

e-ISSN: 2238-3824

Faculdade de Letras
Universidade Federal de Minas Gerais

caligrama

revista de estudos românicos

v. 29, n. 3

setembro / dezembro 2024

caligrama

revista de estudos românicos

Universidade Federal de Minas Gerais

Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida; Vice-Reitor: Alessandro Fernandes Moreira

Faculdade de Letras

Diretora: Sueli Maria Coelho; Vice-Diretor: Georg Otte

Editora-chefe

Aléxia Teles Guimarães, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Comissão editorial

André Vinícius Lopes Coneglian, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Evandro Landulfo Teixeira Paradela Cunha, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Giulia Bossaglia, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Laureny Aparecida Lourenço da Silva, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Lia Araujo Miranda de Lima, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Conselho editorial interno

Ana Maria Chiarini, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

César Nardelli Cambraia, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Haydée Ribeiro Coelho, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Lúcia Castello Branco, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Lúcia Monteiro de Barros Fulgêncio, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Márcia Cristina de Brito Rumeu, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Marcos Antônio Alexandre, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Maria Antonieta A. de Mendonça Cohen, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Maria Juliana Gambogi Teixeira, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Mauricio Sartori Resende, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Sara Rojo, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Conselho editorial externo

Aldina Quintana, The Hebrew University of Jerusalem, Israel

Célia Marques Telles, Universidade Federal da Bahia, Brasil

David Bunis, The Hebrew University of Jerusalem, Israel

Geraldine Rogers, Universidad Nacional de La Plata, Argentina

João Bosco Cabral dos Santos, Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Leila de Aguiar Costa, Universidade Federal de São Paulo, Brasil

Leonardo Francisco Soares, Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Lilián Guerrero, Universidad Nacional Autónoma de México, México

Luis Urbano Afonso, Universidade de Lisboa, Portugal

Manoel Mourivaldo Santiago-Almeida, Universidade de São Paulo, Brasil

Maria Célia Pereira Lima-Hernandes, Universidade de São Paulo, Brasil

Maria Eugênia Olímpio de Oliveira, Universidade Federal da Bahia, Brasil

Maria Maura Cezario, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Mariangela Rios de Oliveira, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Martine Kunz, Universidade Federal do Ceará, Brasil

Mirta Groppi, Universidade de São Paulo, Brasil

Márcia Paraquett, Universidade Federal da Bahia, Brasil

Pedro Dolabela Chagas, Universidade Federal do Paraná, Brasil

Raquel Meister Ko. Freitag, Universidade Federal de Sergipe, Brasil

Rita de Cássia Ribeiro de Queiroz, Universidade Estadual de Feira de Santana, Brasil

Roberto Mulinacci, Università degli Studi di Bologna, Itália

Roberto Vecchi, Università degli Studi di Bologna, Itália

Saulo Neiva, Université Blaise Pascal (Clermont II), França

Sebastião Carlos Leite Gonçalves, Universidade do Estado de São Paulo, Brasil

Sergio Romanelli, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Sílvia Inês Cárcamo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Thomas Hoelbeek, Vrije Universiteit Brussel, Bélgica

Walter Carlos Costa, Universidade Federal de Santa Catarina, Universidade Federal do Ceará, Brasil

Secretaria: Lilian Souza dos Anjos, Ludmilla Cunha

Editor de arte: Emerson Eller

Projeto gráfico: Stéphanie Paes

Revisão: Camila Almeida, Gabriel Batista

Diagramação: Camila Almeida

caligrama

revista de estudos românicos

Organizadores:
Ana Utsch (UFMG)
Nuno Medeiros (ULisboa)

FALE
FACULDADE
DE LETRAS

UF *m* G

Caligrama | Belo Horizonte | v. 29 | n. 3 | set.–dez. 2024 | 238 p. | e-ISSN 2238-3824



This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

Os conceitos emitidos em artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

Ficha catalográfica elaborada pelas bibliotecárias da FALE/UFMG

Caligrama: Revista de Estudos Românicos, v. 1, dez. 1988 – . Belo Horizonte,
MG : Faculdade de Letras da UFMG
il. ; 22cm; online.

Título anterior: Estudos Românicos, 1981-1985, n. 1-3.

Periodicidade semestral, a partir do v. 15, n. 1, jan./jun. 2010

Periodicidade quadrimestral, a partir do v. 23, n. 1, jan./abr. 2018.

Passou a ser online a partir de 2015.

ISSN: 0103-2178

e-ISSN: 2238-3824

1. Línguas românicas – Estudo e ensino – Periódicos. 2. Literatura
românica – História e crítica – Periódicos. I. Universidade Federal de Minas
Gerais. Faculdade de Letras.

CDD: 440.05

Faculdade de Letras da UFMG
Seção de Periódicos, sala 2017
Av. Pres. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha
31270-901 – Belo Horizonte, MG – Brasil
Tel.: (31) 3409-6009
www.lettras.ufmg.br/periodicos
periodicosfaleufmg@gmail.com

Sumário

- 8 Apresentação
Ana Utsch; Nuno Medeiros

Dossiê: Materialidade dos textos e transmissão literária

- 12 Livros como portfólios
Books as Portfolios
Roger Chartier; Guilherme Cunha Ribeiro (Tradutor)
- 26 Materialidade dos textos: colecionismo, encadernação
e literatura (sécs. XVII-XIX)
Material Texts: Collecting, Bookbinding, and Literature
(17th-19th Centuries)
Ana Utsch
- 46 O Corcunda de Notre-Dame em cordel: uma análise da transmediação
dos espaços de *Notre-Dame de Paris* para o nordeste brasileiro
O Corcunda de Notre-Dame em cordel: *an Analysis of the Transmedia*
Nature of Notre-Dame de Paris in Northeastern Brazil
Ana Luiza Ramazzina-Ghirardi; Bruna Alves de Oliveira Ambrosio
- 64 Tecnodiversidade e bibliodiversidade nos estudos do livro
e da edição
Technodiversity and Bibliodiversity in Book and Publishing Studies
Ana Elisa Ribeiro

- 77 Do texto escrito à *performance* sonora, do livro impresso ao audiolivro: uma análise intermedial
From Written Text to Sound Performance, from Printed Book to Audiobook: an Intermedial Analysis
Jaimeson Machado Garcia; Ana Cláudia Munari Domingos
- 95 A materialidade do livro no microcosmo gráfico-independente
The Materiality of the Book in the Graphic-Independent Microcosm
Samara Mírian Coutinho; Vívian Stefanne Soares Silva
- 110 Leitura e poética midiática em jogos literários impressos na virada do século XX
Reading and Poetics in Printed Literary Games at the Turn of the 20th Century
Bruno Guimarães Martins
- 129 Materialidad y visualidad de la literatura en una campaña publicitaria argentina (1917)
Materiality and Visuality of Literature in an Argentine Advertising Campaign (1917)
Materialidade e visualidade da literatura numa campanha publicitária argentina (1917)
Maria de los Ángeles Mascioto
- 144 Relações entre literatura e imprensa em *A Informação Goyana*: esboço para um estudo de caso
Relationships between Literature and Press in A Informação Goyana: Outline for a Case Study
Júlio César Kohler Damasceno Baron; Priscila Renata Gimenez
- 162 Entre a arquitetura e a poesia: materialidade dos livros na obra de Luís de Montalvor e na imprensa portuguesa nos anos 1940
Between Architecture and Poetry: Materiality of Books in the Work of Luís de Montalvor and in the Portuguese Press in the 1940s
Gisella Amorim Serrano
- 175 A propósito de una encuesta: notas sobre las condiciones materiales de producción de literatura
About a Survey: Notes on the Material Conditions of Literature Production
José Luis de Diego
- 190 Bernard Grasset, éditeur total
Bernard Grasset, Full Publisher
Anthony Clinoer

200 *Um sopro de vida*, de Clarice Lispector: entre o movimento da escrita e a fixidez editorial

Um sopro de vida, by Clarice Lispector: *between the Movement of Writing and Editorial Fixity*

Alex Keine de Almeida Sebastião

221 “Eu doo todos os meus manuscritos” ou os dois corpos do escritor

“I Donate all my Manuscripts” or the Two Bodies of the Writer

Pierre-Marc de Biasi; Mariana Novaes (Tradutora)

Apresentação

Contida no interior do amplo espectro de práticas pautadas nas formas materiais encarnadas e produzidas pelos textos – que compreendem inclusive a historicidade dos modos de constituição de coleções e bibliotecas –, a história da transmissão literária não se reduz a uma história da crítica ou dos espaços de recepção e institucionalização das obras e de suas autorias. Ao se interessar pelos processos de transmissão do texto, este dossiê da revista *Caligrama* tentou incitar e mapear os termos e os horizontes temáticos de uma reflexão pautada na consciência da diversidade dos estados materiais dos textos, com seus distintos espaços (e temporalidades) de produção e apropriação.

Para além do interesse pelas discussões sociopolíticas, pelos processos de canonização e patrimonialização, pelas operações de tradução cultural e transmediação, em diálogo com as práticas gráfico-editoriais que dão forma e realidade aos textos, os quatorze artigos aqui reunidos discutem a inscrição da literatura no mundo material, seja pela via da mobilidade das formas seja pela via da gênese dos textos.

O escopo das discussões – que têm em comum a recusa da literatura como categoria trans-histórica – parece ter se constituído, finalmente, a partir de cinco núcleos temáticos. Um primeiro, mais diretamente voltado para a maneira como a materialidade, os gêneros e as formas incidem sobre os processos de transmissão dos textos, é circunscrito por três trabalhos que, cada um à sua maneira, se voltam para a reflexão sobre a instabilidade e a mobilidade das formas de circulação dos textos. O primeiro, que retoma a palestra proferida por Roger Chartier em setembro de 2024, na UFMG, no âmbito da Cátedra FUNDEP-IEAT, do Instituto de Estudos Avançados Transdisciplinares, discute práticas editoriais e de leitura que evidenciam as maneiras como o livro atua como um objeto capaz de conter diferentes elementos materiais. O artigo que segue se volta para a historicidade dos sistemas de classificação e organização material dos textos, discutindo, a partir de casos precisos, o impacto de suas rupturas na ordem simbólica da cultura escrita. Esse primeiro bloco se encerra com um caso exemplar de

mobilidade dos textos, centrado nas metamorfoses do romance *Notre-Dame de Paris*, que em 2019 ganha a forma de literatura de cordel no nordeste brasileiro.

Em seguida, a diversidade técnico-material da edição contemporânea ganha espaço com outros três artigos. O primeiro discute o conceito de tecnodiversidade, articulado com o de bibliodiversidade, levantando de forma precisa a discussão urgente sobre a importância da diversidade tecnológica, como contraponto à padronização excessiva das grandes plataformas digitais. Essa abertura dá lugar a um artigo dedicado ao audiolivro que analisa, sob a ótica dos Estudos de Intermedialidade, como textos literários são transmidiados por meio da combinação entre leitura, música e efeitos sonoros, com base em três estudos de caso de obras clássicas. O bloco é encerrado com um estudo que discute como as editoras do microcosmo gráfico-independente operam a materialidade do livro, examinando três objetos com foco no projeto gráfico e nas possibilidades de experimentação literária.

As relações entre literatura e imprensa traçam os contornos de um terceiro núcleo, que ganha corpo com quatro artigos que se valem de fontes periódicas impressas dos séculos XIX e XX. Aqui, o primeiro estudo examina a origem e a mobilidade material e simbólica dos jogos literários, como enigmas e anagramas, destacando sua continuidade na cultura popular e no ambiente digital. Em seguida, é a vez dos cruzamentos entre literatura, visualidade e publicidade, através da análise de um iconotexto literário e publicitário de 1917 em jornais argentinos. Ainda no universo do periódico, o trabalho que vem a seguir analisa os textos literários dos dois primeiros volumes da revista *A Informação Goyana*, investigando como eles refletiram as intenções editoriais e contribuíram para a inserção de escritores como Hugo de Carvalho Ramos e Cora Coralina no cenário literário brasileiro. Esse terceiro núcleo se encerra com um artigo dedicado a duas publicações de Luís de Montalvor sobre a materialidade dos livros, explorando sua defesa da tipografia como elemento fundamental para a edição e sua contribuição para a compreensão do mercado editorial português nos anos 1940.

O quarto núcleo, caracterizado no espectro de uma história social da edição, se volta para a vida literária e editorial, com dois artigos cujas práticas e representações são situadas, respectivamente, nos anos sombrios da ditadura militar argentina (a propósito de um volume publicado em 1982, *Encuesta a la literatura argentina contemporánea*, compilando respostas a 84 inquiridos do universo da palavra escrita, entre escritores e críticos literários) e no seio do, nem sempre assumido, colaboracionismo francês da Segunda Guerra Mundial a partir da figura controversa do editor Bernard Grasset, cuja editora que funda no início do século XX detém ainda hoje grande prestígio no mundo literário francês. Grasset, nesse particular, corresponderá talvez à efígie do editor colaboracionista, circunstância em que não está desacompanhado, como comprovam as tristemente célebres listas Otto, nomeadas a partir de Otto Abetz, embaixador da Alemanha nazi em Paris durante a ocupação, e cuja referência é frequentemente evitada nas discussões sobre este período da história francesa.

Encerramos o dossiê com dois artigos que se voltam para o gesto da escrita literária, para as mãos dos escritores e seus arquivos. O primeiro deles contrasta a indisciplina própria do texto autógrafo de Clarice Lispector com a edição póstuma de *Um sopro de vida*, levantando a questão sobre a participação de sua colaboradora Olga Borelli. O artigo que fecha o dossiê, uma tradução de um texto de Pierre-Marc de Biasi publicado originalmente em 2017, ao examinar um documento de 1881 vinculado ao testamento de Vitor Hugo, nos traz, ao mesmo tempo, a dimensão da materialidade dos textos na construção da obra do escritor

francês e, também, a implicação deste legado arquivístico e artístico na própria consolidação do campo da genética dos textos.

Os ensaios aqui reunidos atestam sem dúvida a amplitude das perspectivas teórico-metodológicas que têm se interessado pela maneira como os textos são transmitidos e pelas relações que mantêm com suas formas de circulação, indo da história literária à história das bibliotecas, da história da edição à bibliografia material, da sociologia da literatura à antropologia histórica do saber, dos estudos culturais da circulação aos estudos de comunicação e mídia.

Ana Utsch (UFMG)
Nuno Medeiros (ULisboa)

Dossiê

Materialidade dos textos e
transmissão literária

Livros como portfólios

Books as Portfolios

Roger Chartier

Collège de France | Paris | FR
University of Pennsylvania (Penn)
Philadelphia | PA | US
Roger.Chartier@ehess.fr
<http://orcid.org/0000-0002-6008-9241>

Tradução de

Guilherme Cunha Ribeiro
guillc.ribe@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-2783-2355>

Resumo: Além de explorar o próprio gênero editorial *porte-feuille*, a partir de casos franceses do séc. XVIII, este artigo discute três práticas que evidenciam as maneiras como o livro atua como um objeto capaz de conter diferentes elementos materiais: “Matéria impressa dentro de livros impressos” discute especialmente a presença de gravuras e mapas em livros impressos; “Páginas para escrever em livros impressos” nos revela todo um universo fascinante das páginas apagáveis introduzidas dentro de livros impressos para anotações e comentários pessoais; “Coisas esquecidas em livros” nos dá a ver a relação entre o leitor e os objetos que acompanham a leitura a partir dos rastros deixados nas páginas dos livros. Essas categorias não apenas discutem a multifuncionalidade do livro, mas também destacam a relevância cultural e histórica da manutenção das formas dos textos e de outros materiais do passado, neles contidos.

Palavras-chave: portfólio; *porte-feuille*; páginas apagáveis; objetos esquecidos; Desnos; almanaque; materialidade dos textos.

Abstract: In addition to exploring the editorial genre *Porte-feuille*, primarily through French cases from the 18th century, this article discusses three practices that highlight how the book functions as an object capable of containing different material elements: “Printed materials within printed texts” particularly addresses the presence of engravings and maps; “Scribal texts in printed books” reveals a fascinating universe of erasable pages introduced within printed books for notes and personal comments; “Things lost in books” uncovers the relationship between the reader and the objects that



accompany the reading experience. These categories not only discuss the multifunctionality of the book but also emphasize the cultural and historical significance of preserving the forms of texts and other materials contained within them.

Keywords: portfolio; *porte-feuille*; erasable pages; forgotten objects; Desnos; almanac; materiality of texts.

No princípio eram os catálogos de bibliotecas que listam numerosos livros denominados *Porte-feuilles*. O catálogo da BnF, a Bibliothèque nationale de France, menciona 210 publicações que, entre 1700 e 1799, contêm a palavra *porte-feuille* em seus títulos. A maioria dessas publicações são livros literários que coligam textos poéticos, opúsculos em prosa e *mélanges*. Frequentemente eram apresentados como textos impressos supostamente encontrados no *porte-feuille* (portfólio) de um autor: Montesquieu, du Laurens ou Voltaire. Em 1757, por exemplo, *Le Porte-feuille trouvé, ou Tablettes d'un curieux* ('Portfólio achado, ou Tabuletas de um curioso'), foi publicado como uma coleção de cartas e textos menores em dois volumes, atribuídos a Sr. de V*** – uma autoria negada por Voltaire em carta datada de 24 de fevereiro de 1757:

Trata-se de uma rapsódia que um livreiro faminto, chamado Duchesne, vende em Paris sob meu nome. É uma nova velhacaria no comércio das livrarias. Comunicam-me que três quartos desta coleção são feitos de textos nos quais não tenho parte, e que o restante é saqueado de edições do meu trabalho e inteiramente desfigurado (Notice [...], [1757]).¹

Porte-feuille também pode ser o título de almanaques (em 1787, Didot imprimiu um *Almanach nécessaire ou Porte-feuille de tous les jours* ['Almanaque necessário, ou Portfólio de todos os dias'], no ano de 1788), de revistas (por exemplo, *Le Porte-feuille hebdomadaire* ['O Portfólio hebdomadário'], impresso em Bruxelas entre 1767 e 1771) ou de obras pedagógicas (*Le Porte-feuille des enfans* ['O Portfólio das crianças'] é uma obra enciclopédica publicada em vinte fascículos, entre 1784 e 1797).

Em uma escala mais modesta, a Biblioteca da Universidade da Pensilvânia também possui seus *porte-feuilles*, apresentados como textos publicados reunidos por um indivíduo em particular (*Le Porte-feuille de Monsieur L. D. F.**** ['O portfólio do Senhor L. D. F.'], 1764; *Le Portefeuille d'un homme de goût ou l'esprit de nos meilleurs poètes* ['O portfólio de um homem de bom gosto, ou o espírito de nossos melhores poetas'], 1770; *Le Portefeuille d'un exempt de police* ['O portfólio de um oficial da lei'], 1785) ou por um personagem ficcional (*Le Portefeuille de Compère Matthieu* ['O portfólio do Compadre Matthieu'], 1791).

¹ "c'est une rapsodie qu'un libraire affamé, nommé Duchesne, vend à Paris sous mon nom. C'est un nouveau brigandage de la librairie. On me mande que les trois quarts de ce recueil sont composez de pièces auxquelles je n'ay nulle part et que le reste est pillé des éditions de mes ouvrages et entièrement défiguré".

Todas as traduções deste artigo foram feitas pelo tradutor.

Logo, uma primeira questão: o que era um *porte-feuille* na França do começo dos tempos modernos? Em 1680, para o *Dictionnaire français* de Richelet, um *porte feuille* é “um trabalho de encadernador, composto de duas folhas de cartão cobertas com pergaminho, [...] ou marroquim, com alguns embelezamentos de douração na capa. [Un beau porte feuille.]” (1680, p. 192).² Dez anos depois, Furetière definiu em seu *Dictionnaire Universel* o *porte-feuille* como “um cartão duplo coberto por pergaminho, carneira, vitela, marroquim ou chagrin marrom, o qual abre & fecha, & em cuja abertura se pode carregar folhas, papéis, impressões, sem danificá-las” (1690, v. III, p. 184).³ Mais brevemente, em 1694, o *Dictionnaire de l'Académie française* se refere ao *portefeuille* como “um cartão dobrado em dois, coberto por alguma pele ou algum tecido, usado para carregar folhas de papel” (1694, p. 278).⁴

Segundo o *Oxford English Dictionary*, a palavra, definida como “uma caixa ou pasta resistente contendo papéis, impressões, ilustrações, mapas, etc.” (Portefeuille, c2024)⁵, foi tomada de empréstimo diretamente do francês, mas com distintas grafias nos exemplos fornecidos pelo dicionário: *Portefoile* em 1671; *Portefeuille*, sem separação, em 1699 – “He showed his Portefeuelles in Folio, of Red Spanish Leather finely adorned” (“Ele mostrou seus *portefeuelles* in-fólio de couro espanhol vermelho finamente ornado”) –; ou *Port-feuille*, com hífen, em 1756 – “Attend me with my Port-feuille, and read, while I dress, those Remarks I made in my last Voyage” (“Espere-me com meu *port-feuille* e leia, enquanto me visto, as anotações que fiz em minha última viagem”). As duas últimas citações aparecem em livros dedicados a viagens para Paris. *Porto Folio* em 1713, ou *portfolio* em 1781, evitavam a palavra francesa para designar o mesmo objeto.

Livros e portfólios eram objetos muito similares. Eram encadernados com os mesmos materiais, desde a simples carneira até o prestigioso marroquim. Reuniam folhas e papéis, e agrupavam textos impressos ou manuscritos. Talvez essa seja uma razão para tomar a designação do livro como *porte-feuille* em seu valor de face, e considerar os diferentes documentos inseridos no interior de alguns livros: materiais impressos, textos escritos à mão e demais coisas. Ao acolhê-los, alguns livros, mesmo sem a palavra, tornaram-se genuínos portfólios.

1 Matéria impressa dentro de livros impressos

Em um livro, a presença de matéria impressa além das páginas de seu texto consistia primeira e principalmente em imagens. Uma transformação essencial na morfologia do livro foi a mudança das xilogravuras, as quais podiam ser colocadas no mesmo molde da composição tipográfica e impressas no mesmo ateliê, para as gravuras em cobre, impressas em prensas distintas e em um ateliê diferente, aquele do impressor em talhe-doce. As consequências dessa mudança foram importantes. Gravuras em chapas de cobre aumentaram o custo da produção, e consequentemente o custo dos livros; mas, acima de tudo, elas implicaram a

² “un ouvrage de Relieur, composé de deux ais de carton, couverts de parchemin, [...] ou de maroquin avec quelques enjolivements de doreur sur la couverture. [Un beau porte feuille.]”

³ “un carton double couvert de parchemin, basane, veau, marroquin ou chagrin, qui s'ouvre & qui se ferme, & dans l'ouverture duquel on peu porter des feuilles, des papiers, des étampes sans les gêter.”

⁴ “Carton plié en deux couvert de peau ou de quelque étoffe, servant à porter des feuilles de papier.”

⁵ “a case or stiff folder holding papers, prints, drawings, maps, etc.”

separação entre imagens e texto. Na maior parte dos casos, as imagens tinham de ocupar um espaço próprio: frontispícios, páginas inteiras, *hors-textes* ou inserções. Assim, ilustrações se tornam um suplemento ao texto. Elas mostram o que o texto não pode narrar (por exemplo, a simultaneidade das ações ou eventos), ou revelam sentidos apenas latentes nas palavras escritas. Numa verdadeira ortodoxia derridiana, esse suplemento iconográfico frequentemente se tornou um substituto textual, quando a imagem fixou a obra na memória e na imaginação, como foi o caso com Dom Quixote.

Mapas dentro de obras de ficção são um exemplo particular da presença de matéria impressa em livros impressos.⁶ Essa presença pode tomar muitas formas. Podem aparecer como um folheto inserido em cada exemplar da edição. É esse o caso da “Carte de Tendre” (‘Mapa de Ternura’) inserida entre as páginas 397 e 398 das edições de 1654 e 1660 de *Clélie*, da Mademoiselle de Scudéry. Essa inserção é anunciada no próprio texto: “Depois dessas palavras, Céleste efetivamente entregou o mapa que se segue a esta página para a princesa de Léontins, que ficou agradavelmente surpresa” (Scudéry, 1654, p. 396-397)⁷ – uma agradável surpresa compartilhada pelo leitor do romance, que descobre, no seu livro, o mapa descrito no texto. Esse também é o caso do mapa da Espanha mostrando os itinerários das três *salidas* de Dom Quixote, inserido nas edições de Madrid, publicadas por Joaquín Ibarra, da Academia Real, em 1780 e 1782, assim como na edição de 1797-98, impressa por Gabriel Sancho.

Mapas também podem ocupar páginas inteiras do livro. Esse é o caso da ilha de *Utopia*, impressa nas edições de Louvain, de 1516, e de Basel, de 1518, do livro de Thomas More. Ou o caso das viagens de Robinson Crusoé desenhadas no mapa-múndi que abre a quarta edição do livro, de 1719. Uma *Carte du Royaume d'Amour* (‘Mapa do Reino do Amor’) foi acrescentada ao texto sem mapa de Tristan l’Hermite em 1658; e a *Carte du Royaume de Coquetterie* (‘Mapa do Reino da Coqueteria’) ao texto do Abade d’Aubignac impresso em 1654.

Um livro também se tornava uma espécie de portfólio de textos impressos quando reunia na mesma encadernação vários textos que tinham sido impressos separadamente, e que eram associados pela vontade do dono do livro. A cultura impressa herdou das miscelâneas medievais a prática de reunir, em um único livro, vários textos e obras. Como Armando Petrucci (1986, p. 173-187) assinalou, miscelâneas eram a forma dominante do livro manuscrito para todos os gêneros textuais, com exceção das obras dos Pais e Doutores da Igreja, dos textos das autoridades antigas ou dos códigos legais. Miscelâneas permaneceram essenciais, no começo dos tempos modernos, para preservar os folhetos soltos, sempre ameaçados de destruição por sua fragilidade.

Como demonstrou Jeffrey Todd Knight (2013), as razões para associar vários textos impressos no mesmo livro se referem a diferentes modalidades de intertextualidade (nesse caso uma intertextualidade material, e não apenas discursiva). A primeira razão é temática. Em um volume datado de 1639, preservado na Folger Library, a primeira parte de *Henry IV* e o *Richard III* de Shakespeare são associados com treze outras peças, todas concernentes às vidas (e mortes) de soberanos e homens ilustres (Knight, 2013, p. 65-68). Em outro volume da Biblioteca Folger, duas peças estão encadernadas juntas: *The Late and Much Admired Play*,

⁶ Remetemos o leitor à recente publicação: CHARTIER, Roger. *Cartes et fictions (XVIe-XVIIIe siècle)*. Paris: Editions du Collège de France, 2022 (tradução em português: *Mapas e ficções: Séculos XVI a XVIII*. Trad. Pedro Paulo Pimenta. São Paulo: Editora Unesp, 2024).

