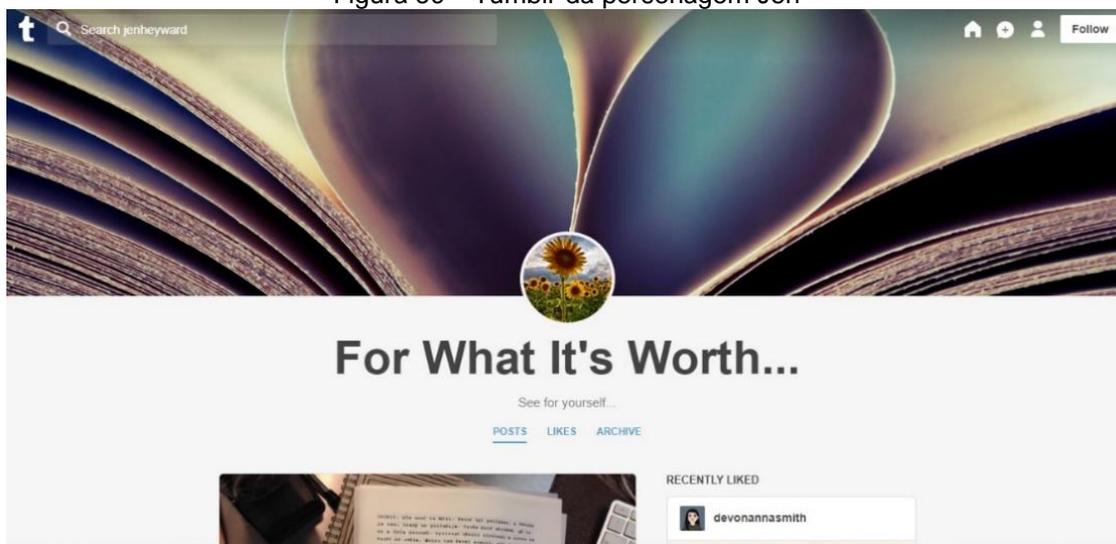
Esse espaço associado⁷⁷, se entendido como “primeiro” — um Tumblr da personagem (Figura 59), uma rádio sobre o autor misterioso (Figura 33), perfis dos personagens no Twitter, um site supostamente mantido por Eric e Jen sobre os

⁷⁷ Poderíamos também dizer que na massa textual de S. pode-se distinguir as duas modalidades de elementos que formam o paratexto, o peritexto e o epitexto (de acordo com o proposto por Gérard Genette em *Paratextos Editoriais* (Ateliê Editorial, 2009). O peritexto é um elemento que circunda o texto e que dá continuação diretamente a ele (como o nome do autor da obra, seus títulos etc.). O epitexto também fica ao redor do texto, mas com distância maior, sem o caráter de continuidade ao texto (podendo ser público, como entrevistas com o autor, ou privados, como cartas e diários, que integrem a obra).

mistérios envolvendo a vida e morte de Straka (Figura 61) — gera outro espaço associado, ampliando a rede de forma a não apenas divulgar e comentar a obra, mas também desenvolver novas reflexões e possibilidades para a trama e procurar pistas dos mistérios escondidos nas notas de rodapé, ampliando sua circulação.

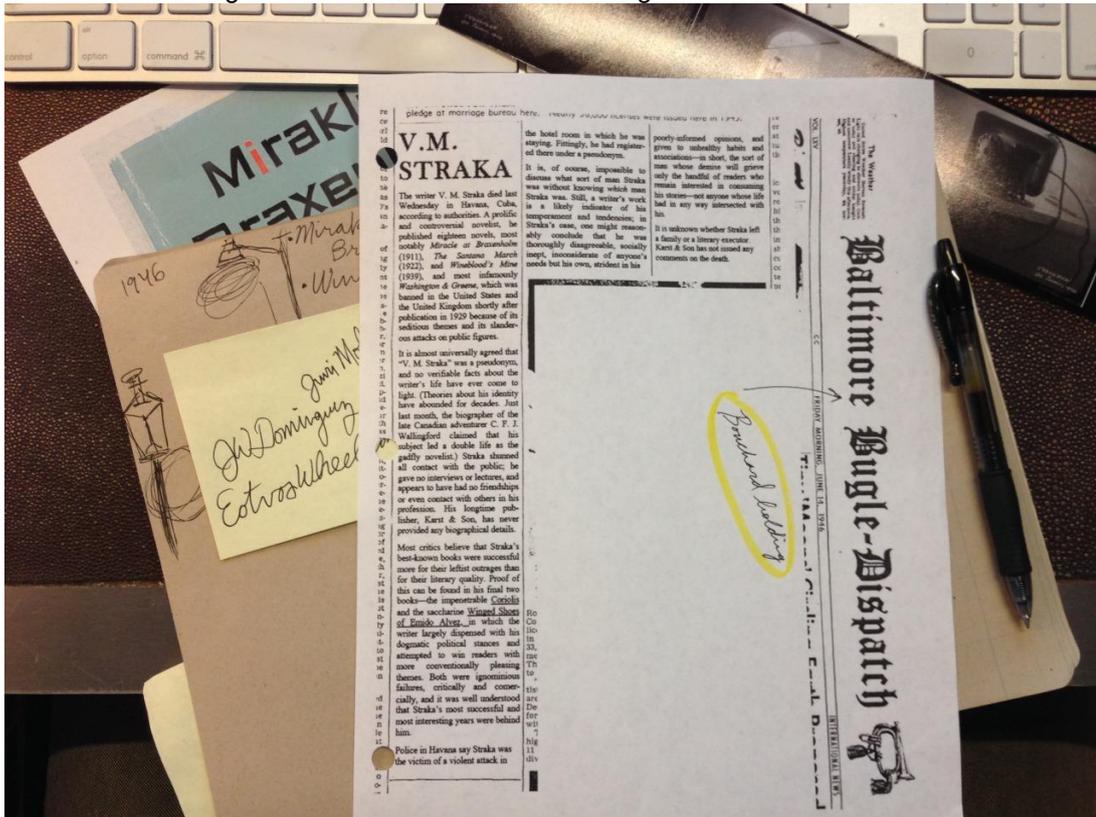
O Tumblr da Jen (Figura 59), também mencionado algumas vezes por Dorst nas redes sociais, é um exemplo de conteúdo que se relaciona diretamente com o que é anotado na marginália de ONDT. É nele que são postadas as fotografias do que é considerado o verdadeiro capítulo final do romance de Straka — que é comentado por ela e Eric na marginália (talvez como um empurrãozinho para que o leitor que acompanha as anotações dos dois saia do livro e leia também o outro material) —, a fotografia da página de jornal contando sobre a morte de Straka em Havana em 1946 (Figura 60) e a fotografia de uma resenha de ONDT em um jornal de 1952.

Figura 59 – Tumblr da personagem Jen



Fonte: <https://jenheyward.tumblr.com>. Acesso em: 25 jun. 2019.

Figura 60 – Obituário de Straka divulgado no tumblr da Jen



Fonte: <https://jenheyward.tumblr.com>. Acesso em: 20 jan. 2020.

Quanto ao site Dossier of V.M. Straka (Figura 61), de um J.W. Dominguez (há a crença de ser um site feito por Eric, mantido por ele e Jen), ainda que não haja nenhuma indicação direta para seus posts na marginália de ONDT, sabemos que o site está ligado aos dois personagens por seu endereço aparecer escrito num papel junto ao obituário de Straka (Figura 60) mostrado no tumblr da Jen. O site compila todos os nomes e informações sobre os “candidatos”, a verdadeira identidade de Straka e apresenta “evidências” para acontecimentos envolvendo o autor (como pode ser conferido no menu do site apresentado na imagem abaixo). Essas informações aparecem também nas anotações de Eric e Jen no decorrer da marginália, mas menos detalhadas. Ao olharmos as datas de seus posts no menu de arquivos na barra lateral do site, podemos perceber também que as postagens que foram feitas no site não se limitam a ficar dentro da linha temporal da história que se desenvolve na marginália, começando em 2008 e terminando em 2013, o que (segundo a crença de que Eric é J.M.) corresponderia ao tempo de pesquisa sobre a identidade de Straka que ele tem.

Figura 61 – Página inicial do site Dossier of V.M. Straka



Fonte: www.eotvoswheel.com. Acesso em: 25 jun. 2019.

Havia, ainda, um blog no Tumblr (Figura 62) de uma outra personagem de S., Ilsa Dirks, a ex-namorada de Eric e assistente do professor Moody, antigo orientador dele. Neste tumblr (também feito pela equipe de Abrams e Dorst), a pesquisadora postava imagens e links, muitas vezes remetendo ao site de Dominguez (o que reforça a crença de que este é um nome fictício de Eric), sobre as possíveis identificações de Straka. Sua página não está mais disponível no antigo endereço (isla-dirks-blog.tumblr.com) e por isso seus posts não podem mais ser abertos, mas ainda é possível encontrar um espelho de sua página inicial nos arquivos em cachê do Google quando procuramos por seu endereço na barra de pesquisa.

Figura 62 – O tumblr de Ilsa Dirks



Fonte: Captura de tela do Tumblr, página indisponível atualmente. Acesso em: dez. 2015.

É necessário notar também que as atualizações nos dois sites e nos demais materiais “feitos” por Eric e Jen, e por outros indivíduos envolvidos em *S.*, que estão disponíveis na internet até o momento, não foram atualizados desde o final de 2013, quando, efetivamente, a obra já estava lançada. É como se houvesse a necessidade de mostrar uma produção anterior, um passado para Eric e que, com *S.* sendo lançado, não há mais por quê atualizar os sites, pois o ponto final no *acompanhamento* da vida dos dois é o que é mostrado na última anotação entre ele e Jen em ONDT (um final aberto, mas com uma certa direção implícita).

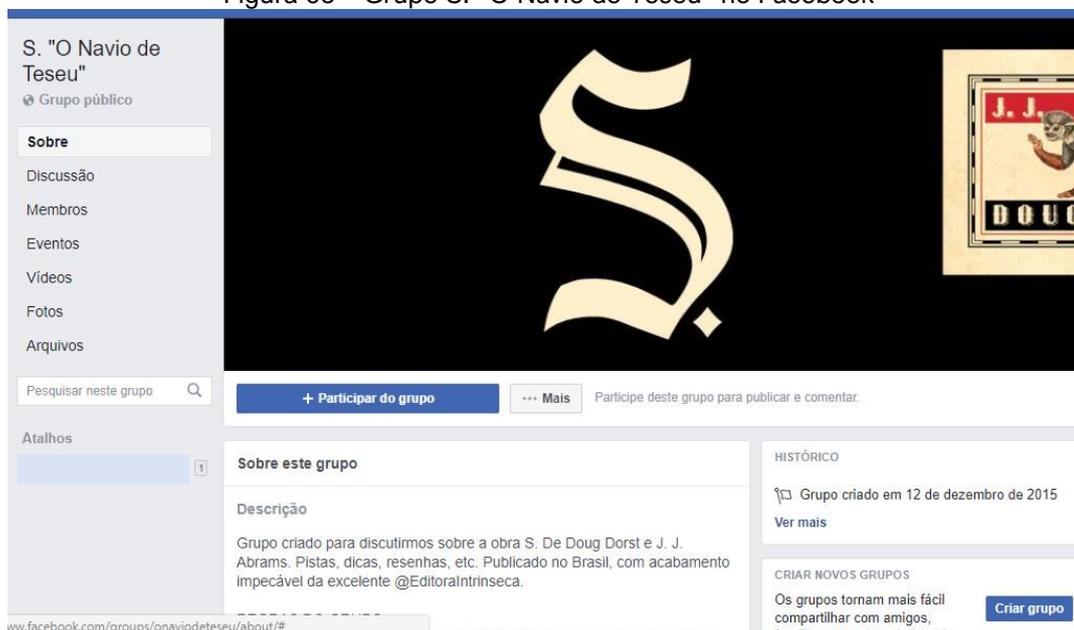
Enquanto no lançamento estadunidense esses materiais de espaço associado feito canônico tiveram destaque nas postagens tanto de Dorst quanto da editora e das produtoras da obra, no lançamento da edição brasileira a editora Intrínseca nem mencionou sua existência, apenas incluiu em sua ficha de créditos (conforme mostrado na Figura 1) a indicação de não se responsabilizar por “sites (e conteúdo) que não pertençam à editora”, ou seja, os materiais que não estão dentro da caixa. Mas esses materiais foram encontrados por seus leitores.

Além dos conteúdos de bastidores da editora e dos comentários, encomendados, de blogueiros parceiros da editora, que participaram da semana especial da obra, *S.* contou com o apoio efervescente de leitores que procuraram saber mais sobre a obra. Esses leitores encontraram os conteúdos “a mais” sobre Jen, Eric, Straka e Caldeira que foram divulgados através de sites ligados à campanha

publicitária estadunidense e ampliaram a fábula da presença desses personagens no mundo não ficcional (DORETTO, 2017) e que mencionamos nos parágrafos anteriores.

Foi um desses leitores efervescentes que criou, em 12 de dezembro de 2015, um grupo sobre o livro no Facebook, chamado S. “O Navio de Teseu” (Figura 63), que tinha como objetivo discutir o livro, compartilhar informações e links que fossem encontrados pelos membros — e que, na maioria das vezes, seus participantes postam mais sobre a formalização material da obra do que sobre sua história e códigos. É interessante notar que o nome do grupo traz o título das duas obras, S. e ONDT, talvez porque apenas o título com um s e um ponto final cause estranheza e não pareça realmente com um título esperado para um livro, ou talvez porque o criador do grupo tenha compreendido a partir de sua leitura das histórias que há uma distinção entre as duas obras (não há nenhuma informação sobre o título nos posts e descrições do grupo, por isso podemos apenas fazer suposições).

Figura 63 – Grupo S. “O Navio de Teseu” no Facebook



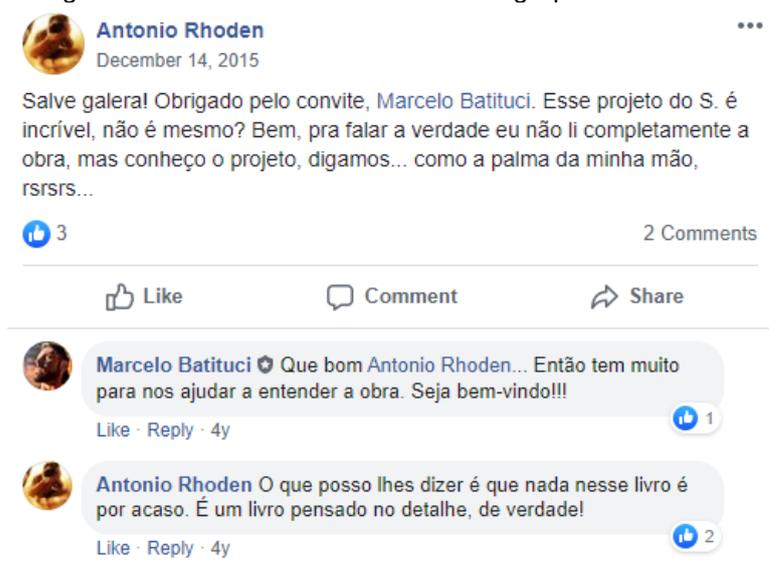
Fonte: Captura da página com informações sobre o grupo.⁷⁸

Outro dado interessante sobre este grupo é a presença de Antonio Rhoden como um de seus participantes (Figura 64). Convidado a participar pelo fundador do

⁷⁸ Disponível em: [facebook.com/groups/onaviodeteseu/about/](https://www.facebook.com/groups/onaviodeteseu/about/). Acesso em: 25 jun. 2019.

grupo, Marcelo Batituci, o designer compartilhou com os integrantes algumas fotos de seu material de trabalho da escrita da marginália e do livro impresso finalizado (Figuras 65 e 66), links de posts da editora Intrínseca sobre S., sites com conteúdos relacionados ao universo de S. e ONDT e respondeu perguntas dos leitores.

Figura 64 – Post de Antonio Rhoden no grupo do Facebook



Fonte: Captura de tela do grupo S. “O Navio de Teseu” no Facebook.⁷⁹

Figura 65 – Post de Antonio com S. impresso e a prova de uma de suas páginas



Fonte: Captura de tela do grupo S. “O Navio de Teseu” no Facebook.⁸⁰

⁷⁹ Disponível em: <https://bit.ly/2SxSA8H>. Acesso em: 20 jan. 2020.

⁸⁰ Disponível em: <https://bit.ly/2UpFblk>. Acesso em: 20 jan. 2020.

Figura 66 – Post de Antonio com um dos efêmeros de S.



Fonte: Captura de tela do grupo S. "O Navio de Teseu" no Facebook.⁸¹

Podemos notar que em suas postagens, Antonio (que, vale observar, comenta (Figura 64) que não leu a obra inteira, “apenas” a história da marginália) parece contribuir para a permanência do encantamento com a obra pelos leitores, ao divulgar para os participantes do grupo imagens e informações do que ele chama de bastidores e nós chamamos de ritos genéticos editoriais. Nos parece o caso de informar, também, que encontramos as imagens divulgadas pelo designer em outro sites, como a página do designer no Behance⁸², site usado como portfólio para artistas da Adobe, e o blog Constantes e Variáveis⁸³, que publicou uma entrevista com ele em 2016, o que nos leva a pensar que esse mostrar dos ritos genéticos editoriais é bastante comum no design e só mais recentemente esteja ficando frequente no meio editorial.

⁸¹ Disponível em: <https://bit.ly/2Uug6pw>. Acesso em: 20 jan. 2020.

⁸² Disponível em: www.behance.net/gallery/42072447/S-O-NAVIO-DE-TESEU. Acesso em: 20 jan. 2020.

⁸³ Blog disponível em: <http://constantesevariaveis.blogspot.com/2016/03/entrevista-antonio-rhoden.html>. Acesso em: 20 jan. 2020.

Figura 67 – Página inicial do blog Ilha de Obsidiana



Fonte: Captura da tela inicial do blog em 15 de novembro de 2018. Acesso em: 15 nov. 2018.

Ainda no funcionamento dessa comunidade discursiva, um de seus participantes, Diogo Almeida, teve a iniciativa de criar um blog, o *Ilha de Obsidiana: Teorias, arquivos e informações sobre V. M. Straka*⁸⁴ (Figura 67), para postar as traduções que fez das informações e imagens que se espalham pela internet e compõem o que podemos chamar (segundo a dinâmica que descrevemos) de espaço canônico da narrativa de S. — materiais que não estão na história escrita por Straka nem nas anotações do Eric e Jen, mas que são mencionados por eles e podem ser encontrados em uma busca rápida na internet, como o já comentado suposto décimo capítulo verdadeiro de ONDT, o obituário de Straka e a gravação de Summersby. Consideramos que há um jogo de interior/exterior em S., onde ONDT é o interior e as anotações de Eric e Jen são o exterior de ONDT, mas que de fato compõem juntos uma coisa só, uma única obra que é retomada por outros conteúdos, que é seu espaço associado. Todas as traduções feitas por Diogo são disponibilizadas no blog e cumprem o papel, que temos identificado ao longo das observações desses materiais, de continuar a fabulação de que o mundo de Eric e Jen tem uma existência compartilhável, ou melhor, manter o pacto da suspensão da descrença.

Ainda que a editora Intrínseca não tenha se envolvido indireta ou diretamente nesses dois casos pontuais (o grupo no Facebook e o blog com as traduções) e que eles não façam parte da campanha empreendida pela editora, nos parece importante

⁸⁴ Disponível no link: <https://ilhadeobsidiana.wordpress.com/>.

sinalizar sua ocorrência, uma vez que muitos leitores descobrem o grupo no Facebook e as traduções feitas por Diogo antes de descobrirem o livro, e que o público que já leu *S.* pode encontrar nas traduções disponíveis no blog a complementariedade da experiência de leitura e imersão no mundo de Straka proposta pelos autores, o que faz desses dois vetores de público, mesmo sem ligação direta com a editora, um ponto na trajetória de *S.* que vimos descrevendo aqui. Esse é o modo como este objeto vai sensibilizando interlocutores com sua potência material formalizada tal como o é.

Recapitulando: a partir do mês de lançamento de *S.* no Brasil, posts de bastidores, resenhas, matérias sobre o lançamento, propagandas com vídeos e promoções, em diversos lugares, com a mediação da editora Intrínseca. E foi assim que *S.* navegou nos meios de comunicação, que fazem parte de diversas comunidades discursivas, através dos artigos em jornais e portais de notícias e nos meios de comunicação que alcançam os interessados em literatura ficcional, através das redes sociais da editora e dos conteúdos produzidos pelos blogs parceiros. Ganhando reconhecimento sem fazer os mesmos movimentos de “pré-estreia” cinematográfica feitos na edição original, mas com o mesmo tipo de resultado — esgotamento de exemplares e aparecimento na listagem de mais vendidos da editora. Por se tratar de um livro singular em seu catálogo, em momentos propícios *S.* volta a aparecer em posts de comparação entre livros de um mesmo gênero para leitores que ainda desconheçam a história de Straka, sendo esta uma estratégia interessante, uma vez que “citar livros comparáveis é uma forma de dar brilho a uma nova obra, levando compradores em potencial a pensar nele em termos de outro livro” (THOMPSON, 2013, p. 220).

Dito isso, entendemos que para analisarmos uma campanha de lançamento de uma obra literária a partir da perspectiva discursiva, se faz necessário pensar no *dispositivo institucional* (BOURDIEU, 2018) da editora e em sua posição no campo editorial, “que depende de sua posição na distribuição dos recursos raros (econômicos, simbólicos, técnicos etc.) e dos poderes por eles conferidos [...]” (p. 200). Como vimos, a Intrínseca comprou os direitos de publicação de *S.* anos antes de seu lançamento, o que implica que era esperado que o livro fosse um sucesso de vendas em seu país de origem e que sua tradução fosse tão rentável quanto. Aqui é

importante lembrar que neste contexto de produção de um campo editorial com valor literário, “a tradução é, antes de mais nada, um investimento financeiro que visa sempre, abertamente ou não, à produção de *best-sellers* [...]” (BOURDIEU, 2018, p. 239). Por estar próximo das (ou nas) posições dominantes do mercado, a editora privilegia a gestão de sucessos e “a pôr o capital simbólico que detêm a serviço de autores cada vez mais ‘comerciais’” (p. 200). Com as ações estratégicas de marketing e o sucesso de vendas no mercado estadunidense (e britânico), a editora brasileira teve o máximo de certeza possível para continuar investindo na feitura da versão em português brasileiro, mas se viu com limites quanto à campanha de lançamento. Podemos aqui apenas especular, mas nos parece claro que, por razões financeiras e geográficas, a editora não poderia realizar (com a presença dos autores) o *tour* de lançamento de S. pelo Brasil da mesma forma como foi feito nos Estados Unidos, tanto porque Abrams possivelmente tinha restrições de agenda por seus compromissos cinematográficos (o lançamento no Brasil ocorreu na época do lançamento do afamado *Star Wars: O Despertar da Força*) e Dorst possivelmente tinha compromissos na universidade em que atua como professor de pós-graduação, quanto pelo despendimento financeiro que trazer os dois autores e transportá-los pelo país significaria. Mas isso é uma hipótese, diante da compreensão do campo editorial em funcionamento. Não foi um tema explicitado em nenhuma ocasião.