⁷ “A ces mots Celere donna effectivement la Carte qui suit cette page, à la Princesse des Leontins, qui en fut agreablement surprise”.

Pericles, Prince of Tyre ('A última e mui admirada Peça, Péricles, Príncipe de Tiro'), de William Shakespeare, e *The Queenes Arcadia. A Pastorall Trage-comedie* ('As Rainhas Arcadia. Uma Tragicomédia Pastoral'), de Samuel Daniel (cujo nome não aparece na folha de rosto). Nesse caso, é o gênero tragicômico, com suas possíveis implicações políticas, que pode ter associado os dois textos. Finalmente, a intertextualidade material pode ser regulada pela estética (Knight, 2013, p. 75-77). Em um livro da British Library, o poema *Rape of Lucrece* ('O estupro de Lucrecia') de Shakespeare é encadernado com quatro poemas impressos de inspiração ovidiana, e com algumas canções de amor e epigramas eróticos escritos à mão – um exemplo desses livros híbridos que reúnem publicação escrita e impressa (Knight, 2013, p. 80-81).

O livro enquanto livreria portátil permaneceu uma realidade durante os séculos XVII e XVIII. Por exemplo, em 1698, uma tradução francesa da 'Breve relação da destruição das Índias', de Las Casas, foi publicada em Amsterdam, com o título de *Relation des Voyages et des Découvertes que les espagnols ont fait dans les Indes Occidentales* ('Relação das viagens e descobertas que fizeram os espanhóis nas Índias Ocidentais'). A relação é estranhamente apresentada como um relato de viagem: "Os territórios conhecidos da América são tão bem descritos que não temos dúvida do prazer que será lê-lo" (Las Casas; Montauban, 1698).⁸ Essa surpreendente atribuição genérica é reforçada pela publicação, no mesmo livro, de outro relato de viagem: a *Relation curieuse des voyages du sieur Montauban en Guinée* ('Curiosa relação das viagens do Senhor Montauban na Guiné'), em 1695. Os dois "relatos de viagens" foram impressos em paginação contínua e constituem um só livro destinado aos amadores do gênero.⁹ Porém, alguns leitores poderiam incluir também um terceiro texto em seu exemplar da tradução de Las Casas. Essa terceira obra, publicada também em Amsterdam, em 1698, pelo mesmo livreiro, Jean Louis de Lorme, intitulava-se *L'Art de voyager utilement* ('A arte de viajar utilmente'). A obra deveria ou poderia ser encadernada com os dois outros textos, se o leitor assim desejasse. O editor explicou:

Se nós o tivéssemos recebido um pouco antes, nós o teríamos reunido à *Relation des Découvertes & des Voyages des Espagnols dans les Indes Occidentales* ['Relação das Descobertas & Viagens dos Espanhóis nas Índias Ocidentais']: mas, tendo julgado que ele bem poderia ficar só, nós o imprimimos em mesmo tamanho; assim, aqueles que desejarem adicioná-lo podem fazê-lo com facilidade (Lorme, 1698).¹⁰

Foi isso o que fez o dono de um exemplar da *Relation* presente na Biblioteca da Universidade da Pennsylvania.¹¹

Podemos assumir que livros constituídos como bibliotecas portáteis ou portfólios eram mais numerosos do que as coleções contemporâneas sugerem. Nos séculos XIX e XX, miscelâneas foram frequentemente desencadernadas para separar as obras de autores famosos de seus vizinhos menos canônicos.

⁸ "Les pays connus de l'Amérique y sont si bien décrits, qu'on ne doute pas qu'il ne se fasse lire avec plaisir."

⁹ Trata-se da publicação: Las Casas e Montauban, 1698.

¹⁰ "Si on l'avoit reçu un peu plût-tôt, on l'auroit joint à la *Relation des Découvertes & des Voyages des Espagnols dans les Indes Occidentales*: Mais ayant jugé qu'il pouvoit bien se produire tout seul, on l'a imprimé de la même grandeur, afin que ceux qui souhaiteront de l'y joindre le fassent aisément."

¹¹ Trata-se do exemplar: University of Pennsylvania, Kislak Center for Special Collections, Dechert Collection SC5 C2648 Eh698m.

2 Páginas para escrever em livros impressos

O livro impresso se consolidou ainda mais como portfólio ao incluir textos manuscritos. Sua presença foi facilitada tanto pela inserção de páginas em branco, entre as impressas, quanto pela existência de molduras impressas em algumas páginas, oferecendo espaços em branco para a escrita, como faziam os *memorandum books* e os *pocket diaries* na Inglaterra, ou, como Lodovica Braida (2023, p. 299-322) revelou, almanaques e agendas na Itália do século XVIII, com a divisão da página entre os diferentes momentos do dia (manhã, tarde, noite).

Além disso, em toda a Europa, alguns objetos impressos abrigam páginas apagáveis. Como a recente pesquisa de Peter Stallybrass nos English National Archives mostrou, a nova tecnologia que introduzia folhas de pergaminho ou papel cobertas com uma mistura de gesso e cola, permitindo escrever com um estilete e apagar o que tinha sido escrito, foi desenvolvida nos Países Baixos desde o fim do século XV. O dado essencial para o meu argumento é o fato de que a grande maioria das tabuletas de escrita era encadernada com materiais impressos. Era o caso do *Specie-Boeken* holandês, no século XVII, de que alguns exemplares eram encadernações-carteiras. Era o caso das *Writing Tables with a Kalender for XXIIII Years* ('Tabuletas de escrita com um calendário para XXIIII anos'), impressas em Londres por Adams e Triplet, entre 1577 e 1628 (Stallybrass, Chartier, Mowry, Wolfe, 2004). Também era o caso na França do século XVIII.

Sem dúvida, como os *librillos de memoria* espanhóis, as tabuletas apagáveis francesas não eram necessariamente inseridas dentro de um livro impresso. Em 1690, o *Dictionnaire de Furetière* possuía uma entrada *Tablettes*: "também diz-se de uma espécie de livro pequeno ou agenda que se coloca no bolso, que tem algumas folhas [...] de papel ou pergaminho preparado, sobre as quais se escreve com um estilete ou lápis o que deve ser lembrado" (Furetière, 1690, v. III, p. 606).¹² É em tal tabuleta que Clélie, no romance de Scudéry, desenhou a "Carte de Tendre", o 'Mapa de Ternura':

uma fantasia que a divertiu ocupou seus pensamentos, ela pensou que poderia mesmo divertir os outros; tanto que, sem hesitar um só momento, ela pegou as Tabuletas e escreveu [na verdade, desenhou um mapa] o que de maneira tão agradável tinha imaginado; e o executou tão rapidamente que em meia hora havia começado e terminado aquilo em que pensara (Scudéry, 2006, p. 92).¹³

As *tablettes* de Clélie não eram um livro ou um *porte-feuille*. Contudo, mais tardiamente que na Inglaterra, a França também teve seus próprios Adams e Triplets: o livreiro e editor parisiense do século XVIII Louis Charles Desnos. Em 1770, o *Journal des Savants* celebrou a nova invenção de Desnos. O artigo começava recordando a ampla circulação e uso das tabuletas: "Todos sabem que tabuletas são cobertas com um gesso preparado & unido de tal forma que se pode escrever ou tracejar com uma agulha o que se deseja preservar. Essas

¹² "se dit aussi d'une espèce de petit livre ou agenda qu'on met en poche, qui a quelque peu de feuilles [...] de papier ou de parchemin préparé, sur lesquelles on écrit avec une touche ou un crayon les choses dont on veut se souvenir."

¹³ "[...] il lui passa dans l'esprit une imagination qui la divertit elle-même, elle pensa qu'elle pourrait effectivement divertir les autres ; si bien que sans hésiter un moment, elle prit des tablettes, et écrivit ce qu'elle avait si agréablement imaginé ; et elle l'exécuta si vite, qu'en une demi-heure elle eut commencé, et achevé ce qu'elle avait pensé."

Tabuletas foram até o momento consideradas tão convenientes que poucos não a possuem” (Prospectus [...], 1770, p. 877-878).¹⁴ Mas, prosseguia o artigo, as tabuletas que circulavam eram espessas e rígidas, e não podiam ser facilmente reutilizadas. E este argumento justificava a importância da invenção de Desnos:

[ele] produz Tabuletas portáteis de vários tamanhos, na forma de manuais ou livretos de bolso. [...] Essas tabuletas [...] possuem uma agulha ou estilete. Isso nada mais é que uma ponta de um singular metal que torna os caracteres mais legíveis e perfeitos sobre o papel; mas a escrita pode ser facilmente removida com farelos de pão, de tal modo que, uma vez adquiridas, as Tabuletas serão usadas todo ano; bastará renovar o almanaque a cada ano (Prospectus [...], 1770, p. 877-878).¹⁵

Como era anteriormente o caso com as tabuletas apagáveis holandesas e inglesas, as *tablettes* de Desnos poderiam ou deveriam ser associadas com uma obra impressa: o almanaque.

De fato, Desnos (que se apresentava como “Livreiro & Engenheiro-Geógrafo” [Desnos, 1770] do Rei da Dinamarca),¹⁶ inseriu suas *tablettes* apagáveis dentro de todas as suas publicações. Em seu *Catalogue des Almanachs et Étrennes Géographiques* (“Catálogos dos almanaques e Lembranças de ano-novo geográficos”), publicado em 1770, as “*tablettes économiques*” (Desnos, 1770) (“econômicas” porque podem ser reutilizadas) são inseridas em categorias diferentes de almanaques (*Almanach géographique* [‘Almanaque geográfico’], *Almanach parisien* [‘Almanaque parisiense’], *Almanach des Postes* [‘Almanaque dos Correios’]), em livros de contar (*Petit barême ou Livre des comptes faits* [‘Pequeno barema ou livro das tabuadas’]) ou em guias de viagem (*Petit Indicateur fidèle ou Itinéraire general* [‘Pequeno indicador fiel ou Itinerário geral’]).

Em 1783, o *Catalogue général d’almanachs* (“Catálogo geral dos almanaques”) de Desnos anunciou 121 novos livros:

todas essas Novidades são encadernadas em marroquim, adornadas com Impressões ou Mapas relacionados a cada assunto, fornidas com uma tabela de Perdas & Ganhos, ou não, à escolha dos Compradores, compostas em um papel de sua invenção, tão bonito quanto o de Holanda, no qual se pode escrever, tão distintamente quanto com uma caneta, com o Estilete de um mineral adaptado a essas Tabuletas, & que compõe seu fechamento: é possível apagar os caracteres de quinze a vinte vezes, com uma pequena esponja embebida em água, sem alterar o papel (Desnos, 1783).¹⁷

¹⁴ “Tout le monde sait que les Tablettes sont enduites d’un plâtre préparé & uni de façon que l’on peut avec l’aiguille écrire ou tracer ce que l’on désire de conserver. Ces Tablettes ont été jusqu’ici trouvées si commodes, qu’il eut peu de personnes qui n’en soient pourvues.”

¹⁵ “Il en fait des Tablettes portatives de différentes grandeurs, en forme de manuel ou de livrets de poche. [...] Ces Tablettes [...] renferment une aiguille ou stylet. Celui-ci n’eut autre chose, qu’une pointe d’un métal singulier, qui fait fortir sur ce papier les caractères d’une manière très lisible & parfaite ; mais l’écriture pourra s’enlever facilement avec de la mie de pain, de sorte que l’emplette des Tablettes une fois faite, elles serviront chaque année ; il suffira d’y renouveler tous les ans l’Almanach.”

¹⁶ “Libraire et Ingénieur-Géographe”.

¹⁷ “toutes ces Nouveautés font reliées également en maroquin, ornées d’Estampes ou de Cartes relatives à chaque sujet, garnies d’un Perte & Gain, ou non, au choix des Acquéreurs, composées d’un papier de son invention, aussi beau que celui de Hollande, sur lequel on peut écrire aussi distinctement qu’avec la plume, avec le Stylet d’un minéral sans fin, adapté à ces Tablettes & qui en fait la fermeture : on peut en effacer les caractères quinze à vingt fois de fuite avec une petite éponge imbibée d’eau, sans que le papier en soit altéré.”

A Biblioteca da Universidade da Pensilvânia adquiriu exemplares de quatro publicações de Desnos. A primeira é um volume que associa, como em um portfólio, uma *Table d'escompte à cinq pour cent* ('Tabela de cálculos a cinco por cento') (1778) calculando as quantias devidas a 5% de juros sobre somas diferentes em períodos diferentes, concebida para mercadores, banqueiros, caixeiros e outras pessoas de negócios, com *Le Secrétaire des Dames et des Messieurs* ('O secretário das Senhoras e Senhores') com suas "políticas e econômicas" (Desnos, 1778) tabuletas apagáveis. O *Secrétaire* permitia apagar e escrever as perdas e ganhos de meses e anos, as visitas a fazer, a agenda da semana, reuniões, pensamentos, piadas, poemas fugitivos como epigramas e madrigais, conversas, endereços etc. Ao fim do pequeno livro, algumas páginas em branco sem qualquer moldura impressa permitiam anotar (e apagar) "*ce que l'on désirera*", o que se desejar (Desnos, 1778).

O segundo livro de Desnos, publicado em 1795, encadernava juntos o *Secrétaire des Dames*, um calendário para 1786 e um almanaque poético enfeitado com impressões representando 49 deuses, deusas ou eventos mitológicos, referidos às *Metamorfoses*, de Ovídio, ilustradas no seu frontispício. O título curiosamente indicava que as tabuletas permitiam escrever durante a noite sem luz e durante o dia, com estiletes adaptados a elas, pensamentos, memórias, apontamentos, notas galantes, cartas, discursos agradáveis etc. A folha de rosto indicava que as tabuletas poderiam ser reutilizadas "dez ou doze vezes" (Desnos, 1795).

Em nosso terceiro livro, o *Secrétaire* apagável e um calendário anual também eram encadernados junto de um outro almanaque poético: *Les Muses à Cythère, ou les Plaisirs de toutes saisons* ('As musas em Citera ou os Prazeres de todas as estações'), publicado por Desnos em 1788. Em um "Avis" impresso neste livro composto de "Canções, Romanças e Vaudevilles" (Desnos, 1788)¹⁸ (e entre eles alguns de Marmontel e Beaumarchais), Desnos reconheceu a competição de "almanaques mais ou menos similares aos seus", mas salientou que, na verdade, eles eram muito diferentes, pela escolha das gravuras e canções, pela natureza do papel e do estilete, pela elegância da encadernação. Para provar sua afirmação, ele convidou os leitores a virem até a sua livraria, na rua Saint-Jacques, sob o símbolo do Globo, ou a consultar o catálogo dos seus almanaques, "uma pequena brochura de cerca de cem páginas" (Desnos, 1788).

O último dos livros de Desnos recentemente adquiridos pela Biblioteca da Universidade de Pensilvânia colige quatro objetos impressos distintos. É um bom exemplo de livro usado como um *porte-feuille* de pequeno formato. Os dois primeiros textos são o *Almanach du Bon Français ou Bons Mots et Anecdotes d'Henri IV* ('Almanaque do bom Francês ou Piadas e anedotas de Henri IV') (88 páginas), seguido do *Parfait modèle orné d'Estampes représentant les principales Scènes de la Partie de chasse de Henri IV* ('Perfeito modelo ornado de estampas representando as principais Cenas de uma Caçada de Henri IV') (28 páginas com 12 gravuras). Os dois textos, dedicados ao mais *philosophe* e mais popular rei francês, foram anunciados no catálogo de 1783 dos almanaques de Desnos. Eles associaram uma compilação dos *bons mots* de Henri IV, piadas ou apotegmas – um gênero impresso que surgiu desde o começo do século XVII –, com fragmentos de uma peça escrita por Charles Collé, criada em 1764 e frequentemente encenada com muito sucesso durante o reinado de Luís XVI. Os dois textos são seguidos de 48 páginas apagáveis do *Secrétaire des Dames et des Messieurs* dividido em 10 páginas para os dias da semana, 24 páginas para anotar os ganhos e as perdas, ou rendas e despesas de cada dia dos doze meses do ano, e 14 páginas deixadas em branco (Desnos,

¹⁸ "Chansons, Romances, Vaudevilles".

1783). Finalmente, no exemplar da Biblioteca da Universidade de Pensilvânia o leitor das pias de Henri IV e usuário das tabuletas apagáveis acrescentou um calendário para 1792, dez anos após a publicação do almanaque.

As tabuletas de Desnos, que provavelmente acompanharam todos os seus almanaques, acrescentam mais um capítulo à *longue durée* das tecnologias de escrita apagável e dos livros híbridos que, como os *porte-feuilles*, associavam textos impressos, páginas preparadas para receber anotações manuscritas, e textos pessoais livres.

3 Coisas esquecidas em livros

Textos impressos ou manuscritos inseridos dentro de ou encadernados em livros impressos não eram os únicos objetos que constituíam o livro como um portfólio. Os leitores deixavam muitos objetos nos livros que liam ou possuíam. Achá-los não é tarefa fácil para a investigação histórica. Isso suporia descrições em catálogos de bibliotecas dando conta dos objetos encontrados na encadernação, ou o exame de centenas, senão milhares, de exemplares. Tal pesquisa sugere duas comparações. A primeira é com os arquivos judiciais e policiais parisienses do século XVIII, nos quais Arlette Farge (2003)¹⁹ se deparou com cartas de jogo, penas, amostras de tecido, e até mesmo um saco de trigo. A segunda comparação pode ser feita com os objetos encontrados pelos bibliotecários atuais em livros tomados de empréstimo e devolvidos nas bibliotecas públicas.

O site do projeto “Found in a library book” apresenta uma galeria digital de 616 objetos encontrados desde 2013, por Sharon McKellar, uma bibliotecária da Oakland Public Library, na Califórnia. Sua coleção reuniu cartas, notas, desenhos, fotos, listas, marca-páginas.²⁰ Alguns desses itens foram apresentados em uma exposição na Biblioteca Principal de Oakland, em 2022, e são apresentados no *blog* de Sharon McKellar.²¹ Ela define sua coleção como um mecanismo de *storytelling*: “você pode olhar para um objeto, seja uma foto ou um pedaço de papel, e pode pensar em todas as possíveis pessoas que podem ter trazido isso para o nosso espaço, e por que e como ele chegou ali, e qual é a sua história” (Page, 2022).²² A iniciativa recebeu cobertura midiática muito ampla, com um artigo no *Washington Post*, relatos da CBS e da NPR, e artigos em periódicos de 11 países (dentre os quais *Ouest-France*) durante o ano de 2022.

A iniciativa de Sharon McKellar inspirou ações comparáveis em muitas bibliotecas. Um artigo publicado no jornal de Montréal *La Presse*, em 7 de novembro de 2022, descreveu a coleta que fizeram os bibliotecários da *Grande Bibliothèque de Montréal* e das bibliotecas públicas da cidade de Québec nos livros devolvidos por seus leitores assim que chegavam à esteira rolante da sala de triagem (Sarrazin, 2022). O resultado é um conjunto mais variado de objetos que o coletado em Oakland: é claro, cartões-postais, fotos, receitas, bilhetes de avião ou metrô, *post-its*, notas, cheques, mas também pacotes de notas, um passaporte,

¹⁹ Ver também: FARGE, Arlette. *Le Goût de l'archive*. Paris : Seuil, 1989 (tradução em português: *O sabor do arquivo*. Trad. Fátima Murad. São Paulo: Edusp, 2009).

²⁰ Ver: Found [...], c2024.

²¹ Ver: sharonmckellar.com.

²² “you can look at an object, whether it’s a photo or a scrap of paper, and you can think of all the possible people who might have brought that into our space, and why and how it got here, and what their stories are”.

lápiz, quadrados de papel higiênico, vários produtos alimentícios, dentadura extraviada, um bigode falso, camisinhas, ou um pacote de certo pó branco... Um bibliotecário afirmou: “É legal ver que as pessoas estão se apropriando dos livros, trazendo-os à vida em suas casas, e que eles são parte de seu cotidiano” (Sarrazin, 2022).²³ Como disse outra bibliotecária, Sophie Burelle, o objeto esquecido

[n]os conta aonde foram os livros, onde foram lidos, por onde o livro viajou. A folha colorida colocada entre as páginas pode evocar uma caminhada agradável num parque, no outono. Alguns marca-páginas podem ser cartões-postais enviados da Grécia. Eles nos fazem viajar (Sarrazin, 2022).²⁴

Uma coleção similar de objetos encontrados em livros começou em 2020, na Biblioteca Municipal de uma quieta cidade suíça, Vevey.²⁵ Em quatro anos, 1003 objetos foram coletados: cartas de amor, bilhetes de loteria, fotografias, cartões-postais, brinquedos, notas de banco, drogas e camisinhas. Considerados como documentos históricos sobre o cotidiano contemporâneo, esses objetos serão depositados nos arquivos da cidade.

A busca por coisas deixadas em livros não está limitada às bibliotecas públicas. A Biblioteca da Universidade da Virgínia, em 2016, começou a examinar cada livro de suas estantes que tenha sido publicado antes de 1923.²⁶ O principal objetivo desse “Book Traces Project” era coletar marginália de leitores comuns, mas o resultado também foi a descoberta de muitos objetos deixados em livros: folhas em um exemplar de *Life of Abraham Lincoln*, publicado em 1865; um chumaço de cabelo cinza na edição de 1851 de *The Works of Lord Byron*; ou pequeníssimas roupas de bonecas de papel em *The Works of Sir Walter Scott*, publicado em 1853 (Temple, 2016).

Alguns livreiros compartilham a paixão por coisas encontradas dentro de livros. Em Otego, no estado de Nova York, a livraria independente de Michael Popeck coletou objetos do tipo, apresentados em seu *website* Forgotten Bookmarks e no seu *scrapbook* publicado em 2011, *Forgotten Bookmarks: A Bookseller's Collection of Odd Things Lost Between the Pages* (Popeck, 2011). Entre suas coisas favoritas encontradas dentro de livros estão notas de Monopoly, amostras de tecidos (como nos arquivos de Arlette Farge), chaves, uma certidão de casamento encontrada numa Bíblia de 1850, gravuras, vestígios de arma em um livro usado como alvo para práticas de tiro, receitas, fotos, mapas e cartas, mas sobretudo (e demasiadas) flores e folhas: “Folhas prensadas são, de longe, o mais comum. Eu na verdade parei de recuperá-las, elas são frágeis demais para guardar” (15 Forgotten [...], 2018).²⁷

Alguns autores também se interessaram por coisas perdidas em livros. Em seu artigo ‘As coisas estranhas que encontrei dentro de livros’, publicado na *Paris Review* em 2019,

²³ “C’est beau de voir que les gens s’approprient les livres, les font vivre à la maison, et que le document fait partie de leur quotidien.”

²⁴ “Ça raconte la destination des livres, où ils ont été lus, où le livre s’est promené. La feuille aux belles couleurs insérée entre les pages peut évoquer l’agréable promenade dans un parc en automne. Certains signets peuvent être des cartes postales revenues de Grèce. Ça nous sert de voyage”.

²⁵ Ver: Les objets [...], 2024.

²⁶ Ver: Book Traces @ UVA, University of Virginia Library.

²⁷ “Pressed leaves are by far the most common. I’ve actually stopped saving them, they are too fragile to keep”. Ver: 15 Forgotten [...], 2018.

Jane Stern indicou: “Muitos dos livros usados que compro têm algo neles deixado por seus antigos donos”.²⁸ multas de trânsito, etiquetas de bagagem, canhotos de ingressos, notas fiscais de mercados, um cheque de 375 dólares, faixas de participação em eventos esportivos ou *shows* caninos (Stern, 2019). Todas essas “coisas estranhas” fizeram-na recordar sua experiência dolorosa de trabalho, quando era estudante, como “limpadora de livros”²⁹ da Biblioteca Sterling em Yale:

É um fato estranho, mas verdadeiro, que pessoas que ficam em bibliotecas à espreita das estantes sejam frequentemente desrespeitosas com os livros. Esse é um modo educado de explicar que meu trabalho no porão era limpar eflúvios humanos dos livros. [...]

Eu não sinto nostalgia por meus dias como limpadora de livros no porão. Embora o material de leitura promocional que compro frequentemente exiba toques humanizados largados entre as páginas, eu nunca me deparei com um livro tão manchado como os da Biblioteca de Yale (Stern, 2019).³⁰

Encontrar, no começo dos tempos modernos, coisas que podem ter sido esquecidas em livros é uma tarefa difícil, mas os rastros deixados para trás são possíveis de recuperar. É o caso, por exemplo, das marcas de vários objetos nas páginas dos exemplares das edições dos quartos e fólhos shakespearianos, encontradas por Jean-Christophe Mayer:

Entre os traços de presença e atividade humana que as primeiras edições de Shakespeare carregam, encontrei (nos trezentos exemplares que olhei) botões, marca-páginas, pinos, mas também traços do cabelo de um tipógrafo caído sobre a página no momento da impressão, e posteriores manchas deixadas por tesouras enferrujadas, chaves, óculos, moedas, e até mesmo manchas redondas deixadas por vários receptáculos que continham bebidas diferentes, incluindo as de vinho clarete, e uma variedade de queimaduras, provavelmente oriundas de centelhas vindas de uma lareira ou de alguém fumando com o livro nas mãos (Mayer, 2012).

Impressões de tesouras e óculos também são os vestígios encontrados por Peter Blayney nos exemplares do *Primeiro Fólio*, mas ele introduziu uma diferença entre elas: óculos eram deixados nos livros por seus leitores, enquanto tesouras “não são suficientemente utilizadas como apoio de leitura para justificar a repetida frequência com que são encontradas em livros antigos. A pessoa que mais provavelmente largou um par de tesouras em um livro devia ser seu encadernador original” (Blayney, 1991, p. 32-33).

Estabelecer um *corpus* de traços materiais ou textuais e representações iconográficas de coisas perdidas ou deixadas em livros, durante o período medieval ou o início dos tempos modernos, seria uma tarefa útil – e prazerosa. Seria possível partir da presença de flores deixadas inadvertida ou intencionalmente entre as páginas. Flores são uma linguagem usada

²⁸ “Many of the used books I buy have something left inside of them by their former owners”.

²⁹ “book cleaner”.

³⁰ “It is a strange but true fact that people who lurk around the library stacks are often disrespectful of the books. This is a polite way of explaining that my basement job was to clean human effluvium out of the books. [...] I am not nostalgic for my days as a basement book cleaner. Although the discount reading material I buy often has humanizing touches left between the pages, I have never come across a book as soiled as the ones at the Yale library.”

por Ofélia³¹ e, no século XIX, como Alessandra El Far (2022) demonstrou em seu livro *A linguagem sentimental das flores*, manuais de civilidade, jornais e artigos de revistas, ou romances ensinaram a equivalência entre flores e sentimentos. Inserir num livro uma flor é gesto frequente, carregado de muitos sentidos, entre a inadvertência e a recordação, entre lamento e desejo. Um *corpus* textual do começo da modernidade em diante poderia incluir não apenas o alecrim, o amor-perfeito, a arruda, a margarida ou a violeta de Ofélia, mas também o poeta e cantor francês Georges Brassens ([1964] c2024):

A pequena margarida / caiu / singular / do breviário / do abade / Três pétalas de escândalo no altar / Indiscreto bem-me-quer, de onde vem? [...] Sobre a pedra / de um calvário a encontrou / e a colocou / coisa permitida / pelo céu, / sem esquivas / sobre as páginas / do missal, [...] Não, o padre não trai Maria / Que mais ninguém desconfie / Da pequena margarida³²

Mapas, *hors-textes*, páginas em branco, tabuletas para escrita apagável, caligrafias, objetos esquecidos: todos eram elementos da materialidade dos livros, e todos podem contribuir para que sejam decifrados os usos e o sentido de seus textos. Aos “elementos não verbais”,³³ como escreveu D. F. McKenzie (1985), que dão sentido a um texto (formato, tipografia, diagramação, pontuação), eles acrescentaram vários dispositivos de materialidade intertextual. Sua presença transformou as apropriações possíveis das obras, contribuiu para a mobilidade dos textos e deixou traços dos usos dos livros. Portanto, é necessário considerar livros como arquivos, como bibliotecas portáteis e, talvez, como *porte-feuilles* ou portfólios.

Referências

[HENRI IV]. *Almanach du Bon Français, ou Bons Mots & Anecdotes de la Vie d'Henri IV, dit le Grand, Roi de France et de Navarre ; suivi des principales scènes de la Partie de Chasse d'Henri IV, ornées de figures en taille douce & du Portrait de ce Prince*. Paris: Desnos, 1783.

15 FORGOTTEN Things Found Inside Books. *MessyNessy*. Cabinet of Curiosities, 28 Nov. 2018. Disponível em: <https://www.messynessychic.com/2013/11/21/15-forgotten-things-found-inside-books/>. Acesso em: 10 out. 2024.

BLAYNEY, Peter. *The First Folio of Shakespeare*. Washington D.C.: Folger Library, 1991. p. 32-33.

BRAIDA, Lodovica. Libri “ibridi” per leggere, scrivere e organizzare il tempo. Almanacchi-agenda e memorandum books nel Settecento. In: BRAIDA, Lodovica; OUVRY-VIAL, Brigitte (ed.). *Leggere in Europa*. Testi, forme, pratiche (secoli XVIII-XXI). Rome: Carocci editore, 2023. p. 299-322.

³¹ Ver: Shakespeare (2015). Ato IV, Cena V, p. 159: “Tome o alecrim, é para a lembrança”.

³² “La petite marguerite / est tombée / singulière / du bréviaire / de l'abbé / Trois pétales de scandale sur l'autel / Indiscrete paquerette, d'où vient-elle? [...] Sur la pierre / d'un calvaire il l'a trouvée / et l'a mise, / chose admise / par le ciel, / sans ambages / dans les pages / du missel. [...] Non, le prêtre n'est pas traître à Marie / Que personne ne soupçonne plus jamais / La petite marguerite.”

Ver: Brassens, [1964] c2024.

³³ “non-verbal elements”.

BRASSENS, Georges. *La Marguerite*. [S. l.] : l-hit, [1964] c2024. Disponível em: <https://l-hit.com/fr/10277>. Acesso em: 10 out. 2024.

COIGNARD, Anne-Geneviève. *Dictionnaire de l'Académie française*. Paris : Coignard, 1694. t. 2.

DESNOS, Louis Charles (ed.). *Catalogue général d'almanachs*, par le sieur Desnos, ingénieur-géographe, & libraire de sa Majesté le roi de Danemarck; à Paris, rue Saint-Jacques, au Globe, la neuvième maison au-dessus de la fontaine Saint-Severin, n° 254. Paris : Desnos, 1783. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9819143x/f1.item>. Acesso em: 10 out. 2024.

DESNOS, Louis-Charles (ed.). *Table d'escompte à cinq pour cent, utile et nécessaire à tous négociants, banquiers, caissiers et autres personnes d'affaires ; avec tablettes économiques universelles et à double usage sur lesquelles on peut écrire avec le crayon de minéral sans fin qui est adapté, aussi distinctement qu'avec la plume et on a l'avantage de pouvoir l'effacer à volonté*. Paris : Desnos, 1778.

DESNOS, Louis-Charles (ed.). *Catalogue des Almanachs et Etrennes géographiques* qui se trouvent à Paris chez Desnos, Libraire et Ingénieur-Géographe du Roi de Danemark. Paris : Desnos, 1770.

DESNOS, Louis-Charles (ed.). *Les muses à Cythère ou les Plaisirs de toutes saisons*. Chansonnier français. Elite des Chansons, Romances, Vaudevilles, & Des Auteurs les plus agréables en ces genres. Paris : Desnos, 1788.

DESNOS, Louis-Charles (ed.). *Les muses à Cythère ou les plaisirs de toutes saisons*. Chansonnier français. Suivi de : *Le Secrétaire des dames et des messieurs, ou Dépositaire fidèle & discret, et à double usage*. Composé d'un papier nouveau sur lequel on peut à l'aide d'un Stylet de minéral sans fin, adapté au livre écrire aussi distinctement qu'à la plume. Paris : Desnos, 1795.

EL FAR, Alessandra. *A linguagem sentimental das flores*. São Paulo: Editora Unesp, 2022.

FARGE, Arlette. *Le bracelet de parchemin : L'écrit sur soi au XVIIIe siècle*. Paris: Bayard, 2003.

FOUND in a library book. *Oakland Public Library*, Oakland, c2024. Disponível em: oaklandlibrary.org. Acesso em: 10 out. 2024.

FURETIERE, Antoine. *Dictionnaire Universel contenant généralement tous les mots français, tant vieux que modernes*. [Paris :] La Haye et Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, 1690. v. III, p. 184.

KNIGHT, Jeffrey Todd. *Bound to Read: Compilations, Collections, and the Making of Renaissance Literature*. Philadelphia: The University of Philadelphia Press, 2013.

LAS CASAS, Bartolomé de; MONTAUBAN, Étienne de. *Relation des Voyages et des Découvertes que les Espagnols ont fait dans les Indes Occidentales ; Ecrite par Dom B. de Las-Casas, Evêque de Chiapa. Avec la Relation curieuse des voyages du Sieur de Montauban, Capitaine des Flibustiers, en Guinée l'an 1695*. Amsterdam : J. Louis de Lorme, 1698.

LES OBJETS trouvés dans les livres, fil rouge du nouveau programme de la Bibliothèque. Vevey, Vevey, 18 jan. 2024. Disponível em: <https://www.vevey.ch/actualites/nouveau-programme-BiMu-2024>. Acesso em: 10 out. 2024.

LORME, J. Louis de (ed.). *L'Art de Voyager Utilement. Suivant la Copie de Paris*. Amsterdam: Chez J. Louis de Lorme, 1698.

MAYER, Jean-Christophe. *Rewriting Shakespeare: Shakespeare's Early Modern Readers at Work*. *Etudes Epistémè: Revue de Littérature et de Civilisation (XVI^e-XVIII^e Siècles)*, n. 21, 2012. DOI: <https://doi.org/10.4000/episteme.400>.

MCKENZIE, Donald Francis. *Bibliography and the Sociology of Texts*. London: British Library: The Panizzi Lectures, 1985.

NOTICE bibliographique. Catalogue général, *Le Porte-feuille trouvé, ou Tablettes d'un curieux*. Paris : Bibliothèque nationale de France, [1757]. Disponível em: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31602497b>. Acesso em: 10 out. 2024.

PAGE, Sydney. Librarian Finds Love Notes, Doodles in Books and Shares them with a Grateful Public. *The Washington Post*, Washington, 3 ago. 2022. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/life-style/2022/08/03/oakland-library-found-book-notes/>. Acesso em: 10 out. 2024.

PETRUCCI, Armando. Dal libro unitario al libro miscellaneo. In: GIARDINA, Andrea (ed.). *Società romana e Impero tardoantico*. Tradizione del classici, trasformazione della cultura. Roma-Bari: Laterza, 1986. v. IV, p. 173-187.

POPEK, Michael. *Forgotten Bookmarks: A Bookseller's Collection of Odd Things Lost Between the Pages*. New York, TarcherPerigee, 2011.

PORTEFEUILLE. In: OED, Oxford English Dictionary. Oxford: Oxford University Press, c2024. Disponível em: https://www.oed.com/dictionary/portefeuille_n?tab=factsheet. Acesso em: 10 out. 2024.

PROSPECTUS des Tablettes de papier nouveau. *Journal des Savants*, p. 877-878, dez. 1770.

RICHELET, Pierre. *Dictionnaire Français, contenant les mots et les choses*. Genève : Jean Herman Widerhold, 1680. v. 2.

SARRAZIN, Sylvain. De drôles d'oublis dans les livres empruntés. *La Presse*, Montréal, QC, 7 Sept. 2022. Disponível em: <https://www.lapresse.ca/societe/2022-09-07/bibliotheques/de-droles-d-oublis-dans-les-livres-empruntes.php>. Acesso em: 10 out. 2024

SCUDÉRY, Madeleine de. *Clélie, histoire romaine*. Edição de Delphine Denis. Paris : Gallimard, 2006.

SCUDÉRY, Mr. de. [Madeleine de Scudéry]. *Clélie : Histoire romaine*. Paris : Augustin Courbé, 1654.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução, introdução e notas de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.

STALLYBRASS, Peter; CHARTIER, Roger; MOWERY, J. Franklin; WOLFE, Heather, Hamlet's Tables and the Technologies of Writing in Renaissance England. *Shakespeare Quarterly*, v. 55, n. 4, p. 379-419, Winter 2004. DOI: <https://doi.org/10.1353/shq.2005.0035>.

STERN, Jane. The Strange Things I've Found inside Books. *The Paris Review*, Paris, 27 Feb. 2019. Disponível em: <https://www.theparisreview.org/blog/2019/02/27/the-strange-things-ive-found-inside-books/>. Acesso em: 10 out. 2024.

TEMPLE, Emily. Human Hair, Dolls Clothes, Love Letters and Other Strange Things Found in Old Books. *Literary Hub*, Nova Iorque, 16 Dec. 2016. Disponível em: <https://lithub.com/fascinating-marginalia-found-in-19th-century-books-from-religious-screeds-to-doll-clothes/>. Acesso em: 10 out. 2024.

Materialidade dos textos: coleccionismo, encadernação e literatura (sécs. XVII-XIX)

Material Texts: Collecting, Bookbinding, and Literature (17th-19th Centuries)

Ana Utsch

Universidade Federal de Minas Gerais
(UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR
anautsch@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-3458-0301>

Resumo: Habituada ao sistema moderno de classificação dos textos, que se consolida entre os séculos XVII e XIX com a progressiva normatização dos códigos bibliográficos e individualização do volume que dá forma ao livro, a história da transmissão dos textos acaba por se esquivar da maneira como as transformações próprias da sua organização e atribuição incidem nos seus processos de criação e circulação. Além de trazer uma síntese dos modos como as práticas bibliográficas de classificação se relacionam diretamente com os critérios de produção da própria ficção, seja sob a forma das Belas Letras seja sob a chancela daquilo que viria a ser a literatura, o artigo investiga o impacto da materialidade sobre o estatuto simbólico dos textos. A análise é dividida em duas partes: a primeira explora uma transição crucial iniciada em meados do século XVII, que passou de um sistema em que miscelâneas e compilações de textos organizados pelos leitores dominavam, para uma estrutura bibliográfica baseada em volumes de autor único, com uma associação clara entre autor, título e volume; na segunda parte, já no século XIX, examina-se como a literatura, com o triunfo do romance, dos nacionalismos e da figura do autor, se manifesta na superfície dos livros, tanto no mercado editorial quanto no universo do coleccionismo.

Palavras-chave: classificação dos textos; literatura e biblioteca; coleccionismo; transmissão literária; miscelâneas; encadernação.



Abstract: The modern system of text classification was consolidated between the 17th and 19th centuries, marked by the standardization of bibliographic codes and the distinct identity of the book as a volume. This established system has shaped the history of text transmission, often overlooking how changes in organization and attribution influence creation and circulation. The article begins by synthesizing the relationship between bibliographic classification practices and the criteria for writing fiction, whether in the form of Belle-Lettres or what would eventually be recognized as literature. Next, it explores the impact of materiality on the symbolic status of texts, divided into two parts. The first part examines a significant transition that began in the mid-17th century: the shift from a system dominated by miscellanies and reader-organized compilations to a bibliographic framework centered on single-author volumes, establishing a clear connection between author, title, and work. In the second part, we analyze how, by the 19th century, literature — with the rise of the novel, the emergence of nationalisms, and the evolving figure of the author — manifests itself on the surface of books, influencing both the publishing market and in the world of collecting.

Keywords: text classification; literature and libraries; collecting; literary transmission; miscellanies; bookbinding.

Qual a relação que as práticas de organização dos textos, próprias das bibliotecas e do colecionismo, mantêm com os critérios de invenção da ficção? Até que ponto a organização bibliográfica define a relação potencial com os textos? De que forma a encadernação, objeto cujo campo semântico pode causar aqui algum embaraço, incide sobre o estatuto simbólico dos textos? Habitados com o sistema moderno de classificação bibliográfica — que se consolida entre os séculos XVII e XIX pela via da individualização do volume físico, então singularizado por um título e um nome de autor — nos esquecemos com frequência de que as transformações dos modos de atribuição, classificação e disposição dos textos em livros incidem sobre os próprios processos de criação e circulação dos discursos.

Essas transformações — que vamos aqui situar e analisar em dois tempos a partir de casos ingleses, franceses e brasileiros, cujas coleções foram mais bem exploradas — evidenciam a conexão entre a unidade material básica de composição física do livro, representada pela encadernação, os sistemas de organização dos textos e os estatutos simbólicos do literário. Primeiramente, e com a ajuda dos trabalhos de colegas que se debruçaram sobre dife-

rentes coleções, nos voltamos para uma transição fundamental, que, a partir de meados do séc. XVII, parte de um antigo sistema simbólico e material de construção do livro – no qual as miscelâneas, as compilações de textos diversos, organizadas pelos próprios leitores, ocupavam um lugar preponderante no campo dos textos de ficção, inclusive durante os primeiros tempos do livro impresso – para a gradual estabilização de uma forma de organização bibliográfica pautada no volume de autor único, na associação autor-título-volume, para nós hoje tão habitual. Em seguida, depois de discutir casos que assinalam os impactos dessa transição, e agora no séc. XIX, com o triunfo do romance e da figura de autor, a partir de casos extraídos de diferentes coleções, nos voltamos para a forma como a literatura, já consolidada como tal, ganha espaço e visibilidade na própria superfície dos livros, seja no mercado editorial seja no universo do colecionismo. Do livro como biblioteca portátil ao livro-vitrine, como representação do seu próprio conteúdo, nós veremos, a materialidade dos textos ocupa um papel central.

Com essa proposta, que parte da realidade material do livro como potência definidora da relação com o texto, e nos equilibrando nos limites entre a história dos textos, a bibliografia material e a história do livro e das bibliotecas, nos afastamos do risco de repetir os erros de uma história da encadernação que esteve por muito tempo comprometida com os aspectos unicamente decorativos e nobiliários das coleções, acabando por reduzir as relações que o objeto estabelece com os textos e com as práticas que os cercam. Da mesma forma, e apesar da amplitude do nosso espectro temporal, nos afastamos também do risco de reiterar os anacronismos próprios de uma história literária, de matriz nacionalista, idealista e universalizante (Hansen, 2022, p. 166), pouco consciente da historicidade dos sistemas simbólicos e materiais que forjam as relações com os textos.

1 Da biblioteca pessoal ao livro de autor

1.1 O que é uma encadernação?

Para que tudo isso faça sentido – e, talvez, também, para evitar o embaraço das gerações que nasceram com as telas ou ainda daqueles para quem o campo semântico, mais restrito, do termo remete imediatamente a um manual prático, com papel, fio, cola e couro à mão – vale a pena começar com uma primeira definição bibliológica do objeto.

De fato, do ponto de vista genealógico e bibliológico, o gesto fundacional da estrutura mecânica e material que caracteriza ainda hoje a forma do livro surge indubitavelmente sob o signo da dobra e da sobreposição. Precisamente, a simplicidade desse gesto milenar presente nos primeiros códices – que, veremos em breve, guarda relação direta com as práticas de realização de miscelâneas que ainda vamos analisar – deu lugar à encadernação e, com ela, a um dos elementos fundamentais da cultura escrita, a página.¹

É com essa consciência que a encadernação adquire um *status* genealógico e tecnológico singular na longa história do livro, inaugurando um “sistema técnico” (Gille, 1978, p. 25)²

¹ Para uma visão diversificada da dimensão do objeto: CHANG, Ku-ming (Kevin); GRAFTON, Anthony; MOST, Glenn W. *Impagination. Layout and Materiality of Writing and Publication Interdisciplinary Approaches from East and West*. Berlin: De Gruyter, 2021.

² “système technique”. Todas as traduções deste artigo foram feitas pela autora.

representado pelo estabelecimento do códice em oposição ao volume, forma da antiguidade egípcia e greco-romana ainda preponderante nos primeiros anos da era cristã.³ A partir dessa transformação fundamental, o sistema técnico estabelecido pela encadernação, que ainda é o nosso, gerou um conjunto de elementos materiais, técnicos, plásticos e mecânicos, cujos modos de fabricação, funcionamento e uso variam no tempo e no espaço.

De fato, ao contrário das simples inovações técnicas isoladas, a noção de “sistema técnico” dá conta de um conjunto de técnicas que se organiza como uma estrutura lógica, na qual todos os elementos são interdependentes. Nesse caso, trata-se do sistema que fundamenta a forma do livro globalmente e que, a partir de três procedimentos básicos – a dobra, a costura e a capa – constitui as unidades codicológicas que definem os aspectos físicos dos suportes da palavra escrita desde os primeiros séculos da nossa era (Utsch, 2022b, p. 67-104): a página, o caderno (ou fascículo), o corpo da obra e, enfim, o códice, a forma que ainda é a nossa.

Enfim, não se trata de desenvolver toda a cronologia das modalidades técnicas da encadernação desde o aparecimento do códex, mas esse marco fundacional do objeto nos ajuda a dar forma às práticas que organizam a nossa discussão, reforçando a relação que a encadernação nutre com o próprio aparecimento do livro e com suas formas de produção e apropriação.

1.2 O livro como biblioteca pessoal

É preciso ter em mente que a brochura e a encadernação de editor, ou seja, o livro pré-encadernado, tão habitual hoje, só se dissemina, de fato, na Europa e nas Américas, com seus matizes nacionais, ao longo do séc. XIX, e tem seu uso sistematizado realmente no séc. XX. Antes disso, sem falar no sistema de produção do livro manuscrito, o livro impresso saía da oficina do impressor “em folhas” e a encadernação, com raras exceções, era tarefa atribuída ao leitor, ao proprietário do exemplar ou ao livreiro, que a repassava então a um encadernador. Para que houvesse livro era necessário que houvesse encadernação.

E não há nada de retórico nessa afirmação, que ganha ainda mais sentido quando nos perguntamos sobre como se dá no tempo a interação do texto com o próprio códice gerado pela encadernação. Para um leitor ou uma leitora da renascença inglesa ou italiana, ou para uma biblioteca colonial mexicana, por exemplo, além dos volumes de autoria ou título único, o livro era, com bastante frequência, o resultado de uma compilação, uma compilação pessoal, composta por uma coleção de textos, inclusive de diferentes autores, cujo limite material era determinado pela encadernação.

Armando Petrucci (1986) e Jeffrey Knight (2013), apoiando-se, respectivamente, em *corpus* medievais e dos primeiros tempos do livro impresso, conseguiram dimensionar a diversidade das características de composição dos volumes, especialmente para textos da literatura vernacular. De fato, a cultura impressa herdou das miscelâneas medievais a prática de compilar múltiplos textos e obras em um único volume e, de acordo com Petrucci (1986, p. 173-187), essa realidade, ainda no universo de produção do livro manuscrito, era predominante para quase todos os gêneros, exceto para os textos clássicos, códigos legais ou de autoridades da Igreja.⁴

³ Um estudo clássico sobre o tema: GRAFTON, Anthony; WILLIAMS, Megan. *Christianity and the Transformation of the Book: Origen, Eusebius, and the Library of Caesarea*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 2006.

⁴ Ver também: LEMER, Isaías. Las miscelâneas renacentistas y el mundo colonial americano. *Lexis*, v. 27, n. 1-2, p. 217-232, 2003. DOI: <https://doi.org/10.18800/lexis.20030102.011>.

Um exemplo da persistência dessas práticas no seio do mundo do livro impresso nos é dado por Jeffrey Knight (2013, p. 58-59), em um caso exemplar que traz o sumário manuscrito de uma miscelânea do séc. XVIII composta por peças publicadas entre 1573 e 1635, incluindo um exemplar da sexta edição, de 1635, em formato in-quarto, de *Péricles*, uma peça de Shakespeare que não entra na primeira grande publicação *in folio* das peças reunidas em 1623. Como nos informa Jeffrey Knight (2013, p. 58), o exemplar foi um dos inúmeros deixados à British Library por David Garrick, ator e dramaturgo, ao falecer em 1779. Apesar da miscelânea original ter sido desmontada no séc. XIX, como foi o destino de muitas, nós veremos, um sumário manuscrito, conservado no exemplar da British Library, nos indica exatamente os textos que compunham a compilação temática de Garrick: uma peça moral, *Conflict of Conscience* (1581); um interlúdio, *New Custome* (1573); a peça histórica de Shakespeare: *Edward the Third* (1599); uma tragédia de John Marston, *Antonio's Revenge* (1602); *Pericles*, de Shakespeare (1635); a primeira tragédia de *Corboduc* (1590); e a comédia *Albumazar* (1634) (Knight, 2013, p. 58).

O que os rastros dessas práticas nos mostram é que o proprietário poderia desempenhar um papel não só na aparência física dos livros – como quis por tanto tempo a história da encadernação focada na ornamentação – mas também na organização interna dos textos que compunham os volumes encadernados: um aspecto central da cultura letrada que mais tarde ficaria restrito ao mundo dos editores e das instituições de salvaguarda, sejam museus ou bibliotecas. Sem dúvida, se pensarmos na prática de modo mais pragmático, o aspecto econômico é também determinante, afinal as encadernações, que exigem trabalho especializado, poderiam ser muito mais caras do que os próprios textos impressos, impondo, claro, a depender da dimensão do volume, a reunião de várias obras em um volume encadernado.

De todo modo, a prática de reunir títulos diversos, de diferentes autores, justapostos e encadernados, em um mesmo volume – muitas vezes ao lado de textos manuscritos, complementos, gravuras, cópias de fragmentos, cartas, textos inacabados –, sem dúvida uma prática colecionista fixada na longa duração, deu origem a uma verdadeira cultura da compilação, que, por sua vez, incitou a formação de um código simbólico de leitura que se reflete, também, na própria criação literária e nos próprios gêneros editoriais inaugurados pelo impresso. Em um momento no qual a figura jurídica do autor não está consolidada, da mesma forma em que sua figura simbólica não obedece às normas de originalidade que serão fixadas a partir, sobretudo, do séc. XVIII, as relações entre o ato de compilar e escrever ganham, por vezes, o mesmo significado. De fato, “compilar”, compor livros, era uma atividade literária e, por exemplo, na renascença inglesa, o verbo “to compile” poderia querer dizer “to compose” uma obra literária (Knight, 2013, p. 8).

Esses volumes compilados não eram os artefatos textuais fixados que encontramos hoje nas prateleiras da maioria das bibliotecas patrimoniais. Tratava-se de objetos, personalizados, adaptáveis, inusitados, desenvolvidos pela atuação do leitor-colecionador e propensos, com isso, à intervenção e à mudança. Para os primeiros tempos da imprensa, as menções habituais a adições e atualizações dos textos presentes nas páginas de rostos são sem dúvida um índice dessa instabilidade textual. Mas, para além das indicações gráficas e editoriais, que expõem a variação textual como forma preponderante de circulação, para o caso da literatura renascentista em língua vernacular, essa cultura da compilação também se expressa fortemente na poética dos textos:

A maleabilidade dos livros – em um sentido figurado, mais do que físico – está no cerne do que os estudiosos da literatura identificaram como a natureza essencial-

mente imitativa da escrita renascentista: a apropriação e manipulação de modelos existentes, principalmente da antiguidade, e a afirmação dos papéis de autor por meio ou em oposição às suas fontes (Knight, 2013, p. 7).⁵

À cultura da compilação se sobrepõe a cultura da imitação, fenômeno que é minuciosamente estudado por Jeffrey Knight, a partir do caso dos sonetos de um músico elisabetano pouco conhecido, que deixa os rastros precisos da sua prática imitativa, espelhada no poeta Thomas Watson, em sua compilação composta por textos impressos e manuscritos (Knight, 2013, p. 87-116).

O que esses casos nos mostram é que a biblioteca portátil do compilador – sob a forma do volume composto por uma série de textos justapostos que ganham forma e realidade nos limites dados pela encadernação – é ao mesmo tempo produtora e produto de uma relação historicamente situada com os textos, uma maquinaria que participava, pois, dos critérios de invenção do escrito. Como tão certeira­mente analisou João Adolfo Hansen (2019, p. 38), ao pensar no livro a partir do ato de leitura, “o intervalo temporal entre o texto e o leitor também é um intervalo semântico e é nele que ocorrem as zonas de indeterminação da signifi­cação”. Quando, no interior da história literária (ou dos textos), esse intervalo temporal é marcado, materialmente, pela transformação radical das formas que deram a ver e a ler os textos do passado, essa zona de indeterminação parece abrir um abismo.

1.3 Uma nova ordem bibliográfica

É aqui, também, no interior desse abismo semântico, que começa a se conformar em meados do séc. XVII, sobretudo nos casos ingleses e franceses, mais bem estudados, é a materialidade dos textos, e mais especificamente a encadernação, que nos ajuda a traçar um mapa da transformação gradual da atitude do colecionismo, institucional ou privado. Após um recuo facultado por duzentos anos de livros impressos, que começam então a envelhecer e a criar redes inesperadas de circulação e valoração, os códigos de classificação dos livros se renovam e, com eles, novas formas de colecionismo, de bibliotecas e de relações com os textos também se desenvolvem.