Outro ponto a se considerar ao pensarmos na circulação de S. nos meses de pré-lançamento, lançamento e pós-lançamento envolve o apoio da empresa de Abrams, a produtora Bad Robot. Apesar de seu nome estar impresso na caixa de S. (junto com o nome da empresa estadunidense responsável pelo projeto gráfico do livro e pelas inscrições dispostas na marginalia e demais aspectos já comentados), mais uma vez, possivelmente por questões geográficas e financeiras, a Bad Robot não participou das ações de divulgação das edições estrangeiras de S. (a brasileira incluída), tendo a divulgação ficado a cargo das editoras em seus respectivos países, cada uma em seu momento específico — lembrando que os lançamentos estadunidense e britânico ocorreram na mesma época e as demais edições foram lançadas com o decorrer dos meses. Dessa forma, entendemos que as ações de lançamento da editora se adequaram ao que era possível em sua realidade. O que

afirmamos com base no que diz Bourdieu em seu estudo sobre *Uma revolução conservadora na edição*:

[...] A rigor, uma análise do campo editorial deveria levar em conta os agentes que, embora não tenham estatuto oficial, intervêm de modo efetivo no funcionamento desse campo por meio de seu poder de consagração e da influência que exercem sobre a circulação dos livros, na qualidade de *taste makers*: críticos influentes [...] ou “personalidades” dotadas de um grande poder no “meio” [...] (2018, p. 218).

Usar blogueiros para fazer críticas e comentários sobre a obra foi uma das principais táticas utilizadas pela Intrínseca. Esses blogueiros tiveram o papel dos agentes que intervêm no funcionamento do campo editorial. Com seus grandes números de visitantes, visualizações e comentários, eles impulsionaram o burburinho ao redor do lançamento e possibilitaram que sua primeira edição (de doze mil exemplares) esgotasse mais rapidamente do que o esperado (em três meses, foram vendidos em média 150 a 180 exemplares da obra por semana), como comentado por Heloiza Daou em entrevista concedida a Almeida (2018, p. 40):

Primeiro, a gente achou que tinha colocado muito pra cima, mas depois de duas semanas de venda eu falei com o meu gerente comercial (o Jeferson), cara, a gente errou nesta tiragem. E aí virou um problema, não é um livro que você pega, imprime e daqui a pouco você tem. Passaram duas, três, quatro semanas e continuou vendendo muito. Natal vendeu muito. Quando a gente decidiu que ia fazer uma reimpressão, já era o tempo de ficar em falta.

É necessário lembrar que esses blogueiros fazem parte de um grupo seletivo que a editora escolhe com base em certos critérios e que é modificado a cada ano através de seleção aberta para todos os blogueiros, youtubers, instagramers e demais influenciadores digitais que tratam de temas voltados à literatura e entretenimento, o que os enquadra como agentes influenciadores, guardadas as devidas diferenças, do campo editorial e que estão diretamente ligados às casas editoriais. Sabemos que toda casa editorial que opera no *star system*

emprega uma série de estratégias de marketing e publicidade — desde divulgação e turnês dos autores até tentativas de tê-los em programas de rádio e televisão e conseguir resenhas dos livros na imprensa nacional, no esforço de chamar a atenção dos leitores para os livros e impulsionar as vendas (ou rotatividade) nas livrarias. (THOMPSON, 2013, p. 24).

Antigamente havia uma visão de que os leitores não tinham muito contato com as editoras e sabiam pouco sobre elas, pois, em tese, seu maior interesse estava nos livros e nos autores. No entanto, temos visto que há uma certa aproximação das editoras com seus consumidores através de, por exemplo, *newsletters* e *mailing lists* com textos sobre autores e funcionários das editoras, e que muitos leitores estão interessados também no tipo de material que é vendido — podemos citar, por exemplo, o interesse pelas edições que a editora Cosac Naify publicava, ou de leitores que adquirem livros porque são publicados pela Companhia das Letras⁸⁵. Nesse contexto, ao revelar os profissionais envolvidos na edição de *S.*, a Intrínseca foi capaz de aproximar o leitor (e possível comprador) da engenhosidade da obra de Abrams e Dorst e de toda complexidade envolvida para que o livro pudesse ser impresso. Mostrar como a edição demandou cuidado e atenção foi também uma forma de “explicar” ao público o valor de capa do livro, um pouco acima do que geralmente é cobrado pelos títulos da editora⁸⁶. Ao mostrar uma obra cuja impressão foi feita na China, que demandou um trabalho de tradução complexo e que um designer fizesse dois estilos de escrita, com características e “personalidades” (ethos discursivo, de

⁸⁵ Fundada em 1996, a Cosac Naify encerrou suas atividades em 2015. Era uma editora conhecida por suas publicações com design arrojado e, por isso, era uma referência de edições de qualidade. Fundada em 1986, a Companhia das Letras é a maior editora brasileira, tendo publicado aproximadamente três mil títulos de mil e trezentos autores. Cosac Naify e Cia das Letras são exemplos de editoras, como também a DarkSide Books e a Antofágica, que atraem atenção dos leitores-consumidores com seu padrão de qualidade de edição e diagramação. Para saber mais sobre a Cosac Naify, conferir: <https://bit.ly/36PMc1y>. Para saber mais sobre a Companhia das Letras, conferir: <https://bit.ly/2GUyT5q>.

⁸⁶ No momento de escrita desta dissertação, *S.* está esgotado nas livrarias e no estoque da editora, no entanto, quando estava disponível para venda, seu preço de capa era R\$99,90, o que corresponde a 9,6% do salário mínimo brasileiro, que em 20 de janeiro de 2020 era de R\$1039,00. De acordo com o ranking disponível em seu site, os livros mais vendidos da editora Intrínseca têm o preço de capa de R\$39,90, há uma diferença de R\$60,00 entre os valores de *S.* e de, por exemplo, *P.S.: Ainda Amo Você* (2015), segundo livro da série de Jenny Han que está sendo adaptada para as telas de streaming da Netflix e que consta como um dos títulos mais vendidos da editora no começo de 2020.

fato, como desenvolveremos a seguir neste capítulo) diferentes para combinar com os personagens das margens, estabelece condições de valor literário (ou editorial) para o preço cobrado. Percebemos que essas ações abriram espaço para que o ato de mostrar o processo editorial ao leitor fosse um fato recorrente, em várias outras ocasiões e para obras *best-sellers* ou não, mas também ajudaram a mitificar esse processo, mostrando o trabalho dos bastidores como extremamente complicado, árduo e penoso — o que não deixa de ser, mas também não se limita a isso.

Assim, verifica-se como se dá a publicização da obra e como ela é um *mídiu*m: sua materialidade e sua circulação, amalgamadas, produzem um fenômeno de recepção que lhe confere valor. A publicização não é a obra, não é o centro da criação, mas (periféricamente) convoca a obra para uma circulação que “apenas” a apresenta. Essas formas de apresentação vão compondo o que a obra (afinal) passa a ser. Por considerarmos a obra de Abrams e Dorst um *mídiu*m, vimos mostrando até aqui como se dá o funcionamento de uma matriz de sociabilidade (a editora *Intrínseca*) e seu pertencimento ao mercado editorial num segmento em que a literatura flerta com o entretenimento. Para isso detalhamos a formalização material (que começamos a explicar no capítulo anterior) de *S.*, da dimensão de vetor de sensibilidade, e a campanha de lançamento que a editora realizou. No próximo tópico abordaremos a construção do *ethos* discursivo desse objeto editorial.

3.3 TROQUE MAIS UMA PEÇA

A partir do que foi apresentado neste capítulo até aqui, podemos nos deter na questão que vimos construindo desde o começo deste trabalho: como o *ethos discursivo* se constrói na edição brasileira do livro, como sua tipografia e os carimbos e código dos efêmeros que foram modificados de uma edição para a outra (que também descrevemos neste capítulo) são parte dessa construção, que ao final almeja não se diferenciar do *ethos* da edição estadunidense — o que põe problemas interessantes sobre traduções, reedições e, mais amplamente, sobre como a mediação editorial produz sentidos, nos conjuntos das manobras que são feitas textualmente “com as coerções genéricas que lhes delimitam”, como aponta Salgado

(2006, p. 377) em *Um ethos para Hércules: considerações sobre a produção dos sentidos no tratamento editorial de textos*, onde se debruça sobre os ritos genéticos editoriais, que a autora explica tratar-se do trabalho que se faz em um texto para que este possa ir a público.

Para isso, assumimos a perspectiva enunciativa porque entendemos, no quadro discursivo-midiológico (no qual o discurso é um elemento fundamental da conjugação MO/OM, conforme detalhamentos anteriores), que o *ethos* é “parte integrante da cena de enunciação tanto quanto o vocabulário ou os modos de difusão que o enunciado implica por sua maneira de existência” (MAINGUENEAU, 2006, p. 290). Antes de falarmos de *ethos*, faz-se necessário elucidarmos o que entendemos por *cenar de enunciação* e por *cenografia*.

A cenografia, de acordo com Maingueneau (2001; 2006), é a situação de enunciação de uma obra, ou seja, seu contexto, seu narrador e em que tempo e espaço este está inserido – é um movimento duplo, a obra valida e ao mesmo tempo é validada por sua cenografia. Nos estudos da linguagem, a situação de enunciação se refere ao “foco de coordenadas que serve de referência diretamente ou não à enunciação: os protagonistas da interação da linguagem, enunciador e co-enunciador, assim como sua ancoragem espacial e temporal” (MAINGUENEAU, 2001, p. 121). Para falar da situação de enunciação de uma obra literária, por entendermos que um texto é “o rastro de um discurso em que a fala é *encenada*” (MAINGUENEAU, 2006, p. 250, grifo original), devemos considerar sua conjuntura de produção e o ato de comunicação que ela objetiva, ou seja, sua cena de enunciação, em que Maingueneau articula três dimensões: *cena englobante*, *cena genérica* e *cenografia*.

A *cena englobante* se refere ao tipo de discurso, no caso em tela, o discurso literário, uma vez que “todo enunciado literário está vinculado com uma cena englobante literária” (p. 251), que possibilita a suposição de que o que é falado na obra seja fictício, que o autor use um pseudônimo como nome e que um texto possa ser lido sem a vigília constante de sua paridade com o mundo real. E aí entra a *cena genérica*, pois certas condições de enunciação devem estar ordenadas para que um discurso literário seja produzido e entendido como tal. Sobre a relação da *cena englobante* com a *cena genérica*, o analista do discurso explica:

A cena englobante não é suficiente para especificar as atividades verbais, pois não se tem contato com um literário, político ou filosófico não especificado; a obra é na verdade enunciada através de um gênero do discurso determinado que participa, num nível superior, da cena englobante literária. Pode-se falar nesse caso de *cena genérica*. As condições de enunciação ligadas a cada gênero correspondem, como vimos, 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, grifos originais).

Das palavras do teórico depreendemos que a cena englobante e a cena genérica, que compõem o quadro cênico, se relacionam com as condições de produção, de circulação e de recepção de uma obra inserida numa certa comunidade que partilha dos mesmos imaginários (de temas, inscrições etc.) sobre o literário. Isso se relaciona com a matriz de sociabilidade que põe em funcionamento, em termos discursivos, os objetos editoriais. Quanto à *cenografia*, é a “cena narrativa construída pelo texto” (MAINGUENEAU, 2006, p. 252), é a união dos elementos que são mobilizados (ou colocam em cena as coerções e temas do quadro cênico) na enunciação de uma obra:

É nessa cenografia, que é tanto condição como produto da obra, que ao mesmo tempo está ‘na obra’ e a constitui, que são validados os estatutos do enunciador e do co-enunciador, mas também o espaço (topografia) e o tempo (cronografia) a partir dos quais a enunciação se desenvolve (p. 252).

Pode-se identificar uma cenografia a partir de diversos índices, indicações paratextuais (no título, com a indicação de um gênero, ou no prefácio etc.) ou explicitamente indicar no texto do miolo, muitas vezes reivindicando a caução de cenários enunciativos já validados (o que não significa valorizados esteticamente, mas, sim, instalados no universo de saberes e valores do público), mas ela não se designa

a si mesma, pelo contrário, ela se *mostra* “para além de toda cena de fala que seja dita no texto” (p. 252-253). Podemos dizer que

A noção de ‘cenografia’ adiciona ao caráter teatral de ‘cena’ a dimensão da *grafia*. 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. A *grafia* aqui é tanto quadro como processo; logo, a cenografia está tanto a montante como a jusante da obra: é a cena de fala que o discurso pressupõe para poder ser enunciado e que em troca ele precisa validar através de sua própria enunciação (MAINGUENEAU, 2006, p. 253).

A cenografia global de uma obra resulta da relação dos enunciados validados que ela reivindica em seu texto, do percurso de sua rede (MAINGUENEAU, 2001). Entende-se, disso, que

A cenografia não é portanto o contexto contingente de uma ‘mensagem’ que se poderia ‘transmitir’ de diversas maneiras, ela confunde-se com a obra que sustenta e que a sustenta. Recusando qualquer redução da cenografia a um ‘posicionamento’, nela veremos antes um dispositivo que permite *articular* a obra sobre aquilo de que ela surge: a vida do escritor, a sociedade (MAINGUENEAU, 2001, p. 134).

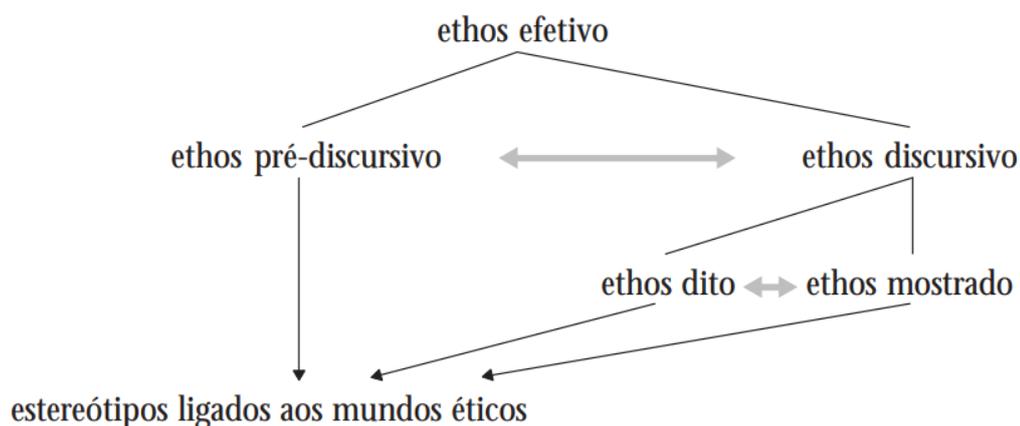
A cenografia articula a obra considerada como um objeto estético autônomo e a condição do autor, os lugares e momentos de escrita, mas ela também é parte integrante da obra. “Além de seus ‘temas’, as obras, de uma posição literária a uma outra, opõem-se por sua maneira de definir suas cenografias” (MAINGUENEAU, 2001, p. 134); os tipos de cenografias textualizados indicam como as obras definem suas relações com a sociedade e como legitimam seu exercício da palavra literária nessa sociedade.

Como um texto é “uma enunciação ativamente dirigida a um co-enunciador que é preciso mobilizar a fim de fazer aderir ‘fisicamente’ a um certo universo de sentido” (MAINGUENEAU, 2006, p. 266), o *ethos* construído por meio do discurso,

intrinsecamente ligado a um processo interativo de influência sobre um outro, está crucialmente ligado ao ato de enunciação. E como o público também constrói representações do ethos do enunciador antes de ocorrer a enunciação, é preciso diferenciar *ethos discursivo* e *ethos pré-discursivo*. Para fazermos essa distinção entre discursivo e pré-discursivo, devemos considerar a diversidade de tipos, gêneros do discurso e posicionamentos, uma vez que, por fazer parte de certo gênero, um texto já induz expectativas quanto a seu ethos.

Maingueneau (2006) propõe que o ethos de um discurso é o resultado da interação entre diversos fatores, sendo eles o *ethos pré-discursivo*, o *ethos mostrado* e o *ethos dito*⁸⁷. A seguir, o esquema que sintetiza esse raciocínio:

Figura 68 – Esquema explicativo de ethos



Fonte: Maingueneau (2011).

O que o linguista apresenta no esquema (Figura 68) é a síntese do raciocínio de que o ethos (que ele denomina *efetivo*) é feito da influência de dois fatores, o ethos pré-discursivo e o ethos discursivo. O primeiro é definido como o que é imaginado ou esperado por (por exemplo) um leitor sobre um livro de determinado autor ou

⁸⁷ Para tratar do ethos discursivo, Maingueneau retoma a noção de ethos retórico de Aristóteles, que teve uma caracterização pragmática feita por Oswald Ducrot nos anos 1980, distinguindo o locutor como enunciador e como ser no mundo. Em síntese, a produção de ethos está ligada ao ato da enunciação, mas Maingueneau propõe que não só o texto oral, como reza a tradição, mas também o escrito produz um ethos.

determinada editora. O segundo, também chamado de *ethos* mostrado, pode ser entendido como o que um enunciado (ou texto) realmente é, que é identificado e atualizado, para mantermos o exemplo, pelo leitor quando entra em contato com — ou lê — um livro. Mas não é apenas do *ethos* mostrado que o *ethos* discursivo é composto, há também o *ethos* dito que se refere ao que um enunciado diz sobre si mesmo, podendo ser produzido direta ou indiretamente — no primeiro caso, é a situação em que dizemos uma coisa sobre nós mesmos, por exemplo, a editora Intrínseca diz em seu site que é uma editora que publica poucos e bons livros (ela está falando sobre si mesma); no segundo pode ser feito com “metáforas ou alusões de outras cenas de fala” (MAINGUENEAU, 2006, p. 270). As setas do esquema apontam a existência de relação entre todos esses fatores e o tracejado sugere que todos eles estão também apoiados nos estereótipos encontrados e retomados, incontavelmente, nos mundos éticos, ou seja, nos valores e crenças que uma comunidade discursiva cultiva. Esses conceitos se relacionam com as condições de produção de um discurso textualizado e designam aspectos da ordem do sensível que participam da tessitura do material inteligível numa textualização. O conceito de *cenografia* é muito produtivo neste ponto, pois, inclui também a formalização material dos textos, o modo como discursos se atualizam e se textualizam. É da *cenografia* que emerge o *ethos*.

O *ethos* está “intrinsecamente ligado a um processo interativo de influência sobre o outro” (MAINGUENEAU, 2006, p. 269) e sua noção possibilita a reflexão sobre o processo “mais geral de adesão dos sujeitos ao ponto de vista defendido por um discurso” (p. 271), articulando “corpo e discurso: a instância subjetiva que se manifesta através do discurso não se deixa perceber neste apenas como um estatuto, mas sim como uma voz associada à representação de um ‘corpo enunciante’ historicamente especificado” (p. 271). Considerar o *ethos* de uma obra envolve considerar a forma com que a *cenografia* gere a vocalidade de seu discurso, externada pelo tom dessa obra:

A instância que assume o tom de uma enunciação evidentemente não coincide com o autor efetivo da obra. Trata-se, de fato, dessa representação do enunciador que o co-enunciador deve construir a partir de índices de várias ordens fornecidos pelo texto. Essa representação desempenha o papel de um **fiador** que se encarrega

da responsabilidade do enunciado (MAINGUENEAU, 2001, p. 139, grifo original).

Esse fiador assegura o que é dito no texto, procurando se certificar da *incorporação* do interlocutor, ou seja, da apropriação que o interlocutor faz do ethos de uma obra, do que é dito através de certo modo. Diz Maingueneau (2006, p. 272) que

Na verdade, a ‘incorporação’ do leitor vai além de uma simples identificação com um ‘fiador’, implicando um mundo ético de que esse ‘fiador’ participa e ao qual dá acesso. Esse ‘mundo ético’ ativado através da leitura subsume certo número de situações estereotípicas associadas a comportamentos [...].

Assim, um leitor consegue identificar nas obras associações a alguns lugares e modos de fazer ou dizer que reconhece de certos mundos éticos, que podem muito bem ser seu mundo ético, ele então “incorpora” esses estereótipos e valores que se relacionam com maneiras de agir na sociedade. É também dessa forma que o ethos registra uma obra num determinado momento e circunstância histórica — não podemos esquecer que o ethos também é afetado pelos posicionamentos estéticos e pelos gêneros das obras. Tem-se aí a força argumentativa do ethos:

o discurso não resulta da associação contingente entre um ‘fundo’ e uma ‘forma’; é um acontecimento inscrito em uma configuração sócio-histórica e não se pode dissociar a organização de seus conteúdos e o modo de legitimação de sua cena discursiva (MAINGUENEAU, 2008b, p. 74).

A noção de ethos não separa corpo e texto, nem o mundo representado e a enunciação que uma obra atualiza. Do mesmo modo, não se separam o ethos e o código de linguagem característico de um posicionamento no campo literário, pois ele “só é eficiente quando associado ao *ethos* que lhe corresponde” (MAINGUENEAU, 2006, p. 278, grifo original). Além do mais, o ethos se associa ao *habitus* (tal como formulado por Pierre Bourdieu), que são as condições de existência ou maneira de

agir na sociedade — as obras estabelecem sua cenografia por meio desses *habitus* que constituem uma sociedade.

Por ser uma das dimensões da cenografia, o ethos sofre suas mesmas coerções, de forma que numa obra literária ele não pode ser reduzido a projeções das categorias sociolinguísticas, pois, a “literatura emprega essas categorias em função de sua economia própria, apoia-se nelas para excedê-las” (p. 282). Dessa forma, é possível haver obras que empreguem diversos ethos ou obras em que o ethos tenha uma existência intertextual, ou seja, “o mundo ético que a leitura ativa não corresponde a um universo de comportamento socialmente identificável, mas a uma postura de escrita associada a uma corrente de tradição literária” (p. 283). Em qualquer caso, o ethos trabalha e apoia a enunciação. Contudo, não se pode perder de vista que uma obra, além de um certo modo de enunciação, é também “uma totalidade material que, enquanto tal, é objeto de um investimento pelo imaginário” (p. 288), ou seja, tem separações em capítulos, partes, que dependem de sua cenografia e conteúdo.