Isso é o que nos mostra David McKitterick (2018, 2023), em seu trabalho de fôlego dedicado à invenção do livro raro, no qual discute, a partir de ampla documentação, exatamente a maneira como o interesse privado conformou a memória pública das coleções bibliográficas. E, de fato, a consolidação do campo da bibliofilia e de uma outra concepção de biblioteca, mais extensiva e marcada pela entrada das Belas Letras,⁶ que começa a se fixar a partir de meados do séc. XVII, vai atuar diretamente na normatização dos critérios e dos

⁵ “The malleability of books—figurative rather than physical—lies at the heart of what literary scholars have long identified as the essentially imitative nature of Renaissance writing: the appropriation and manipulation of existing models, primarily from antiquity, and the assertion of writerly roles through or against one’s source”.

⁶ Fazemos, claro, referência à textualidade do campo ficcional produzida nas sociedades do antigo regime, antes da ascensão do regime simbólico consolidado sob a chancela da literatura a partir de meados do séc. XVIII e próprio das sociedades burguesas. Ver, por exemplo: HANSEN, João Adolfo. *Agudezas seiscentistas e outros ensaios*. São Paulo: Edusp: 2023 e CHARTIER, Roger. A ordem do discurso e a materialidade do texto. In: CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes de; LACHAT, Marcelo; SILVARES, Lavinia (Org.). *Hidra Vocal: estudos sobre retórica e poética* (em homenagem a João Adolfo Hansen). São Paulo: Ateliê Editorial, 2020. p. 77-94.

valores, inclusive materiais, que alimentam ainda hoje a biblioteconomia. Isso, claro, junto à consolidação de um mercado do livro raro, que ganha densidade ao longo dos séculos XVIII e XIX, promovendo uma verdadeira revolução na estrutura física e nos aspectos exteriores do livro (McKitterick, 2023, p. 183).

Como não poderia deixar de ser, as transformações dos códigos de apropriação dos textos são marcadas pela multiplicação de discursos sobre a formação da biblioteca. Do célebre *Avis pour dresser une bibliothèque* (1627), do francês Gabriel Naudé, traduzido em seguida para o inglês por John Evelyn em 1661, aos inúmeros textos e tratados que se multiplicam entre os séculos XVII e XIX,⁷ e que marcam profundamente a própria biblioteconomia, como campo do saber.⁸ De fato, nos surpreende a maneira como Gabriel Naudé, já em 1627, oferece prescrições detalhadas sobre a atenção a ser devotada à encadernação, e com isso, ao aspecto geral da biblioteca, entrando no campo semântico dos modos de produção da encadernação e indicando, a favor de uma certa descrição contraostentatória, como os filetes ou florões, por exemplo, devem ser dispostos sobre as lombadas dos volumes (McKitterick, 2023, p. 167). Da mesma forma, do ponto de vista das encadernações, uma tal transformação impactou nas modalidades técnicas praticadas, que ganham os primeiros registros ocidentais – flamengos, alemães e franceses – dos modos de produção.⁹

Trata-se do momento de expansão das coleções nobiliárias humanistas, que, de uma concepção política e militar, se abre para as Belas Letras e para o modelo literário do julgamento crítico, do ideal de desenvoltura e da diversidade temática que caracteriza uma das concepções de fidalguia, tão bem estudada por Jean-Marc Chatelain (2003, p. 34). A consolidação de um novo sistema simbólico de valoração do livro atua diretamente nas transformações pelas quais passam as encadernações e, claro, nas relações que elas mantêm com os textos e com as Belas Letras, tema que passa a integrar, inclusive, os discursos sobre as coleções. Sem dúvida, as questões relativas ao aspecto exterior dos livros ganham também relevância, como é o caso das composições decorativas designadas à *Du Seuil*, sobriamente constituídas por moldura de filetes e florões de ângulo, que se fixam como o ideal material de sobriedade da biblioteca do colecionador seiscentista (Chatelain, 2003, p. 110).

Enfim, essa breve caracterização, dessa transformação da ordem dos livros, que já foi explorada por vários estudiosos já mencionados, com seus diferentes matizes culturais e nacionais, contextualiza a ruptura fundamental das relações mantidas entre a materialidade dos textos e a organização bibliográfica, exatamente no escopo da prática que aqui nos interessa. Se até os limites dessa reviravolta bibliográfica os textos de ficção circulavam preponderantemente sob a forma das bibliotecas pessoais portáteis, em miscelâneas e compilações, com seus espaços restritos de circulação, a partir de meados do séc. XVII as

⁷ A título de exemplo: SAINT-CHARLES, Louis Jacob de. *Traicté des plus belles bibliothèques publiques e particulières*. Paris: Rolet Le Duc, 1644; LE GALLOIS, Pierre. *Traitté des plus belles bibliothèques de l'Europe*. Paris: Estienne Michallet, 1680; BRUNET, Jacques-Charles. *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*. Paris: Brunet Libraire, 1810.

⁸ Para uma reflexão realizada por pesquisadores brasileiros, remetemos o leitor: ARAÚJO, Diná Marques Pereira; REIS, Alcenir Soares dos; SILVEIRA, Fabrício José Nascimento da. Bibliofilia, bibliografias e a construção do sistema axiológico da raridade. *Informação & Informação*, Londrina, v. 23, n. 2, p. 38-57, maio/ago. 2018. DOI: 10.5433/1981-8920.2018v23n2p38.

⁹ Ver: FAUST, Anshelmus [encadernador]. *Beschrijvinghe ende onderwijsinghe ter discreter ende vermaerder consten des boeckbinders handwerck* / Prescription et enseignement de la discrète et fameuse science de la manufacture des relieurs de livres. Antuérpia: [s. n.], 1612; ZEIDLER, Johann Gottfried. *Buchbinder-Philosophie* [...]. Halle: Rengersche Buchhandlung, 1708; RELIEURE, ou art de relier les livres. In: DIDEROT; D'ALEMBERT. *Encyclopédie*. Genève: Jean-Léonard Pellet, 1765. v. XIV.

grandes coleções se abrem para as Belas Letras, com uma afirmação inédita do estatuto simbólico-textual da ficção.

Extrapolaria muito nossos limites tentar indicar e discutir aqui o quadro cultural que caracteriza as intensas transformações das relações que a materialidade dos textos mantém com as bibliotecas. Mas, para garantir as condições de inteligibilidade do nosso argumento principal, constituído em torno das relações entre colecionismo, encadernação e literatura, não seria possível deixar de mencionar a maneira como essas rupturas são tocadas, também, pela expansão da produção editorial a partir da segunda metade do séc. XVII (Kirsop, 1990, p. 15; Blair, 2020, p. 169), pela estabilização de conjuntos bibliográficos canônicos apoiados no ideal de diversidade (Chatelain, 2003, p. 28) e pelo longo processo de consolidação, jurídica e simbólica, da figura do autor (Alves, 2021, p. 191), que gradualmente conquista uma posição individualizada, única, fixada exemplarmente sob a lombada do livro.

1.4 Livros desmembrados

Do ponto de vista da materialidade dos textos, os efeitos mais sensíveis de uma tal transformação se fazem sentir com a destruição em larga escala dos aspectos físicos que encanavam a ordem simbólica dos textos sob a forma das bibliotecas pessoais portáteis, destruição marcada pelas grandes campanhas de reencadernação, que assolaram as instituições, sobretudo entre os séculos XVIII e XIX, em um momento que coincide, inclusive, com a criação de ateliês de encadernação no seio de bibliotecas, públicas e privadas.

De fato, em meio à monumentalização e à nacionalização do literário, se a totalidade ou parte de uma compilação antiga fosse considerada de valor excepcional, muito provavelmente o volume seria separado nas suas unidades constituintes para compor uma nova unidade codicológica promovida por uma reencadernação individual, na qual um volume passa a coincidir com um título e um nome de autor, eliminando os vestígios de propriedade anterior.

Outro caso analisado pelo Jeffrey Knight (2013, p. 22) ilustra exemplarmente essa situação a partir de um catálogo minucioso feito por um bibliotecário do séc. XVIII, William Pugh. O estudo nos mostra como uma parte da biblioteca de Cambridge – a Real Biblioteca proveniente da coleção do Bispo John Moore, constituída a partir de bibliotecas privadas de livreiros ingleses desde o século XVI, e doada através de George I em 1715 – era, no momento de estabelecimento do catálogo, composta por itens que parecem hoje desafiar as categorias bibliográficas e os limites textuais: vários livros encadernados em um volume, textos impressos junto a manuscritos, obras incompletas e complementadas pelos próprios leitores, autores diversos em um mesmo volume, literatura de prestígio com impressos efêmeros. O catálogo do séc. XVIII, hoje único testemunho da realidade material da coleção, fazia parte de um esforço para processar esses livros à medida que eles passaram da propriedade individual para a propriedade institucional, ainda antes de terem suas aparências totalmente alteradas, o que coincide com o momento de institucionalização das coleções.

Essa descrição minuciosa dos volumes, hoje individualizados, permitiu comparar os títulos com os livros que passaram a constituir depois do desmembramento das miscelâneas, agora sob classificação diferente da Biblioteca da Universidade de Cambridge, e, como nos mostra Jeffrey Knight (2013, p. 25), o que o bibliotecário viu na década de 1790 não é o que se vê hoje: livros limpos e encadernados, separadamente, de forma elegante, em volumes que encerram o nome de um autor.

Contraditoriamente, nesse contexto de consolidação das coleções bibliográficas sob a régua da monumentalização de determinados conjuntos canônicos, são as bibliotecas mais precárias, sem serviço de encadernação e conservação, e as coleções menos ilustres que escaparam da classificação material dos bibliotecários e das mãos dos encadernadores, permitindo ainda acesso a algum material que testemunha a materialidade deixada pelas antigas práticas de leitura e colecionismo.

Uma pesquisa rápida nos acervos da Biblioteca de Cambridge é suficiente para nos oferecer uma imagem do contraste da visualidade das coleções encadernadas ao longo do séc. XVI e XVIII e sua parcial transformação a partir das campanhas de reencadernação dos séculos XIX e XX. De fato, a excepcionalidade de um exemplar, os valores bibliofílicos e nacionalistas a eles atribuídos, em uma palavra, seu índice de raridade, poderia acabar contribuindo, contraditoriamente, para o apagamento dos rastros de práticas de leitura e colecionismo do passado.

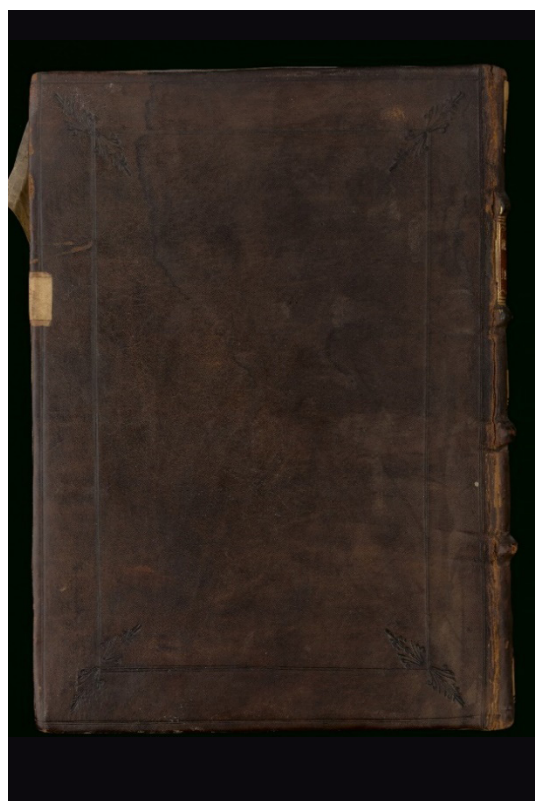
Fig. 1 – Aristotelis summi semper uiri, 1536



Fonte: A binding [...], c2024.

Nota: A título de exemplo, uma amostra da visualidade dos exemplares que compunham as coleções da Biblioteca de Cambridge ainda durante o séc. XVI. Encadernação com as armas da Universidade de Cambridge, de 1580 (de acordo com a indicação da ficha bibliográfica de David Pearson).¹⁰ Pasta superior | 34 cm, fólio.

Fig. 2 – Judah ben Joseph Moscato, *Sefer Nefutsot Yehudah*, 1589

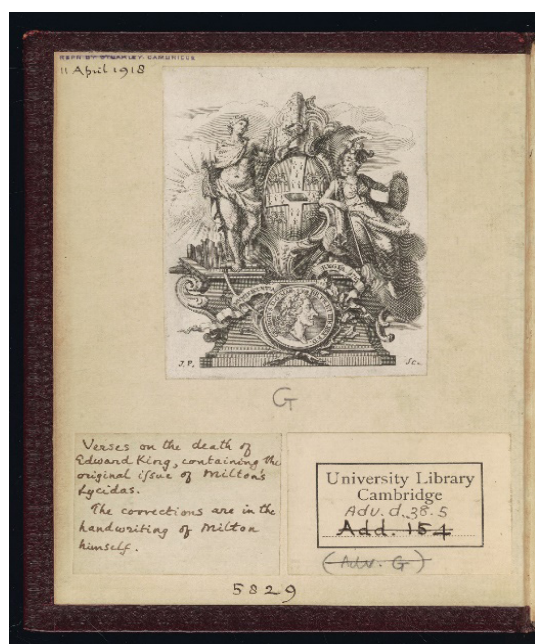


Fonte: A simple [...], c2024.

Nota: Da mesma forma, ressalta-se a sobriedade da encadernação executada no séc. XVII. Encadernação de John Houlden, encadernador que trabalhou assiduamente para a instituição nas últimas décadas do séc. XVII (indicação na ficha bibliográfica de David Pearson). Pasta superior | 21 cm, in-4º.

¹⁰ Ver também: PEARSON, David. *Provenance Research in Book History: A Handbook*. The British Library Studies in the History of the Book. Londres: British Library Publishing, 1998.

Fig. 3 – *Justa Edouardo King naufrago*, 1638



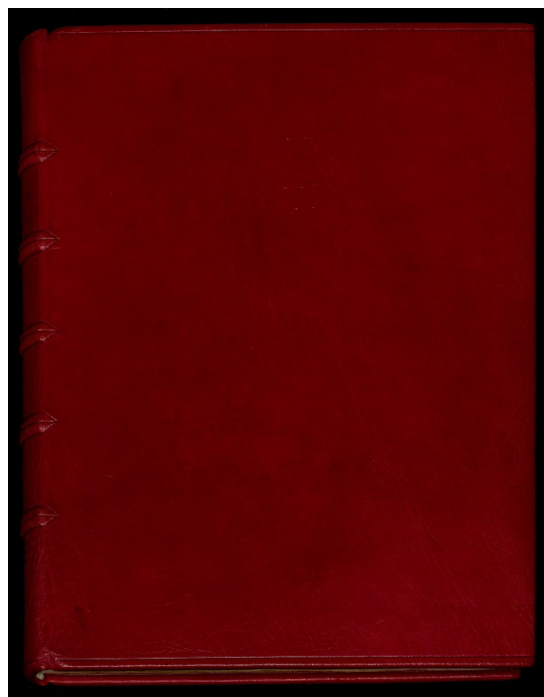
Fonte: Milton's [...], c2024.

Nota: Exemplo de obra célebre que ganha nova encadernação no séc. XX.

O último poema do volume, assinado "JM", é "Lycidas", de John Milton, uma das elegias mais célebres da língua inglesa.

Neste caso, a encadernação realizada no início do séc. XX, manteve a coletânea temática em homenagem à memória de Edward King, um membro do Christ's College, além de treze poemas em grego, latim e inglês. Ex-libris George I. Contra-pasta superior, 22 cm | in-4º.

Fig. 4 – William Caxton, *Mirror of the World*, 1481



Fonte: Hier [...], c2024.

Nota: Exemplo de obra célebre que ganha nova encadernação no séc. XX.

Incunábulo da Royal Library (coleção do Bispo John Moore, doada à Biblioteca da Universidade de Cambridge em 1715 por George I | Primeiro livro inglês impresso ilustrado).

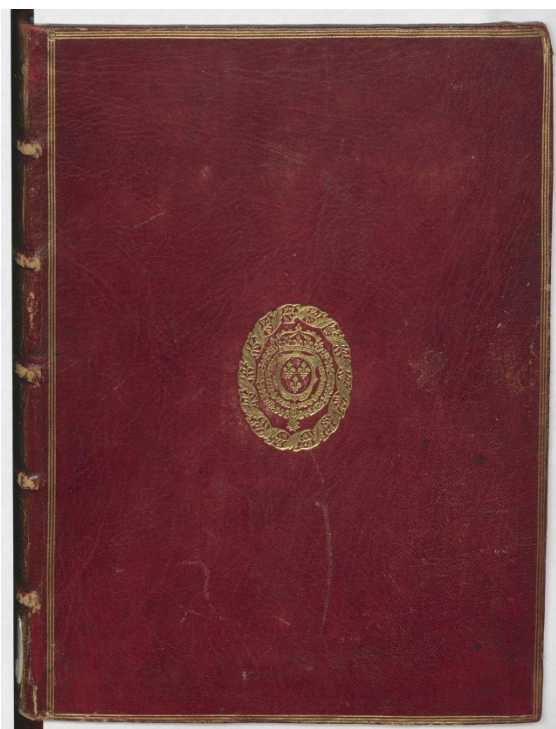
Agora em uma encadernação em pleno marroquim vermelho realizada no séc. XX (exatamente a coleção estudada por Jeffrey Knight). Pasta superior, 29,5 cm | Fólio.

1.5 A cultura da substituição

Mas, para além do problema específico das coletâneas, que é, claro, um ponto em meio à complexidade dessa transição material-bibliográfica, uma verdadeira cultura de renovação da materialidade dos acervos, com a prática da reencadernação, acompanha também o ritmo das transferências de propriedade, de programas político-culturais e da própria institucionalização das bibliotecas.

No caso da Biblioteca Nacional da França, o modelo da encadernação em marroquim vermelho com as armas da França, derivado das grandes campanhas de renovação das coleções realizadas sob a chancela de Colbert, ministro de Luís XIV, ainda no séc. XVII, a favor da glória do monarca, acaba por se impor e garantir vida longa. Ao ponto de, mesmo sem as armas, já no contexto republicano, ter continuado a impor o modelo da encadernação em boa parte das coleções, ainda ao longo do séc. XX (Utsch, 2012, p. 6).

Fig. 5 – *Le Livre de la chasse*, de Gaston Phébus, 1507



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fonte: Bibliothèque nationale de France. Fotografia da autora.

Nota: Modelo padrão de encadernação vermelha em marroquim, com as armas da França, colocado em prática durante a grande campanha de reencadernação que teve lugar ao longo do séc. XVII, realizada aos milhares. Pasta superior | 29 cm | fôlio.

Agora, mais perto de nós, o exemplo das primeiras encadernações realizadas na nossa Biblioteca Nacional, então Biblioteca Imperial e Pública, ainda na primeira metade do séc. XIX, nos mostra o alcance da prática. De fato, marcada pelas transformações institucionais que deram lugar ao novo regimento da Biblioteca, em 13 de setembro de 1824,¹¹ o bibliotecário responsável pelo acervo, Frei Arrábida, instala um ateliê de encadernação e contrata um livreiro-encadernador, Silvino José de Almeida, para desenvolver a tarefa.

¹¹ Ver: BRASIL. Decisão nº 191, de 13 de setembro de 1824. Aprova o Regimento Interno para a Biblioteca Imperial e Pública desta Corte. *Coleção das decisões do Governo do Império do Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1886. p. 135.

Fig. 6—Primeiro fôlio da *Relação das obras que o livreiro Silvino tem encadernado na Biblioteca Imperial e Pública* – Primeiro a ocupar oficialmente o cargo de livreiro-encadernador na então Biblioteca Imperial e Pública. fl.1 | 27,5 x 20 cm



Fonte: Fundação Biblioteca Nacional. Fotografia da autora.

Fig. 7 – *Bíblia Sacra*, 1549, [Relação das obras, fl.2.r]. Encadernação realizada provavelmente pelo encadernador Silvino José de Almeida. Pasta superior, 21 cm | in-4º



Fonte: Fundação Biblioteca Nacional. Fotografia da autora.

A lista de livros encadernados por Silvino entre 1823 e 1829 arrola um volume de aproximadamente mil títulos. O documento nos permite hoje tentar confrontar uma amostragem de títulos indicados na lista, que apresenta indicação de título e data, com os exemplares localizados em diferentes acervos. Até o momento, a partir de *corpus* de cinquenta exemplares, foi possível identificar um modelo de produção mais frequente que, pelas características materiais, nos deixa supor que se trata de uma encadernação de Silvino, que é primo do célebre editor Paula Brito, para quem vende sua loja de livros, que será por sua vez a semente das atividades do editor.

Agora, uma análise mais detalhada desse conjunto de livros encadernados, que seja capaz de investigar as relações entre materialidade e textualidade – inclusive do ponto de vista da nacionalização dos acervos e da monumentalização dos textos – só será possível com esforço coletivo institucional e investigativo, no sentido de reunir todos os volumes ainda localizáveis em uma coleção habilitada a situar cada um dos exemplares dentro da biblioteca. De outra forma, essas encadernações, dispersas pelos acervos, continuarão captadas pelo ciclo interminável de substituição da realidade material dos textos, que continua, de outras maneiras, a assombrar os acervos patrimoniais.

Agora, claro, é preciso historicizar os dispositivos de atribuição de valor patrimonial. Evidentemente, não se trata de, agora, reprovar simplesmente as ações dos colecionadores, bibliotecários e encadernadores do passado, mas de não perder de vista a realidade histórica

e material que orientou boa parte do consumo dos textos do passado, e, por outro lado, de um ponto de vista mais pragmático, evitar as substituições sistemáticas ainda hoje presentes em determinados contextos institucionais ou privados, já tão denunciadas por especialistas do mundo da encadernação e da conservação como Szirmai (1999), Nicholas Pickwoad (2016) e Julia Miller (2010).

Com uma revolução tecnológica em curso, o universo patrimonial dos arquivos e bibliotecas está fortemente marcado pelos processos de plataformação dos documentos gráficos, processos que podem precarizar ainda mais as condições de existência de coleções, histórica e institucionalmente, vulneráveis. Sem dúvida, uma consciência mais aguda dos processos patrimoniais e dos riscos de apagamento de práticas do passado, no momento de alterações materiais dos textos em larga escala – como foi o caso do desmembramento de miscelâneas ao longo dos séculos XVIII e XIX ou como é o caso, agora, da passagem das páginas para a tela e, com isso, da transformação dos usos – parece ser, cada vez mais, uma tarefa que integra o escopo dos estudos literários e editoriais.

Enfim, essa primeira caracterização, com alguns exemplos que ajudam a circunstanciar essa transição, e as diferentes formas de colecionar textos, nos ajuda sem dúvida a dimensionar o impacto da materialidade no seio dos processos de transmissão dos textos, mostrando que, neste caso, a encadernação participa da ordem simbólica que estrutura os textos, a leitura, os livros e suas formas de salvaguarda.

2 Do livro de colecionador ao livro de editor

2.1 A diversificação das formas

Se, até aqui, seja sob a forma da biblioteca portátil seja sob a forma do volume individualizado, a construção do livro estava situada no campo da apropriação, domínio de leitores, colecionadores e bibliotecas, obedecendo às normas colocadas pela produção artesanal do volume encadernado, a partir de meados do século XIX, a fabricação da encadernação (Utsch, 2022b, p. 105-127) – marcada por um aumento sem precedentes da produção editorial que passa a ser movida pelo ritmo da máquina a vapor – passa a se situar, em grande medida, no campo da produção do livro, tornando-se pouco a pouco domínio quase exclusivo de livreiros e, sobretudo, de editores. Trata-se da chegada da encadernação de editor, designada por alguns (erroneamente) encadernação industrial, mas que, independentemente dos métodos de fabricação (artesanal ou mecanizado), marca sua grande transformação no sistema simbólico e material de circulação dos livros ao se integrar plenamente às práticas editoriais e literárias, em escala global.¹²

¹² Mencionamos, a título de exemplo, trabalhos focados nos seguintes países: na Inglaterra (Potter, 1999), na Alemanha (Petersen, 1994), na Suécia (Lundblad, 2015), na França (Malavielle, 1985), no México (Romero, 2020), no Brasil (Utsch, 2024), em Portugal (Marques, 2006), nos Estados Unidos (Morris, 2000), na Colômbia (Mayor, 2013). Ver: POTTER, Esther. The Development of Publishers Bookbinding in the Nineteenth Century. *Journal of the Printing Historical Society*, n. 28, p. 71-93, 1999; PETERSEN, Dag-Ernst (Dir.). *Gebunden in der Dampfbuchbinderei. Buchbinden im Wandel des 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 1994; LUNDBLAD, Kristina. *Bound to be Modern: Publishers' Cloth Bindings and the Material Culture of the Book, 1840-1914*. New Castle, DE: Oak Knoll Press, 2015; MALAVIELLE, Sophie. *Reliures et Cartonnages d'éditeur en France au XIXe siècle (1815-1865)*. Paris: Éditions Promodis, 1985; ROMERO, Martha. Fuentes para el estudio de la encuadernación en México.

E de fato, é no séc. XIX que nós assistimos a uma inversão da dinâmica estabelecida entre o objeto impresso, propriamente dito, e suas formas tridimensionais; entre as práticas que possibilitam a sua fabricação e o mercado do livro. Se, por um lado, o longo período do antigo regime tipográfico deixou espaço importante para as variações de tiragem, concedendo em troca um uso mais padronizado à encadernação comercial, de livraria, com a monotonia de suas bazanas e vitelas de cor marrom, no novo sistema técnico consolidado pelas grandes transformações dos processos gráficos, a encadernação diversifica suas formas e se torna um objeto efetivamente editorial, se movendo no interior de um amplo espectro de apropriação, entre um ideal de luxo próprio da cultura da distinção inaugurada pelo colecionismo e a simplicidade das séries destinadas a um público mais amplo, em um movimento de extrema diversificação.

Diante do catálogo de um editor do séc. XIX, não é somente a diversidade de títulos que salta aos olhos, mas a multiplicação das formas que dão a ver e a ler um “mesmo” texto, que poderia apresentar inúmeras possibilidades de materialização, a depender dos revestimentos oferecidos (couro, percalina, papel), das modalidades de acabamento (cortes vermelhos ou dourados), das técnicas utilizadas (com ou sem cordões de sustentação), do caráter da decoração (pranchas especiais ou ferros) (Utsch, 2020, p. 162).

Se o formato do livro assumiu, no antigo regime tipográfico, um lugar central na hierarquização das formas de difusão dos textos (Chartier, 2022, p. 10), no século XIX – seja do ponto de vista da transformação dos sistemas técnicos seja do ponto de vista das transformações dos estatutos simbólicos atribuídos aos textos e às novas formas de apropriação – a encadernação passa a ser um elemento efetivamente considerado pelas práticas de difusão do impresso, como atestam a diversificação dos objetos, os catálogos de editores e os anúncios de livreiros e encadernadores veiculados em periódicos.