É nessa direção que (reiteramos) temos feito uso da noção de *mídiu*m, que Maingueneau, como outros analistas do discurso, empresta de Régis Debray ao abordar, em *Discurso Literário* (2006), o que chama de “problemas de mídiu” e colocar a definição de que o objetivo da mediologia é estudar as mediações pelas quais passa um pensamento, uma ideia, ao se tornar força material. Pois é nesse aspecto também que

as coerções de ordem midiológica desempenham um papel essencial. Vimos que, diferentemente da obra recitada, a obra lida individualmente em forma de códex ou de livro permite oferecer uma percepção panóptica. Ela suscita, com efeito, uma tensão entre a linearidade da leitura e a possibilidade de sobrepor, para confrontá-los, parágrafos, páginas, capítulos, partes. O gênero impõe igualmente suas coerções (MAINGUENEAU, 2006, p. 288).

Concluindo: na perspectiva adotada, não podemos limitar a noção de ethos apenas a um recurso de persuasão, pois, ele integra a cena de enunciação suscitando possibilidades de engajamento do leitor pela sua forma de dizer e de ser, justamente por participar de um dado mundo, ou criar um dado mundo, associado a um certo

imaginário do corpo (uma identidade encarnada em alguma forma que contém valores específicos, historicamente constituídos), que a enunciação configura. Pelo fato de as determinações do corpo serem uma das condições do funcionamento da obra (um de seus articuladores), podemos começar a retomar os dados sobre S. para vermos como se dá essa condição em nosso objeto.

3.3.1 S.

Iremos nos deter em algumas considerações quanto ao ethos da edição brasileira de S., das mudanças que foram feitas em determinados pontos (conforme descrito ao longo deste capítulo) até a edição como um todo. A edição de S. é uma edição padronizada, de forma que pode ser reconhecida como S. em qualquer país. Seus processos editoriais, entretanto, se diferenciam em cada edição, de forma que certos aspectos são essenciais quando consideramos seu ethos dito e seu ethos mostrado.

O *ethos dito indireto*, aquele que é feito a partir de metáforas ou outros meios que não uma enunciação própria de si mesmo, da edição brasileira de S. é feito, principalmente, pela editora que o publicou no país e envolve as propagandas, as ações com blogueiros, os vídeos e posts com sua equipe de produção feitos por ela ao longo de sua campanha de lançamento. A obra é oferecida como “mais que um livro, um quebra-cabeça literário” (Figuras 69 e 70) que teve uma produção complexa e que propõe uma “experiência única”. E essa informação — ser um quebra-cabeça literário — foi repetida diversas vezes ao longo do ano que se seguiu à sua publicação.

Figura 69 – Tuítes da editora Intrínseca sobre S.

Intrínseca @intrinseca Following

S. é mais do que um livro, é um quebra-cabeça literário.

Conheça mais do livro de J.J. Abrams e Doug Dorst:

Translate Tweet

Intrínseca @intrinseca Following

Mais do que um livro, "S." é uma experiência única da mente de J.J. Abrams:

Translate Tweet

S. - J.J. Abrams & Doug Dorst

S. está longe de ser um livro convencional. A obra conecta ao menos quatro histórias, que se desdobram ao mesmo tempo, embora não necessariamente em ordem cr...

youtube.com

1:00 PM - 7 Aug 2016

2 Retweets 20 Likes

1:30 PM - 7 Mar 2016

As primeiras pistas de S.
Preparar um texto não é tarefa fácil! Imagine um cheio de mistérios e códigos?
intrinseca.com.br

Fonte: twitter.com/intrinseca. Acesso em: 25 jun. 2019.

Figura 70 – “S. é mais que um livro”

Intrínseca @intrinseca Following

S. é mais do que um livro, é um quebra-cabeça literário.

Conheça mais do livro de J.J. Abrams e Doug Dorst:

Translate Tweet

As primeiras pistas de S.

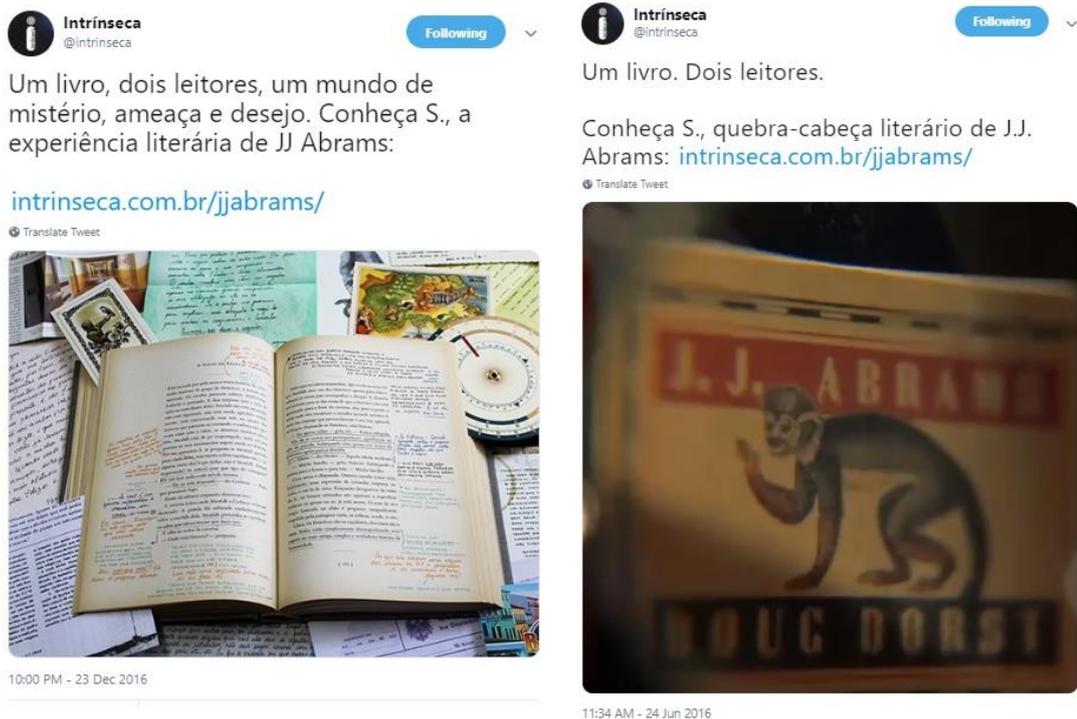
Preparar um texto não é tarefa fácil! Imagine um cheio de mistérios e códigos?

intrinseca.com.br

1:30 PM - 7 Mar 2016

Fonte: twitter.com/intrinseca. Acesso em: 25 jun. 2019.

Figura 71 – S.: Experiência literária e quebra-cabeça literário



Fonte: twitter.com/intrinseca. Acesso em: 25 jun. 2019.

Como visto nas Figuras 69, 70 e 71, os enunciados da editora (retomados várias vezes em momentos diferentes) constroem para S. uma imagem de jogo, de experiência, que ainda tem a palavra “literária” como acompanhante e, mesmo que seja um livro, não passa necessariamente a ideia de leitura — que geralmente é o que se espera de um livro —, mas a ideia de brincadeira, alguma coisa que pode ser divertida, ainda que leve certo tempo para ser concluída (isso se levarmos em conta a ideia de que um quebra-cabeça demanda tempo para ser entendido e montado). Nas imagens utilizadas para ilustrar, os tuítes ressaltam os aspectos diferenciais da obra. Nos primeiros tuítes das Figuras 69 e 71 temos as páginas das provas de S. e o exemplar aberto de ONDT com os efêmeros espalhados ao seu redor, como numa mesa de RPG⁸⁸, o que — junto com a afirmação de que “S. é mais que um livro, é um quebra-cabeça literário” — inscreve a obra em um outro mundo ético (o mundo dos jogos), além de colocar também uma questão para o leitor: S. é um livro ou um jogo? E os vídeos e posts de bastidores linkados nos tuítes colocam em relevo a

⁸⁸ Os RPGs, siga para role-playing game, são jogos em que os jogadores atuam como personagens e criam narrativas de forma colaborativa. Podem ser jogados em tabuleiro ou com encenações teatralizadas.

particularidade material, sempre o identificando como complexo — em nosso exemplo, o post “As primeiras pistas de S.” destaca que preparar um texto, principalmente “cheio de códigos e mistérios”, não é fácil. Ao mesmo tempo em que a editora chama de quebra-cabeça, não fornece muitas pistas de que tipo de quebra-cabeça seria, deixando para o leitor/seguir tirar suas próprias conclusões a partir das imagens. Nas poucas vezes em que a história da obra é mencionada, a atenção é voltada para a marginália, colocando Eric e Jen como principais na “experiência literária”, com “Um livro, dois leitores, um mundo de mistério, ameaça e desejo” e “Um Livro. Dois leitores.”, sem passar mais nenhuma informação, talvez como uma forma de manter o “mundo de mistério” da obra.

Esses enunciados de “quebra-cabeça” e “experiência literária”, apesar de negados pelo romancista responsável pela escrita da obra (como já mencionado), são corroborados pelos diversos artigos (conferir Tabela 1) e resenhas sobre a obra, algumas divulgadas pela editora, que enfatizaram o caráter singular de se encontrar um livro recheado de papéis encartados e conversas escritas pelas margens.

Figura 72 – Tuítes da editora com links para resenhas de S.



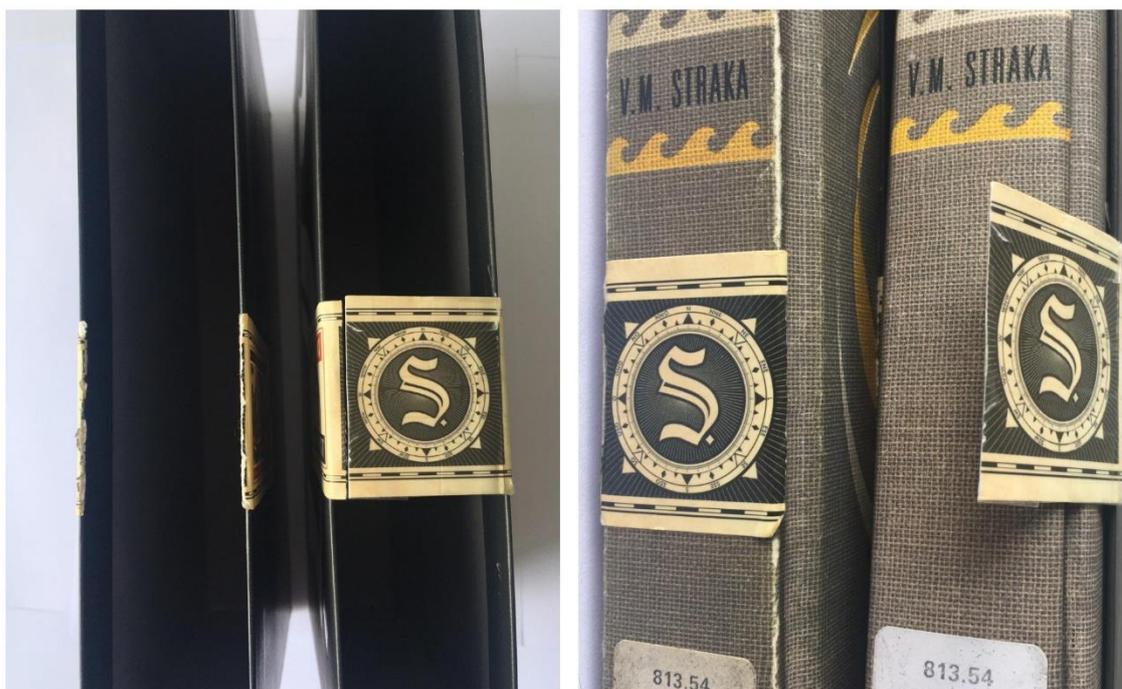
Fonte: twitter.com/intrínseca. Acesso em: 25 jun. 2019.

A frequência com que a editora fala que “S. é uma experiência literária”, mesmo quando compartilha links de resenhas de blogueiros e youtubers (Figura 72), poderia nos levar a pensar que esse enunciado era o slogan do livro — se a frase fosse usada

em seu site oficial, talvez pudéssemos realmente considerar como um slogan. Pela frequência de retomadas desse enunciado, a imagem que temos de S. é de uma obra-experiência-quebra-cabeça “incrível” — ou, no mínimo, diferente da encontrada em outros livros.

Quando nos detemos na identificação do ethos *mostrado* de S., precisamos nos deter no objeto em si. Um dos aspectos da “experiência única” indicada na construção do ethos *dito* se relaciona com o fato de (ao romper do lacre) um livro sem a autoria esperada (de Abrams e Dorst) cair em nossas mãos. Aí temos a questão do *ethos mostrado* da edição, que precisamos analisar em partes, a começar pelo lacre — cuja produção já foi comentada no primeiro tópico, Sapatos Alados, deste capítulo.

Figura 73 – O lacre: edições brasileira (à esquerda) e estadunidense (à direita)



Fonte: Elaborado pela autora.

Sabemos que o lacre da edição brasileira foi colado por uma terceira empresa⁸⁹ no Brasil e provavelmente esta é a razão para a principal diferença da edição brasileira. O lacre da edição original (estadunidense) não fica colado na lombada do exemplar

⁸⁹ Como já mencionado neste capítulo, na sequência de produção, a primeira empresa foi a chinesa, a segunda foi a responsável pela produção do guardanapo, e a terceira a responsável pelo lacre e *shrink*.

de *Ship of Theseus*, sendo possível descartá-lo completamente ou deixar um de seus lados grudados na caixa de S. (como mostrado na Figura 73). Na edição brasileira, no entanto, o lacre foi colado nas duas laterais da caixa que forma S., mas também na lombada do exemplar de ONDT, fazendo com que, ao quebrarmos o lacre da caixa, o S medieval continue grudado em ONDT e, conseqüentemente, a imagem de “um livro dentro do outro” se perde. O vestígio da caixa rompe a fabulação da inexistência de S., que é o pacto básico deste objeto editorial, como vimos.

Mesmo que S seja o nome do personagem principal de ONDT⁹⁰, o lacre com o S escrito em sua lombada não se relaciona com ONDT, mas sim com S. (por isso seu lugar na caixa). Ao encontrarmos o S na lombada, nos parece que a cenografia de ONDT passa a não ser validada, uma vez que a cena englobante de ONDT deveria ser a de um romance (é o que era esperado a partir do que Dorst comenta em suas entrevistas), o que não se cumpre totalmente, pois o eco de S. está literalmente grudado no exemplar do livro. Como é da cenografia que se produz o ethos, a edição brasileira de S. não constrói um ethos idêntico ao da edição estadunidense, mas unicamente de um livro usado como meio de conversa por duas pessoas, pois um elemento importante, **o lacre com a letra S**, não é mantido onde deveria — na caixa —, o que faz de ONDT parte de uma outra obra, S., o que fica visivelmente e materialmente claro no exterior do exemplar.

Outro aspecto sobre o qual devemos nos debruçar diz respeito aos cartões-postais (Figura 74) encontrados dentro de ONDT. Como comentado no começo deste capítulo, a edição brasileira corrigiu os carimbos de alguns dos cartões para a moeda corrente correta do tempo da trama (Real). Para o leitor norte-americano, da edição estadunidense, possivelmente não haveria nenhum problema em encontrar Cruzeiros nos carimbos dos cartões, mas, para um leitor ligado diretamente ao Brasil, o uso da moeda antiga alteraria o tempo da trama — Eric e Jen estariam em dois momentos históricos diferentes, em 2012 nos Estados Unidos e em um dos três períodos⁹¹ em que se adotou o uso do Cruzeiro no Brasil, talvez no último período, entre 1990 e 1993.

⁹⁰ Apresentamos os resumos do enredo de ONDT e marginália no capítulo Ponto A desta dissertação.

⁹¹ O Cruzeiro foi a moeda oficial do Brasil durante os períodos de 1942 a 1967, 1970 a 1986 e 1990 a 1993.

Caso esse “passeio temporal” ocorresse, o ethos de S. seria outro, possivelmente de um livro de ficção científica onde as viagens no tempo seriam possíveis — pois, com apenas os cartões-postais mostrando a moeda diferente, o Brasil que Eric conhece seria um Brasil do passado, já que o efêmero com a matéria de jornal sobre o alagamento do prédio do departamento onde Eric estudava na universidade, por exemplo, tem a data de 8 de janeiro de 2012. Com a alteração na edição brasileira, os efêmeros com textos do Brasil mantêm a linha temporal prevista na marginália.

Figura 74 – Cartão-postal Aves Nativas: versões brasileira (em cima) e estadunidense (embaixo)



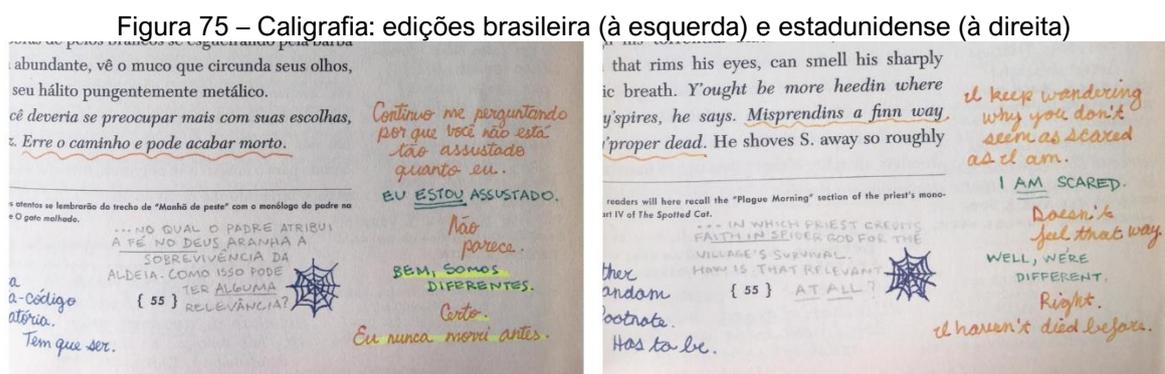
Fonte: Elaborado pela autora.

Dessa forma, nos parece que o ethos mostrado, construído para S., é o de um livro caprichado, atento aos detalhes (lembramos aqui que descrevemos seus ritos genéticos editoriais ao longo deste capítulo). Se levarmos em consideração este e o ethos dito (e também o ethos prévio, pois, não fizemos uma pesquisa sobre a recepção da obra), de sua conjunção teremos o *ethos efetivo* da obra de J.J. Abrams e Doug Dorst. Antes de falarmos de seu ethos efetivo e de sua cenografia geral, nos parece necessário nos debruçarmos com certo vagar nos dois personagens que fazem de

ONDT o que é definido como experiência literária, ou seja, os personagens que fazem com que S. seja S., Eric e Jen.

3.3.2. Eric e Jen

Para falarmos de Eric e Jen, devemos tratar de mais um aspecto: a caligrafia da marginália. Spiekermann (2011) diz que as letras podem expressar emoções, que podemos ver a “personalidade expressa nas suas características físicas: leve ou pesada, arredondada ou quadrada, alongada ou achatada” (p. 45). Ainda que o teórico, que é um arquiteto de informações, esteja falando sobre tipos, podemos ver pela comparação das caligrafias que a expressão de “personalidade” também se faz nas palavras manuscritas. Desse modo, além dos significados das palavras, as letras (suas formas) produzem sentidos: “ao projetar a aparência visual de uma mensagem, você está adicionando alguma interpretação a ela” (SPIEKERMANN, 2011, p. 103). As letras dos personagens Eric e Jen, dispostas por quase todas as páginas de ONDT e *Ship of Theseus*, obviamente — por serem feitas artesanalmente por pessoas distintas —, são diferentes nas duas edições.

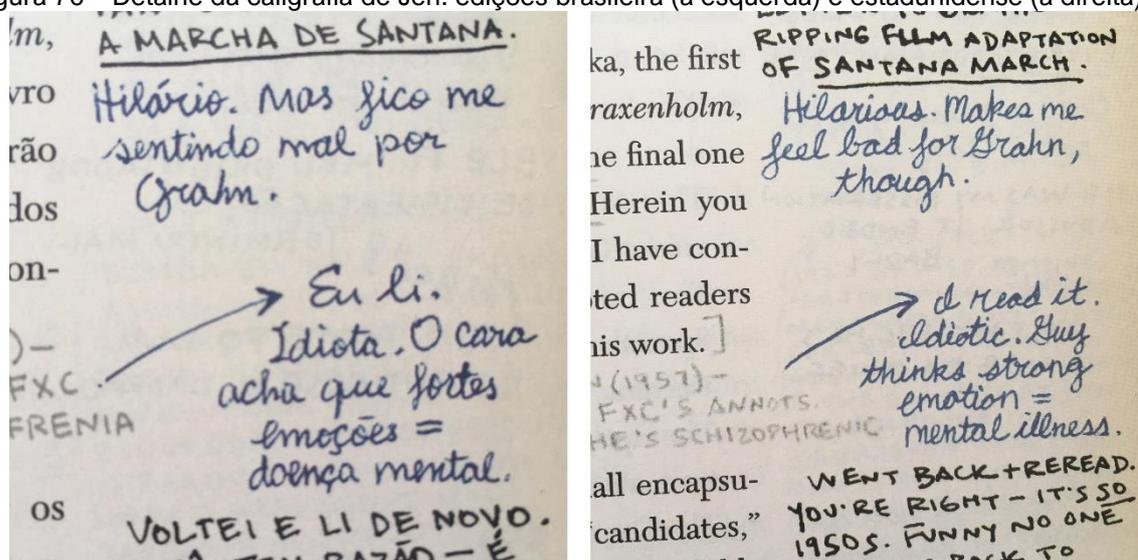


Fonte: Elaborado pela autora.