2.2 Uma nova modalidade técnico-decorativa para o mundo editorial

No contexto das transformações técnicas dos modos de impressão e aumento sem precedentes das tiragens, o século XIX traz mais uma grande inovação para a estrutura da encadernação, da qual a produção editorial dos séculos XX e XXI é diretamente herdeira. A modalidade é designada com frequência como encadernação de editor, em uma referência direta à maneira como foi apropriada pelo mundo editorial.¹³

Não se trata de descrever aqui a cronologia dos processos de produção, mas de assinalar que as alterações técnicas operadas nos modos de produção, que rompem com um ciclo de pelo menos dez séculos de produção do livro, em um mundo no qual a brochura fazia apenas sua aparição, possibilitaram a plena realização do livro-pronto para consumo, artefato até então inédito no mundo da livraria. Trata-se do momento que marca a ascensão do padrão moderno da aparência do livro, que ainda hoje é o nosso, constituído em

Boletín de la Biblioteca Nacional de México, Ciudad de México, n. 7, p. 54-68, 2020; MARQUES, Ana Luisa. Estudos portugueses sobre as artes do livro. *Arte teoria*, Lisboa, n. 8, p. 265-277, 2006; MORRIS, Ellen K. *The Art of Publishers' Bookbindings, 1815-1915*. Los Angeles: W. Dailey Rare Books, 2000; MAYOR, Alberto et al. *Las escuelas de artes y oficios en Colombia (1860-1960)*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2013. v. 1.

¹³ No mundo da produção gráfica brasileira a modalidade é mais comumente designada como capa solta, em uma referência à subtração de um dos elementos fundamentais de estrutura mecânica do livro: o empaste, a fixação das pastas ao suporte da costura.

torno da brochura e da encadernação de capa dura, do livro pré-fabricado, que chega nas mãos do leitor pronto para uso.

Agora, o livro pré-fabricado não é sinônimo imediato de standardização. Ao contrário do que se espera, o mundo da edição pré-industrial não reduz as modalidades visuais e técnicas praticadas no campo da encadernação tradicional. O que se vê é um aumento sem precedentes dos estilos, materiais, técnicas e usos destinados a esses objetos. Do exemplar mais *flamboyant* ao mais sóbrio.

Essa diversificação foi, em grande medida, impulsionada pelas transformações, mais uma vez, técnicas operadas no campo da ilustração e da decoração, que colocaram em prática o uso de pranchas capazes de estampar o centro e a lombada do livro em um único golpe de prensa. A máquina de dourar incentiva a sonhada popularização do uso do ouro, que deixa de ser um privilégio da bibliofilia e das grandes bibliotecas aristocráticas e passa a circular em contextos variados e transnacionais. Esse florescimento da encadernação no seio da indústria editorial tende, gradualmente, a substituir as sóbrias encadernações de livraria, simplesmente cobertas com carneiro ou vitela e a diversificar as modalidades de decoração, de forma inédita, seja na Europa seja nas Américas.

Mas, para além da multiplicação das formas que dão a ver e a ler os textos, que não deixa de ser, também, uma expressão do aumento singular da produção editorial-literária, de que maneira essas mutações radicais da materialidade dos textos interagiram com a literatura?

2.3 A literatura na superfície

Sem dúvida, mais impactante do que as transformações técnicas mencionadas, que se escondem sob a forma acabada do livro, foi a chegada de um elemento que vai romper com séculos de construção da gramática decorativa da encadernação: a figura humana com a representação de cenas e personagens estampadas sobre as pastas e lombadas das encadernações.¹⁴

Trata-se de personalizar a decoração com elementos dos próprios textos, muitas vezes gerando uma representação figurativa da narrativa, dispondo as personagens e os lugares caracterizados no espaço textual nas pastas e lombadas das encadernações, em uma síntese icônica do texto. É preciso ter em mente que as composições até então seguiam os modelos apresentados pelas artes decorativas, que lançavam mão de uma infinidade de elementos geométricos e fitomórficos, individualizando, em alguns casos, os exemplares apenas com as marcas de propriedade constituídas sob a forma de brasões, armas, emblemas e *super libris* (Utsch, 2020, p. 117). Aqui também, na relação estabelecida entre materialidade e textualidade, a encadernação sai do domínio da apropriação para se afirmar inteiramente no domínio da produção editorial e literária.

Ao criar novos espaços de visibilidade e legibilidade, a encadernação oferece um dos exemplos mais manifestos do novo arranjo das formas que rege o uso da imagem no mundo editorial. A decoração exterior dos livros integra, sob diversos aspectos, os novos princípios de teatralização da vida social em uma sociedade que inaugura “uma verdadeira pulsão pela imagem [...], em direção a um mundo considerado como um manancial inesgotável de ima-

¹⁴ Mas não significa, claro, que a bibliofilia se resignou ao cardápio da indústria, nem ao da chamada “literatura industrial” (“littérature industrielle”) – expressão de Lamartine – nem ao da materialidade dos textos (Utsch, 2020, p. 132-136).

gens e quadros para o olhar” (Hamon, 2001, p. 9).¹⁵ As metáforas são numerosas: toalete dos livros, caixa de joias, quadros, cenas, pórticos, fachadas, galerias, passagens, museus, edifícios, catedrais ou cidades inteiras. Primeiro paratexto do livro, devido à sua capacidade de expor, a encadernação de editor integra admiravelmente as práticas literárias, artísticas, historiográficas, arquitetônicas e editoriais que inventam e veiculam a “encenação da vida cotidiana e de seus rituais nos quais o social se expõe” (Hamon, 1989, p. 10).¹⁶ Certamente, essa captação do social pelo mundo da edição e da encadernação (no nível dos novos espaços de produção e difusão, das competências técnicas e estéticas, até mesmo campos simbólicos inteiros) pode ser estudada sob o ponto de vista das estratégias comerciais, que animam a livraria francesa no século XIX, mas há certamente ali muito mais do que simples arranjos de mercado. Como definiu Philippe Hamon sobre as relações entre a arquitetura e a literatura: “As relações são mais ‘profundas’, de campo simbólico a campo simbólico, de competência semiótica a competência semiótica, de projeto estético a projeto estético” (Hamon, 1989, p. 10).¹⁷

Mas vejamos um caso emblemático, caracterizado por um editor, um catálogo, uma obra literária, uma encadernação, uma decoração, uma imagem, uma descrição: após sua primeira publicação importante, *Scènes de la vie publique et privée des animaux* (1842), obra ilustrada por Grandville que reúne os nomes de Balzac, Paul e Alfred de Musset, Nodier, Louis Viardot e Jules Janin para a elaboração de um quadro satírico da sociedade francesa, Jules Hetzel, sob o pseudônimo de P.-J. Stahl, inicia uma segunda publicação de fôlego em colaboração com Tony Johannot e Alfred Musset, *Voyage où il vous plaira* (1843). Esta viagem fantasista (que é também, sem dúvida, uma metáfora da leitura como viagem), hoje obra-prima da literatura romântica ilustrada, na qual colaboraram um desenhista, um poeta e um editor, mostra o quanto a imagem podia prevalecer sobre a escrita no século XIX. Além disso, essa aliança é ao mesmo tempo anunciada e celebrada na capa impressa e ilustrada da edição, onde se expressa o gesto que mescla as duas práticas, artística e literária: “Livro escrito com pluma e lápis” (1843).¹⁸

Em seu catálogo de novidades de 1843, Hetzel dedica uma página inteira ao anúncio da obra. Ao multiplicar a variedade das coberturas e exaltar a qualidade da ilustração, ele oferece oito opções ao comprador, oito estados materiais da edição:

- Brochura 12 fr.
- Cartonagem 14 fr.
- Encadernação tradicional em tecido com placas especiais e cortes jaspeados, 18 fr.
- Mesma encadernação com corte dourado, 20 fr.
- Encadernação em couro (chagrin), com placas especiais e cortes dourados de 25 fr.
- Encadernação chamalote, com placas especiais, com caixa, 30 fr.
- Meia-encadernação, com placas especiais, corte refilado, 17 fr.
- Mesma encadernação, corte dourado, 18 fr. (Hetzel, 1843, p. 3).¹⁹

¹⁵ “une véritable pulsion vers l’image [...], vers un monde considéré comme un inépuisable réservoir d’images et de tableaux pour l’œil”.

¹⁶ “mise en scène de la vie quotidienne et de ses rituels dans lesquels s’expose le social”.

¹⁷ “Les relations sont plus ‘profondes’, de champ symbolique à champ symbolique, de compétence sémiotique à compétence sémiotique, de projet esthétique à projet esthétique.”

¹⁸ “Livre écrit à la plume et au crayon”.

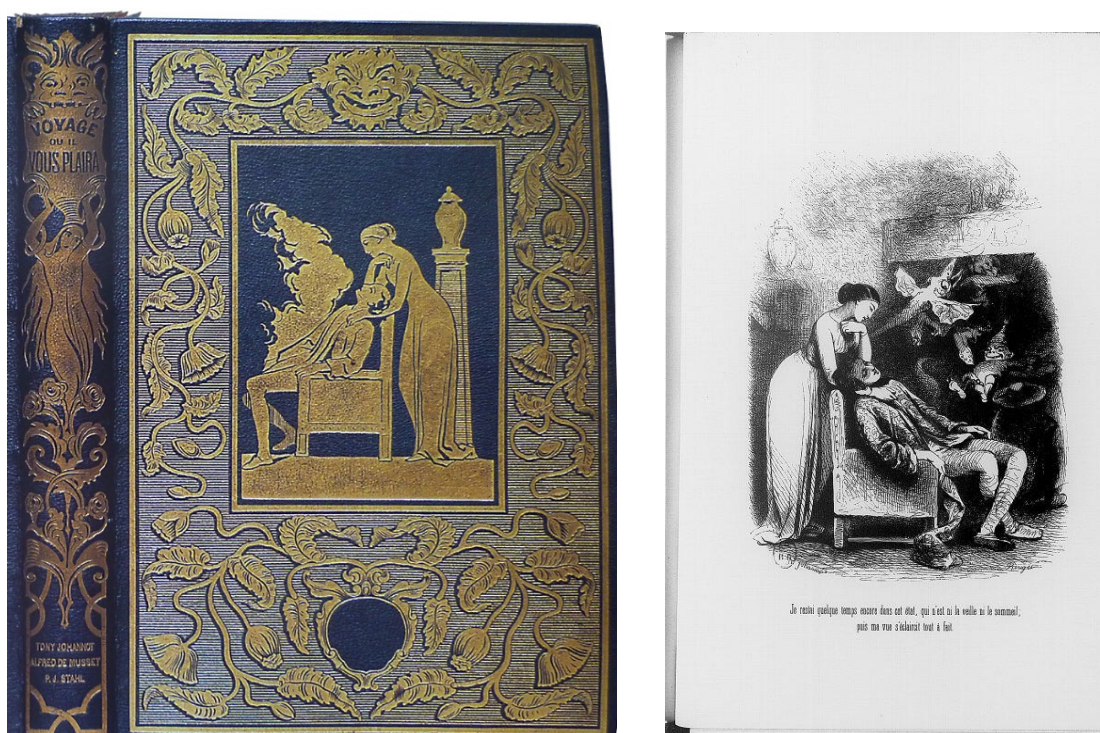
¹⁹ “Broché 12fr

Cartonné 14fr

Entre os numerosos usos da imagem relacionados tanto ao livro quanto à literatura no século XIX, a encadernação figurativa – mais imediatamente perceptível do que o frontispício ou a página de título com vinheta – inaugura, em um superlativo metafórico, um novo espaço de exposição da narrativa, que é então condensado em “imagem falante”.

Como nos mostram estudos monográficos realizados a partir de diferentes coleções,²⁰ trata-se, de fato, de um fenômeno transnacional, sem dúvida marcado pelo triunfo do romance, como gênero literário, e pela expansão do livro ilustrado, agora difundido pelo programa editorial romântico, que também é constituído no Brasil e outros países latino-americanos como um modelo fundamental para a encadernação de editor, seja ornamentada de acordo com os estilos decorativos vigentes seja realizada a partir dos modelos figurativos.²¹

Figs. 8 e 9 – *Voyage où il vous plaira*, 1843. Edição ilustrada com 63 pranchas *hors-texte*, além de numerosas vinhetas no corpo do texto, desenhos de Tony Johannot



Fonte: Bibliothèque nationale de France. Fotografia da autora.

Nota: Lombada e pasta superior da encadernação ao lado da gravura em plena página utilizada para a realização da placa especial. 26,5 x 19,5 cm | in-8º.

Reliure toile anglaise, fers spéciaux, tranches jaspées, 18fr

Même reliure, tranches dorée, 20fr

Reliure chagrin, fers spéciaux, tranches dorées 25fr

Reliure moire, fers spéciaux, étui, 30fr

Demi-reliure, fers spéciaux, tranches ébarbées 17fr

Même reliure, tranches dorées 18fr”.

²⁰ Ver a nota 11.

²¹ Na América Latina, pesquisas recentes em coleções de diferentes bibliotecas públicas brasileiras, colombianas, mexicanas e chilenas nos levam a pensar que, embora as encadernações de editor tenham ganhado forma e circulado através de diferentes modalidades técnicas e materiais, as decorações figurativas, em relação direta com o texto, não compõem a parte mais expressiva do *corpus* (Utsch, 2024).

2.4 Da democracia das letras à igualdade das formas

Mas, para além do paralelismo semântico caracterizado na decoração exterior dos livros, a relação entre materialidade e textualidade espelha também, exemplarmente, a ruptura da ordem simbólica dos textos que se perfaz ao longo do séc. XIX. De fato, a grande transformação do regime de invenção da ficção, que estabelece os novos termos da arte de escrever, sob a chancela do romance e da literatura, dá conta, por si só, da dimensão das relações que se tecem entre a ordem dos discursos e a ordem dos livros.

Trata-se de uma virada simbólica coerente com a ascensão social e literária das Belas Letras, e mais especificamente do romance, como gênero triunfante, que, até então, do ponto de vista da hierarquia textual vigente, estava situado em posição inferiorizada, ao lado das histórias e das narrativas de costume (Lyon-Caen, 2006 p. 17). A nova arte de escrever subverte a longa tradição do sistema de classificação de gêneros textuais, dentro do qual os discursos e as personagens se adequavam aos temas que definiam hierarquicamente o texto como um gênero ficcional (Rancière, 1998, p. 29): para exaltar os grandes espíritos, a epopeia e a tragédia; para rebaixar os vícios e os medíocres, a sátira e a comédia.

Igualmente, a multiplicação de formas colocadas em circulação pelo mundo editorial parece se nutrir da mesma ruptura. No interior dessa reversão da ordem dos livros, a democracia romanesca não teria se disseminado com tanta força sem que o mundo editorial tivesse traduzido materialmente, nas formas dos livros, o princípio de igualdade da representação (Utsch, 2022a, p. 126).

Rompendo com as antigas normas que regiam a economia simbólica da aparência do livro – com a chegada de novos dispositivos técnicos e estéticos – a atividade editorial questiona a validade dos elementos materiais que hierarquizavam os objetos da cultura escrita de acordo com um sistema que também obedecia a regras de decoro. Para as obras completas, um aristocrático in-fólio que concretiza sua *performance* portando uma encadernação vermelha gravada com ouro; para os cordéis ou folhetos vendidos por ambulantes, as brochuras em papel que marcaram a história da edição popular no antigo regime de produção do livro impresso.

A esta distinção exemplar, fiel às convenções do antigo sistema de representação, cujas posições sociais são claramente projetadas nas formas dos livros, se opõe o ideal do “luxo para todos”, encarnado no interior da democracia romanesca e veiculado pelo programa editorial romântico, tão bem ilustrado no caso de Hetzel. Esse reposicionamento do mundo editorial se dá através da realização de objetos gráficos aparentemente luxuosos – marcados pela presença de ilustrações, encadernações e ornamentos – destinados aos mais distintos gêneros textuais. Agora, toda a infinidade de pequenos formatos que abarrotaram o mercado editorial – das narrativas de costumes aos romances contemporâneos, dos pequenos tratados técnicos às edições dos clássicos da literatura universal – estão aptos a circular com as vestes de couro, cetim e ouro.

Simultaneamente, essa certa “promiscuidade” livresca caracterizada pela abertura sem precedentes dos espaços de difusão da palavra escrita, ao depor as antigas regras de representação do livro, produz também uma desconfiança matizada pela longa história da crítica moral da ficção²² e torna-se alvo da crítica que tenta a todo custo se afastar da dimensão social e, em certa medida popular, do literário e de suas representações materiais, agora oferecida ao vasto público. De um lado, a tradição colecionista, sustentada pelo ideal de dis-

²² Da vasta bibliografia que aborda a temática, mencionamos: LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário & a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

tinção e raridade (livresco e social), cumprindo seu papel normativo, tenta expor ao ridículo essa tentativa de equilíbrio que dessacraliza e democratiza os usos do impresso.²³ De outro lado, escritores e leitores que se opunham ao ideal de distinção social próprio do colecionismo da época, em uma postura que reivindicava uma aproximação desinteressada do texto literário, viam nessa imitação fetichista do luxo editorial um mero artifício vulgar da sensibilidade romanesca, o “artifício que permite ao sonho impor-se à indústria” (Benjamin, 1986, p. 190).²⁴ A ideia de imanência do texto literário, universal e universalizante, afastado da sua realidade material e de seus modos de apropriação, presente nessa dupla negativa, ainda no séc. XIX, talvez nos ofereça pistas para discutir as relações que a materialidade dos textos mantém, ainda hoje, com a ordem simbólica de invenção dos escritos.²⁵

Referências

A BINDING with a decorative centrepiece incorporating the arms of the University, ca.1580 (Bury.1.11). Cambridge: Cambridge University Library, c2024. 1 fotografia, color. Disponível em: <https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-BURY-00001-00011/1>. Acesso em: 14 nov. 2024.

ALVES, Marco Antônio Souza. *Uma genealogia do autor: a emergência e o funcionamento da autoria moderna*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2021.

A SIMPLE binding for the University Library from the workshop of John Houlden, ca.1648 (S817.d.58.1). Cambridge: Cambridge University Library, c2024. 1 fotografia, color. Disponível em: <https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-S-00817-D-00058-00001/1>. Acesso em: 14 nov. 2024.

BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIX^e siècle*. Le Livre des passages. Paris : Éditions du Cerf, 1986.

BLAIR, Ann. Managing Information. In: RAVEN, James. *The Oxford Illustrated History of the Book*. Oxford: Oxford University Press, 2020. p. 169-194.

CHARTIER, Roger. Buscando os in-quarto: materialidade do livro e significado do texto. *ArtCultura*, n. 24, v. 44, p. 9–22, 2022. DOI: <https://doi.org/10.14393/artc-v24-n44-2022-66574>.

CHATELAIN, Jean-Marc. *La Bibliothèque de l'honnête homme*. Livres, lecture et collections en France à l'âge classique. Paris: Bibliothèque nationale de France, 2003. (Collection Conférences Léopold Delisle).

GILLE, Bertrand. *Histoire des techniques*. Paris : Encyclopédie de la Pléiade, 1978.

HAMON, Philippe. *Expositions*. Littérature et architecture au XIX^e siècle. Paris : José Corti, 1989.

HAMON, Philippe. *Imageries* : littérature et image au XIX^e siècle. Paris : José Corti, 2001.

HANSEN, João Adolfo. Entrevista com o professor João Adolfo Hansen (USP/UNIFESP). [Entrevista cedida a] Andréa Sirihal Werkema, Daniel Lago Monteiro, Maria Juliana Gambogi Teixeira. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 32, n. 3, p. 165-170, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/39897>. Acesso em: 14 nov. 2024.

²³ Como podemos constatar nas grandes narrativas de bibliofilia do século XIX. A título de exemplo, ver: NODIER. Le Bibliomane. In: LADVOCAT, Pierre-François (Éd.). *Paris ou le livre des cent-et-un*. Paris: Ladvocat, 1831. v. 1, p. 87-108.

²⁴ “la ruse qui permet au rêve de s’imposer à l’industrie”.

²⁵ O presente trabalho contou com o apoio do CNPq: Projeto Materialidades do texto e literatura (Processo: 200591/2022-3) e Bolsa de Produtividade em Pesquisa (Processo: 306287/2021-8).

- HANSEN, João Adolfo. *O que é um livro?* São Paulo: Ateliê Editorial: Edições Sesc, 2019.
- HETZEL, J. CATALOGUE. Paris: J. Hetzel & Cie, 1843.
- HIER begynneth the book callid the myrroure of the worlde (Inc.2.]1.1[3494]). Cambridge: Cambridge University Library, c2024. 1 fotografia, color. Disponível em: <https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-INC-00002-J-00001-00001-03494/1>. Acesso em: 14 nov. 2024.
- JOHANNOT, Tony; MUSSET, Alfred de; STAHL, P.-J. *Voyage où il vous plaira*. Paris: Hetzel, 1843.
- KIRSOP, Wallace. Les Mécanismes Éditoriaux. In: CHARTIER, Roger; MARTIN, Henri-Jean (Dir.). *Histoire de l'édition française*. Le livre triomphant. Paris : Fayard/Cercle de la librairie, 1990. t.2, p. 15-34.
- KNIGHT, Jeffrey Todd. *Bound to Read*. Compilations, Collections, and the Making of Renaissance Literature. Philadelphia: The University of Philadelphia Press, 2013.
- LYON-CAEN, Judith. *La Lecture et la vie*. Les usages du roman au temps de Balzac. Paris: Tallandier, 2006.
- MCKITTERICK, David. *La invención de los libros raros*. Interés privado y memoria pública (1600-1840). Buenos Aires: Ampersand, 2023.
- MCKITTERICK, David. *The Invention of Rare Books*. Private Interest and Public Memory, 1600–1840. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- MILLER, Julia. *Books Will Speak Plain: a Handbook for Identifying and Describing Historical Bindings*. Ann Arbor: The Legacy Press, 2010.
- MILTON'S annotated Lycidas (Adv.d.38.5-6). Cambridge: Cambridge University Library, c2024. 1 fotografia, color. Disponível em: <https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-ADV-D-00038-00005-00006/2>. Acesso em: 14 nov. 2024.
- PETRUCCHI, Armando. Dal libro unitario al libro miscellaneo. In: GIARDINA, Andrea (Ed.). *Società romana e Impero tardoantico*. Roma: Laterza, 1986. v. IV: Tradizione del classici, trasformazione della cultura. p. 173-187.
- PICKWOAD, Nicholas. Bookbindings and the History of the Book. *Arhivski vjesnik*, v. 59, n. 1, p. 157-176, 2016. Disponível em: <https://hrcak.srce.hr/182501>. Acesso em: 14 nov. 2024.
- RANCIERE, Jacques. *La Parole muette* : essai sur les contradictions de la littérature. Paris : Hachette, 1998.
- RELAÇÃO das obras que o livreiro Silvino tem encadernado na Biblioteca Imperial e Pública (set. 1823, mar. 1832). [Rio de Janeiro]: [s. n.], 1832.
- SZIRMAI, J. A. *The Archaeology of Medieval Bookbinding*. London: Ashgate, 1999.
- UTSCH, Ana (Org.). *Encadernação em Perspectiva*. Cotia: Ateliê Editorial, 2024. No prelo.
- UTSCH, Ana. A febre dos livros. In: UTSCH, Ana; LANDI, Thiago (Org.). *Materialidades do texto: estudos sobre cultura impressa e literatura*. Belo Horizonte: Moinhos: Contafios, 2022a. p. 117-134.
- UTSCH, Ana. La restauration à la BnF (2) : les formes d'un savoir pratique. *Actualités de la conservation*, n. 32, p. 1-10, 2012. Disponível em: <https://bnf.hal.science/hal-00788955>. Acesso em: 14 nov. 2024.
- UTSCH, Ana. *Panorama de la encuadernación*. Bogotá: Uniandes, 2022b.
- UTSCH, Ana. *Rééditer Don Quichotte: Materialité du livre dans la France du XIX^e siècle*. Paris: Classiques Garnier, 2020.

O Corcunda de Notre-Dame em cordel: uma análise da transmidiação dos espaços de Notre-Dame de Paris para o nordeste brasileiro

O Corcunda de Notre-Dame em cordel: an Analysis of the Transmedia Nature of Notre-Dame de Paris in Northeastern Brazil

Ana Luiza Ramazzina-Ghirardi

Universidade Federal de São Paulo

(Unifesp) | São Paulo | SP | BR

ramazzina@unifesp.br

<http://orcid.org/0000-0002-5860-5198>

Bruna Alves de Oliveira

Ambrosio

Universidade Federal de São Paulo

(Unifesp) | São Paulo | SP | BR

baoliveira@unifesp.br

<http://orcid.org/0009-0008-0205-4981>

Resumo: Este artigo analisa como os espaços de *Notre-Dame de Paris* (1831), de Victor Hugo, clássico da literatura francesa do século XIX, são reconfigurados na adaptação *O Corcunda de Notre-Dame em cordel* (2019), de João Gomes de Sá. Para tanto, examina-se a relação estabelecida entre os diferentes meios de comunicação. O romance é tomado como mídia fonte para a elaboração do cordel, que é a mídia destino. O foco está nas estratégias de deslocamento do cenário de Paris para o Nordeste brasileiro por meio de uma nova materialidade literária: a literatura de cordel. São mobilizados estudos de intermedialidade, os conceitos de transmidiação de Elleström (2017, 2021), bem como suas considerações sobre as modalidades midiáticas, especialmente as modalidades espaçotemporais e materiais, modalidades pré-semióticas que estruturam a representação da catedral como espaço privilegiado nas duas narrativas. Argumenta-se que as modalidades de constituição do cordel, a linguagem para o novo público e a mudança dos espaços narrativos contribuem para a constituição deste novo produto midiático.

Palavras-chave: *Notre-Dame de Paris*; *O Corcunda de Notre-Dame em cordel*; adaptação; transmidialidade; modalidade espaçotemporal.



Abstract: This paper analyzes how spaces in *Notre-Dame de Paris* (1831), by Victor Hugo, a classic of 19th century French literature are reconfigured in the adaptation *O Corcunda de Notre-Dame em cordel* (2019), by João Gomes de Sá. To this end, it examines the relationship established between the different media. The novel is taken as the source medium for the elaboration of the *cordel*, which is the target medium. The focus is on the strategies for the displacement of the setting of Paris to northeastern Brazil in a new literary materiality: *cordel* literature. Studies of Intermediality, Elleström's concepts of transmediation (2017; 2021) are mobilized, as well as his considerations on media modalities, especially the pre-semiotic spatiotemporal and material modalities which structure the representation of the cathedral as a privileged space in the two narratives. It is argued that the modalities of the constitution of the *cordel*, the language for the new audience and the change of narrative spaces contribute to the constitution of this new media product.

Keywords: *Notre-Dame de Paris*; *O Corcunda de Notre-Dame em cordel*; adaptation; transmidiality; spatiotemporal mode.