A escrita da personagem feminina (Jen) (Figuras 75 e 76) na edição brasileira é mais marcada (como se tivesse sido escrita com força), é um tipo de letra mais aberta, que passa a impressão de pertencer a alguém com experiência na escrita à mão, o suficiente para escrever rápido (pois a personagem está na biblioteca e em

horário de trabalho) e com o resultado de ser legível — uma vez que todas as letras estão conectadas, como indica Spiekermann (2011, p. 161): “se uma anotação é escrita rapidamente, provavelmente as letras nas palavras estarão conectadas. Cada pausa, começo e elevação da caneta durante a escrita manual retardam o processo”. Essa abertura na grafia de Jen passa a impressão de que a personagem se empenha na escrita das palavras, o que se assemelha também à grafia das crianças nos anos iniciais de aprendizado da escrita, que sempre escrevem todas as letras com cuidado para formar as palavras. Na caligrafia de Jen na edição estadunidense, pelo contrário, percebemos que suas palavras são mais fechadas, com algumas de suas letras demandando mais tempo para entendimento, principalmente nas palavras que têm floreios nos começos das letras em caixa alta, como se fossem escritas também às pressas, numa situação mais urgente, mas sem passar o mesmo cuidado que a caligrafia da Jen brasileira.

Figura 76 – Detalhe da caligrafia de Jen: edições brasileira (à esquerda) e estadunidense (à direita)



Fonte: Fotografia da autora.

Mas a construção do seu ethos não é feita apenas na caligrafia, temos que observar, também, o que ela diz e como diz o que diz. Vejamos algumas das anotações de Jen espalhadas por ONDT para mostrarmos como a dimensão material, descrita até aqui, se coaduna com a história.

Pela leitura de alguns trechos selecionados podemos perceber que a primeira imagem que tivemos da Jen brasileira (personalidade mais afoita, mais aventureira e menos infantil do que é mostrado na edição estadunidense) não se sustenta, pois o sentido que as palavras da edição estadunidense apresenta é muito parecido com o que encontramos na edição brasileira, como pode ser notado no Quadro 1.

Quadro 1 – Anotações de Jen

Edição estadunidense: trecho/página	Edição brasileira: trecho/página
<i>Are you always this charming?</i> (p. vi)	<i>Você é sempre tão fofo?</i> (p. vi)
<i>So: I've been reading up on what your scholarly homeboys have said about who wrote this book.</i> (p. 3)	<i>Então, estive lendo o que seus amiguinhos acadêmicos disseram sobre quem escreveu este livro.</i> (p. 3)
<i>(Except he NEVER got OUT of the RIVER.)</i> (p. 6)	<i>(Só que ele NUNCA SAIU do RIO.)</i> (p. 6)
<i>For a Boy Genius, you're pretty slow sometimes.</i> (p. 17)	<i>Para um menino-prodígio você é bastante lento às vezes.</i> (p. 17)
<i>Note, again, that condescension tends to irritate people.</i> (p. 17)	<i>Note, mais uma vez, que a prepotência tende a irritar as pessoas.</i> (p. 17)
<i>Clearly you lit scholars aren't the best researchers. See attached!</i> (p. 21)	<i>Vocês acadêmicos de literatura claramente não são tão bons em pesquisa. Ver anexo.</i> (p. 21)
<i>Ending with a preposition?? Bad translator, FXC! Bad!</i> (p. 22)	<i>Terminando a frase com uma preposição?? Que tradução feia, FXC! Muito feia!</i> (p. 22)
<i>I'd ask you to say that 10 times fast, but it would just be 10 times as condescending.</i> (p. 35)	<i>Eu pediria para você dizer isso rápido 10 vezes, mas seria só 10 vezes mais prepotente.</i> (p. 35)

<i>The Nautical History Museum in Madeira has a bitchin' database. (p. 49)</i>	<i>O Museu de História Náutica na Ilha da Madeira tem uma senhora base de dados. (p. 49)</i>
<i>JEEZ. You'd think he'd at least try to make on up. (p. 72)</i>	<i>DEUS. Seria de pensar que ele pelo menos tentaria inventar um. (p. 72)</i>
<i>Is there a connection b/w us? What the hell is it exactly? (p. 82)</i>	<i>Há uma ligação entre nós? Que porra de ligação é essa exatamente? (p. 82)</i>
<i>This is usually where you'd say; "I can't believe you've read _____ already!" (p. 93)</i>	<i>É normalmente aqui que você diz: "Não acredito que você já leu _____!" (p. 93)</i>
<i>Back off. Don't need to explain myself to you or anyone else. (p. 97)</i>	<i>Sai fora. Não preciso me justificar para você nem para ninguém. (p. 97)</i>
<i>You don't have to say that. I don't <u>need</u> to be the beautiful one. (kinda resent the implication, actually...) (p. 206)</i>	<i>Você não precisa dizer isso. Eu não <u>preciso</u> ser a bonita. (Na verdade fico meio ressentida com a dedução...) (p. 206)</i>
<i>My mission is complete. Didn't have to kick the door open. Got the master key for Standefer from the Dept. secretary's desk. (p. 325)</i>	<i>Minha missão está completa. Não tive que chutar a porta. Consegui a chave-mestra do Standefer na escrivaninha do dept. (p. 325)</i>
<i>Oh, and also? I've <u>never</u> said I was helpless. So fuck you. (p. 336)</i>	<i>Ah, quer saber? Eu <u>nunca</u> disse que era desamparada. Então, vá se foder. (p. 336)</i>

Fonte: Elaborado pela autora.

Mas podemos mencionar a substituição de *condescendente* por *prepotente* (mostrados nos quinto e oitavo trechos no Quadro 1) na edição brasileira, que não são sinônimos, tendo o segundo termo um caráter de alguém que exerce “poder sobre outra pessoa”, enquanto o primeiro, neste caso usado como um adjetivo pejorativo,

remete mais a um certo desdém ou superioridade, o que faz com que vejamos a relação de Jen e Eric em lugares diferentes em cada edição. Pelas palavras indicadas como de Jen, conseguimos identificar um tom sarcástico, mas também de julgamento, de ênfase em sua independência e de eficiência, o que resulta em uma personagem autônoma e de temperamento altivo. Mas vamos por partes.

O tom sarcástico de Jen na maioria das vezes tem Eric como alvo (“Você é sempre tão fofo?”; “Para um menino-prodígio você é bastante lento às vezes”), mas também se volta, em alguns momentos, para a narrativa de Straka (“Só que ele NUNCA SAIU do RIO”). Observamos que ela usa esse tom praticamente desde o começo de sua conversa com Eric. Notemos também a repetição do uso de “você é” como pergunta ou afirmação, talvez como uma forma de se impor para ele — por ele ser mais velho e mais experiente quando o assunto é estudar Straka. Mas com o decorrer do tempo, percebemos que esse sarcasmo passa a ser uma marca de sua conversa com ele, uma marca de sua personalidade; percebemos também que este tom é direcionado ao texto de Straka apenas depois que Jen se sente mais *entendida* do livro e seu autor.

Quanto ao tom de julgamento, podemos observar que é geralmente direcionado aos acadêmicos de literatura (“Vocês acadêmicos de literatura claramente não são tão bons em pesquisa”; “Então, estive lendo o que seus amiguinhos acadêmicos disseram sobre quem escreveu este livro”) — sempre identificados como *amigos* de Eric, por estudarem o mesmo tema —, ao texto de Straka e Caldeira (“DEUS. Seria de pensar que ele pelo menos tentaria inventar um”; “Terminando a frase com uma preposição?? Que tradução feia, FXC! Muito feia!”, aqui temos também um tom de julgamento professoral), e como não poderia deixar de ser, ao Eric (“Note, mais uma vez, que a prepotência tende a irritar as pessoas”; “Eu pediria para você dizer isso rápido 10 vezes, mas seria só 10 vezes mais prepotente”), nas anotações sobre Eric, em especial, podemos identificar também que há (implícita) uma fala de “não seja assim”.

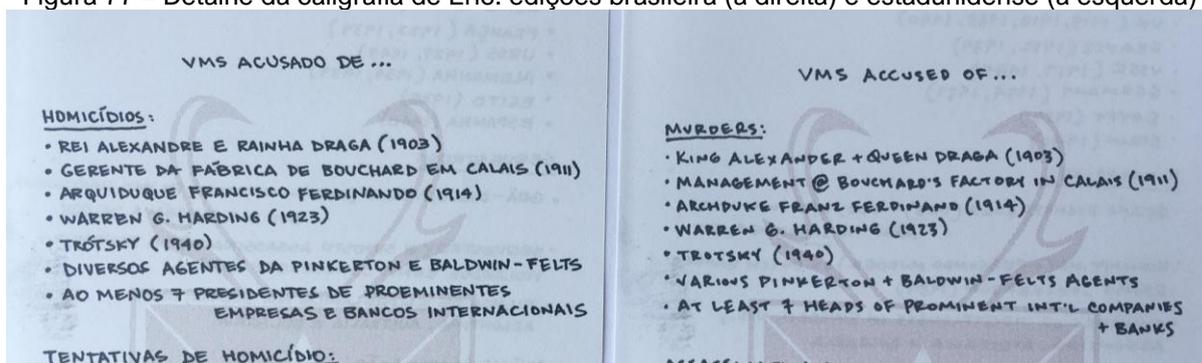
A ênfase em sua independência e eficiência são, geralmente, marcadas por algum tipo de emoção, seja a raiva (“Sai fora. Não preciso me justificar para você nem para ninguém.”; “Ah, quer saber? Eu nunca disse que era desamparada. Então, vá se foder.”; “Você não precisa dizer isso. Eu não preciso ser a bonita. Na verdade fico meio

ressentida com a dedução...”); frustração (“Há uma ligação entre nós? Que porra de ligação é essa exatamente?”); ou o desejo de ser reconhecida (“É normalmente aqui que você diz: “Não acredito que você já leu _____!”; “Minha missão está completa. Não tive que chutar a porta. Consegui a chave-mestra do Standefer na escrivania do dept”) e são direcionadas ao Eric.

Se juntarmos todos esses tons detectados e incluirmos a mudança de vocabulário apontada logo acima, temos que o ethos construído para Jen, a partir de seus enunciados em ONDT, é um de uma jovem-mulher autônoma e de temperamento altivo nas duas edições, mas com relacionamentos diferentes. A Jen da edição estadunidense é independente e usa seu temperamento para se afirmar numa relação em que sua outra parte, Eric, age durante um certo tempo com desdém em suas respostas na marginalia. A Jen da edição brasileira é independente e tem em seu temperamento uma forma de lidar com o poder exercido por Eric no desenvolvimento de seu relacionamento. Se levarmos em consideração as caligrafias, temos uma nova mistura. Seu ethos continua a ser o de uma pessoa independente e de personalidade ativa, mas também apressada na edição estadunidense e cuidadosa na edição brasileira.

Quanto à escrita do personagem masculino, Eric, na edição brasileira não percebemos grandes mudanças em comparação à edição estadunidense (Figura 77). As duas caligrafias são em letra bastão (ou “de forma”), mas o traço do personagem brasileiro parece mais forte, mais pesado do que o traço da versão original, talvez por conta do tipo de caneta utilizado para sua escrita.

Figura 77 – Detalhe da caligrafia de Eric: edições brasileira (à direita) e estadunidense (à esquerda)



Fonte: Elaborado pela autora.

Pela leitura dos trechos apresentados no Quadro 2, podemos perceber que o tipo de enunciação de Eric tem um tom diferente do tom de Jen. Ainda que seja recorrente sua fala de não saber se relacionar com outras pessoas ou expressar seus sentimentos (“Desculpe. Tentando expressar extrema gratidão, animação e respeito. Não estou acostumado a fazer isso”; “Ah – Sarcasmo. Saquei.”; “Nunca disse que era bom nisso. Só sou bom em ficar no meu mundinho (e algumas vezes nem mesmo nisso). Apenas diga onde e quando.”; “Não sei se algum dia conseguirei expressar como sou grato por você ser uma parte do meu mundo.”), o que ele também mostra em suas anotações é preocupação, cuidado, apoio, entusiasmo e orgulho de Jen (“Não me importo. Ligue para mim.”; “Espero que esta seja a primeira coisa que você leia quando voltar. / Espero que você volte.”; “Isso é impressionante. Muito orgulhoso de você. Continue.”; “Você é impressionante. Você consegue.”; “Legal ver você usar “cf”. Bem vinda ao LADO NEGRO”), o que também lhe permite ficar surpreso com a (mencionada) eficiência dela (“Você é. É assustador quão boa você é.”; “Eu não tinha me dado conta até você escrever isso.”).

Quadro 2 – Anotações de Eric

Edição estadunidense: trecho/página	Edição brasileira: trecho/página
ECCENTRIC / CRAZY. CAN’T STAND HOW EVERYONE EQUATES THE TWO. (P. X)	EXCENTRICIDADE / MALUQUICE. ODEIO QUANDO CONFUNDEM AS DUAS. (P. X)
SORRY. TRYING TO EXPRESS EXTREME GRATITUDE + EXCITEMENT + RESPECT. NOT USED TO DOING THAT. (P. 29)	DESCULPE. TENTANDO EXPRESSAR EXTREMA GRATIDÃO, ANIMAÇÃO E RESPEITO. NÃO ESTOU ACOSTUMADO A FAZER ISSO. (P. 29)
AGAIN: YOU HAVE TO BE CAREFUL. NOT EVERYTHING A WRITER WRITES IS ABOUT THE WRITER. (P. 35)	DE NOVO: VOCÊ PRECISA TOMAR CUIDADO. NEM TUDO QUE UM ESCRITOR ESCREVE É SOBRE O ESCRITOR (P. 35)
YOU ARE. IT’S SCARY HOW GOOD YOU ARE. (P. 71)	VOCÊ É. É ASSUSTADOR QUÃO BOA VOCÊ É. (P. 71)
CAN’T ASSUME YOU UNDERSTAND HER COMPLETELY. ALL YOU HAVE IS HER WRITING – AND NOT MUCH OF IT. (P. 77)	VOCÊ NÃO PODE SUPOR QUE A ENTENDE TOTALMENTE. TUDO O QUE TEM É O TEXTO – E NÃO É MUITO. (P. 77)
I DON’T CARE. CALL ME. (P. 122)	NÃO ME IMPORTO. LIGUE PARA MIM. (P. 122)

OH – SARCASM. I GET IT. (P. 134)	AH – SARCASMO. SAQUEI. (P. 134)
I NEVER SAID I WAS GOOD AT THIS. I’M ONLY GOOD AT BEING IN MY OWN LITTLE WORLD (+SOMETIMES I’M NOT EVEN GOOD AT THAT). JUST TELL ME WHERE + WHEN. (P. 142)	NUNCA DISSE QUE ERA BOM NISSO. SÓ SOU BOM EM FICAR NO MEU MUNDINHO (E ALGUMAS VEZES NEM MESMO NISSO). APENAS DIGA ONDE E QUANDO. (P. 142)
I HOPE THIS IS THE FIRST THING YOU READ WHEN YOU COME BACK. / I HOPE YOU COME BACK. (P. 200)	ESPERO QUE ESTA SEJA A PRIMEIRA COISA QUE VOCÊ LEIA QUANDO VOLTAR. / ESPERO QUE VOCÊ VOLTE. (P. 200)
NICE TO SEE YOU GETTING INTO THE “CF.” WELCOME TO THE DARK SIDE. (P. 313)	LEGAL VER VOCÊ USAR “CF”. BEM VINDA AO LADO NEGRO. (P. 313)
THAT’S AMAZING. REALLY PROUD OF YOU. KEEP GOING. (P. 337)	ISSO É IMPRESSIONANTE. MUITO ORGULHOSO DE VOCÊ. CONTINUE. (P. 337)
I DON’T THINK I’LL EVER BE ABLE TO EXPRESS HOW THANKFUL I AM THAT YOU’RE A PART OF MINE (P. 376)	NÃO SEI SE ALGUM DIA CONSEGUIREI EXPRESSAR COMO SOU GRATO POR VOCÊ SER UMA PARTE DO MEU MUNDO (P. 376)
I’M GOING OUT ON A LIMB HERE – BUT IT SEEMS LIKE SINGH + VMS COLLABORATED ON <u>AMRITSAR</u> + ENDED UP INFLUENCING EACH OTHER (P. 378)	VOU CORRER UM RISCO AQUI – MAS ME PARECE QUE SINGH E VMS COLABORARAM EM <u>AMRITSAR</u> E ACABARAM INFLUENCIANDO UM AO OUTRO (P. 378)
YOU’RE AMAZING. YOU CAN DO THIS. (P. 411)	VOCÊ É IMPRESSIONANTE. VOCÊ CONSEGUE. (P. 411)
I DIDN’T REALIZE IT UNTIL YOU WROTE THAT. (P. 418)	EU NÃO TINHA ME DADO CONTA ATÉ VOCÊ ESCREVER ISSO. (P. 418)
I DON’T THINK HE WAS TRYING TO SHOCK READERS. I THINK HE REALLY FELT LIKE HE’D FAILED THEM ALL. (P. 452)	EU NÃO ACHO QUE ELE ESTIVESSE TENTANDO CHOCAR OS LEITORES. ACHO QUE REALMENTE TINHA FALHADO COM TODAS ELAS. (P. 452)

Fonte: Elaborado pela autora.

Ao mesmo tempo, o personagem suscita a imagem de alguém cuidadoso com os temas que estuda e professoral quando indica comportamentos para Jen (“Excentricidade / Maluquice. Odeio quando confundem as duas.”; “De novo: você precisa tomar cuidado. Nem tudo que um escritor escreve é sobre o escritor.”; “Você não pode supor que a entende totalmente. Tudo o que tem é o texto – e não é muito.”; “Vou correr um risco aqui – mas me parece que Singh e VMS colaboraram em Amritsar e acabaram influenciando um ao outro”; “Eu não acho que ele estivesse tentando chocar os leitores. Acho que realmente tinha falhado com todas elas”).

Com a comparação dos trechos das duas edições, não nos parece haver alteração no ethos do personagem de uma edição para outra, sua personalidade se manteve. Em ambas as edições Eric é mostrado como uma pessoa quase carinhosa, ainda que não se reconheça como tal, muito dedicado à pesquisa, tomando cuidado com o que diz e com a forma com que trata as informações sobre a massa textual e as informações colhidas sobre a vida de Straka (“Eu não acho que ele estivesse tentando chocar os leitores. Acho que realmente tinha falhado com todas elas”).

Na linguagem do personagem, observamos também que houve alguma modificação no sentido de algumas de suas anotações, por exemplo, em “Can’t assume you understand her completely. All you have is her writing – and not much of it”, sua versão para a edição brasileira ficou “Você não pode supor que a entende totalmente. Tudo o que tem é o texto – e não é muito”, a modificação de “texto dela/seu texto” para “o texto” muda o sentido para “o texto do livro” e não o texto do trecho em que foi marcado e foi escrito por Caldeira. Do mesmo modo, ao trazer “e não é muito” no lugar de “não muito dele”, temos o sentido de que o texto não é muita coisa, quando a ideia é que não há muito texto **feito** por ela. São dois raciocínios diferentes.

3.3.3 As peças de S.

Os ajustes que comentamos no tópico anterior, em conjunto com tudo o que temos descrito até aqui, fazem com que a cenografia geral de S. seja de um romance-quebra-cabeça ou de livro-jogo, uma vez que se apresenta como um romance duplo (de Straka e também de Eric e Jen), numa edição antiga, roubada de uma biblioteca, que é “montado” conforme se vão lendo e conectando as camadas de marginália. Se considerarmos apenas ONDT, o ethos construído com suas páginas amareladas, carimbo de biblioteca e indicação de publicação em 1949, é de um livro antigo de biblioteca escolar. Mas S. é a junção de ONDT e a marginália e efêmeros de Eric e Jen, que (como vimos acima) também constroem seu próprio ethos.

Neste ponto, as duas edições (estadunidense e brasileira) têm (enfim) o mesmo ethos. Ainda que tenhamos explorado principalmente o lançamento da edição brasileira, pelos dados colhidos e apresentados ao longo deste capítulo, podemos

dizer que a edição estadunidense trabalhou com o funcionamento do mundo do entretenimento. E isso, juntamente com a afirmação de que a obra deve ser desvendada (com o objeto livro e todos seus espaços associados), a inclui na categoria de “experiência literária” e “quebra-cabeça literário” que tanto foi explorado pela editora Intrínseca. Além disso, todo o esmero editorial pormenorizado nesta dissertação nos leva a entender que é apresentado como uma experiência e um quebra-cabeça literário e esse esforço nos ritos genéticos editoriais se fez presente para que o ethos da edição brasileira não fosse diferente da estadunidense.

Para voltarmos à metáfora proposta no início deste trabalho, as *peças* de S. são substituídas de uma edição para outra — seu idioma muda, a tonalidade do guardanapo é alterada, os personagens anotadores na marginália ganham leves modificações etc. —, mas seu ethos é o mesmo. Ainda que haja diferenças sutis (a caligrafia, a presença do lacre na lombada de ONDT, a correção nos efêmeros) e que isso faça com que o ethos não seja sustentado/se sustente completamente — pois o pacto da suspensão da descrença se quebra —, ele se sustenta em todos outros aspectos (livro antigo, marginália preenchida pelas anotações de Eric e Jen, caixa com lacre) e esta obra acaba por mostrar, também, que ainda que se espere que os vestígios do processo editorial sumam do objeto produzido, eles sempre se fazem presentes.

4 PONTO B

Dentro da metáfora adotada na estruturação deste estudo, o Ponto B é o ponto de chegada, o final da viagem, e de acordo com o conceito de *mídiu* que apresentamos e vimos tratando com vagar com os aspectos que envolvem a produção e lançamento de *S.*, as *matrizes de sociabilidade* são a fonte e o alvo dos vetores de sensibilidade. Dessa forma, nos parece oportuno tratar da matriz de sociabilidade de nosso objeto no capítulo que serve como a parte final do estudo que desenvolvemos até aqui. No capítulo anterior nos detivemos nos aspectos que fazem do objeto editorial em estudo um *vetor de sensibilidade*. Conforme a conceituação de *mídiu*, esses aspectos estão lastreados por uma *matriz de sociabilidade*, da qual eles vêm e para qual apontam. Como explicado no primeiro capítulo desta dissertação, consideramos que as *matrizes de sociabilidade* são as instituições fiadoras dos discursos. Neste caso, consideraremos a casa editorial que publicou a obra e sua relação com o mercado editorial, no segmento em que se inscreve a obra. Dessa maneira, nos debruçaremos brevemente sobre a história da casa editorial e seu modo de funcionamento, que já apareceu no capítulo anterior, por estar diretamente ligado a aspectos da materialidade, e trataremos do ethos discursivo que se produz para a editora Intrínseca, na sua relação com a literatura, o entretenimento e o mercado editorial brasileiro de hoje.

Como discutido até aqui, da perspectiva discursivo-midiológica adotada, tomamos a literatura como um discurso constituinte, ou seja, entendemos que o discurso literário é partícipe “de um plano determinado da produção verbal, o dos *discursos constituintes*” (MAINGUENEAU, 2006, p. 60), discursos tidos como originais, como as fontes legitimadoras, que são “validados por uma cena de enunciação que autoriza a si mesma” (idem). Maingueneau (2006, p. 61) diz que os discursos constituintes são simultaneamente “*autoconstituintes e heteroconstituintes*, duas fases que se pressupõem mutuamente: só um discurso que se *constitui* ao tematizar sua própria constituição pode desempenhar um papel *constituente* com relação a outros discursos”, o que significa que esses discursos ao mesmo tempo em que se põem

como superiores a qualquer outra enunciação, são também parte dessas enunciações, num lugar paratópico. Resumindo:

De forma geral podemos dizer que o discurso constituinte é aquele que se constitui a partir de outros discursos, sob vários diálogos se fazendo e se formando na construção de um novo discurso, partindo do *'archeion'* que lhe dá suporte para novas hermeneias dentro do quadro hermenêutico que lhe protege de qualquer interferência na sua estrutura original (COSTA, 2008, p. 1134, grifo original).

Como outros discursos constituintes, o discurso literário se inscreve no interdiscurso, as produções simbólicas e referenciáveis, tidas como universais, que operam como o arquivo em/de uma sociedade, de forma que interage com discursos de outros campos e posicionamentos, para assim se apropriar de sua autoridade na construção de outros novos enunciados. Pelo fato de os discursos constituintes sempre estarem em diálogo com outros discursos, podemos dizer que o discurso literário (que nos interessa aqui) também é atravessado pelo discurso do entretenimento e do mercado editorial — como visto, por exemplo, nas ações de lançamento da obra de Abrams e Dorst. Desse modo, entendemos que a literatura é a matriz de sociabilidade da qual a editora Intrínseca faz parte e as matrizes do entretenimento e do mercado editorial a atravessam.

Para entender como funciona uma matriz de sociabilidade, recorreremos à noção de campo de Thompson, que de certa maneira se coaduna com a noção de campo de Maingueneau que apresentamos no primeiro capítulo ao tratarmos do literário:

um espaço estruturado de posições sociais, que pode ser ocupado por agentes e organizações no qual a posição do agente ou organização depende do tipo e da quantidade de recursos ou *'capital'* que eles têm à sua disposição (THOMPSON, 2013, p. 10).

Um campo é constituído de agentes e organizações de tipos e níveis de poder e recursos diferentes, de várias práticas e formas específicas de concorrência, colaboração e recompensa. Podemos tratar qualquer esfera social como um campo

onde agentes e organizações estão sempre travando relações de cooperação, competição e interdependência.

Este conceito de campo nos ajuda a compreender, junto ao que propõe Bourdieu em *Uma revolução conservadora na edição* (2018) sobre o funcionamento do campo editorial de literatura, que o mundo editorial é de fato uma pluralidade de mundos, uma *pluralidade de campos* (THOMPSON, 2013) com suas características distintas, onde os agentes e organizações, cujo poder depende dos tipos e quantidades de *capital* (econômico, humano, social, intelectual e simbólico), orientam suas ações para outros agentes e organizações, baseando-se em cálculos sobre como podem ou não atuar em cada microcosmo editorial. Ou seja, dependendo de sua posição no campo, que é determinada de acordo com quanto há de capital ou de recursos raros, como nomeia Bourdieu (2018), uma instituição que compõe o mercado editorial adotará uma ou outra estratégia para agir. Esses capitais ou recursos raros são angariados e podem ser avaliados, com base em características como a antiguidade da empresa e o tipo de publicações que ela apresenta em seu catálogo (BOURDIEU, 2018). Thompson divide os recursos raros, ou formas de capital, em cinco categorias:

O capital econômico corresponde aos recursos financeiros acumulados, incluindo estoque e instalações, bem como à reserva de capital à qual as editoras têm acesso, seja diretamente (em suas próprias contas), seja indiretamente (por sua capacidade de recorrer aos recursos da matriz ou de levantar fundos em bancos ou outras instituições). O capital humano consiste do pessoal empregado pela firma e seu conhecimento, habilidades e *know-how* acumulados. O capital social refere-se às redes de contatos e relações que um profissional ou uma organização construiu ao longo do tempo. O capital intelectual (ou propriedade intelectual) consiste dos direitos de conteúdo intelectual que uma editora possui ou controla, que são certificados pela quantidade de contratos que ela tem com autores e outros agentes e que pode explorar por meio de publicações e de venda de direitos subsidiários. O capital simbólico significa o prestígio acumulado e o *status* associado à editora. A posição de qualquer editora no espaço social irá variar, dependendo das quantidades relativas dessas cinco formas de capital que possui (THOMPSON, 2013, p. 11-12).

Estas cinco formas de capital descritas acima são essenciais para que qualquer editora alcance o sucesso. No entanto, a estrutura do mercado editorial é moldada principalmente pela distribuição diferencial dos capitais econômico e simbólico, pois são essas formas de capital que são importantes na determinação da posição competitiva de uma empresa, porque, como mostra Bourdieu (2018) em seu estudo sobre o mercado editorial francês, “cada posição no campo editorial está ligada a um sistema de coerções e de finalidades” (p. 201) — coerções das estruturas que estão ligadas ao caráter simbólico, mítico, das produções editoriais.

Podemos associar este funcionamento do mercado também aos três planos da produção literária formulados por Maingueneau (2001; 2006), pois, é num *espaço* que acontecem as práticas que instam os criadores a assumir lugares num campo; e é num *campo* que ocorrem os confrontos dos posicionamentos estéticos (todos eles apoiados num *arquivo*, na memória discursiva herdada por toda nova criação).

Mas se há uma pluralidade de campos no mundo editorial, o campo editorial de literatura é heterogêneo. De forma que há, dentro dessa heterogeneidade, diferentes lógicas de campo, dinâmicas distintas, ou seja, cada segmento tem seu próprio “conjunto de fatores que determinam as condições sob as quais agentes individuais e organizações podem participar do campo — ou seja, as condições sob as quais eles podem participar do jogo (e obter sucesso)” (THOMPSON, 2013, p. 17). Assim, quando olhamos para a editora Intrínseca, entendemos que ela está inserida nessa pluralidade de campos, num segmento específico.

Tomamos a editora como uma das organizações que detêm certa quantidade de capital econômico, social, simbólico, humano e intelectual e que, dentro da heterogeneidade do campo, está a todo momento fazendo movimentos relacionais de concorrência e colaboração com as outras editoras do seu segmento, conforme também ao que Bourdieu (2018, p. 205) verificou em sua pesquisa, ao indicar haver este tipo de relacionamento entre as casas editoriais francesas, pois “as editoras estão unidas por uma série de relações complexas, financeiras (por meio da participação, menos ou mais relevante, de capital), comerciais (por meio da distribuição) e familiares”.

O que temos feito neste texto até aqui, da perspectiva que adotamos, é

dirigir a tais objetos [os processos editoriais] certas inquietações que nascem de uma Análise de Discurso que pensa a produção editorial como trabalho, ou seja, como atividade humana situada no conflito entre o prescrito e o real. Temos, portanto, um deslocamento com relação à crítica genética: não se trata de olhar para os “processos de criação” como se eles pudessem revelar algo sobre as obras mas de olhar para tais processos como dotados de uma espessura própria, regulados *por* e reguladores *de* um universo específico de práticas profissionais. Ao fim e ao cabo, o efeito dessa perspectiva é transformar tais práticas e processos em objetos *per se*, e não meramente atrelados a problemas e questões de outra ordem (MUNIZ JR., 2018, p. 15-16).

Diante disso, se estamos falando em mundo editorial e que as editoras ocupam posições específicas e se relacionam com outras editoras dentro de um campo editorial, devemos (no mínimo) delimitar que mundo editorial é este em que, neste caso específico, a editora Intrínseca se inscreve e publica suas obras, uma vez que nos detemos nas descrições de produção de *S.* no capítulo anterior — visto que “os textos não podem ser apreendidos adequadamente no seu ponto de partida ou de chegada *como se* o movimento que os conduz de um lugar a outro pudesse ser ignorado ou apenas suposto” (MUNIZ JR., 2018, p. 14, grifos originais) — e as obras que são publicadas refletem ou se relacionam com as coerções impostas pelo mercado. Nesta dissertação nos referimos, especificamente, ao mercado editorial brasileiro, que Muniz Jr. (2016, p. 29) aponta que “é basicamente o que se faz no eixo Rio de Janeiro-São Paulo”, eixo do qual a Intrínseca faz parte — mesmo que tenhamos descrito no capítulo anterior as ações de lançamento de *S.* nos Estados Unidos, essa descrição se fez necessária para que pudéssemos tratar do lançamento brasileiro.

Segundo Muniz Jr. (2016), o eixo Rio de Janeiro-São Paulo é responsável por quase metade da produção editorial nacional, ainda que outros estados como Minas Gerais e Rio Grande do Sul tenham também considerável produção, e “tais metrópoles se constituem não apenas como lugares onde se concentram os capitais em jogo – econômicos, simbólicos, sociais etc. –, mas também como lugares onde esses capitais são disputados” (p. 41). Segundo o autor, a “concentração geográfica da produção editorial está condicionada (em cada país) por fatores demográficos, políticos,

econômicos e, sobretudo, pelo estado das relações de forças da produção simbólica num dado momento” (p. 46) e essa concentração em Rio de Janeiro e São Paulo e a divisão que há entre eles acabam por indicar uma “diferenciação interna do mercado, permitindo vislumbrar uma geografia dos nichos” (p. 43), onde São Paulo é o centro soberano no mercado dos livros didáticos e Rio de Janeiro predomina no subsetor de obras gerais — categoria ampla utilizada na pesquisa Produção e Vendas do Setor Editorial Brasileiro, realizada pela Fundação Instituto de Pesquisas Econômicas (FIPE) —, que podemos entender como ficção e não ficção *best-seller*. Essas duas grandes cidades mantêm uma relação de disputa pela hegemonia e de complementaridade.

É na ponta “Rio de Janeiro” desse eixo de predominância do mercado editorial brasileiro que a Intrínseca tem seu endereço firmado e é na categoria de ficção e não ficção *best-seller* que suas obras se encaixam — poderíamos então considerá-la um caso exemplar da descrição que Muniz Jr. (2016), que apresentamos nos parágrafos anteriores de forma sucinta. Tentaremos então descrever a editora Intrínseca neste capítulo.

A editora Intrínseca foi fundada em dezembro de 2003, com sede num sobrado na Gávea, bairro do Rio de Janeiro onde atualmente ocupa um andar inteiro num prédio na rua Marquês de São Vicente⁹². Foi criada pelo economista carioca Jorge Oakim, que pretendia abrir (em suas palavras) “uma editora pop, mais de mercado”⁹³. Em 2007, pouco tempo antes de efetuar a compra dos direitos de publicação da série de *Crepúsculo* (de Stephenie Meyer, lançado pela editora em 2008) — considerada um sucesso editorial por vender milhões de exemplares ao redor do mundo —, 50% de participação na empresa foi comprada pelo grupo editorial Sextante⁹⁴, de Marcos e Tomás Pereira⁹⁵ — isto, no entanto, não é contado em seu site, como pode ser

⁹² Informação disponível em: www.publishnews.com.br/materias/2010/07/27/59045-intrinseca-de-casa-nova. Acesso em: 20 jan. 2020.

⁹³ Trecho de entrevista com Jorge Oakim retirado da notícia “O sucesso do editor pop”, disponível para leitura em: <http://assessoria.vrc.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=23121&sid=77>. Acesso em: 20 jan. 2020.

⁹⁴ VAZ, Tatiana. Sextante, Paulo Coelho e a mágica de vender livros. EXAME, agosto de 2012. Disponível em: <https://exame.abril.com.br/negocios/sextante-paulo-coelho-magica-vender-livros-583726>. Acesso em: 20 jan. 2020.

⁹⁵ A Sextante foi fundada em 1998 por Geraldo Jordão Pereira, filho do editor José Olympio, e seus dois filhos, Marcos e Tomás. Atualmente, além da Intrínseca, a Sextante possui 50% do capital da editora

observado na Figura 78 e nos fragmentos do texto de apresentação da editora apresentados nas próximas páginas – que não é atualizado há algum tempo, como podemos perceber pela grafia de certas palavras (que mudaram desde que o Acordo Ortográfico entrou em vigor em 2009) e pelas informações de seu catálogo no último parágrafo.

Figura 78 – Página "A Editora" no site da Intrínseca

A EDITORA INTRÍNSECA

INTRÍNSECA: JUVENTUDE E COMPETÊNCIA EDITORIAL

UMA EDITORA JOVEM, NÃO SÓ NA IDADE — AFINAL FOI FUNDADA EM DEZEMBRO DE 2003 — MAS NO ESPÍRITO INOVADOR DE OPTAR PELA PUBLICAÇÃO DE FICÇÃO E NÃO FICÇÃO PRIORIZANDO A QUALIDADE, E NÃO A QUANTIDADE DE LANÇAMENTOS. ESSA É A MARCA DA INTRÍNSECA, CUJO CATÁLOGO REÚNE TÍTULOS CUIDADOSAMENTE SELECIONADOS, DOTADOS DE UMA VOCAÇÃO RARA: CONJUGAR VALOR LITERÁRIO E SUCESSO COMERCIAL.

Com uma apurada seleção de títulos, vários livros alcançam um expressivo número de leitores, figurando em listas de best-sellers por muitos meses, obtendo assim uma incomum unanimidade de elogios por parte do público, da crítica e do mercado. À bem cuidada curadoria editorial alia-se o apuro na produção gráfica, o que transforma as edições em objetos de culto a serviço da boa literatura.

A menina que roubava livros, do autor australiano Markus Zusak, é exemplo desse esmero da Intrínseca em sua produção editorial. Além de ser eleito “O livro do ano” pelo jornal O Globo, em 2007, A menina que roubava livros esteve em primeiro lugar da lista de best-sellers por mais de um ano, vendendo mais de um milhão de exemplares, e se mantém entre os dez mais vendidos do país.

Com a publicação da série Crepúsculo, da escritora norte-americana Stephenie Meyer, em abril de 2006, a Intrínseca concretizou no Brasil um fenômeno mundial iniciado nos Estados Unidos e replicado em mais de 40 países. Desde o lançamento, os quatro livros de Crepúsculo e o spin off A breve segunda vida de Bree Tanner: Uma história de Eclipse figuraram nas listas de mais vendidos. A série, que já teve mais de 5,5 milhões exemplares comercializados, mobiliza dezenas de fãs-clubes organizados além de uma legião nacional de leitores que atuam como multiplicadores do encantamento produzido pela história de Isabella Swan e Edward Cullen em sites, comunidades virtuais e eventos apoiados pela editora.

A orientação editorial privilegia temas e estilos que se destacam pela diferença, ousadia e impacto. Não foi à toa que o título de estreia da Intrínseca, HELL - Paris 75016, de Lolita Pille, figurou na lista de mais vendidos do Brasil por várias semanas. Publicado em dezembro de 2003, o relato da escritora francesa que chocou ao retratar a geração parisiense de “patricinhas Gucci-Prada” virou polêmica e recebeu destaque da mídia.

A Intrínseca tem em seu catálogo, hoje, noventa livros, sendo três deles entre os dez mais vendidos do país. Inclui autores como James Lovelock (A vingança de Gaia e Gaia: Alerta final); Lionel Shriver (Precisamos falar sobre o Kevin e O mundo pós-aniversário); Michael Pollan (Regras da comida, O dilema do onívoro e Em defesa da comida), Ben Mezrich (Bilionários por acaso: a criação do Facebook, uma história de sexo, dinheiro, genialidade e traição), Chris Cleave (Pequena abelha) e os ganhadores do Prêmio Pulitzer, Frank McCourt (Ei professor!) e Ângela e o Menino Jesus) e Anne Proulx (O segredo de Brokeback Mountain). Temos como foco o valor intrínseco do livro - a sua inestimável importância cultural, com o objetivo de guardar, de uma forma diferenciada, um universo particular em cada título publicado.

Fonte: Captura de tela do site da Editora Intrínseca.⁹⁶

L&PM, do selo Primeira Pessoa e da editora portuguesa Saída de Emergência (o que também lhe possibilitou lançar o selo editorial Saída de Emergência Brasil). Conferir mais informações em: <https://www.publishnews.com.br/materias/2014/08/14/78282-sextante-acquire-50-da-gaucha-lpm>. Acesso em: 20 jan. 2020.

⁹⁶ Disponível em: www.intrinseca.com.br/. Acesso em: 16 dez 2019.

Ao longo de seus dezesseis anos, a editora trouxe ao público brasileiro títulos que figuraram nas listas de livros (principalmente juvenis) mais vendidos — inferimos que são listas de jornais como o New York Times, pois a editora não especifica quais são essas listas —, conforme divulgado em seu site⁹⁷:

Uma editora jovem, não só na idade — afinal foi fundada em dezembro de 2003 — mas no espírito inovador de optar pela publicação de ficção e não ficção priorizando a qualidade, e não a quantidade de lançamentos. Essa é a marca da Intrínseca, cujo catálogo reúne títulos cuidadosamente selecionados, dotados de uma vocação rara: conjugar valor literário e sucesso comercial.

Com uma apurada seleção de títulos, vários livros alcançam um expressivo número de leitores, figurando em listas de best-sellers por muitos meses, obtendo assim uma incomum unanimidade de elogios por parte do público, da crítica e do mercado. À bem cuidada curadoria editorial alia-se o apuro na produção gráfica, o que transforma as edições em objetos de culto a serviço da boa literatura.

A menina que roubava livros, do autor australiano Markus Zusak, é exemplo desse esmero da Intrínseca em sua produção editorial. Além de ser eleito “O livro do ano” pelo jornal O Globo, em 2007, A menina que roubava livros esteve em primeiro lugar da lista de best-sellers por mais de um ano, vendendo mais de um milhão de exemplares, e se mantém entre os dez mais vendidos do país.

Com a publicação da série Crepúsculo, da escritora norte-americana Stephenie Meyer, em abril de 2008, a Intrínseca concretizou no Brasil um fenômeno mundial iniciado nos Estados Unidos e replicado em mais de 40 países. Desde o lançamento, os quatro livros de Crepúsculo e o spin off A breve segunda vida de Bree Tanner: Uma história de Eclipse figuraram nas listas de mais vendidos. A série, que já teve mais de 5,5 milhões exemplares comercializados, mobiliza dezenas de fãs-clubes organizados além de uma legião nacional de leitores que atuam como multiplicadores do encantamento produzido pela história de Isabella Swan e Edward Cullen em sites, comunidades virtuais e eventos apoiados pela editora.

A orientação editorial privilegia temas e estilos que se destacam pela diferença, ousadia e impacto. Não foi à toa que o título de estréia da Intrínseca, HELL - Paris 75016, de Lolita Pille, figurou na lista de mais vendidos do Brasil por várias semanas. Publicado em dezembro de 2003, o relato da escritora francesa que chocou ao retratar a geração parisiense de “patricinhas Gucci-Prada” virou polêmica e recebeu destaque da mídia.

⁹⁷ Disponível em: www.intrinseca.com.br/a-editora-intrinseca/. Acesso em: 17 mai. 2019.

[...] A Intrínseca tem em seu catálogo, hoje, noventa⁹⁸ livros, sendo três deles entre os dez mais vendidos do país. [...] Temos como foco o valor intrínseco do livro – a sua inestimável importância cultural, com o objetivo de guardar, de uma forma diferenciada, um universo particular em cada título publicado.

Quando (em seu texto de apresentação) a editora diz que possui esmero na produção editorial e que sua “orientação editorial privilegia temas e estilos que se destacam pela diferença, ousadia e impacto”, vemos que essa autopromoção faz parte do movimento da editora para procurar mostrar seu capital simbólico, ressaltando uma “apurada seleção de livros” como seu diferencial, porque é importante para sua imagem, para ser vista de certa forma pelos outros, e é preciso lembrar que “em sua maioria, as editoras se veem e querem ser vistas como organizações que publicam trabalhos de alta qualidade, não importa como isso possa ser definido (e há muitas maneiras de fazê-lo)” (THOMPSON, 2013, p. 14). Nos parece o momento de comentar, no entanto, que essa apurada seleção de livros parece ter sido suplantada pela vontade de ter uma obra de Abrams em seu catálogo, pois, como vimos no tópico Sapatos Alados do capítulo anterior, o diretor da editora comprou seus direitos de publicação sem vê-la, apostando em seu conceito.

É neste texto também que, por termos a construção de imagem feita pela própria editora, podemos identificar seu ethos dito de editora cuidadosa (e especialista em livros comerciais) — ela se põe como inovadora, que prioriza a qualidade no lugar da quantidade, que produz suas obras com esmero (vimos isto no detalhamento dos ritos genéticos editoriais de S.) e que seleciona seus títulos com uma curadoria editorial “bem cuidada” e que por isso seus livros, diferentes, ousados e com a capacidade de sucesso comercial, aparecem nas listas de mais vendidos.