1 Introdução

Comprometido com questões sociais, Victor Hugo, célebre escritor da literatura francesa, mobiliza diversos temas para discutir as desigualdades sociais, seu engajamento político e valores históricos e culturais. É assim que, ainda no início de sua carreira, o autor publica em 1831 *Notre-Dame de Paris*, seu primeiro romance, colocando em destaque o estado dos monumentos medievais franceses e buscando valorizar elementos da cultura estética medieval. Em seu romance histórico, ao lado de outros textos como “Guerre aux Démolisseurs”, publicado em 1829 pela *Revue de Paris*, Hugo exalta e consagra a preservação do patrimônio histórico francês medieval, como a própria catedral de Notre-Dame, e denuncia a degradação e o estado desse monumento e de muitos outros que constituem a expressão do homem e de sua cultura do país.

Quase dois séculos depois, o romance torna-se objeto da adaptação *O Corcunda de Notre-Dame em cordel*, realizada por João Gomes de Sá. O poeta e autor nordestino, para além de revisitar o clássico, transmidia seus elementos principais para a literatura de *cordel*, gênero literário que, embora trazido pelos portugueses para o Novo Mundo, se popularizou no Brasil e ganhou formas próprias de se constituir, resistindo e se adaptando mesmo com os avanços tecnológicos.

O objetivo deste artigo é verificar como os espaços da narrativa clássica da literatura francesa, *Notre-Dame de Paris*, foram transpostos para o cenário brasileiro, levando em consideração elementos rearranjados para sua adaptação ao contexto nordestino. Dentre eles, destaca-se a catedral, os personagens e seus nomes, que foram modificados para se adequarem à fonética do português brasileiro, assim como o enredo, já que, por se tratar de uma adaptação para o público infantil, fez-se necessário considerar o que do romance francês poderia permanecer na nova história para se ajustar à faixa etária. Destaca-se que o tratamento espacial na narrativa, seja na materialidade da palavra ou da imagem (no caso das xilogravuras do cordel), é fundamental para a aclimatização dos personagens, já que é responsável por transportar o leitor para um cenário novo, mas que, ao mesmo tempo, lhe é familiar em se tratando da região nordestina ao público brasileiro.

A análise será pautada nas discussões acerca da transmidialidade, segundo Elleström (2017, 2021), assim como suas considerações das modalidades da mídia, já que o cordel é tomado aqui como produto multimodal. Dessa forma, serão apresentados, primeiramente, os objetos de análise, que por mídia fonte considera-se o romance *Notre-Dame de Paris*, e como mídia destino, *O Corcunda de Notre-Dame em cordel*. Depois, a teoria de Elleström (2017, 2021) será abordada para refletir sobre o processo adaptativo, com destaque ao espaço virtual da narrativa na modalidade espaçotemporal proposta pelo autor e à modalidade material percebidas pelo receptor da mídia romance e da mídia cordel. Em seguida, serão desenvolvidos os aspectos da literatura de cordel, assim como sua breve trajetória no Brasil e, por fim, a análise da recriação da narrativa francesa a partir da reformulação dos espaços, sobretudo da catedral.

2 *Notre-Dame de Paris* e *O Corcunda de Notre-Dame em cordel*

Notre-Dame de Paris é um romance histórico do século XIX, recebido no Brasil com o título *O corcunda de Notre-Dame*, em 1871.¹ O romance retrata uma Paris medieval do século XV, de 1482, e descreve a cidade com destaque especial à Catedral de Notre-Dame. Sua obra tem por objetivo denunciar a desvalorização dos monumentos históricos medievais, sendo um deles, a própria catedral, já em estado de degradação avançado no período pós-revolução francesa (pós-1789).

O romance é organizado em 11 livros, que por sua vez são divididos em capítulos. Por várias páginas, o leitor se depara com descrições detalhadas dos acontecimentos e dos espaços envolvidos e, aos poucos, os personagens principais são introduzidos na cena: Quasímodo, o sineiro da catedral; Esmeralda, a dançarina egípcia; Claude Frollo, arqui-diácono de Notre-Dame; Pierre Gringoire, o poeta e filósofo; Phoebus, capitão da guarda real. Logo no início da obra fica evidente a importância da espacialidade para a narrativa e como os personagens interagem em diferentes ambientes urbanos da Paris medieval, visto tanto pela diversidade de espaços quanto pelo destaque dado pelo autor em detalhar cada um deles, transmitindo para o leitor uma cidade viva e dinâmica.

Por sua vez, a outra obra aqui analisada, *O Corcunda de Notre-Dame em cordel*, é uma adaptação do clássico francês realizada pelo professor, poeta e escritor alagoano José Gomes de Sá, com ilustrações de Murilo e Cintia, e classificada como literatura juvenil pela editora

¹ Neste artigo foram consultadas a edição em português de *O corcunda de Notre-Dame*, da editora Zahar (2015) e a edição francesa *Notre-Dame de Paris*, de Jacques Seebacher, dos Classiques de Le Livre de Poche (2021).

Nova Alexandria.² Nesta adaptação, é possível verificar mudanças que adequam a narrativa às condições culturais e espaciais do nordeste brasileiro.

Como o Brasil não vivenciou um período medieval aos moldes do que ocorreu na Europa, a história é adaptada para uma época mais próxima ao século XXI, mas não especificada pelo autor. Além disso, alguns personagens têm seus nomes ressignificados, estruturados a partir da fonética da língua portuguesa e do sentido atribuído ao nome. Assim, Quasímodo torna-se Quasimudo – o que evidencia a sua dificuldade de audição – e muitas vezes é ainda referido simplesmente como “Corcunda”, nome próprio atribuído pela inicial maiúscula – o que também evidencia sua deficiência física. Claude Frollo, o arqui-diácono da catedral de Notre-Dame, torna-se o Padre-Mal – o que denuncia seu caráter enquanto vilão. Pierre Gringoire passa a se chamar Sebastião, e Phoebus, capitão da guarda parisiense no romance francês, é o Capitão Ferraz. A única personagem cujo nome da mídia fonte é preservado é Esmeralda, e mesmo sua cabra passa a se chamar Abigail, e não mais Djali.

Já em relação ao espaço da narrativa, observa-se um deslocamento da cidade de Paris para a cidade paraibana (ficcional) de Santana de Cajazeira³ e a catedral de Notre-Dame, na Île-de-France, é a catedral de Santana, fazendo referência a Nossa Senhora Santa Ana, mãe da Virgem Maria. Há também uma mudança significativa no que diz respeito à arquitetura e representação da catedral, fato que será detalhado mais adiante.

A narrativa de João Gomes de Sá inicia com a apresentação de uma grande festa local dos Santos Reis, tradicional no Brasil, celebrada, assim como na França, no dia 6 de janeiro, popularmente conhecida como Festa dos Reis. Segundo o autor, “[d]e tudo tinha na festa” (Sá, 2019, p. 17), e é neste ambiente que se pode observar a presença de personagens caracteristicamente brasileiros: além dos “poetas cordelistas”, havia também os “tocadores de sanfona”, os “violeiros repentistas”, “o vaqueiro aboiador” (Sá, 2019, p. 17). Ao cenário, destacam-se as bandeiras fixadas pela praça, ao estilo de bandeiras de festas juninas, tipicamente brasileiras:

² Apesar da classificação, as autoras deste artigo consideram que a obra pode ser lida e apreciada por diferentes faixas etárias e que a narrativa, assim como seus elementos constituintes próprios da literatura em cordel, é um atrativo que agrada todos os públicos.

³ Na Paraíba, a cidade que mais se aproxima ao nome dado pelo autor é a cidade de Cajazeira. Contudo, não se sabe se realmente a cidade foi tomada como inspiração para a escrita da adaptação, mas reconhecem-se muitas semelhanças com a que foi representada nas xilogravuras da obra, como se pode ver na Figura 1. Apesar de a arquitetura da igreja no cordel ser diferente daquela da cidade brasileira, destaca-se a estrutura das casas e organização da cidade ao redor da praça central da igreja.

Figura 1 – Festa dos Reis em Santana da Cajazeira



Fonte: Sá, 2019, p. 24.

Neste cenário festivo, Sebastião, o poeta, busca apresentar seu recital, desta vez um repente brasileiro, na tentativa de animar a todos para a festa. Porém, antes mesmo de começar, é interrompido por Esmeralda, uma cigana “Cheia de graça, encantada, / E para ela a atenção / De todos foi dispensada” (Sá, 2019, p. 22), que se apresentava na praça juntamente com sua cabra Abigail (ver Figura 1). A personagem feminina é descrita como uma “Jovem de pura beleza / Por conta dos olhos verdes” (Sá, 2019, p. 22), característica que se aproxima da idealização feita pela Disney na adaptação de *O Corcunda de Notre-Dame* (1996), que popularizou a personagem para o público infantil e juvenil, apresentando-a como uma mulher de olhos verdes e cabelos negros encaracolados.

Após a interrupção da cigana, e ao término de sua apresentação, um palhaço se introduz à cena e incentiva a multidão a participar de um concurso para descobrir quem era o mais feio do Estado, título concedido ao Corcunda de Santana, tal como no romance. Quasimodo fora criado pelo Padre-Mal, responsável pela catedral, que ao nomeá-lo de tal forma “segregou o menino / Daquela sociedade” (Sá, 2019, p. 27). O último personagem a ser apresentado é Capitão Ferraz, membro da Guarda Municipal da cidade de Santana da Cajazeira que, em meio a um saque contra Esmeralda, intervém salvando-a dos ladrões e, com isso, fazendo com que a moça se apaixone por ele. Assim, percebe-se que, aos moldes do romance, os per-

sonagens são introduzidos ao longo do desenrolar da comemoração inicial. Na obra juvenil, as características dos personagens são ainda mais demarcadas, sinalizando para o leitor quem são os mocinhos e vilões da história.

Ricardo Magalhães Bulhões e Wagner Corsino Enedino observam que a adaptação faz parte de um movimento editorial de adaptações de grandes clássicos para o público infanto-juvenil, que se caracterizam “pela polifonia, pois, além do intertexto com o cânone, dialogam também com a literatura de cordel de diferentes épocas, que as inspira ou influencia e, por essa razão, reconhecem-se como herdeiras de um patrimônio cultural” (Bulhões; Enedino, 2013, p. 99). Além disso, em 2009, a obra de João Gomes de Sá foi selecionada para a composição do acervo de escolas públicas pelo Ministério da Educação para o Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE).

Desse modo, verifica-se a importância de analisar a relação entre as duas obras: a primeira, *Notre-Dame de Paris*, marcou uma geração romântica e foi responsável, devido ao seu sucesso, pela restauração da catedral no século XIX; a segunda, *O Corcunda de Notre-Dame em cordel*, desloca o que tem de essencial na história de uma obra canônica e sua narrativa socialmente relevante de valorização do patrimônio, das diferenças, dos marginalizados e dos deficientes, inserindo-a no contexto brasileiro, e o faz por um gênero popular, o cordel. Desse modo, tal comparação e análise tornam-se relevantes para trabalhar os contextos e diálogos entre Brasil e França à luz das teorias adaptativas de Elleström (2017, 2019, 2021), em suas considerações sobre as modalidades das mídias.

3 As modalidades das mídias e a transmidialidade segundo Elleström

A intermidialidade é uma área de estudos em ascensão no Brasil e, como observa Ramazzina-Ghirardi o campo “[...] sempre se refere às relações entre as mídias, ao modo como elas se relacionam, se completam ou se transformam” (Ramazzina-Ghirardi, 2022, p. 19). Ao desenvolver uma análise do processo de adaptação, observa-se diferentes formas de expressão em um “cruzamento de fronteiras” (Rajewsky, 2012, p. 52), e, uma vez que elas “[...] se valem de diferentes mídias, o estudo de todos esses objetos pode ser feito, produtivamente, desde o ponto de vista da intermidialidade” (Ramazzina-Ghirardi, 2022, p. 15).

Lars Elleström, pesquisador dos estudos intermediários, propõe um modelo de comunicação centrado na mídia, que amplia as possibilidades de compreensão da comunicação, tanto a partir de aspectos verbais como também dos não verbais. Para esta análise considerar-se-á a noção de “mídia” como um aspecto fundamental e intermediário da comunicação.

Para a estruturação de seu modelo comunicacional, Elleström (2017, p. 29-30) estabelece que um “valor cognitivo” é transferido da “mente do produtor” para a “mente do perceptor”. No ato de produção da comunicação, a mente do produtor transfere um valor cognitivo para a mente do perceptor, entendido aqui como as configurações mentais que entram e saem no processo comunicativo através de um produto de mídia. O “produto de mídia” representa uma “entidade material de comunicação que permite uma transferência de valor cognitivo da mente de um produtor para a mente de um perceptor capaz de desencadear uma resposta mental” (Elleström, 2017, p. 36). Para sua materialização, faz-se necessário uma mídia técnica de exposição, “dispositivos materiais que possibilitam a manifestação física dos produtos de mídia no mundo” (Elleström, 2017, p. 37). Assim, tanto no caso do romance, como no caso do

cordel, tem-se um produto de mídia materializado pela mídia técnica de exposição livro físico ou livro digital, a depender da forma que o material é recebido no momento de comunicação. No romance, para além do texto verbal escrito, há também ilustrações que intercalam os capítulos e que estão presentes em diferentes edições da obra. Já na obra adaptada, as xilogravuras são fundamentais para compor, juntamente com os versos do cordel, uma imagem de representação da cidade de Santana de Cajazeira, como será analisado mais adiante.

Elleström (2017) propõe que todo produto de mídia é composto por quatro modalidades de mídias, isto é, quatro traços básicos que dividem a forma como um produto de mídia é/pode ser percebido. Três delas são consideradas como modalidades pré-semióticas, ou seja, como pertencentes àquilo que antecede à significação. Elas são classificadas como modalidade material (que diz respeito ao modo físico), sensorial (que se refere a como o produto de mídia é percebido a partir dos sentidos) e ainda espaçotemporal (relacionada ao tempo, à largura, à altura e à profundidade, referindo-se tanto ao espaço e tempo da recepção quanto ao espaço e tempo virtual).

A quarta modalidade, por sua vez, é a semiótica, essencial para a significação e compreensão, já que “[...] os dados sensoriais percebidos não têm significado até que sejam compreendidos como representando algo através de uma interpretação inconsciente ou consciente”, assim “todos os objetos e fenômenos que atuam como produto de mídia têm traços semióticos por definição” (Elleström, 2017, p. 39). Para o autor, “a criação de significado da mídia somada à mente perceptora do ser humano constroem a interpretação final do produto de mídia” (Elleström, 2017, p. 70).

No processo de significação, representações são criadas a partir das percepções sensoriais (som, visão, toque) que se estabelecem em uma relação *representamen*-objeto.⁴ Para a formação do valor cognitivo, Elleström propõe dois domínios: 1) o extracomunicacional – que “compreende tudo com o que o perceptor já está familiarizado”, isto é, tudo aquilo que “envolve experiências e ideias compartilhadas, normas culturais e crenças comuns, mas também entendimentos, impressões e valores mais individuais” (Elleström, 2021, p. 47); e 2) o intracomunicacional – “formado pela percepção e interpretação dos produtos de mídia presentes no ato de comunicação em progresso” (Elleström, 2021, p. 48). Os dois domínios são estruturados a partir de esferas virtuais, essenciais para compreender a percepção do produto de mídia. As esferas virtuais são esferas mentais, “criada[s] pela semiose comunicativa e que consiste[m] em valor cognitivo” de modo que “tudo aquilo que é possível pensar pode fazer parte de uma esfera virtual” (Elleström, 2021, p. 49), inclusive, narrativas complexas, como o romance aqui analisado. Desse modo, na percepção e construção do valor cognitivo nas mentes produtoras e perceptoras da comunicação, tem-se um processo que envolve o produto de mídia percebido em relação àquilo que já é conhecido a cada uma das mentes (o domínio extracomunicacional) e o que é derivado dos objetos extracomunicacionais (o domínio intracomunicacional) formado a partir do contato com o produto de mídia.

Dessa forma, segundo Elleström (2019, p. 37), os eventos de uma narrativa são entendidos como esferas virtuais que, em determinados arranjos, representam o núcleo de uma

⁴ Para Elleström, retomando os conceitos desenvolvidos por Peirce (1932) em sua teoria semiótica, todo produto de mídia deve “ser entendido como um conjunto de *representamens* que, devido aos seus traços materiais, espaçotemporais e sensoriais, conjugados a fatores contextuais, expressam certos objetos (que estão disponíveis para o perceptor), criando, assim, interpretantes (valor cognitivo) na mente do perceptor” (Elleström, 2021, p. 37).

narrativa. Assim, segundo Ramazzina-Ghirardi e Machado (2023, p. 182), “a mesma história pode ser realizada em cenários diferentes, narradas de maneiras diversas. Com isso, as histórias podem ser percebidas pelo receptor como inéditas (um primeiro contato) ou como histórias reconhecidas, já vistas em outro evento”; desse modo, é possível perceber a mudança do cenário parisiense para o nordeste brasileiro, sem, contudo, perder de vista os elementos essenciais, o núcleo, que constituem *Notre-Dame de Paris*, de Victor Hugo.

O produto de mídia *Notre-Dame de Paris* é percebido essencialmente pela visão, modalidade sensorial mobilizada considerando os aspectos da linguagem verbal.⁵ A modalidade material está relacionada à mídia técnica de exposição, podendo ser um livro físico ou digital. No que diz respeito à modalidade espaçotemporal, têm-se as questões associadas à mídia física (largura, altura e profundidade), que, a depender do resultado dessa combinação, podem ou não afetar a percepção da mídia, além das questões associadas ao espaço virtual criado pela narrativa (esferas virtuais), enquanto o tempo será estabelecido virtualmente pela narrativa e durante o processo de leitura. Já os aspectos da modalidade semiótica advêm do processo de leitura, no qual o leitor elaborará a significação para criar a representação da narrativa.

Por outro lado, ao analisar as modalidades presentes em *O Corcunda de Notre-Dame em cordel*, tem-se a modalidade material composta basicamente pelos mesmo elementos (mas considerando que na edição em cordel a ilustração tem um destaque maior e mais impacto no processo de recepção) e, apesar das semelhanças no que diz respeito à materialidade real da mídia física (largura, altura e profundidade), há uma alteração da espacialidade virtual da narrativa, já que não se trata mais da cidade parisiense, mas sim, de uma cidade paraibana do nordeste brasileiro. Além disso, constata-se também que a obra, que, à primeira vista, é percebida sensorialmente pela visão devido à produção em linguagem verbal escrita, demanda outra modalidade sensorial, a audição. Como destacam Bulhões e Enedino, nesta narrativa ocorre também a mobilização da audição devido à presença da “sonoridade poemático-musical, o uso do ritmo, da motricidade, da gestualidade [...]” (Bulhões; Enedino, 2013, p. 101).

Para Elleström (2021, p. 77), “todos os produtos de mídia podem ser entendidos como combinações específicas de modos particulares das quatro modalidades de mídias”, de forma que “nenhum produto ou tipo de mídia pode existir a menos que eles tenham, pelo menos, um modo de cada modalidade”. Desta maneira, em sua teoria, uma mídia sempre pode ser analisada sob um viés multimodal. Torna-se, portanto, interessante pensar no caráter multimodal da obra em cordel, que possui vários elementos atuando e mobilizando diferentes percepções das modalidades.

Em um primeiro momento, observa-se em uma obra produzida em cordel a presença de linguagem verbal escrita. Contudo, por ser composta em verso, a literatura em cordel apresenta também ritmo e sonoridade, e, ao ser declamada, envolve uma atitude performática do cordelista, já que “[o] espectador, por meio da imaginação, transforma, idealmente, a narração em ação, diante da *performance*, em confronto direto com as personagens”, que acaba “conduzindo o leitor/espectador a acreditar nesse tipo de ficção que lhes entra pelos olhos e pelos ouvidos” (Bulhões; Enedino, 2013, p. 102). Portanto, a literatura de cordel pressupõe um “[...] entrelaçamento de diversos códigos a partir da interatividade, da relação estreita entre

⁵ Nesta leitura, compreende-se que outros processos sensoriais estão envolvidos, mas que não são predominantes para a formulação do valor cognitivo.

cordelista e seu auditório, uma vez que aquele performatiza seus textos levando em consideração a expectativa deste” (Bulhões; Enedino, 2013, p. 101).

O modelo de comunicação permite compreender, através das modalidades da mídia, cada produto e seu funcionamento isoladamente. Para analisar a forma pela qual a mídia destino se prestou à idealização da mídia destino, Elleström formula o processo de transmidiação. Ele diz respeito à “transferência de traços de mídia”, segundo a qual “a partir de um texto original, há uma transferência de traços para um novo produto, uma mídia de destino” (Ramazzina-Chirardi, 2022, p. 89). Neste caso, o produto de mídia romance será tomado como mídia de origem (ou mídia fonte) para a adaptação do cordel, sua mídia de destino.

Para Elleström, o processo de transferência de traços de mídias é chamado de transmidiação, no qual “uma mídia representa de novo, mas de forma diferente, algumas características que já foram representadas por outro tipo de mídia” (Elleström, 2017, p. 204). Vale destacar que para esse artigo a noção de fidelidade não será debatida, já que se considera que a transmidiação implica sempre uma transformação, uma mudança. Dessa forma, verificar apenas as características que foram transmidiadas ou não do ponto de vista da fidelidade torna-se irrelevante para a discussão, que é muito mais produtiva ao observar as relações intermidiais, considerando a adaptação como um novo produto de mídia.

4 A literatura de cordel no Brasil

Antes de discutir o processo de adaptação em si, é necessário destacar as particularidades da literatura de cordel. Pensar o gênero literário no Brasil é considerar sua expansão e trajetória como uma manifestação popular. O nome “cordel”, como destaca Amanda Muniz da Silva, “remete ao fato de os folhetos serem expostos ao público pendurados em cordéis” (Silva, 2023, p. 7). Ao retomar uma narrativa europeia e modificá-la ao contexto brasileiro, a adaptação de *Notre-Dame de Paris* para *O Corcunda de Notre-Dame em cordel* dialoga com o movimento da própria trajetória de chegada dos cordéis no Brasil, já que, como destacam Ferreira, Marques e Bulhões, “[a]té a década de 1950, a maioria das produções cordelistas brasileiras consistia na revitalização de arquétipos oriundos das muitas histórias do romanceiro ibérico enviadas ao Brasil a partir de meados do século XIX” (Ferreira; Marques; Bulhões, 2020, p. 15). Dessa forma, tem-se que “inicialmente, os cordéis brasileiros replicavam as narrativas europeias; posteriormente alguns autores perceberam a necessidade de informar, divertir e entreter o público nordestino com temas, problemas e realidades locais” (Silva, 2023, p. 15).

Com o passar do tempo, a literatura de cordel deixou de existir em sua fonte de produção, em Portugal, mas sua divulgação continuou em algumas regiões do Brasil, sobretudo por se tratar de uma arte acessível. Silva afirma que

[...] a literatura de cordel era um conjunto de textos divulgados em folhetos, vendidos a baixo preço, em locais públicos das cidades e vilas, acessível a um público amplo, com condição econômica e níveis de “erudição” bastante diversos. Nesse sentido, o que a tornou, de certa forma, popular não foi o texto, nem os autores, a região em que circulava ou o público, e sim sua materialidade, sua aparência e seu preço (Silva, 2023, p. 8-9).

Márcia Abreu (2011) também destaca que a literatura em cordel no Brasil era conhecida por povos que contavam as histórias de forma oral, difundindo a prática por todo o país. Já consolidada, a literatura em cordel foi se distanciando da forma como era produzida e divulgada inicialmente. Abreu destaca ainda que os cordéis brasileiros têm uma estrutura fixa composta por um título indicando o tema; uma forma inicialmente indefinida, mas que, com o tempo, ganhou padrões específicos;⁶ também a sonoridade e seleção lexical curta para a formação de rimas em versos que, por si só, também são pequenos, o que ajuda na memorização e na oralização; assim como uma temática baseada na realidade social do público.

Além disso, na maioria dos casos, um cordel também vem acompanhado de xilogravuras, como é o caso da adaptação aqui analisada, que ilustram a narrativa, contribuindo para fortalecer ainda mais o aspecto multimodal desse tipo literário, como discutido na seção anterior. Em *O Corcunda de Notre-Dame em cordel*, a xilogravura é essencial para a ambientação dos espaços do clássico no nordeste brasileiro, de modo que o leitor pode facilmente imergir nesse novo cenário e, ao longo da leitura, reconhecer que uma nova obra, uma narrativa original, lhe está sendo apresentada. Dessa forma, foram selecionadas algumas xilogravuras para a discussão dos espaços narrativos e para a verificação das mudanças na representação da catedral em sua nova materialidade: a literatura em cordel.

5 Um olhar sobre os espaços narrativos em *O Corcunda de Notre-Dame em cordel*

Segundo Ramazzina-Ghirardi (2022, p. 81), “[o] termo adaptação tem sido utilizado, no campo da intermedialidade, para designar um produto ou um processo”, sendo que, enquanto produto, ele “significa uma criação que passou por alguma modificação para se ajustar ao novo ambiente no qual está sendo inserido” e como processo, “refere-se à transformação de uma obra fonte em uma obra derivada”. Assim, por trabalhar a obra adaptada, *O Corcunda de Notre-Dame em cordel*, é preciso reconhecer que sua existência pressupõe uma relação – neste caso, já percebida pelo próprio título – com a obra que lhe deu origem. Isso se estabelece de tal modo que, mesmo inconscientemente, o leitor que já tenha tido contato com a obra de Victor Hugo busca referências em seu domínio extracomunicacional (Elleström, 2019, 2021) e estabelece uma ponte com a obra hugoana, identificando, em sua leitura, aquilo que lhe é familiar ou absolutamente novo na adaptação cordelista.

A narrativa de *O Corcunda de Notre-Dame em cordel* menciona sua obra primeira, sua mídia fonte para o processo de transmediação. Nos primeiros versos, o poeta brasileiro sinaliza para o leitor a relação de sua narrativa com o romance de Victor Hugo, justificando o deslocamento que será realizado:

⁶ Segundo a Academia Brasileira de Literatura de Cordel (Métricas [...], 2023), a métrica para a composição de um cordel pode ser estruturada a partir de versos de quatro sílabas, versos de cinco sílabas, estrofes de quatro versos e sete sílabas, sextilhas (rimas no segundo, quarto e sexto versos), setilhas, oitavas (oito versos de sete sílabas), décimas (dez versos de sete sílabas), martelo agalopado (dez versos de dez sílabas), galope à beira-mar (versos de onze sílabas) meia quadra (versos de quinze sílabas).

O romance do Corcunda
De Notre-Dame, leitor,
Escrito por Victor Hugo,
Aquele grande escritor.
Em versos vou recontá-lo.
Sua atenção, por favor.