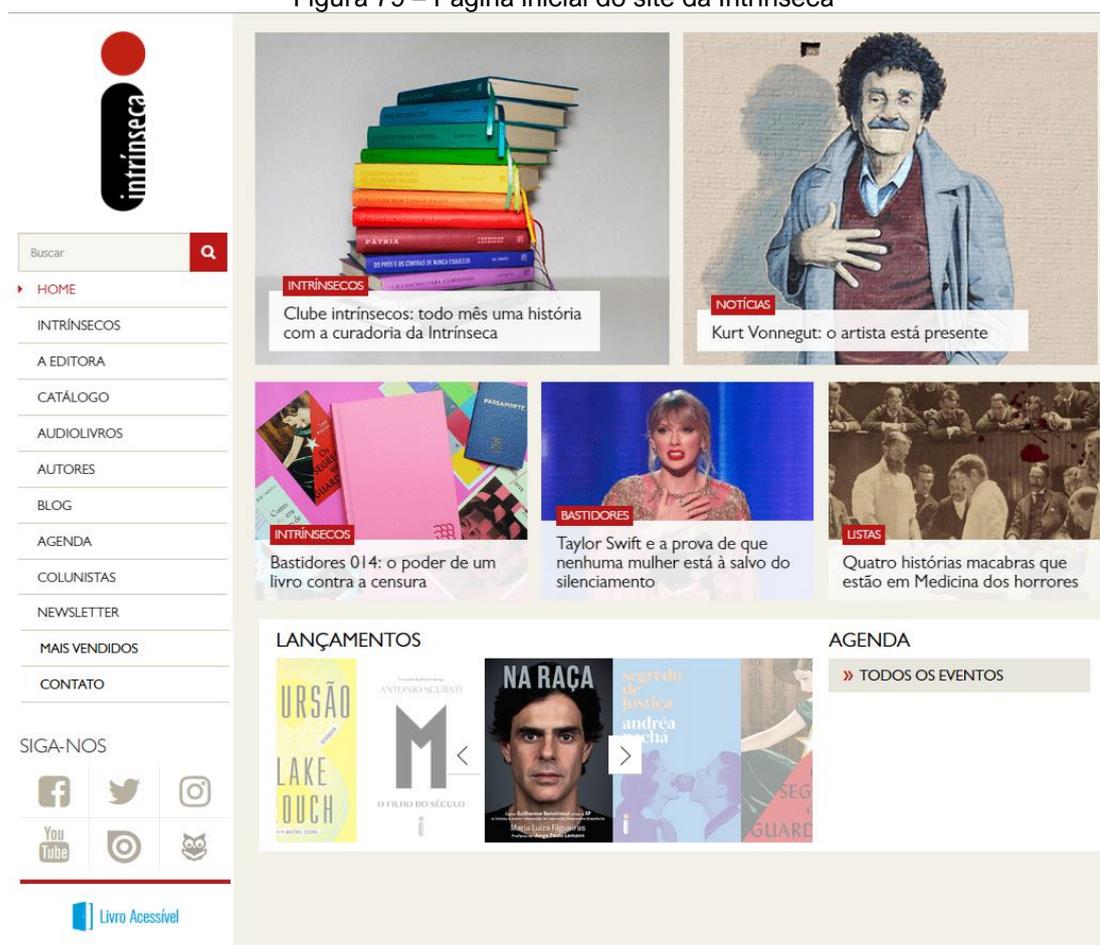
É interessante observarmos o uso de “espírito inovador”, “qualidade”, “cuidadosamente selecionados”, “apurada seleção”, “diferença, ousadia e impacto”, porque juntos eles vão construindo a ideia de que a editora Intrínseca concilia em seus

⁹⁸ Este número está desatualizado, ao conferirmos a página de catálogo acessível em seu site, podemos observar que a editora tem em seu catálogo 824 títulos (são 68 páginas de catálogo com 12 livros em cada página e uma página com oito livros, totalizando 824 [informação obtida em 20 de janeiro de 2020]), muitos deles tendo figurado (ou ainda figurando) entre os dez mais vendidos do país (ranking que pode ser conferido semanalmente no site Publish News, em: www.publishnews.com.br/ranking).

livros publicados todas essas características, de forma a conseguir mostrar o que eles chamam de “valor intrínseco do livro – a sua inestimável importância cultural”, ao mesmo tempo, ela reforça uma e outra vez que publica títulos de grande sucesso de vendas ao redor do mundo (“A menina que roubava livros esteve em primeiro lugar da lista de *best-sellers* por mais de um ano, vendendo mais de um milhão de exemplares, e se mantém entre os dez mais vendidos do país”; “A série, que já teve mais de 5,5 milhões exemplares comercializados, mobiliza dezenas de fãs-clubes” e “HELL - Paris 75016, de Lolita Pille, figurou na lista de mais vendidos do Brasil por várias semanas”), o que demonstra sua preocupação em se firmar como uma instituição bem-sucedida, exitosa. Com toda a construção do texto de apresentação, a editora passa a imagem de ser especialista em publicar livros de “importância cultural” que vendem bem.

Esse ethos dito é comprovado por aquilo que podemos observar em seu site (Figura 79) — o que nos possibilita construir seu ethos mostrado. Além de indicar as páginas no catálogo de seus livros lançados (caixa “Lançamentos” no canto inferior da Figura 79) e de falar sobre seu clube do livro (o Intrínsecos) diretamente em posts de propaganda (“Clube Intrínsecos: todo mês uma história com a curadoria da Intrínseca” no topo da Figura 79) ou em posts que mostram mais informações sobre a obra enviada (“Bastidores 014: o poder de um livro contra a censura” embaixo do post mencionado anteriormente), a editora está amplamente mergulhada/atenada no que acontece no mundo do entretenimento (e com a cultura pop, geek etc.) de forma a conseguir relacionar suas obras publicadas com acontecimentos que chamaram a atenção do público em outros domínios que não os da literatura.

Figura 79 – Página inicial do site da Intrínseca



Fonte: Captura de tela do site da Editora Intrínseca.⁹⁹

Exemplos disso são o post “Taylor Swift e a prova de que nenhuma mulher está a salvo do silenciamento” que relaciona a luta da artista contra Scooter Braun e a Big Machine Records¹⁰⁰ com o movimento #MeToo¹⁰¹ e o livro Rede de Sussurros, de Chandler Baker, livro sobre três mulheres que decidem expor o comportamento desrespeitoso de seu chefe que foi enviado na caixa de agosto de 2019 de seu clube

⁹⁹ Disponível em: www.intrinseca.com.br/. Acesso em: 16 dez 2019.

¹⁰⁰ Scooter Braun, um empresário estadunidense, é o atual dono da gravadora Big Machine Records, que foi a gravadora de Taylor Swift desde seu início de carreira e que detém os direitos para todas as suas músicas lançadas por eles. Taylor não renovou seu contrato, que previa que ela retomaria os direitos de seus álbuns um a um, conforme fosse lançando novos álbuns e a BMR, antes que Taylor contasse sobre a situação em seu perfil no Instagram, não autorizou o uso de suas músicas antigas em apresentações televisionadas, como na premiação American Music Awards de 2019 e no documentário da cantora para a Netflix, *Miss Americana* (2020). Taylor conseguiu apresentar suas músicas antigas, mas a questão dos direitos sobre suas composições, no momento de escrita desta dissertação, não foi resolvida completamente.

¹⁰¹ O Movimento #MeToo, criado em 2009 pela ativista americana Tarana Burke, é um movimento contra o assédio e a agressão sexual contra as mulheres em todos os lugares.

do livro e posteriormente lançado em edição normal para o grande público. Outro exemplo é o post “Kurt Vonnegut: o artista está presente”, que fala sobre a vida do estadunidense e como ela se relaciona com suas obras, *Matadouro-Cinco* (2019) e *Café da manhã dos campeões* (2019), na ocasião do lançamento da edição comemorativa de 50 anos de *Matadouro-Cinco* pela editora. E também o post “Quatro histórias macabras que estão em Medicina dos horrores” que traz quatro histórias sobre procedimentos cirúrgicos do século XIX que aparecem em *Medicina dos horrores*, da doutora em história da ciência Lindsey Fitzharris, lançado em julho de 2019 pela editora.

Além das páginas de informações sobre a editora, seu catálogo, audiolivros, autores e colunistas, seu site também possui uma página com o ranqueamento de seus dez livros mais vendidos no mês e a página de seu blog, onde são postados os conteúdos de bastidores dos livros e da editora (com um tipo de linguagem característico dos programas de entretenimento), links e termos de participação dos sorteios nas redes sociais, materiais temáticos dos livros para os leitores imprimirem e demais posts que associam seus livros a outras produções (televisivas, cinematográficas etc.). Reunindo tudo isso, podemos dizer que o que a editora mostra sobre si se alia (em grande parte) ao que diz sobre si mesma.

Ainda que haja resistência¹⁰² por parte de seu diretor em classificar a editora como um selo juvenil, por também publicar títulos enquadrados como não-ficção, afinal, “nenhuma grande editora irá abraçar de boa vontade a ideia de que seu único propósito na vida é publicar livros de segunda categoria” (THOMPSON, 2013, p. 14), ao olharmos para seu catálogo e entrevistas e artigos publicados sobre a casa editorial na mídia brasileira, percebemos que esse é, sim, o seu tipo de publicação majoritário. Isso se reflete em seu capital simbólico e em sua política editorial e, conseqüentemente, em sua posição no campo editorial. Sobre a política das editoras e suas posições no campo, Bourdieu (2018, p. 200) diz que:

¹⁰² Em texto sobre a editora Intrínseca e seu fundador, Teixeira (2010) destaca seu volume de publicações *best-sellers* e como seu fundador também publica títulos que não se encaixam como juvenis. O texto completo está disponível para leitura no site: <http://assessoria.vrc.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=23121&sid=77>. Acesso em: 15 jan. 2020.

A mudança mais significativa que se observa na política de diferentes editoras tem a ver com mudanças na posição que ocupam no campo: o deslocamento em direção às posições dominantes coincide com uma forte tendência a privilegiar a gestão de sucessos em vez de investir em novas experiências, e a pôr o capital simbólico que detêm a serviço de autores cada vez mais “comerciais”, que não são os que, nos tempos míticos de seus primórdios, contribuíram para a acumulação desse capital.

Podemos dizer que no caso da Intrínseca, desde sua fundação houve a preocupação (ou objetivo) em publicar títulos comerciais e ocupar as posições dominantes do campo. Títulos como *A Culpa é das Estrelas*, de John Green (2012), *Extraordinário*, de R.J. Palacio (2013) e *Com amor, Simon*, de Becky Albertalli (2018) e as séries *Crepúsculo*, de Stephanie Meyer (2008), *Percy Jackson*, de Rick Riordan (2008), *Os Imortais*, de Alyson Noël (2009), *Sussurro*, de Becca Fitzpatrick (2010) e *Para todos os Garotos que Já Amei*, de Jenny Han (2015) colocaram a editora no topo das listas de mais vendidos por meses seguidos no decorrer dos anos, estabelecendo uma alta reputação nesse nicho, ou seja, estabelecendo capital simbólico e êxito comercial.

Além de tornar a editora atrativa aos autores que se dedicam a esses gêneros, isso se relaciona também com a demanda que os fãs desse gênero de livros fazem nas redes sociais — que, lembrando o que afirma Bourdieu (2018), também compõem os agentes que (mesmo sem estatuto oficial) interferem no funcionamento do campo editorial — e com a atenção que a editora presta em procurar livros que vão de encontro a esse interesse. No caso aqui estudado, ao anunciar o lançamento de *S.*, a editora fez um movimento parecido (mas inverso), pois, mais do que ir ao encontro dos interesses de seus leitores, conseguiu angariar atenção dos fãs de Abrams e suas produções — podemos supor que a constante menção do nome do cineasta como autor da obra também serviu a esse objetivo.

Bourdieu (2018, p. 230) diz que algumas editoras, por serem jovens ou voltadas para jovens, “pretendem oferecer aos leitores ‘jovens’, valorizados e portanto valorizadores, autores jovens e ‘antenados’, capazes de romper com os hermetismos

da geração anterior”, o que nos parece ser o caso da Intrínseca, que se autoproclama jovem e que publica, em sua maioria, livros para jovens que são “indicados” ou já façam sucesso com os “jovens”:

Desde o fenômeno *Harry Potter*, grandes grupos de jovens leitores se reúnem em comunidades na internet para discutir seus livros favoritos e compartilhar novidades, como romances de autoras estreadas recém-lançadas no exterior e quase desconhecidas no Brasil. Apesar de não contar com um sistema para pedidos diretos dos fãs, a Intrínseca tem uma equipe que monitora as comunidades de leitores e mantém contato permanente com fãs-clubes. Lançamentos estrangeiros que despertam a atenção dos fãs são fortes candidatos à publicação no Brasil pela editora. “Antes de comprarmos a série Os imortais, já havia uma comoção dos leitores dizendo que os livros eram muito legais”, diz Oakim. O faro dos fãs estava certo. Os três primeiros volumes da série, uma aventura romântica sobrenatural ao estilo de *Crepúsculo*, venderam 200 mil exemplares no Brasil. O quarto, *Chama negra*, acaba de chegar às livrarias com uma tiragem inicial de 50 mil exemplares e está em terceiro lugar na lista dos mais vendidos de ÉPOCA, na categoria ficção. Outro lançamento recente, a ficção científica *Eu sou o número quatro*, confirma o fenômeno. “Antes mesmo que o livro fosse lançado no Brasil, já havia 14 fãs-clubes em contato com a editora para organizar eventos”, afirma Oakim. Suas próximas apostas para adolescentes, *The body finder* e *Before I fall*, também foram garimpadas pela internet (VENTICINQUE; SOLLITTO, 2011, grifos originais).

Tratando das obras publicadas no mercado editorial para a parcela da população chamada de jovem (que nos parece ser a parcela principal de leitores da Intrínseca), Bourdieu (2018) aponta que

esses acontecimentos comerciais transformados em acontecimentos literários (cujo paradigma é o sucesso de Houellebecq) constituem, na sua própria ambiguidade, uma das manifestações mais significativas e mais sutilmente disfarçadas dessa profunda transformação do campo editorial (p. 233).

O que nos leva a perceber que no catálogo da Intrínseca podemos encontrar vários desses “acontecimentos comerciais”, ou seja, os *best-sellers* que se tornaram literários e são traduções lucrativas.

Ainda que sejam maioria em seu catálogo, não são apenas livros estrangeiros que a editora publica, nos últimos anos seu catálogo de autores nacionais tem se expandido tanto em ficção quanto em não ficção, com títulos como *Pó de Lua nas Noites em Claro*, de Clarice Falcão (2016), *As Férias da Minha Vida*, de Clara Savelli (2019), *Histórias das histórias que contei*, de Vinícius Dônola (2019), *Serpentário*, de Felipe Castilho (2019), *Na Raça*, de Maria Luíza Filgueiras (2019), *Segredo de Justiça*, de Andréa Pachá (2019) e (ainda mais recentemente) *Não se Humilha, não*, de Isabela Freitas (2020), o que se aliou ao movimento de reposicionamento e sofisticação de seu catálogo com publicações de autores premiados (AGUIAR, 2013)¹⁰³ como Miriam Leitão, ganhadora do Prêmio Jabuti de não ficção em 2012 com *Saga Brasileira* (Editora Record, 2011), e a estadunidense Jennifer Egan, vencedora do Pulitzer de melhor ficção em 2011 com *A Visit from the Goon Squad* (Alfred A. Knopf, Inc., 2010), publicado no Brasil em 2012 pela Intrínseca como *A visita cruel do tempo*.

Outra ação recente para impulsionar seus livros foi o lançamento do clube de assinaturas Intrínsecos¹⁰⁴ (Figura 80) em dezembro de 2018. O clube é uma forma de impulsionar os livros da editora, antecipando para os assinantes as obras tidas como seus lançamentos mais “fortes” dos meses que virão. Com planos de assinaturas padrões ou anuais (cujos valores são de R\$54,90 e R\$49,90 mensais, respectivamente)¹⁰⁵, o assinante recebe em sua casa todos os meses os títulos da editora que serão lançados para o grande público apenas 45 dias mais tarde¹⁰⁶ e pode conversar sobre os livros com outros assinantes em um grupo fechado no Facebook.

¹⁰³ Disponível em: <https://valor.globo.com/eu-e/noticia/2013/01/15/intrinseca-passa-a-investir-em-autores-de-prestigio.ghtml>. Acesso em: 19 dez. 2019.

¹⁰⁴ Concorrente direto aos outros clubes de assinaturas de livros, como a TAG Livros (TAG Curadoria e TAG Inéditos), o Clube de Romance da Carina, o Clube de Livros do Skoob, o Turista Literário, o Garimpo, entre outros.

¹⁰⁵ Valores em 20 de janeiro de 2020. Informação disponível em: www.intrinsecos.com.br. Acesso em: 20 jan. 2020.

¹⁰⁶ Informações encontradas em: www.publishnews.com.br/materias/2018/08/02/intrinseca-lanca-clube-de-assinaturas. Acesso em: 19 dez. 2019.

Figura 80 – Propaganda do Intrínsecos



Fonte: Fanpage da editora no Facebook.¹⁰⁷

Com edição exclusiva em capa dura e projeto gráfico diferenciado — padronizado para que seus exemplares formem uma coleção — do que será vendido posteriormente nas livrarias e lojas on-line, os livros são acompanhados de uma revista temática da história ou contexto histórico da trama, marca página, cartão postal e mais algum “mimo”, os “presentes” temáticos que viraram moda entre leitores e editoras, que se relacionem de alguma forma com a edição. Temos aqui mais uma amostra de sua estratégia institucional de relacionamento com seus leitores (que também são seus consumidores), que é reforçada com sua presença e engajamento nas redes sociais com os seguidores — trataremos disso a seguir. Ao estar atenta ao que é moda entre seu público e (através do clube) também proporcionar esses mimos, ela sociabiliza com as pessoas e faz com que sejam parte de seus processos editoriais, se mostrando atenta aos gostos do público e ao cenário cultural, amigável e, mais uma vez, cuidadosa.

A editora mantém presença constante nas redes sociais da moda, com muitas interações com seus seguidores — com artes e questões sobre hábitos de leitura, novidades de seus autores de catálogo, momentos de entusiasmo com adaptações cinematográficas etc. —, promoções de seus livros em lojas, promoções valendo seus livros para os seguidores, divulgação de informações e materiais promocionais produzidos por sua equipe, compartilhamento de links de outros veículos de

¹⁰⁷ Disponível em: www.facebook.com/EditoraIntrinseca. Acesso em: 09 dez. 2019.

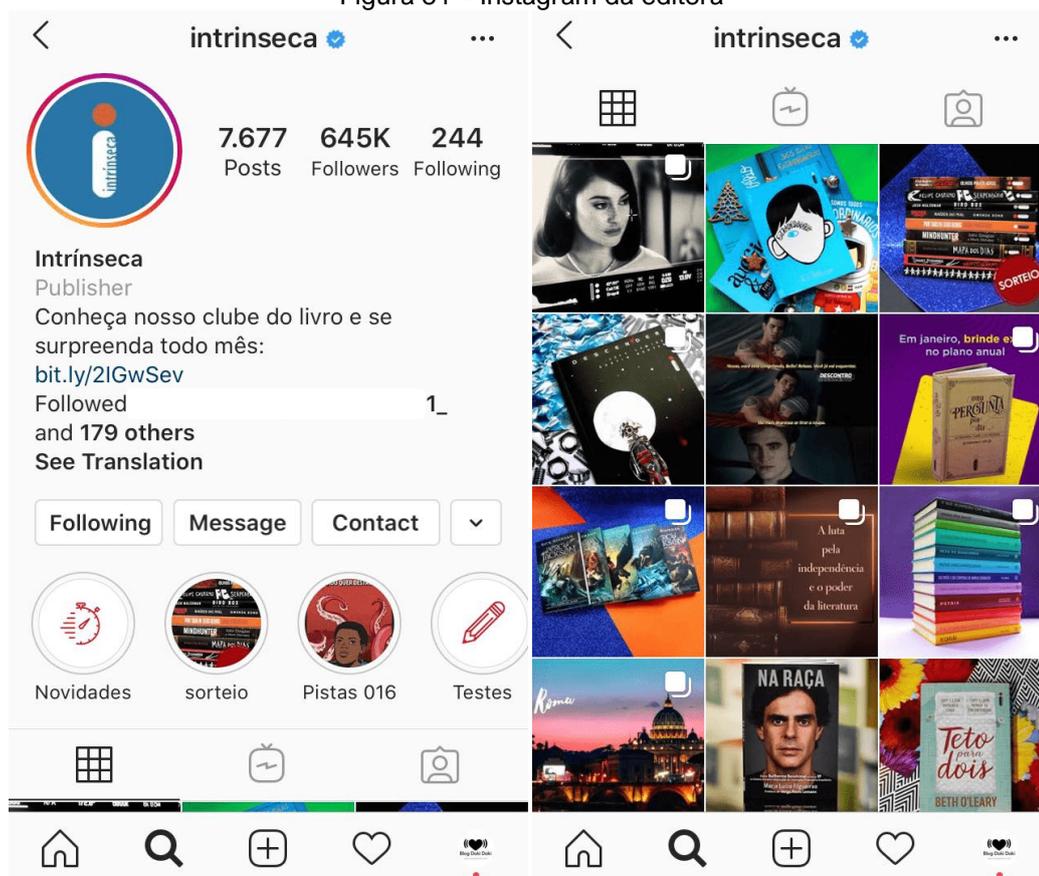
informação, entre outras ações. Como pudemos observar durante o detalhamento do lançamento de *S.* no capítulo anterior, no caso do nosso objeto de estudo, essa presença frequente nas redes sociais, com sorteios e posts sobre “bastidores”, foi uma das estratégias para que o livro alcançasse um público amplo. Essa presença e o engajamento de seus leitores se reflete em seus números de seguidores, aos milhares, nessas plataformas — como pode ser conferido em seus perfis, são 645.649 seguidores em seu perfil (Figura 81) no Instagram ([instagram.com/intrinseca/](https://www.instagram.com/intrinseca/)), 2.006.580 de curtidas em sua fanpage no Facebook ([facebook.com/EditoraIntrinseca](https://www.facebook.com/EditoraIntrinseca/)), 181.370 seguidores em seu perfil no Twitter (twitter.com/intrinseca) e mais de 36 mil inscritos em seu canal no YouTube ([youtube.com/user/intrinsecaeditora](https://www.youtube.com/user/intrinsecaeditora))¹⁰⁸.

Ao ser ativa e presente diariamente, até mesmo aos finais de semana, em suas redes sociais, não só publicando fotos e vídeos, mas interagindo com leitores ao curtir comentários, retuitar resenhas, memes e responder dúvidas, a editora não se deixa ser esquecida pelos *bookstan*¹⁰⁹, pela parcela de leitores que podem ser considerados consumidores assíduos por serem fãs das séries que publica, e pela parcela de possíveis leitores (que podem ser conquistados com um meme ou bloco de anotações temático para ser impresso em casa). Da mesma forma, continua a construir e manter seu ethos mostrado, fortalecendo a cenografia formada, além de ampliar sua rede de influência, assegurando (ou tentando assegurar) o aumento e manutenção de seu capital financeiro e simbólico e sua relevância no nicho — o que é comprovado pelas milhares de pessoas que os seguem diariamente.

¹⁰⁸ Dados coletados nos perfis da editora em dezembro de 2019.

¹⁰⁹ A palavra *bookstan* se refere aos fãs de livros. A expressão em inglês *stan* é usada para indicar quando alguém gosta de alguma coisa; quando alguém se refere a um stan, significa que a pessoa em questão é um grande fã e defensor de algo.

Figura 81 – Instagram da editora



Fonte: Elaborado pela autora.

Em seus perfis nas redes sociais, como se pode verificar no exemplo da Figura 81, a editora recorrentemente traz à tona artes de seus grandes sucessos de venda — caso de livros como *A menina que roubava livros*, de Markus Zusak (2007), *Crepúsculo*, de Stephenie Meyer (2008) e *Como eu era antes de você*, de Jojo Moyes (2013) — e de livros que foram ou estão sendo adaptados para outras mídias (cinema ou plataformas de streaming), como *Para todos os garotos que já amei*, de Jenny Han (2015) e *Com amor, Simon*, de Becky Albertalli (2018), sempre retomando a memória de suas publicações, seja linkando com as adaptações cinematográficas feitas, seja com montagens que gerem engajamento, criando realmente um enunciado de consistência e também certo alinhamento com o que tem feito sucesso no mundo do entretenimento. Os títulos mais antigos (como os já mencionados *Crepúsculo* e *A menina que roubava livros*) podem ser vistos como integrantes da *backlist* da editora, pois, têm ainda certo fluxo de venda — daí a retomada de conteúdos nas redes sociais sobre esses títulos — e a “receita é relativamente previsível e estável de um ano para

outro” (THOMPSON, 2013, p. 238), uma vez que os gastos com o marketing pesado já foram feitos e a editora apenas reimprime os exemplares de acordo com a demanda. É, então, uma estratégia eficaz e que também lhe traz rendimentos, pois, de acordo com Thompson (2013, p. 238):

Lançar títulos da *backlist* é, portanto, muito mais rentável do que lançar títulos da *frontlist*; não só traz uma contribuição relativamente estável à renda bruta da editora como também traz uma contribuição desproporcionalmente grande ao resultado líquido. Na área editorial, é o que existe de mais próximo da impressão de seu próprio dinheiro.

Isso também vale para os autores de renome que fazem parte de seu catálogo. Por não serem estreantes no mercado e terem vendas previsíveis, por já terem conquistado seu público de leitores cativos, é mais provável que seus novos lançamentos tenham um bom alcance de vendas. Podemos dizer que na Intrínseca este é o caso de John Green e Rick Riordan, o primeiro com cinco livros publicados e o segundo com mais de dez livros publicados pela editora, pois seus fãs sempre querem mais livros e sua lealdade ao nome do autor se desenvolve de maneira afetiva (THOMPSON, 2013). O que também se relaciona com a construção da identidade e posicionamento da editora, pois se estamos tratando de discurso literário, um discurso constituinte, não podemos esquecer de seu elo com a memória (o arquivo, terceiro plano da criação literária, já comentado nesta dissertação) e que “todo ato de posicionamento implica um certo percurso do arquivo literário, a redistribuição implícita ou explícita dos valores vinculados com as marcas legadas por uma tradição” (MAINGUENEAU, 2006, p. 163) — pois sempre que volta a falar de livros que já publicou e a publicar autores que já estão em seu catálogo, a editora volta a legitimar suas produções e a ser legitimada por elas. Tudo isso participa da formação do ethos da editora que, ao publicar diversas obras dos mesmos autores, já consagrados, retifica sua imagem de editora com tato para sucessos comerciais e fica (ainda mais) conhecida como, por exemplo, “a editora do John Green”, “a editora da autora de Crepúsculo” (pois a Intrínseca também publicou *A Hospedeira* (2009) e *A Química* (2016) da autora).

No entanto, isso não quer dizer que a editora não aposte em títulos da *frontlist*, pelo contrário. A publicação de títulos que tentem repetir a fórmula das obras mais vendidas, com sucessos previsíveis pelo tipo de obra que está em alta, parece ser feita para manter os fluxos de receita, e continuar satisfazendo/atendendo às expectativas e gostos do público (que geram os fluxos de receita).

Tendo levado estas questões acima em consideração, nos parece que não há disparidade entre o *ethos dito* e o *ethos mostrado* no caso da editora. O que a editora diz em seu site pode ser verificado também em suas redes sociais: uma editora comercial que, por estar atenta ao mercado e ao campo em que está inserido, bem como ao que fica em alta nas redes sociais e no mundo do entretenimento (os livros lançados sobre *Stranger Things* (2016-), série da Netflix, são um exemplo disto), publica diversos *best-sellers*, de autores muito ou pouco conhecidos, e investe bastante em marketing on-line, dividindo sua atenção com a mídia “tradicional” que possui seus sites e redes sociais e os blogueiros (que comentamos em capítulo anterior), responsáveis pela aproximação com os leitores mais diversos.

Temos dito até aqui que a editora Intrínseca se insere no sistema literário como uma instituição — aquela da matriz de sociabilidade que comentamos anteriormente — e que tomamos os textos literários como discursos constituintes que, como tais, estão sempre interagindo com discursos não-constituintes (mesmo que neguem essa interação ou tentem subordinar essa interação para seus próprios termos). Maingueneau (2006) diz que a análise da “constituência” do discurso constituinte “deve concentrar-se em mostrar o vínculo inextricável entre o intradiscursivo e o extradiscursivo, a imbricação entre uma organização textual e uma atividade enunciativa” (p. 62), porque a enunciação de um discurso constituinte se coloca como o dispositivo que legitima o seu próprio espaço, o que também abrange seu aspecto institucional, uma vez que a enunciação associa a produção de um texto a uma maneira de se colocar num universo social. Nessa lógica da instituição discursiva, não podemos “dissociar as operações enunciativas por meio das quais se institui o discurso — que constrói dessa maneira a legitimidade de seu posicionamento — do modo de organização institucional que esse discurso a um só tempo pressupõe e estrutura” (p. 62).

Na mesma esteira de pensamento, na formulação de Even-Zohar (2013a), uma instituição é um “conjunto de fatores implicados na manutenção da literatura como atividade sociocultural” (p. 35). Para o linguista, como é caso da formulação de Maingueneau sobre o funcionamento do discurso literário, é a instituição que comanda as normas que perduram na atividade sociocultural, sendo potenciada por outras instituições sociais que também são dominantes, ao mesmo tempo em que também fazem parte dessas instituições sociais. Nessa direção, a Intrínseca, como uma empresa de peso no mercado, acaba por atuar conjuntamente com outras editoras como essas instituições do sistema literário definidas por Even-Zohar.

De acordo com os termos de Even-Zohar (2013a), que sintetizam em boa medida o que os estudos que mobilizamos nos primeiro e segundo capítulos detalham, dentro do que ele define como teoria dos polissistemas, o sistema literário é a “rede de relações hipotetizada entre uma certa quantidade de atividades chamadas ‘literárias’ e, conseqüentemente, essas atividades observadas através dessa rede” (p. 23) ou “o conjunto de atividades — ou qualquer parte dele — para que relações sistêmicas que fundamentam a opção de considerá-las ‘literárias’ possam ser hipotetizadas” (p. 23).

Ao longo desta dissertação detalhamos esse conjunto de atividades dentro da rede de relações de que a editora Intrínseca faz parte, entendendo e mostrando como ela participa do que o autor chama de sistema literário. O que o autor entende como sistema literário envolve tudo o que é implicado nas atividades que chamamos de literárias, de forma condensada:

Neste enfoque, o ‘sistema literário’ compreende como ‘internos’ mais que como ‘externos’ todos os fatores implicados no conjunto de atividades a que a etiqueta ‘literária’ pode se aplicar com maior conveniência que qualquer outra. O ‘texto’ já não é o único, nem necessariamente o mais importante em nenhum sentido, aspecto, ou inclusive produto desse sistema. Além disso, este quadro requer que não existam a priori hierarquias da importância relativa dos supostos fatores. Basta reconhecer que são as interdependências entre estes fatores o que os permite funcionar. Assim, um CONSUMIDOR pode ‘consumir’ um PRODUTO produzido por um PRODUTOR, mas para o ‘produto’ ser gerado (o ‘texto’, por exemplo), deve existir um REPERTÓRIO comum, cuja possibilidade de uso está determinada por

uma certa INSTITUIÇÃO. E deve existir também um MERCADO no qual ele possa ser transmitido. Na descrição dos fatores enumerados, não se pode dizer de nenhum deles que funcione separado, e a classe de relações que podem ser detectadas cruza todos os possíveis eixos do esquema (EVEN-ZOHAR, 2013a, p. 31).

Em resumo, o autor entende que a literatura é um conjunto de elementos distribuídos e organizados com o passar do tempo e que se relacionam diretamente entre si. Even-Zohar denomina esses sistemas de relações como Funcionalismo Dinâmico, que reúne a diversidade e a complexidade dos sistemas literários heterogêneos,

Há uma clara diferença entre uma tentativa de explicar alguns dos princípios que governam um sistema fora do domínio do tempo e uma que pretende explicar como um sistema opera tanto “em princípio” quanto “temporalmente”. Uma vez que o aspecto histórico é admitido na abordagem funcional, várias implicações devem ser traçadas. Primeiro, é preciso admitir que tanto a sincrônica quanto a diacrônica são históricas, mas a identificação exclusiva da última com a história é insustentável. Como resultado, a sincrônica não pode e não deve ser equiparada à estática, pois a qualquer momento mais de um conjunto diacrônico está operando no eixo sincrônico. Portanto, por um lado, um sistema consiste em sincronia e diacronia; por outro, obviamente cada um deles é também um sistema separadamente. Em segundo lugar, se a ideia de estruturação e sistemicidade não precisar mais ser identificada com homogeneidade, um sistema semiótico pode ser concebido como uma estrutura aberta e heterogênea. É, portanto, muito raramente um unissistema, mas é necessariamente um polissistema — um sistema múltiplo, um sistema composto por vários sistemas que se cruzam entre si e se sobrepõem parcialmente, usando opções simultaneamente diferentes, mas funcionando como um todo estruturado, cujos membros são interdependentes (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 11, tradução nossa).¹¹⁰

¹¹⁰ No original: There is a clear difference between an attempt to account for some major principles which govern a system outside the realm of time, and one which intends to account for how a system operates both ‘in principle’ and ‘in time’. Once the historical aspect is admitted into the functional approach, several implications must be drawn. First, it must be admitted that both synchrony and diachrony are historical, but the exclusive identification of the latter with history is untenable. As a result, synchrony cannot and should not be equated with statics, since at any given moment, more than one diachronic set is operating on the synchronic axis. Therefore, on the one hand a system consists of both synchrony and diachrony; on the other, each of these separately is obviously also a system. Secondly, if the idea of structuredness and systemicity need no longer be identified with homogeneity, a semiotic system can be conceived of as a heterogeneous, open structure. It is, therefore, very rarely a unisystem but is, necessarily, a polysystem — a multiple system, a system of various systems which

Seguindo este raciocínio, o autor apresenta o termo **polissistema** para entender que existe uma instituição literária na qual sua autonomia é a condição para se pensar sua inter-relação com os outros sistemas. Em outras palavras, uma dada cultura é considerada como um grande sistema que se constitui de outros sistemas que, por sua vez, se relacionam entre si — ou seja, a rede de relações que pode ser hipotetizada em um certo conjunto de observáveis assumidos. Foi o que fizemos ao nos determos em um mídiun: mostramos como um objeto editorial aponta para uma matriz de sociabilidade que é sempre um sistema complexo de elementos constitutivos de um campo ou da pluralidade de um campo. O polissistema literário é, então, formado por outros sistemas que permanentemente interagem entre si. Em termos de regime discursivo, é isso o que se entende também: relações de interdependência acontecem entre *sistemas centrais*, que são legitimados pelo seu valor dentro da alta cultura, e *sistemas periféricos*, que não são legitimados, constituindo o círculo do cânone literário — quem possui o maior poder dentro do sistema ocupa o centro e os sistemas menos dominantes ou hegemônicos ocupam a periferia.

Pensar na Teoria dos Polissistemas sob a ótica dos estudos literários é focar nas reflexões sobre as relações entre sistemas distintos, na interferência que ocorre entre eles e nos processos de mudança provocados por ‘pressões exercidas da periferia para o centro e vice-versa, buscando-se chegar às leis que regem os fenômenos que constituem os sistemas’ (CARVALHO, 2005, p. 33 apud SANTA, 2011, p. 173).

Diante da perspectiva que adotamos neste trabalho, podemos relacionar a teoria de Even-Zohar com o que Maingueneau (2006) designa como os três planos do *espaço literário* — a saber, *rede de aparelhos*, *campo* e *arquivo* — de que toda obra literária faz parte. Esses três planos se atravessam uns aos outros, por isso é difícil delinear as relações entre eles, mas podemos dizer que o *espaço literário* é uma *rede de aparelhos* na qual os indivíduos podem se constituir como escritores ou público,

intersect with each other and partly overlap, using concurrently different options, yet functioning as one structured whole, whose members are interdependent.

onde os contratos literários são garantidos e estabilizados e em que “intervêm mediadores (editores, livrarias...), intérpretes ou avaliadores legítimos (críticos, professores...), cânons (que podem assumir a forma de manuais, antologias...)” (MAINGUENEAU, 2006, p. 90). Ao mesmo tempo, o *espaço literário* tem também sua dimensão de *campo*, que é o lugar em que os posicionamentos estéticos se confrontam, sendo afetado pela conjuntura (por exemplo, a forma como a sociedade está organizada) e pelos posicionamentos (dominantes, dominados, centrais ou periféricos). Nesta abordagem, o termo campo tem também o valor de uma estrutura dinâmica em equilíbrio instável:

De igual forma, o campo não é homogêneo: há posicionamentos dominantes e dominados, posicionamentos centrais e periféricos. Um posicionamento ‘dominado’ não é necessariamente ‘periférico’, mas todo posicionamento ‘periférico’ é ‘dominado’. De todo modo, a noção de campo traz um problema, dado que não pode ser trans-histórica. Como a existência de um campo autônomo é recente, encontrando-se sem dúvida prestes a perder sua força em função das novas tecnologias, faz-se necessário flexibilizá-la para estendê-la à diversidade de regimes de produção ‘literária’ (MAINGUENEAU, 2006, p. 90-91).

Por fim, o *espaço literário* tem (ainda) a dimensão de *arquivo*, onde ocorre o encontro entre a memória interna e suas filiações, ou seja, onde a memória e os imaginários são sempre retrabalhados e atualizados. É no *arquivo* que “se combinam intertexto e lendas” (MAINGUENEAU, 2006, p. 91): a atividade criadora só existe dentro de uma memória que, por outro lado, é ela mesma memorizada pelos conflitos do campo, que sempre a retrabalham. Nesta perspectiva, o arquivo “designa apenas a memória interna da literatura, memória que, para além do intertexto no sentido estrito, isto é, outras obras presentes em alguma biblioteca imaginária, inclui também [...] ‘lendas’” (MAINGUENEAU, 2006, p. 90) — o que o autor chama de lendas são as “histórias edificantes e exemplares que acompanham gestos criadores já consagrados” (p. 175), o que significa que há essa memória (essas lendas edificantes) em que as criações literárias podem recorrer para legitimar a si mesmas.

Entendemos que Maingueneau e Even-Zohar falam sobre o mesmo movimento — as obras fazem parte do espaço literário ou do polissistema literário, em que vários posicionamentos ou diversos sistemas estão sempre em constante embate. E é esse embate dinâmico que produz o valor das obras ou, antes, o valor de obra que é atribuído aos objetos editoriais que encarnam esse embate.

Neste trabalho vimos observando de perto alguns aspectos da editora Intrínseca e de S., descrevemos seu funcionamento dentro do campo, para podermos perceber que a obra está inserida no espaço literário ao se remeter a outras obras e memórias discursivas em sua trama e materialidade. Ao mesmo tempo, isso é possível porque, por ser um vetor de sensibilidade, aponta para a matriz de sociabilidade que a produziu — a editora Intrínseca (e as empresas chinesa e brasileira envolvidas em sua produção e, indiretamente, a Melcher Midia e a Bad Robot) —, que está inserida no mercado e lidando com e fazendo suas próprias coerções para se estabelecer como uma editora com capital simbólico e relevância no cenário do mercado editorial nacional.

Ao mesmo tempo, S., por ser um híbrido de livro e livro quebra-cabeça, se relaciona com as cenografias de jogos e do mundo do entretenimento, construções narrativas cinematográficas que o público se acostumou a encontrar nos filmes e séries de seu idealizador, apontando para funcionamentos dessa outra matriz atravessando a literatura, o que abre espaço para a criação de outros materiais, para a expansão de seu universo a partir de sua narrativa e materialidade.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS — O QUE COMEÇA, O QUE TERMINA

Um livro é um objeto editorial, portanto um objeto cultural, que tem duas faces, econômica e simbólica, o que significa que é tanto mercadoria quanto significação. Da abordagem discursivo-midiológica assumida neste trabalho, entendemos essas duas faces amalgamadas como característica de um mídiu. Ou seja, neste trabalho tomamos um livro, S., como um *vetor de sensibilidade*, como um objeto técnico que, em sua circulação, passa a sensibilizar as suas interações para certa direção de sentidos, direção que é firmada por ele estar propagado por uma *matriz de sociabilidade* para a qual aponta (como vimos, é um movimento duplo).

Por entendermos que S. é um objeto editorial que põe em relevo a própria constituição de um livro, detalhamos os movimentos necessários à sua formalização material, os ritos genéticos editoriais que dão forma à matéria e como esses materiais assim formalizados constituem não só o design do livro, mas da própria obra. Consideramos então seus modos de existência material, suas formas de transmissão e suas redes de comunicação, que apontam para um campo literário e um sistema que institui esse campo, uma vez que nenhuma obra se significa sozinha. Assim, nos debruçamos sobre as questões editoriais que caracterizam a edição brasileira da obra de J.J. Abrams e Doug Dorst, descrevendo seus aspectos materiais, os ritos genéticos editoriais que foram empregados pela editora Intrínseca e seus lançamentos estadunidense e brasileiro, de forma que delineamos quais cenografias foram montadas para construir o ethos discursivo desse objeto de expressão internacional típico do *star system*.

Da forma como dividimos o texto, tentamos mostrar do que um mídiu é feito — de instituições, sentidos, processos, vida pública, burburinho etc. —, por isso olhamos mais de perto o funcionamento da dimensão de vetor de sensibilidade e da dimensão de matriz de sociabilidade de nosso objeto. Mostramos, ao longo de três capítulos que serviram como metáfora do paradoxo do navio de Teseu (o Ponto A como ponto de partida, o Interlúdio como o lugar onde as peças são trocadas e o Ponto B, o ponto chegada), o detalhamento dos ritos genéticos editoriais de S., os processos de formalização material da obra (que incluem toda a complexidade e cuidado

necessários à versão brasileira da caligrafia dos anotadores da marginália, os ajustes feitos em informações encontradas nos efêmeros e a inevitabilidade de terminar de montar e lacrar o objeto (que foi impresso na China) no Brasil porque o guardanapo desenhado não pôde ser feito junto aos outros efêmeros na empresa chinesa), que produzem um *ethos discursivo* e participam da dimensão de vetor de sensibilidade — ou seja, esses elementos também fazem do objeto um mídiu que sensibiliza numa instituição.

Da mesma forma, pormenorizamos a campanha de lançamento da obra que a Intrínseca realizou, principalmente do final de 2015 ao começo de 2016. Apresentamos as imagens de divulgação usadas nos posts do perfil da editora nas redes sociais e os diversos conteúdos “de bastidores” da produção da obra postados em seu blog, de forma que pudemos identificar, nessas ações de lançamento, uma extensão dos ritos genéticos editoriais na forma como a autoria da obra foi apresentada (em sua maioria explorando a imagem de J.J. Abrams) e na maneira como o título foi difundido, como uma experiência literária e um quebra-cabeça literário. Abordamos também como se dá o funcionamento da matriz de sociabilidade da obra, a editora Intrínseca, e seu pertencimento ao mercado editorial num segmento em que a literatura flerta com o entretenimento, pormenorizando suas características principais, como sua fundação, sua presença nas redes sociais, a categoria geral de seus títulos mais vendidos e o *ethos discursivo* que se constrói a partir da cenografia que é apresentada em seu site e perfis nas redes sociais.

Da compreensão de que do embate dinâmico, em um espaço literário ou polissistema literário onde vários posicionamentos ou sistemas se confrontam, se produz o valor de obra que é atribuído aos objetos editoriais que encarnam esse embate, podemos dizer – com todo o conjunto de atividades detalhado – que a Intrínseca faz parte da rede de relações que participa do que se chama de sistema literário.

Não podemos deixar de afirmar, também, que a obra se insere no espaço literário ao ser remetida a outras obras e memórias discursivas em sua trama e materialidade e também por ser um vetor de sensibilidade que aponta para a matriz de sociabilidade que a produziu — a editora Intrínseca — que está inserida no mercado

e encarando e participando de coerções no mercado editorial brasileiro para se estabelecer como uma editora com capital simbólico e relevância.

A editora Intrínseca assinalou incansavelmente que *S.* é um livro quebra-cabeça, por ser um objeto híbrido de livro e quebra-cabeça, ele se relaciona com as cenografias de jogos e do mundo do entretenimento, que são estilos de construções de narrativas que o público se acostumou a encontrar nos filmes e séries de seu idealizador, o que aponta para funcionamentos dessa outra matriz, a do entretenimento, atravessando a literatura, possibilitando a criação de outros materiais, como os dois blogs no Tumblr, sites e rádio, para a expansão de seu universo com base em sua narrativa e materialidade.

Sobre o paradoxo do navio de Teseu, presente em nossa questão inicial, questionamos se um navio que parte de um ponto a outro, e que no decorrer da viagem troca suas peças, ao finalmente aportar em seu destino continua sendo o mesmo navio que partiu ou se é um navio novo. Quando nos voltamos a *S.*, vemos que, a princípio, sua edição é padronizada, de forma que todas as suas versões sigam um mesmo padrão de qualidade e as mesmas diretrizes — a caixa preta feita com o *S* e o lacre, o exemplar de biblioteca com as páginas amareladas de envelhecimento etc. —, mas percebemos ao longo da pesquisa que, ainda que seu *ethos discursivo* seja praticamente o mesmo, havia sim diferenças entre a edição brasileira e a original estadunidense. Diferenças decorrentes de sua produção, o lacre colado na lombada da edição brasileira de ONDT é um exemplo disto, uma vez que causa uma quebra na fabulação da inexistência de *S.*, o pacto básico do objeto. Tentando responder à questão do *nosso* paradoxo, com tudo o que foi descrito aqui, podemos dizer que o livro não é o mesmo, ainda que conserve suas características principais, seu *ethos discursivo* e sua proposta de experiência de leitura. Porque entendemos que os ritos genéticos editoriais que formalizam os materiais que constituem uma obra também têm influência nela e, como visto, os ritos genéticos editoriais da edição brasileira de *S.* tiveram suas próprias complexidades, como o tamanho da equipe de produção, a cor de caneta usada para um dos personagens que foi mudada no Photoshop e a tonalidade do branco do guardanapo, o que resulta em um *S.* diferente do *S.* estadunidense.