Antes, porém, quero dar
Essa breve explicação:
O cenário do Corcunda
Eu trago para o sertão;
O Nordeste brasileiro
É palco de toda ação
(Sá, 2019, p. 17).

É assim que o autor localiza o leitor e lhe entrega uma chave de leitura. Esta introduz a novidade que será apresentada pela obra em questão, a de que não se deve procurar reconhecer os mesmos espaços da narrativa francesa, já que não se trata mais da cidade parisiense, mas sim, da cidade paraibana de Santana da Cajazeira.

Em *Notre-Dame de Paris*, a construção dos espaços narrativos é uma das partes essenciais do romance, já que, como colocado por Gomes, “[o]s espaços descritos possuem lugar privilegiado na obra, sendo o fio condutor da tessitura do enredo. Ao assumir uma dimensão simbólica, as especializações deixam de ser mera referencialidade e passam a representar a própria estrutura do romance” (Gomes, 2017, p. 11). Esta colocação também dialoga com as modalidades das mídias de Elleström, como analisado anteriormente, principalmente ao considerar como um traço essencial das mídias a modalidade espaçotemporal. Assim, da mesma forma que esse elemento é essencial para a organização e estruturação do romance francês, o deslocamento realizado pelo autor brasileiro afeta diretamente a compreensão e percepção da modalidade semiótica da mídia, o que recupera uma diversidade de repertórios do leitor que são mobilizados pela narrativa francesa e pela brasileira.

Figura 2 – Panorama da cidade de Santana da Cajazeira



Fonte: Sá, 2019, p. 18-19.

As duas narrativas iniciam-se nas festividades da popular Festa dos Reis. Enquanto em *Notre-Dame de Paris* há a retratação da “[...] capital francesa da Idade Média, sendo ela, ao mesmo tempo, ficção e construção histórica, real e imaginária” (Gomes, 2017, p. 3), na obra adaptada tem-se o ambiente de uma cidade ficcional nordestina, Santana da Cajazeira. Há uma ilustração (Figura 2) que ocupa todo o espaço da página e transmite ao leitor o aspecto dessa cidade do interior. Ao centro da imagem, apresenta-se a Catedral de Santana, “Em estilo que lembrava / A época medieval” (Sá, 2019, p. 20). A comparação feita pelo narrador destaca uma semelhança com a obra de Victor Hugo (Figura 3). No romance, a catedral de Notre-Dame de Paris, construída em estilo gótico e românico representa, segundo o autor francês, um ideal de arquitetura e patrimônio medieval, e a descrição feita de sua fachada traz aspectos particulares de sua constituição:

Para começar – e citando apenas alguns exemplos capitais –, poucas páginas arquiteturais apresentam fachada mais bela do que essa em que, sucessiva e simultaneamente, os três portais abertos em ogiva, a fieira rendada e chanfrada de vinte e oito nichos, a imensa rosácea central ladeada por duas janelas laterais como diácono e subdiácono, a alta e frágil galeria de arcadas a trevo, suportando uma pesada plataforma sobre finas colunetas e, enfim, as duas negras e maciças torres com seus telheiros de ardósia, partes harmoniosas de um conjunto magnífico, superpostas em cinco andares gigantescos, desdobram-se diante dos olhos, em profusão e sem discórdia, com seus inúmeros detalhes de estatuária, de escultura e de cinzelamento, em harmonia com a grandeza do conjunto (Hugo, 2015, p. 189-190).

Por outro lado, a catedral nordestina, tal qual ilustrada no cordel, apresenta-se em arquitetura de estilo barroco,⁷ e por apenas lembrar a época medieval em questão, possui características que podem ser associadas à arquitetura medieval gótica e românica. A Catedral de Santana (Figura 2) tem altos vitrais, duas torres elevadas, uma rosácea central e um portal de entrada ligeiramente ogivado. Embora se reconheça que a representação da Catedral de Santana, na ilustração de Murilo e Cintia (Figura 3), é facilmente comparada às palavras de Hugo ao descrever a fachada da catedral de Notre-Dame, a diferença de representações reside na simplicidade e leveza da constituição da fachada da catedral nordestina, enquanto Notre-Dame se destaca pela riqueza dos detalhes e ornamentos. A catedral de Santana possui acabamento minimalista e angular, a torre quadrangular de Notre-Dame é substituída por torres pontiagudas mais estreitas e altas. Contudo, não se pode afirmar, pela leitura do Cordel, se de fato João Gomes de Sá e os ilustradores Murilo e Cintia se inspiraram em alguma catedral paraibana para a concepção de sua catedral no cordel. O que se pode reconhecer é que há semelhanças com a catedral de Notre-Dame de Paris, o que representa mais uma relação intermidial entre as duas obras.

Figura 3 – Catedral de Santana de Cajazeira sendo atacada



Fonte: Sá, 2019, p. 48.

⁷ Embora não se tenha levado em consideração, reconhece-se a discussão acerca da problemática contemplação dos estilos arquitetônicos considerados barrocos no Brasil. Compreende-se que muitas das igrejas e construções religiosas classificadas como barrocas eram na verdade vestígio de uma arquitetura renascentista a partir da leitura realizada pelos portugueses e pela forma como o estilo clássico arquitetônico foi interpretado pelas ordens religiosas no país. Assim, para o objetivo da análise, considerar-se-á, em um sentido mais amplo, e de certa forma generalizante, apenas como arquitetura barroca.

Na ilustração da cidade de Santana da Cajazeira (Figura 2), a catedral está ladeada por uma praça mais adiante, algumas casas muradas de norte a oeste (onde moravam os mais ricos) e outras casas pequenas ao sul, moradia dos segregados. Na narrativa, este é o local “Onde estava concentrada / A maior diversidade / De mendigos, de ciganos” (Sá, 2019, p. 20). Assim, tal como no romance, percebe-se uma divisão da cidade de acordo com as classes: há espaços de segregação e espaços para os privilegiados na cidade.

Em *Notre-Dame de Paris*, este espaço fica determinado como o Pátio dos Milagres, habitação de mendigos, ladrões, marginalizados e miseráveis. Nas palavras de Hugo, trata-se de uma

cidade dos ladrões, horrível verruga na face de Paris; esgoto do qual escapava toda manhã, e tornava a se estagnar toda noite, um córrego de vícios, de mendicância e vagabundagem que sempre transvasa pelas ruas de todas as capitais [...]. Imenso vestiário, resumindo, onde se vestiam e se despiam, naquela época, todos os atores dessa eterna comédia que o roubo, a prostituição e o assassinio representam pelas ruas de Paris (Hugo, 2015, p. 113).

Na adaptação brasileira o Pátio dos Milagres é retratado como uma favela, ambiente no qual “O Poeta [Sebastião] foi cercado / Por um bando de ciganos, / Um grupo mal-encarado” (Sá, 2019, p. 29). Assim como no romance, é Esmeralda quem salva o poeta de ser morto por andar em lugares proibidos da cidade.

Nas duas narrativas, a catedral ocupa uma posição central na cidade. Na obra francesa, *Notre-Dame* “[...] parecia uma enorme esfinge de duas cabeças, pousada no meio da cidade” (Hugo, 2015, p. 224), o que lhe confere um aspecto simbólico de que todos os acontecimentos se desenvolvem sob seu olhar. Já na adaptação brasileira, a catedral se destaca como o edifício mais alto da cidade, servindo como pano de fundo para as comemorações e apresentações (Figura 1). Enedino e Bulhões (2013, p. 105) defendem que tanto a praça da catedral quanto a arquitetura da catedral dialogam com a obra de Victor Hugo, estabelecendo um “dialogismo”⁸ implícito no plano do conteúdo.

É interessante destacar que a catedral é ressignificada para os personagens no cor-deal brasileiro. Na obra de Victor Hugo, Esmeralda está à beira do pelourinho perto de completar sua sentença, acusada injustamente de praticar bruxaria e de ter matado o capitão da guarda, Phoebus. O cavaleiro, longe de estar morto, assiste à cerimônia de uma das casas da praça após ter se recuperado da facada que, na verdade, havia sido desferida pelo arquidiácono. Já à beira da forca, Quasímodo ressurge surpreendendo a todos, capturando a cigana e declarando em meio a toda a multidão o pedido de asilo na catedral de Notre-Dame. Assim, Esmeralda estava protegida enquanto permanecesse sob os muros da catedral, e livre, temporariamente, de sua sentença. Já na adaptação brasileira, o cenário protetor da catedral cede espaço a um ambiente opressor. Na narrativa, Esmeralda é raptada pelo Padre-Mal, que a retira de seu próprio julgamento, levando-a para a catedral. Com isso, desta vez Esmeralda é trancafiada, e a catedral se transforma em prisão, e não mais em abrigo:

⁸ No sentido bakhtiniano.

Por uma porta secreta
Adentraram a Catedral.
O Padre-Mal, sem disfarce,
Era agora o maioral,
Trancafou Esmeralda
No salão paroquial.

Esmeralda tira a venda
Sem saber onde ela estava,
Batia forte na porta,
Porém, ninguém a escutava.
Sozinha naquela sala,
De vez em quando chorava
(Sá, 2019, p. 41).

A respeito do Padre-Mal, enquanto no romance Claude Frollo tem na catedral o seu lar – o personagem habita em um de seus cômodos –, na adaptação, por sua vez, há uma ressignificação dos espaços sagrados. No cordel, Padre-Mal mora em um edifício ao lado da igreja, mantendo a sacralidade do ambiente religioso, um lugar livre da maldade que perpassa o personagem.

Na obra adaptada, há um deslocamento do papel de personagem principal da catedral, o que já fica evidenciado no título e nos acontecimentos da história, assim como em outras adaptações cinematográficas⁹ ou em quadrinhos.¹⁰ É o Corcunda que guia a narrativa e em seu entorno se desenvolvem os principais acontecimentos, ele se torna, então, personagem central e principal na história.

Também é possível observar que, por se tratar de uma adaptação juvenil, assim como a clássica adaptação em animação da Disney, o final da narrativa foi readaptado: nesta obra analisada, os personagens principais não morrem tragicamente. Na adaptação, o mal é devidamente punido, o padre (Claude Frollo) acaba sendo preso e a justiça é feita. Esmeralda consegue fugir e não é enforcada. Quasimodo (Quasímodo) segue sua missão enquanto sineiro da igreja, não se entregando à morte como no trágico desfecho do romance.

A respeito de Quasimodo, e considerando o papel relevante da modalidade espacial em Elleström como uma característica fundamental da mídia, é importante destacar que, tanto na mídia fonte, quanto na mídia de destino, os sinos da catedral têm um papel essencial na construção da narrativa. Na obra hugoana, Quasímodo se dedica aos sinos da igreja com grande paixão, já que “[...] eram as únicas vozes que ele ainda podia ouvir” (Hugo, 2015, p. 196), chegando até mesmo a lhes dar nomes – seu favorito era Marie, seguido pela irmã Jacqueline. Mesmo sendo a causa de sua surdez, os sinos eram “o que ele mais apreciava no edifício maternal, despertando sua alma que abria então as pobres asas, tão miseramente

⁹ Como observado nas adaptações fílmicas de Peter Medak (1997) e William Dieterle (1939), além da própria animação da Disney (1996); mesmo que esta confira um destaque à catedral, ela não é seu personagem principal.

¹⁰ Como verificado na adaptação para quadrinhos da Companhia das Letrinhas (1998), a adaptação em quadrinhos dos grandes clássicos da literatura francesa do Le Monde, publicada pela Glénat (2016), com sua versão publicada no Brasil pela editora Del Prado e traduzida por Caroline Chang em 2010, e a mais recente adaptação para quadrinhos de Lillo Parra, Samuel Bono e Marcelo Pitel, publicada pela editora Pincipis (2021), na qual a catedral mal aparece.

encolhidas nessa caverna, o que podia ainda trazer a ele alguma felicidade [...]. Amava-os, acarinhava-os, falava-lhes e os compreendia” (Hugo, 2015, p. 196).

No cordel, os sinos, como um elemento frequentemente associado à catedral, desempenham um papel importante para o desfecho do personagem principal. Ao final da história, pode-se dizer que há uma ressignificação do nome do Corcunda a partir de seu papel enquanto sineiro da igreja. Na tentativa de fuga daqueles que queriam lhe prender e do Padre-Mal, Esmeralda grita pelo Corcunda e o chama apenas de Quasi. A segunda parte de seu nome, o adjetivo “mudo”, acaba sendo abafada pela chegada da multidão. Esse acontecimento marca uma transformação metafórica significativa no personagem: após a ida de sua amada, Esmeralda, o Corcunda se resigna em sua missão: tocar os sinos da igreja. Mesmo mudo, o personagem encontra uma outra maneira de se comunicar com os outros, ele é aquele que grita para toda a cidade, através dos sinos da catedral – daquela que havia sido seu abrigo e lar desde então. Assim, Quasimodo é apenas Quasi, um quase mudo, já que os sinos representam seu modo de “falar” com toda a cidade. Nesta adaptação, não há uma morte trágica, mas sim uma mensagem de esperança e os sinos reforçam a importância desse propósito. Em seus últimos versos, o narrador afirma

Jamais o pobre Corcunda
Galgou deixar seu cantinho.
Santana de Cajazeira
Abastece seu caminho,
Como elo para pedidos,
O norte para o bom ninho;
Recebe todo romeiro,
Dando-lhe muito carinho;
E espera ver seus fiéis
Libertos de tanto espinho!
(Sá, 2019, p. 51).

Estes versos finais do cordel deixam clara a importância da catedral para a cidade e para todos os fiéis que para lá se dirigem em romaria. Através dos sinos, o Corcunda abastece seus caminhos. Metaforicamente, os eventos da narrativa ressignificam seu espaço central, a Catedral de Santana da Cajazeira, um local que já não possui mais espinhos, pois o Padre-Mal se encontra preso e Esmeralda foi libertada. Assim, o espaço do cordel, e mais especificamente a Catedral de Santana, para além de um elemento constitutivo e essencial do texto narrativo, significa os aspectos principais do enredo e, como na obra de Victor Hugo, possui um lugar privilegiado. A catedral, mesmo como um personagem secundário, um pano de fundo para as ações performadas no cordel, retém aspectos semióticos que compõem a obra brasileira.

6 Considerações finais

Este artigo abordou os processos adaptativos dos espaços narrativos de *Notre-Dame de Paris* para *O Corcunda de Notre-Dame em cordel*, considerando que, para além de transpor a obra francesa para um outro gênero literário, para o cordel, a adaptação também desloca um dos aspectos principais da narrativa, isto é, a catedral. Não se trata mais da cidade de Paris, de suas

casas medievais, de uma catedral gótica como a catedral de Notre-Dame, mas sim de um cenário tipicamente brasileiro.

Dessa forma, e levando em consideração a constituição das modalidades das mídias e como essas modalidades se comportam no processo de transmidialidade, reconhece-se que a ilustração em xilogravura e a representação em versos da catedral na narrativa – diferentes materialidades que constituem a mídia analisada – são significativas para a apreensão do sentido da história como um todo. Destaca-se a catedral enquanto espaço privilegiado, já que ela possui uma relação simbólica e indissociável com as duas obras, tanto com o romance francês quanto com sua adaptação em cordel.

No que diz respeito à forma como a catedral foi ilustrada (Figura 1, 2 e 3), coloca-se que, para além dos aspectos do tracejado, típicos das xilogravuras dos livretos de cordéis no Brasil, a representação pela ilustração cria uma ambientação da narrativa que sustenta e é sustentada pela leitura dos versos. Por se tratar de uma catedral em estilo barroco, pode-se afirmar que há um reforço da cultura brasileira no que diz respeito aos seus estilos arquitetônicos.

Já em relação à representação da catedral pelos versos do cordel, há uma ressignificação da catedral para cada um dos personagens principais. Para Esmeralda, a catedral é como uma prisão, e não mais um asilo como no romance. Para o Corcunda, a catedral, além de seu lar, é também a sua voz, guiando outros fiéis através de seus sinos. Já a partir do personagem de Padre-Mal, percebe-se uma terceira ressignificação do ambiente, trata-se de uma rosa, uma rosa já sem espinhos, tendo em vista que o vilão foi devidamente punido ao final. Assim, ainda que a modalidade espaçotemporal constitua uma modalidade pré-semiótica, infere-se que sua relevância na obra a situa como um dos aspectos essenciais para a constituição da modalidade semiótica do produto de mídia, interferindo ativamente na apreensão de sentido por parte do leitor no processo de recepção da mídia.

Por fim, conclui-se que a abordagem, no que tange um trabalho de adaptação tão diversificado como *O Corcunda de Notre-Dame em cordel*, não pode ser esgotada apenas neste artigo. Reconhece-se que ainda há muito o que ser trabalhado do ponto de vista adaptativo. O que se propôs é o início de uma discussão, que neste caso focou em apenas um elemento da narrativa, a construção dos espaços, sobretudo da catedral, mas há ainda muitos pontos que podem ser mobilizados acerca da produção cordelista, da mudança de público-alvo e dos desafios de adaptar um clássico como *Notre-Dame de Paris*.

Referências

ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. 4. ed. atual. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2011.

BULHÕES, Ricardo Magalhães; ENEDINO, Wagner Corsino. O Corcunda de Notre-Dame em cordel: carnavalização, performance e teatralidade na literatura popular / O Corcunda de Notre-Dame em cordel: Carnivalization, Performance and Theatricalism in Popular Literature. *Revista Cerrados*, [s. l.], v. 22, n. 35, 2013. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/14136>. Acesso em: 17 out. 2023.

ELLESTRÖM, Lars. *As modalidades das mídias II: um modelo expandido para compreender as relações intermidiais*. Porto Alegre: ediPUCRS, 2021.

ELLESTRÖM, Lars. *Midialidade: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade*. Porto Alegre: ediPUCRS, 2017.

ELLESTRÖM, Lars. *Transmedial Narration: Narratives and Stories in Different Media*. London: Palgrave Macmillan, 2019.

FERREIRA, Eliane Ap. Galvão Ribeiro; MARQUES, Francisco Cláudio Alves; BULHÕES, Ricardo Magalhães (org.). *Literatura de cordel contemporânea: voz, memória e formação de leitor*. Campinas: Mercado de Letras, 2020.

GOMES, Paula Souza. *Espaço e literatura: encontros em O Corcunda de Notre-Dame*. In: CICLO DE ESTUDOS DE LINGUAGEM E II CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDO DE LINGUAGEM, 9., 2017, Ponta Grossa. *Anais [...]*. Ponta Grossa: Galoá, 2017. Disponível em: <https://proceedings.science/ciel-2017/trabalhos/espaco-e-literatura-encontros-em-o-corcunda-de-notre-dame?lang=pt-br>. Acesso em: 27 nov. 2023.

HUGO, Victor. *Notre-Dame de Paris*. Edição de Jacques Seebacher. 50. ed. Paris: Le Livre de Poche, 2021.

HUGO, Victor. *O corcunda de Notre-Dame*. Tradução de Jorge Bastos. 6. reimpressão. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

MÉTRICAS – Aprenda 11 maneiras diferentes de escrever um cordel. *Academia Brasileira de Literatura de Cordel*, Rio de Janeiro, 26 jun. 2013. Disponível em: <https://ablc9.wordpress.com/2023/06/26/mettricas-aprenda-11-maneiras-diferentes-de-escrever-um-cordel/>. Acesso em: 16 set. 2024.

RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o *status* problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. Trad. Isabella Santos Mundim. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012 [2010]. p. 51-73.

RAMAZZINA-GHIRARDI, Ana Luiza. *Intermedialidade: uma introdução*. São Paulo: Editora Contexto, 2022.

RAMAZZINA-GHIRARDI, Ana Luiza; MACHADO, Maristela Gonçalves Sousa. Adaptação narrativa e intermedialidade: *Ligações perigosas*. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 33, n. 2, p. 172-194, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/40912>. Acesso em: 19 fev. 2024.

SÁ, João Gomes de. *O Corcunda de Notre-Dame em cordel*. Ilustrações de Cíntia Viana e Murilo Silva. 4. ed. São Paulo: Nova Alexandrina, 2019.

SILVA, Amanda Muniz da. A trajetória da literatura de cordel no Brasil: das feiras às mídias digitais. *Revista Verbum*, [s. l.], v. 12, n. 2, p. 6-31, 2023. DOI: <https://doi.org/10.23925/2316-3267.2023v12i2p6-31>. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/verbum/article/view/61815>. Acesso em: 23 nov. 2023.

Tecnodiversidade e bibliodiversidade nos estudos do livro e da edição

Technodiversity and Bibliodiversity in Book and Publishing Studies

Ana Elisa Ribeiro

Centro Federal de Educação Tecnológica
de Minas Gerais (CEFET-MG)

Belo Horizonte | MG | BR

anadigital@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-4422-7480>

Resumo: A noção de *tecnodiversidade* vem sendo proposta e discutida pelo filósofo chinês Yuk Hui e diz respeito ao que ele também trata como *fragmentação*, em sentido positivo, isto é, a importância de que haja diversidade tecnológica em nossos repertórios de práticas com tecnologias, a fim de que possamos evitar a padronização excessiva e mesmo a homogeneização de recursos, usos e conhecimentos, como já vemos acontecer na relação com as *big techs* e plataformas digitais. Hui defende, em um livro traduzido no Brasil com o título *Tecnodiversidade*, essa mesma noção, incluindo suas tecnologias predecessoras, num leque fundamentalmente diverso e que possa ser manejado por pessoas que fazem usos também diversos dos recursos, conforme contextos, oportunidades e contingências diferentes. A ideia de que é preciso que exista um contrafluxo à padronização não é nova e pode ser associada, no caso dos estudos da edição, à noção de *bibliodiversidade*, discutida a partir de outra, a de *multiversidade*, por Susan Hawthorne, há algumas décadas, na obra *Bibliodiversidad* (ainda sem tradução brasileira). Este artigo, de caráter ensaístico, procura e especula uma articulação entre as noções de *cosmotécnicas*, *tecnodiversidade*, *fragmentação*, *multiversidade* e *bibliodiversidade*, traçando possíveis abordagens para os estudos do livro, da leitura e de sua diversidade tecnológica, material e de práticas.

Palavras-chave: tecnodiversidade; bibliodiversidade; estudos do livro; materialidades do livro.



Abstract: The notion of *technodiversity* has been proposed and discussed by the Chinese philosopher Yuk Hui and concerns what he also treats as *fragmentation*, in a positive sense, that is, the importance of having technological diversity in our repertoires of practices with technologies, the so that we can avoid excessive standardization and even the homogenization of resources, as we already see happening in the relationship with big techs and digital platforms. Hui defends *technodiversity* (name of his book in Brazil), including its predecessor technologies, in a fundamentally diverse range that can be managed by people who make also different uses of resources, according to different contexts, opportunities and contingencies. The idea that there needs to be a counterflow to standardization is not new and can be associated, in the case of book studies, with the notion of *bibliodiversity*, discussed from that of *multiversity*, by Susan Hawthorne, a few decades ago (in her book with the same title). This article, of a theoretical and essayistic nature, seeks an articulation between the notions of *cosmotechnics*, *technodiversity*, *fragmentation*, *multiversity* and *bibliodiversity*, outlining possible approaches for the book studies, reading and their technological, material and practical diversity.

Keywords: technodiversity; bibliodiversity; book studies; materialities of the book.

1 Considerações iniciais

Os estudos do livro, da leitura e da edição fazem confluir uma série de possibilidades de abordagem dos objetos, a partir de diferentes áreas do conhecimento. Disciplinas e áreas tais como a história, a sociologia, a antropologia ou os estudos literários (letras, entre outras) têm emprestado suas angulações, teorias e definições a vários trabalhos, que, afinal, têm como centro das atenções o livro e suas condições de produção, existência, circulação, socialização, dispersão etc. Neste trabalho, parto do campo das letras na direção de uma proposta de abordagem que considera o livro em sua materialidade, em sua natureza tecnológica, isto é, em seus modos de produção e circulação totalmente vinculados à sua existência carnal e física, preterindo então análises mais próximas da abstração dos textos (Chartier, 1998; 2002).¹ É, neste caso,

¹ Roger Chartier, em vários de seus trabalhos (cito dois deles por ora), aponta justamente para a existência dos estudos dos textos sem a consideração de seus chassis e suas materialidades (*chassi* é um termo que tenho usado, ver Ribeiro, 2024), defendendo a materialização desses discursos, que tudo tem a ver com suas recep-

de fundamental importância pensar em como os livros se materializam a partir de processos de criação, projeção, composição e distribuição física, que, mesmo no caso dos *e-books*, não prescinde de algum tipo de dispositivo material de exposição e manipulação. É parcialmente enganoso pensar o livro digital como um espectro em zeros e uns, quando, de fato, ele existe e circula processado em formas materiais específicas, recentes e ainda por se tornar completamente inteligíveis. Todos esses elementos também dizem respeito ao consumo e à leitura, assim como a efeitos em rede dos livros que alcançam ou não grandes públicos, por exemplo.

Neste trabalho, propomos uma discussão conceitual sobre as tecnologias dos livros que convivem em nosso tempo, buscando reflexões e uma articulação entre noções tais como as de *biodiversidade*, já bastante corrente em nossos debates sobre a produção livreira independente, e *tecnodiversidade*, esta ainda pouco aplicada ao debate sobre livros e leitura, mas bastante pertinente ao campo editorial, em especial se nos ocupamos dos processos materiais de sua produção e circulação, hoje muito aproximadas do tenso debate sobre as plataformas digitais e a platformização de bens e serviços, o que inclui os textos, de maneira geral, e os livros, em especial (ver D'Andréa, 2020; Vecchio, 2022).

Passemos então à noção de *tecnodiversidade* proposta pelo filósofo chinês Yuk Hui nos anos 2010, o que coincide com as proposições de editores independentes da virada do milênio quanto à noção de *biodiversidade*, ambas oriundas da mesma analogia com a questão da *biodiversidade* na ecologia. Obviamente sabemos que esse não é um acaso. A aproximação entre esses pensamentos, no entanto, é uma possibilidade que talvez nos auxilie na imaginação de futuros para o livro e a leitura, evitando bases excludentes e homogeneizantes para a existência e a circulação do livro e o fomento à leitura, em todas as suas práticas.

2 Cosmotécnicas, tecnodiversidade, sincronização e fragmentação

A definição de *tecnodiversidade* nos chegou por meio dos textos do filósofo chinês Yuk Hui,² mas não diretamente da fonte. Uma de suas obras está em circulação em língua espanhola, por uma pequena editora argentina,³ desse modo aumentando as chances de que se possa, na

ções, efeitos e práticas. Nos estudos literários, ainda é comum que os textos sejam estudados na abstração de suas materialidades.

² Yuk Hui é chinês, professor e pesquisador, com passagens por vários países da Europa. Seus textos têm sido traduzidos do inglês. Todas as traduções de trechos e textos em espanhol, neste artigo, são minhas.