Dito isso, por minuciosamente abordarmos a editora Intrínseca e S., podemos dizer que a criação de Abrams e Dorst é, ao final, uma emulação de livro. Este objeto consegue ser ao mesmo tempo um códice, em suas práticas editoriais que produzem dizeres e sentidos, e um múltiplo, acompanhado de diversos materiais encartados, efêmeros, emulando a literatura. É um objeto típico da dinâmica de engajamento do mundo neoliberal, uma vez que ganha com o envolvimento do leitor que aceita participar da “experiência” proposta pelos autores de S. com seus efêmeros — aqui podemos mencionar os casos em que os leitores se engajam completamente com a narrativa, procurando suas pistas, quebrando seus códigos, visitando seus sites e dos leitores que, pelo contrário, simplesmente desistem de acompanhar os efêmeros ao longo da narrativa da marginália, escolhendo retirar os cartões-postais, cartas e demais papéis encontrados no exemplar de ONDT e guardá-los para não perdê-los; ou que não conseguem acompanhar as duas narrativas ao mesmo tempo; ou que começam a leitura diversas vezes antes de se interessar em desvendar os mistérios com Eric e Jen.

Como diria Jen, é hora de deixar este livro de lado e ir para fora dele.



REFERÊNCIAS

- ABRAMS, J.J.; DORST, Doug. **S.** Estados Unidos: Mulholland Books, Melcher Media, Bad Robot, 2013.
- ABRAMS, J.J.; DORST, Doug. **S.** Tradução de Alexandre Martins e Alexandre Raposo. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, Melcher Media, Bad Robot, 2015.
- ALMEIDA, Christiane Camara de. **S. – o navio de Teseu**: navegando pelo design das narrativas integradas. 146 f. 2018. Dissertação (Mestrado em Design) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.
- BARBIER, Frédéric. **História do livro**. Trad. Valdir Barzotto (coord., rev. técnica e trad.), Ercilene Maria de Souza Vita (rev. téc. e trad.), Andreza Roberta Rocha, Fábio Lucas Pierini, Luzmara Curcino Ferreira, Sidney Barbosa. 2. reimpr. da 4. ed. de 1992. São Paulo: Paulistana editora, 2008, p. 101-189.
- BIJMAN, Marthe. J.J. Abrams and Doug Dorst's love letter to the written word: "S." or "Ship of Theseus". **Seven Circumstances: Book Reviews & Essays On Literature**. Discussion of Writing Style, 28 dezembro de 2015. Disponível em: <https://sevendecircumstances.com/2015/12/28/s-by-doug-dorst-and-j-j-abrams/>. Acesso em: 16 mai. 2019.
- BOURDIEU, Pierre. Uma revolução conservadora da edição. **Política & Sociedade**, Florianópolis, v. 17, n. 39, 2018. DOI: doi.org/10.5007/2175-7984.2017v17n39p198/.
- CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CAMPOS, Rogério de. B. Traven — O homem que conseguiu ser ninguém. In: TRAVEN, B. **O Visitante Noturno**. São Paulo: Conrad Editora, 2008.
- CANFORA, Luciano. **Livro e liberdade**. Rio de Janeiro; São Paulo: Casa da Palavra; Ateliê, 2003.
- CHARTIER, Roger. **Os desafios da escrita**. Trad. Fulvia Moretto. São Paulo: UNESP, 2002.
- CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de Análise do Discurso**. Trad. Coordenada por Fabiana Komezu. São Paulo: Contexto, 2004.
- CHIEREGATTI, Amanda. **Mídium e gestão dos espaços canônico e associado nas plataformas colaborativas Wattpad e Widbook**. 2018. 241 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2018.
- COSTA, Simone Rames Abrahão Basylio da. O discurso constituinte e suas implicações. **Travessias**, v. 2, n. 1, p. 1121-1135, 2008. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/2944>. Acesso em: 20 jan. 2020.
- DARNTON, Robert. **A questão dos livros** – passado, presente e futuro. Trad. Daniel Pellizari. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

DUCHATEAU, Christian. Five Questions: J.J. Abrams and Doug Dorst. **CNN**, 30 de outubro de 2013. Disponível em: <https://edition.cnn.com/2013/10/30/living/five-questions-j-j-abrams-doug-dorst/>. Acesso em: 28 dez. 2019.

DEBRAY, Régis. **Curso de midiologia geral**. Petrópolis: Vozes, 1993.

DEBRAY, Régis. **Manifestos Midiológicos**. Petrópolis: Vozes, 1995.

DEBRAY, Régis. **Transmitir**. Petrópolis: Vozes, 2000.

DORETTO, Vitória Ferreira. **S.**: Questões de autoria no objeto editorial criado por J.J. Abrams e Doug Dorst. 2017. 69f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras – Português/Inglês) - Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2017.

ECO, Humberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução de Hildegard Feist São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem Studies. **Poetics Today**, International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication, v. 11, n. 1, 1990. Disponível em: https://m.tau.ac.il/~itamarez/works/books/Even-Zohar_1990--Polysystem%20studies.pdf. Acesso em: 25 nov. 2019.

EVEN-ZOHAR, Itamar. O “sistema literário”. **Revista Translatio**, n. 5, p. 22-45, 2013a. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/translatio/article/view/42900>. Acesso em: 14 out. 2019.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Teoria dos Polissistemas. **Revista Translatio**, n. 5, p. 1-21, 2013b. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/translatio/article/view/42899>. Acesso em: 14 out. 2019.

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

GATTER, Mark. **Produção Gráfica para Designers**. Trad. Alexandre Cleaver. São Paulo: Atelier, 2016.

HENDEL, Richard. **O Design do Livro**. Trad. Geraldo Gerson de Souza e Lúcio Manfredi. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

HILL, Logan. A Long Time Ago, in a Universe More Analog. **The New York Times**, 2013. Disponível em: www.nytimes.com/2013/10/28/books/j-j-abrams-and-doug-dorst-collaborate-on-a-book-s.html. Acesso em: 16 jun. 2019.

INTRÍNSECA. Disponível em: www.intrinseca.com.br.

INTRÍNSECA. A caligrafia de S.. **Blog**, jan. 2016. Disponível em: www.intrinseca.com.br/blog/2016/01/a-caligrafia-de-s/. Acesso em: 21 nov. 2019.

INTRÍNSECA. J.J. Abrams me proporcionou suspiros editoriais, mas fez com que eu acordasse uma vizinha idosa. **Blog**, dez. 2015. Disponível em: www.intrinseca.com.br/blog/2015/12/j-j-abrams-me-proporcionou-suspiros-editoriais-mas-fez-com-que-eu-acordasse-uma-vizinha-idosa/. Acesso em: 03 dez. 2019.

INTRÍNSECA. J.J. Abrams e Doug Dorst. **Catálogo de Autores**. Disponível em: www.intrinseca.com.br/autor/290/. Acesso em: 20 jan. 2020.

INTRÍNSECA. As primeiras pistas de S. **Blog**, dez. 2015. Disponível em: www.intrinseca.com.br/blog/2015/12/as-primeiras-pistas-de-s/. Acesso em: 04 abr. 2017.

INTRÍNSECA. Quando um desafio de J.J. Abrams cai na sua mesa. **Blog**, janeiro de 2016. Disponível em: www.intrinseca.com.br/blog/2016/01/quando-um-desafio-de-j-j-abrams-cai-na-sua-mesa/. Acesso em: 18 dez. 2019.

INTRÍNSECA. S. – J.J. Abrams e Doug Dorst. **Catálogo de Livros**. Disponível em: www.intrinseca.com.br/livro/579/. Acesso em: 20 jan. 2020.

JACKSON, H. J. **Marginalia: Readers Writing in Books**. New Haven: Yale University Press, 2001.

LOPEZ, Telê A. A criação literária na biblioteca do escritor. **Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 59, n. 1, mar., 2007, p. 33-37. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252007000100016&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 11 abr. 2018.

MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de Textos de Comunicação**. Trad. Cacilia P. de Souza-e-Silva e Décio Rocha. 2 ed. São Paulo: Cortez Editora, 2002.

MAINGUENEAU, Dominique. **Cenas da enunciação**. Organização de Sírio Possenti e Marília Cecília Pérez-e-Souza. São Paulo: Parábola Editorial, 2008a.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário**. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

MAINGUENEAU, Dominique. **Doze conceitos em Análise do Discurso**. Org. Sírio Possenti e Maria Cecília Perez de Souza-e-Silva. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MAINGUENEAU, Dominique. **Elementos de linguística para o texto literário**. Trad. Maria Augusta Bastos de Mattos. São Paulo: Martins Fontes, 1996a.

MAINGUENEAU, Dominique. **Gênese dos Discursos**. Trad. Sírio Possenti. 2. ed. São Paulo: Parábola, 2008a.

MAINGUENEAU, Dominique. **Pragmática para o Discurso Literário**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1996b.

MAINGUENEAU, Dominique. A propósito do ethos. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana Salazar. **Ethos Discursivo**. São Paulo: Contexto, 2011.

MELOT, Michel. **Livro**,. Trad. Marisa Midori Deaecto e Valéria Guimarães. Cotia: Ateliê Editoria, 2012.

MOLES, Abraham A.; BAUDRILLARD, Jean et al. **Semiologia dos Objetos**. Trad. Luiz Costa Lima. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.

MUNIZ JR., José de Souza. **Girafas e bonsais**: editores “independentes” na Argentina e no Brasil (1991-2015). 2016. 335 f. Tese (Doutorado em Sociologia) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

MUNIZ JR., José de Souza. **Tinha um editor no meio do caminho**: Questões contemporâneas de edição, preparação e revisão textual. Divinópolis: Artigo A, 2018.

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

PORTO, Bruno. J.J. Abrams, mas pode chamar de Sr. Mistério. Bastidores. **Blog da Intrínseca**, 17 de junho de 2011. Disponível em: www.intrinseca.com.br/blog/2011/06/j-j-abrams-mas-pode-chamar-de-sr-misterio. Acesso em: 11 dez. 2019.

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) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2019.

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

RANCIÈRE, Jaques. “Política da literatura”. **AI**, tradução Renato Pardal Capistrano, Rio de Janeiro, v. 05, n. 05, p. 110-31, jan./julho. 2016. Disponível em: <https://revistaa.org/2017/02/22/politica-da-literatura-de-jacques-ranciere/>. Acesso em: 18 ago. 2017.

RANCIÈRE, Jaques. **Políticas da escrita**. Trad. Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

RIBEIRO, Ana Elisa. **Livro** – Edição e tecnologias no século XXI. Belo Horizonte: Moinhos; Contafios, 2018.

ROTHMAN, Joshua. The Story of “S”: Talking With J. J. Abrams and Doug Dorst. **The New Yorker**, 23 nov. 2013. Disponível em: www.newyorker.com/books/page-turner/the-story-of-s-talking-with-j-j-abrams-and-doug-dorst. Acesso em: 27 dez. 2019.

SALGADO, Luciana Salazar. Grupo de pesquisa “Comunica – Inscrições linguísticas na comunicação”: Um trabalho no limiar. II Jornada Internacional Geminis (JIG 2016): Entretenimento Transmídia: Conteúdos Multiplataformas. **Anais...**, 2016c. Disponível em: www.jig.ufscar.br/?wpfb_dl=33. Acesso em: 04 jan. 2017.

SALGADO, Luciana Salazar. Sobre a produção de valor: a recente circulação do poema “Viva Vaia”, de Augusto de Campos. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 47, p. 71-96, jan./jun. 2016a. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/17224/12244>. Acesso em: 01 jun. 2016.

SALGADO, Luciana Salazar. **Ritos Genéticos Editoriais**: Autoria e textualização. Bragança Paulista, SP: Margem da Palavra, 2016b.

SALGADO, Luciana Salazar. Um ethos para Hércules: considerações sobre a produção dos sentidos no tratamento editorial de textos. **Gragoatá**, v. 11, n. 21, p. 373-389, dec. 2006. doi: <https://doi.org/10.22409/gragoata.v11i21.33232>. Acesso em: 29 jan. 2020.

SANTA, Everton Vinicius de. O ciberespaço e os polissistemas: influências nos sistemas literários. **Todas as Musas**, a. 3, n. 1, p. 167-184, 2011. Disponível em: www.todasasmusas.com.br/05Everton_Vinicius.pdf. Acesso em: 7 out. 2019.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço**. São Paulo: Edusp, 2008.

SPIEKERMANN, Erik. **A linguagem invisível da tipografia** – Escolher, combinar e expressar com tipos. São Paulo: Blucher, 2011.

THOMPSON, John B. **Mercadores de cultura: O mercado editorial no século XXI**. Trad. Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

VENTICINQUE, Danilo; SOLLITTO, André. Todo o poder aos fãs. *Mente aberta*. **Revista Época**, 2011. Disponível em: <https://glo.bo/2uaZJmU>. Acesso em: 19 dez. 2019.

WAGSTAFF, Kiri L. **The evolution of Marginalia**. San Jose State University, 18 nov. 2012. Disponível em: www.wkiri.com/slis/wagstaff-libr200-marginalia-1col.pdf. Acesso em: 09 abr. 2018.

ANEXOS

Anexo 1

Apresentamos aqui breves biografias dos autores de/em *S.* e *O Navio de Teseu*.

J.J. Abrams

J.J. Abrams é filho do casal de produtores de televisão Carol Abrams e Gerald W. Abrams, tem uma irmã, Tracy Abrams, que também é roteirista, e nasceu em 27 de junho de 1966 em Nova Iorque. Jeffrey Jacob Abrams, formado pela Sarah Lawrence College, é um roteirista, diretor e produtor de cinema e televisão, compositor e também marido de Katie McGrath, executiva de Relações Públicas em uma empresa americana, desde 1996. Sua biografia nos portais de cinema conta que seu primeiro trabalho na indústria do cinema foi aos 16 anos.

Nos anos 2000, junto com Bryan Burk, o norte-americano criou sua própria produtora, a Bad Robot Productions, onde desenvolveu a série *Alias: Codinome Perigo* (2001-2006). O trabalho seguinte de sua produtora é *Lost* (2004-2010), série criada em conjunto com Jeffrey Lieber e Damon Lindelof.

Seu primeiro trabalho como diretor de filmes de ação foi *Missão: Impossível 3* (2006), o filme mais caro da história feito por um diretor estreante. Escreveu e dirigiu *Super 8* (2011) em 2010, longa em que dividiu a produção com Steven Spielberg e Bryan Burk. Nos anos seguintes produziu filmes e séries como *Missão: Impossível - Protocolo Fantasma* (2011), *Alcatraz* (2012) e *Agentes Secretos* (2010). Voltou a dirigir longas em 2013 com *Além da Escuridão — Star Trek*, foi o responsável pela direção e produção de *Star Wars: Episódio VII — O Despertar da Força* (2015), pela produção de *Star Trek: Sem Fronteiras* (2016) e pela produção executiva da série televisiva *Westworld* (2016-) e do longa *Star Wars: Os Últimos Jedi* (2017) e *Star Wars: A Ascensão Skywalker* (2019).

Doug Dorst

O autor cresceu em Chappaqua, no estado de Nova York, fez graduação em Inglês e Ciências Políticas em Stanford, possui graduação em Direito pela UC-Berkeley e um MFA (Master of Fine Arts) em Ficção pelo Iowa Writers 'Workshop (The Daily Beast, 2014) e, segundo a biografia disposta em seu site oficial, recebeu bolsas da Michener-Copernicus Society e do National Endowment for the Arts. Dorst mora em Austin, tendo se mudado de São Francisco com sua esposa para que ela pudesse obter o seu PhD na universidade de lá, e é professor associado de inglês na Universidade Estadual do Texas em San Marcos. Ele também atua no conselho consultivo da Austin Bat Cave, um centro de escrita para crianças sem fins lucrativos.

Dorst é autor de histórias curtas e outros dois livros, *Alive in Necropolis* (2008) e *The Surf Guru* (2010), o primeiro sendo o vencedor do 2009 Emperor Norton Award; e o segundo, uma coleção de histórias curtas, aparecendo em duas outras antologias. Ainda segundo seu site, sua primeira peça de teatro, *Monster in the Dark* (2008, 2009), uma colaboração com a *foolsFURY Theater Company*, foi aclamada em São Francisco e Berkeley em 2008 – e ele venceu três vezes o *Jeopardy!*, um programa de perguntas tradicional da televisão norte-americana. Além do Emperor Norton Award, Dorst é ganhador de outros prêmios como o New York Times Book Review Editor's Choice Award e sua peça de teatro ajudou a *foolsFURY Theater Company* a levar o San Francisco's Best Theater Company of the Year Award.

V. M. Straka

Straka é o misterioso autor de *ONDT* e de dezenove outros romances. Tudo o que sabemos sobre ele foi encontrado em *ONDT*, nas anotações nas páginas do livro e nos papéis soltos que o compõem. O nome de Straka é associado a crimes de sabotagem, espionagem, conspiração, subversão, roubo e assassinato. Suas histórias derrubaram governos, envergonharam industriais impiedosos e anteciparam a ascensão de regimes totalitários (ou assim o diz o tradutor F. X. Caldeira em seu prefácio de *ONDT*). Ele nunca revelou seu rosto.

Straka também tinha fama de ser muito protetor com seu trabalho e não foi gentil com indivíduos “menos talentosos” que o interpretaram incorretamente, como é evidenciado pela carta (encontrada dentro do exemplar de *O Navio de Teseu*) que o autor enviou para um certo senhor Grahn, o cineasta que adaptou um de seus livros para o cinema. F.X. Caldeira conta que Straka gostava de ouvir *Carmina Burana*, uma interpretação musical de Carl Orff da clássica coleção de poemas, enquanto escrevia – prática que mais tarde também foi adotada pelo tradutor. As entidades ficcionais também têm seus ritos genéticos. Um espaço associado ficcional se desenvolve, para nós, leitores, como espaço canônico. A própria existência de um tradutor desse autor funciona como espaço associado — ficcional — que produz efeitos no texto ficcionalmente autoral e, portanto, no texto não-ficcionalmente autoral.

F. X. Caldeira

F. X. Caldeira conta em seu prefácio em *ONDT* que era a pessoa responsável pela tradução das obras de Straka e, da mesma maneira que em relação ao autor, tudo o que sabemos sobre Caldeira está nas margens das páginas do livro, como informação dada por um dos personagens-leitores, Eric, estudioso de Straka, e nos diversos papéis avulsos que ele contém. Trabalhou com Straka por mais de duas décadas como o único tradutor de treze de seus romances — começou quando Caldeira chegou a Nova York entre 1924 e 1929, onde trabalhou com Straka e Lewis Looper. Straka e Caldeira mantinham um relacionamento profissional de longa data, conduzido inteiramente por meio de correspondência (embora, às vezes, houvesse suspeitas de serem uma só pessoa).

Filomela Xebregas Caldeira, a tradutora profissional brasileira fluente em vários idiomas, permaneceu em Nova York por dez anos, esperando que Straka estivesse vivo, capaz de decodificar as pistas deixadas em *ONDT* e ir ao seu encontro. Quando os dez anos passaram sem nenhum sinal do autor, Caldeira voltou ao Brasil. Eventualmente, fingiu sua própria morte em Feira Nova em 1964, com a ajuda de terceiros e começou a viver com um novo nome: Ermelinda Pega. Morreu em paz, em sua casa, em algum momento de 2012.

Eric Husch

O nome completo de Eric é Nicodemus John Husch. É ele quem escreve pelas margens (com as letras bastão) do livro em diálogo com Jen Heyward — descobrimos com o tempo que ele tem escrito no exemplar de *O Navio de Teseu* da biblioteca de uma escola secundária desde os 15 anos.

Eric está sendo perseguido e deve resolver o mistério antes de seu velho professor, o Dr. Moody. Ele frequentou a Pollard State University (universidade onde Jen encontrou o livro na biblioteca) como estudante de pós-graduação, mas apagaram seus dados como estudante da PSU como represália de Moody — e isso, como ele mesmo diz, apagou parte de si mesmo — ele assume outra identidade usando o cartão de identificação de Thomas Lyle Chadwick para entrar na biblioteca da universidade.

Jennifer Heyward

Jen é uma estudante de Literatura em seu último ano de graduação que trabalha na biblioteca da Pollard State University, mas não tem planos futuros — exceto o de seu pai, que a está empurrando para um cargo na área de Marketing. É ela quem ajuda Eric Husch a resolver o mistério de VMS — Jen é indubitavelmente mais esperta do que Eric, apesar de Eric não perceber ou reconhecer isso completamente. Trabalhando juntos, ela resolve seu próprio mistério sobre Eric e ela mesma.

Ela conhece Eric depois que escreve em seu livro esquecido na biblioteca do campus onde trabalha — o que se transforma em uma correspondência diária entre os dois. No início, o relacionamento entre os dois é marcado por ser sarcástico e espirituoso, com ela frequentemente referindo-se a Eric como condescendente ou arrogante. Mas, depois de um tempo, Jen começa a considerá-lo como um verdadeiro amigo e o sentimento parece evoluir para algo mais. No décimo capítulo, os dois estão morando juntos e parecem felizes e seguros – e ainda escrevendo pelas margens, revisitando sua longa conversa.

Anexo 2

Lista de efêmeros e as páginas onde se encontram no exemplar de *O Navio de Teseu*

Efêmero	Página
Fotocópia de carta confidencial de Straka	Vii
Lista em folha de bloco da Pollard State University	011
Fotocópia da <i>Revista de História e Humanidades de Toronto</i>	021
Jornal <i>The Daily Pronghorn</i>	033
Telegramas	055
Fotocópia colorida do jornal <i>Lampa</i>	069
Carta de Desjardins	087
Carta cinza de Jennifer para Eric	101
Cartão-postal "Lembrança do Brasil"	113
Fotografia de portal de pedra	131
Cartão-postal "Aves Nativas do Brasil"	179
Cartão-postal de palmeiras	191
Cartão-postal da praia de Ipanema	193
Cartão-postal "Pictorial Brazil"	201
Carta em papel pautado amarelo	203
Fotografia antiga de mulher	243
Obituário de F.X. Caldeira	257
Cartão de macaco-prego	257
Mapa no guardanapo	307
Cartão de Jean-Bernard Desjardins	361
Carta de Eric em papel timbrado da Pollard State University Libraries	377
Carta de Ermelinda Pega	417
Roda de Eötvös	Guarda