³ Caja Negra Editora é uma editora independente argentina que tem produzido a bela coleção *Futuros Próximos*, encontrável nas feiras do livro e em livrarias de rua de alguns países da América Latina. Segundo o site da casa, ela foi fundada em 2005 por Diego Esteras e Ezequiel Fanego e tem sedes em Buenos Aires e Madri, buscando distribuir seus livros pela América Latina e Espanha. Declaradamente, seu catálogo se compõe de ensaio e literatura, cinema, artes visuais e música, promovendo “a coexistência de materiais heterogêneos e a multiplicação de conexões sub-reptícias entre eles” (“la coexistencia de materiales heterogéneos y la multiplicación de subrepticias conexiones entre ellos”) ([Fundada en..., 200-?]). Ainda conforme a descrição do projeto no site: “Caja Negra é uma entidade pensante, um organismo tentacular cuja missão é mapear a história de episódios radicais de experimentação estética, política e vital. Dessas experiências faz livros, e desses livros, uma proliferação de alianças, ativações culturais, discussões e recursos críticos orientados a desprogramar a maquinaria do presente e multiplicar futuros incertos” (“Caja Negra es una entidad pensante, un organismo tentacular cuya misión es mapear la historia de episodios radicales de experimentación estética, política y vital. De esas experiencias hace libros, y de esos libros una proliferación de alianzas, activaciones culturales, discusiones y recursos críticos orien-

América Latina, ter acesso ao pensamento desse professor ocupado de questões que coincidem em nossas condições de não europeus e no desejo de descolonização, além da proposição de atitudes anti-homogeneizantes que nos possibilitem (se não garantirem) um futuro tecnológico (incluímos aqui o livro e a leitura) e formas de evitar o apocalipse (ao menos o cultural).

A proposta da noção de *tecnodiversidade* é derivada de uma ideia mais ampla de *cosmotécnicas*, ambas descritas no livro *The Question Concerning Technology in China: an Essay in Cosmotechnics*, de 2016, mas rearticuladas nos capítulos do livro *Fragmentar el futuro*, de 2020, ao qual tivemos acesso recentemente.⁴ O que nos importa aqui é como Hui retoma a mirada antropológica sobre a técnica e a tecnologia, apontando para um “universal antropológico”, na expressão dele, apenas pretensamente universal. O autor nos insta “a redescobrir uma multiplicidade de cosmotécnicas juntamente de suas respectivas histórias e com as possibilidades que oferecem para fazer frente hoje à tecnologia moderna” (Hui, 2020, p. 6).⁵

Trazendo essas propostas para as nossas questões de pesquisa, seria o caso de refletirmos sobre a história do livro em nosso continente, principalmente no que ela pode ter de não europeu ou, de outro modo, se isso for impossível, no que ela tem de reapropriação e adaptação às nossas práticas e condições, a fim de, no mínimo, inventariar os processos e as formas do livro, suas práticas sociais de circulação e dispersão, em uma atitude de contrafluxo em relação às tecnologias hegemônicas que solapam as cosmotécnicas preexistentes e invisibilizam nossa tecnodiversidade recriada e contextualizada.

A noção de *cosmotécnicas*, em Hui, desafia o modo como se compreendeu a tecnologia por todo o século XX, e mesmo no XXI, em áreas como a filosofia, a antropologia e a história, das quais o campo das letras toma de empréstimo várias conceptualizações. Por diversas vezes, relembra o autor, nesses campos do saber, a invenção e o uso de ferramentas, tomadas como tecnologias, foi aspecto determinante do que se chama de *hominização*, isto é, da transformação de espécies anteriores de *Homo* até chegar ao *sapiens* e a nós.

A técnica é antropológicamente universal. Como exteriorização da memória e liberação dos órgãos, é inseparável do processo de hominização e por conseguinte da compreensão do ser humano como espécie. Por meio do desenho e da escrita, os seres humanos foram capazes de exteriorizar sua memória e sua imaginação (Hui, 2020, p. 77-78).⁶

No entanto, segundo Hui, as tecnologias não são as mesmas e nem suas existências se baseiam nas mesmas filosofias e epistemologias em toda parte da Terra. E é justo nessas diferenças que o autor se concentra, perguntando por elas e tornando-as o ponto de atenção

tados a desprogramar la maquinaria del presente y multiplicar futuros inciertos.”). Não à toa, essa editora (em português, Caixa Preta) tem publicado pensadores de diversas partes do mundo e abordado temas como utopia e futuros possíveis. Os livros são distribuídos também no México, na Colômbia, no Chile e no Uruguai. Pode-se dizer que seja uma típica editora do século XXI e que pretenda fazer o contrafluxo e a fragmentação.

⁴ Há uma tradução brasileira assinada por Humberto do Amaral lançada pela editora Ubu, em 2020-2021. O título em português é *Tecnodiversidade*. Tive acesso a ela apenas posteriormente à preparação deste trabalho.

⁵ “[...] a redescobrir una multiplicidad de cosmotécnicas junto con sus respectivas historias y con las posibilidades que ofrecen para hacer frente hoy a la tecnología moderna”.

⁶ “La técnica es antropológicamente universal. En cuanto exteriorización de la memoria y liberación de los órganos, es inseparable del proceso de hominización y por consiguiente de la comprensión del ser humano como especie. A través del dibujo y la escritura, los seres humanos fueron capaces de exteriorizar su memoria y su imaginación”.

de seu trabalho, evitando um conceito universal de tecnologia e acreditando que é na diferença que está nossa chance de futuro. Segundo ele, “[n]ão existe uma única tecnologia, mas múltiplas cosmotécnicas” (Hui, 2020, p. 11).⁷ Sob aspectos macro, o filósofo critica esse “desejo de ser universalizante” em relação às tecnologias e denuncia:

Por trás desse desejo, como sua condição de possibilidade, está a história da colonização, modernização e globalização que, junto com o crescimento econômico e a expansão militar, deu origem a uma cultura monotecnológica em que a tecnologia moderna se torna a principal força produtiva e determina, em grande medida, a relação entre seres humanos e não-humanos, o ser humano e o cosmos, a natureza e a cultura (Hui, 2020, p. 12).⁸

É central aqui a noção de uma “cultura monotecnológica” determinante de vários aspectos de nossa sociedade, assim como também é central a ideia de *sincronização* descrita por Hui (2020, p. 12-13): “A modernização como globalização é um processo de sincronização que faz convergirem diferentes temporalidades históricas em um único eixo temporal global e prioriza formas específicas do conhecimento como forças produtivas”.⁹ Há, nesse caso, e faz tempo, um domínio do pensamento europeu ocidental, e isso também acontece às cosmotécnicas ligadas ao livro e à leitura, mesmo que nos seja difícil encontrar exemplos no passado distante e que o presente pareça completamente sincronizado, quando pensamos nas formas que o livro tem hoje e na maneira como perpetuamos sua história no Brasil, para usar nosso próprio exemplo. É proposta de Hui (2020, p. 13):

Para nos separarmos dessa sincronização, precisamos de uma *fragmentação* que nos libere da temporalidade histórica linear definida pela sequência Pré-Modernidade-Modernidade-Pós-Modernidade-Apocalipse. O modo como vemos a tecnologia como mera força produtiva e mecanismo capitalista para incrementar a mais-valia nos impede de vislumbrar nela o potencial descolonizador e a necessidade de desenvolver e preservar a tecnodiversidade.¹⁰

Cosmotécnicas, tecnodiversidade, sincronização e, agora, *fragmentação* são noções que, de algum modo, parecem se encaixar em nossos temas, em especial se estamos atentos e atentas às questões dos processos de produção dos livros, suas padronizações desde as máquinas, os tamanhos, a matéria-prima, os formatos, a dependência de certos fornecedores, mas

⁷ “No existe una única tecnología, sino múltiples cosmotécnicas”.

⁸ “Detrás de ese deseo, como su condición de posibilidad, está la historia da colonización, modernización y globalización que, de la mano del crecimiento económico y la expansión militar, ha dado origen a una cultura monotecnológica en la que la tecnología moderna se vuelve la principal fuerza productiva y determina, en gran medida, la relación entre seres humanos y no-humanos, el ser humano y el cosmos, la naturaleza y la cultura”.

⁹ “La modernización en cuanto globalización es un proceso de sincronización que hace converger diferentes temporalidades históricas en un único eje temporal global y prioriza formas específicas del conocimiento como fuerzas productivas”.

¹⁰ “Para poder apartarnos de esta sincronización, necesitamos una *fragmentación* que nos libere de la temporalidad histórica lineal definida por la secuencia Pré-Modernidad-Modernidad-Pós-Modernidad-Apocalipse. El modo en que vemos la tecnología como mera fuerza productiva y mecanismo capitalista para incrementar la plus-valía nos impide vislumbrar en ella el potencial descolonizador y la necesidad de desarrollar y preservar una tecnodiversidad”.

também se refletirmos sobre certa homogeneização dos temas, das abordagens e dos modos de pensar e ver refletidos nos conteúdos. Aponta Hui o que já sabemos via sociologia: “O processo de universalização funciona de acordo com diferenças de poder: os poderes tecnologicamente mais fortes exportam conhecimento e valores aos mais fracos, e consequentemente destroem sua interioridade” (Hui, 2020, p. 30).¹¹ E, nesse ponto, a fim de recobrar essa interioridade e mesmo as chances de sobrevivência, o filósofo propõe “projetar a bifurcação de futuros tecnológicos mediante a concepção de diferentes cosmotécnicas” (Hui, 2020, p. 58)¹² ou, de maneira mais enfática: “Toda cultura não-europeia deve fazer o esforço de sistematizar sua própria cosmotécnica e reconstruir sua história” (Hui, 2020, p. 60).¹³

Essa virada consciente sobre a história e nossas próprias cosmotécnicas vem acompanhada de certo otimismo, de lufadas fortes de esperança de que ainda haja tempo de debelar a sincronização das plataformas digitais, por exemplo, e justamente no momento pós-pandêmico, quando, em muitos contextos, a experiência radical com o digital nos tornou capazes justamente de uma recriação de tudo, uma dessincronização, com a consequente e desejada destituição de formas tecnológicas que serviram ao que se chamou de globalização e, afinal, de neoliberalismo. Afirmo ele, sem propriamente rechaçar a tecnologia moderna:

Todas as culturas devem refletir sobre a questão da cosmotécnica para a nova cosmopolítica que se avizinha, já que para superar a Modernidade sem recair na guerra e no fascismo, é necessário reapropriar-se da tecnologia moderna por meio do novo enquadramento de uma cosmotécnica que consista de diferentes epistemologias e epistemes (Hui, 2020, p. 64).¹⁴

A ideia é, antes, rechaçar uma tecnologia e um futuro tecnológico que parecem únicos, lutando contra a dominação dos que têm mais poder e usam essas diferenças por meio da tecnologia. “A tecnologia moderna sincroniza as histórias não-ocidentais ao longo do eixo temporal global da Modernidade ocidental. *Oportunidade e problema* simultaneamente, o processo de sincronização permite ao mundo desfrutar da ciência e da tecnologia” (Hui, 2020, p. 74).¹⁵

Bem, a partir da proposição dessas noções, e sem ficar apenas nelas, Hui pretende que haja ação e reitera o profundo desejo de que não sejamos “marionetes das potências globais” (Hui, 2020, p. 104).¹⁶ Para isso, ele crê na solidariedade, nos coletivos, num novo enquadramento das tecnologias, inclusive e principalmente as digitais, num “trabalho sistemático de reflexão sobre as implicações epistemológicas e epistêmicas de *cosmotécnicas múltiplas*, ou

¹¹ “El proceso de universalización funciona de acuerdo con diferencias de poder: los poderes tecnológicamente más fuertes exportan conocimientos y valores a los más débiles, y en consecuencia destruyen su interioridad”.

¹² “[...] Proyectar una bifurcación de futuros tecnológicos mediante la concepción de diferentes cosmotécnicas”.

¹³ “[...] Toda cultura no-europea debe hacer el esfuerzo de sistematizar su propia cosmotécnica y reconstruir su historia”.

¹⁴ “Todas las culturas deben reflexionar sobre la cuestión de la cosmotécnica para la nueva cosmopolítica que se avecina, ya que para superar la Modernidad sin recaer en la guerra y el fascismo es necesario reapropiarse de la tecnología moderna a través del encuadre nuevo de una cosmotécnica que consista de diferentes epistemologías y epistemes”.

¹⁵ “La tecnología moderna sincroniza las historias no-occidentales a lo largo del eje temporal global de la Modernidad occidental. *Oportunidad y problema* a la vez, el proceso de sincronización permite al mundo disfrutar de la ciencia y de la tecnología.”

¹⁶ “marionetas de las potencias globales”.

seja, de uma tecnodiversidade historicamente traçável e ainda produtiva” (Hui, 2020, p. 77).¹⁷ Ele deseja uma pausa para que pensemos detidamente sobre a aceleração do processo de digitalização do mundo e, ao contrário de vê-lo como um *problema*, possamos torná-lo *oportunidade*, por meio do desenvolvimento do que chama de “tecnologias alternativas” para uma colaboração global. De certo modo, a China já vem produzindo isso na forma de aplicativos e infraestruturas, mas sem a força e o alcance das plataformas de países ocidentais.

A certa altura de suas propostas, Yuk Hui retoma as questões ecológicas que emergiram no século XX e fundamentaram grande parte do que discutimos ainda hoje. É nesse ponto que ele converge completamente com a proposição da *bibliodiversidade*, quando explicita:

O fundamento da ecologia são as diversidades, já que é só a partir das biodiversidades (a variedade e a variabilidade de genes, espécies e ecossistemas) que é possível conceptualizar o sistema ecológico. Para discutir a ecologia das máquinas, precisamos de um conceito análogo ao da biodiversidade: a tecnodiversidade (Hui, 2020, p. 130).¹⁸

De sua proposta para uma ecologia das máquinas podemos estender a analogia às formas do livro, em sua tecnodiversidade possivelmente reduzida, não fosse a reação das editoras independentes, ainda nos anos 1990, que justamente se basearam na tecnologia digital, por exemplo, e em mudanças tecnológicas relativas à programação visual e à própria impressão, para criar novas casas editoriais, novos catálogos anti-homogeneizantes (veja-se a descrição da Caja Negra Editora no rodapé 3), ampliar o espectro das autorias, das vozes, dos gêneros discursivos, hibridizar formas e conteúdos, difundir discursos contra-hegemônicos, reeditar o que poderia ter sumido, traduzir e traficar ideias e línguas, e mesmo manter vivíssima a edição impressa, o papel, a capa dura, os formatos anti-industriais, o artesanal, o mínimo, a tiragem baixa, o especial e específico, o diverso.

Tanto a noodiversidade (ou diversidade de pensamento) quanto a biodiversidade dependem da tecnodiversidade, que resiste a ser sincronizada e homogeneizada. Fragmentação significa, em primeiro lugar, romper com a convergência e a sincronização impostas pela tecnologia moderna para permitir que o pensamento divirja e se diferencie. A fim de enfrentar a gigantesca força metafísica na tecnologia, um caminho preparatório é voltar sobre a questão do local (Hui, 2020, p. 138).¹⁹

Hui nos insta a pensar nas respostas às pretensas soluções únicas ou na reação a possíveis sincronizações, e isso pela via do planejamento de novas disciplinas e instituições, tecnologias e infraestruturas que possam fazer frente a plataformas poderosas. Fazendo a

¹⁷ “[...] Trabajo sistemático de reflexión sobre las implicancias epistemológicas y epistémicas de *múltiples cosmo-técnicas*, es decir, de una tecnodiversidad históricamente trazable y aún productiva”.

¹⁸ “El fundamento de la ecología son las diversidades, ya que es solo a partir de las biodiversidades (la variedad y variabilidad de genes, especies y ecosistemas) que es posible conceptualizar el sistema ecológico. Para discutir la ecología de las máquinas necesitamos un concepto análogo al de biodiversidad: la *tecnodiversidad*”.

¹⁹ “Tanto la noodiversidad (o diversidad de pensamiento) como la biodiversidad dependen de la tecnodiversidad, que se resiste a ser sincronizada y homogeneizada. Fragmentación significa, en primer lugar, romper con la convergencia y sincronización impuestas por la tecnología moderna para permitir que el pensamiento diverja y se diferencie. A fin de enfrentar la gigantesca fuerza metafísica en la tecnología, un camino preparatorio es volver sobre la cuestión de lo local”.

aproximação que nos interessa, no campo editorial, isso parece tangível, concreto, na forma da intensa atividade editorial, de todos os portes e alcances, que inunda o planeta de iniciativas que, juntas e solidariamente, fissuram o bloco monolítico das plataformas, sejam elas os grandes grupos editoriais, sejam a Amazon, embora, claro, de maneira desigual e assimétrica, mas não sem algum efeito. Hui nos provoca a pensar em nosso futuro tecnológico e lembra, por exemplo, que antes dos pesticidas como solução única e universal para a agricultura, povos em toda parte eram tecnodiversos para cuidar de seus plantios. Seu clamor segue nesta direção:

É necessário e urgente desenvolver uma tecnodiversidade como orientação ao futuro e como política de descolonização. É ao mesmo tempo uma tarefa de reconstrução das histórias das cosmotécnicas que foram obscurecidas pela busca de uma história universal da tecnologia (e de uma história universal da humanidade), e um chamado à experimentação na arte e na tecnologia do futuro (Hui, 2020, p. 191).²⁰

E neste ponto vamos retomar as análogas noções de *multiversidade* e *bibliodiversidade*, emergidas dos debates no campo prático da edição na virada do milênio, justamente como reação à concentração editorial e à homogeneização que alcançaria o nível do discurso, para além do das formas e materialidades.

3 Multiversidade e bibliodiversidade

As noções de *multiversidade* e *bibliodiversidade*, segundo Susan Hawthorne (2018), também têm origem na ideia de *biodiversidade* na área biológica, assim como a *tecnodiversidade* de Yuk Hui (2020). No entanto, essas duas noções atinentes ao livro parecem estar em circulação há mais tempo, em especial na América Latina, mas também na Europa, em países que se posicionam na proa dos estudos editoriais, como a França e a Espanha, por exemplo. Uma parte dos pesquisadores e pesquisadoras do livro e da edição no Brasil opera com a noção de *bibliodiversidade*, inclusive adicionando a ela novos elementos da diversidade (Mihal; Szpilbarg; Ribeiro, 2021), para além das questões temáticas e do posicionamento anticapitalista do discurso de partida, no momento da concentração editorial no mundo. É, portanto, uma noção muito produtiva e prenhe, cuja mirada tem extração na mesma valorização da ideia de diversidade tomada por Hui anos depois e, mais ainda, na evidência de que diversificar é sobreviver ou ter um/algum futuro.

Segundo Hawthorne (2018), citando um texto da Alianza Internacional de Editores Independientes, de 2007, o termo *bibliodiversidade* foi cunhado por um grupo de editores chilenos, organizados na Asociación de Editores Independientes de Chile, no contexto de concentração editorial dos anos 1990-2000, quando grandes corporações, em especial de fora do mercado editorial, compravam editoras em todo o mundo, sem conhecer a fundo o mercado do livro, contaminando o setor com lógicas exógenas, asfixiantes e provocando a perda da independência editorial em relação, principalmente, aos conteúdos publicados. O

²⁰ “Es necesario y urgente desarrollar una tecnodiversidad como orientación hacia el futuro y como política de descolonización. Es al mismo tiempo una tarea de reconstrucción de las historias de cosmotécnicas que han sido oscurcidas por la búsqueda de una historia universal de la tecnología (y de una historia universal de la humanidad), y un llamado a la experimentación en el arte y la tecnología del futuro”.

editor francês Gilles Colleu, anos antes, já se dedicava às questões culturais e econômicas decorrentes da concentração editorial, assim como à defesa da bibliodiversidade, mesmo que não atribuísse tão seguramente a invenção do termo aos latino-americanos. Segundo Colleu (2008), em nota de rodapé:

O livro “criativo” é a encarnação da bibliodiversidade, por oposição ao fenômeno da “best-sellerização” (produção editorial que estaria baseada essencialmente em produtos calibrados para grandes números, que represente um risco mínimo e que essencialmente responda a objetivos financeiros). Talvez se possa atribuir a invenção desse termo a editores ou profissionais do livro latino-americanos, reunidos durante o *Salón del Libro Iberoamericano*, na Espanha, no final da década de 1990 (Colleu, 2008, p. 31, nota de rodapé).

No livro de Colleu sobre a edição independente, o Coletivo de Editores Independentes da Argentina pela Diversidade Bibliográfica (Edinar), que assina o prefácio da edição argentina, expressa a noção de “editor alternativo”, aquele que “brinda com opções” o mercado editorial, contrapondo-se à homogeneização promovida pelos grandes grupos capitalistas.

Susan Hawthorne (2018)²¹ define a *multiversidade* já no começo de seu livro e valoriza pontos como o conhecimento local, a originalidade de ideias, a resistência a um sistema convencional apoiado pelo capital, entre outros eixos. Ela introduz então a noção de *bibliodiversidade*, assim formulada:

um sistema complexo e autossuficiente de relatos, escrita, editoras e outros tipos de oratura e literatura. Aqui, tanto os escritores quanto os produtores são comparáveis aos habitantes de um ecossistema. A bibliodiversidade contribui para o florescimento da cultura e para a saúde do ecossistema social (Hawthorne, 2018, p. 20).²²

No entanto, para que a bibliodiversidade exista, é preciso que haja, antes, o que ela chama de “multiversidade cultural” (Hawthorne, 2018, p. 22), expressando o caso do livro:

As editoras pequenas e independentes contribuem com a multiversidade cultural ao editar material cultural de maneira consciente, por exemplo, quando se arriscam a publicar textos que se inspiram nas áreas do conhecimento cultural não homogeneizado e quando produzem livros que representam uma ampla variedade de pontos de vista e posições epistemológicas (Hawthorne, 2018, p. 22).²³

²¹ Edição argentina. A edição original australiana é de 2014. Em 2017, saiu a chilena. Há uma edição sendo produzida no Brasil, na parceria entre laboratórios editoriais do CEFET-MG e da UFMG.

²² “[...] un sistema complejo y autosuficiente de relatos, escritura, editorial y otros tipos de oratura y literatura. Aquí tanto los escritores como los productores son comparables a los habitantes de un ecosistema. La bibliodiversidad contribuye con el florecimiento de la cultura y la salud del ecosistema social”.

²³ “Las editoriales pequeñas e independientes contribuyen con la multiversidad cultural al editar material cultural de manera consciente, por ejemplo, cuando se arriesgan a publicar textos que se inspiran en las áreas del conocimiento cultural no homogeneizado y cuando producen libros que representan una amplia variedad de puntos de vista y posiciones epistemológicas”.

O foco da autora está na recusa da homogeneização, na diversidade de pontos de vista, na disputa entre temas e discursos, o que, como dito, foi sendo revisado ao longo dos anos, inclusive no texto de Mihal, Szpilbarg e Ribeiro (2021), no qual se propõe uma noção de bibliodiversidade que inclua aspectos autorais ligados ao gênero e à orientação sexual e dissidências, e não apenas nos catálogos, mas nas práticas do trabalho e do mercado editorial. Há também propostas de inclusão da variável “política de linguagem” entre os elementos da multiversidade tratada por editoras. Certamente, outros(as) pesquisadores(as) têm agregado aspectos à paleta de elementos que configuram a multiversidade na produção editorial.

A despeito dessa expansão da noção de *bibliodiversidade* ou de *multiversidade* no universo do livro e da leitura, há outros aspectos estruturantes ligados às tecnologias vinculadas às suas materializações e materialidades que ainda aparecem pouco no debate, inclusive porque há certa resistência de grande parte da comunidade estudiosa da edição e do livro em tratar das digitalidades, o que torna as discussões muito ou exclusivamente voltadas ao impresso e às práticas de edição e consumo relacionadas a ele. Ao buscar uma posição menos assustadiça quanto às tecnologias digitais, procuramos um debate necessário, urgente e incontornável,²⁴ sem que isso signifique uma concessão às práticas predatórias plataformizadas ou uma adesão à ideia da morte do livro impresso. O que buscamos é ter o olhar e o *timing* para compreender as sincronizações e homogeneizações do campo editorial, a fim exatamente de identificar como as práticas de multiversidade vêm garantindo o futuro não apenas dessas tecnologias, mas principalmente o da escrita e da leitura de maneira positivamente *fragmentada*, justamente por meio da atuação granular, mas muito poderosa, das editoras independentes. Consideramos, também, que a diversidade das naturezas tecnológicas e materiais do livro são formas de bibliodiversidade e devem ser compreendidas e estrategicamente fomentadas (Ribeiro, 2021).

4 Considerações finais: vinco e costura

Sabemos que os livros, hoje, vistos como tecnologia, precisam ser concebidos e considerados, inclusive estudados, no plural (Ribeiro, 2018). Seu espectro vai do livro *cartonero* ao livro de luxo (se falamos de impressos) ou do *e-book* nativo ao PDF, passando por muitas possibilidades materiais, o que tem efeitos sobre suas existências e difusões. Do ponto de vista das editoras, também é preciso ver uma paleta, cada vez mais dispersa e poderosa, que desafia limites geográficos e sociais, em especial porque os agentes desse campo encontram condições tecnológicas (digitais) de se organizar, além das analógicas, ou das conversíveis uma na outra, com a editoração eletrônica ou a digitalização. Com isso, aprendem, se espalham e descentralizam o livro e a edição, abrindo novos espaços de vivência e convivência.

Neste texto, as noções de *cosmotécnicas* e *tecnodiversidade* são centrais porque o objetivo foi aproximar as propostas do filósofo chinês Yuk Hui daquelas com as quais já estamos mais familiarizados no campo dos estudos do livro e da edição (em especial a independente), tais como a de *bibliodiversidade*. Em todo caso, essas propostas derivam da mesma ideia de que é a diversidade que oferece opção e garante algum futuro à humanidade, além de fazer

²⁴ Por exemplo, parece bastante infrutífero evitar o debate sobre a inteligência artificial e as relações com a edição e o mercado editorial. Melhor examiná-las criticamente, enquanto é tempo.

frente a tendências homogeneizantes e predatórias trazidas por pretensos universais tecnológicos. No caso de Hui, a mirada é sobre as tecnologias digitais e outras, cabendo a nós, como proposto aqui, uma aproximação mais específica ao mundo do livro e da edição, que, afinal, faz parte do macrocosmo das tecnologias.

Mais do que aproximar as noções de *tecnodiversidade* e *bibliodiversidade*, podemos pensar em costuras indissociáveis entre elas, se consideramos que a noção de *bibliodiversidade* pode incorporar a questão material e de natureza tecnológica dos livros, isto é, os livros devem ser tecnodiversos como aspecto de sua bibliodiversidade. Sabemos que diferentes materialidades são precedidas de processos de criação e produção diferentes, assim como de existências, práticas de leitura, formas de circulação, modelos de negócio etc. também diferentes. E essa diferença, e a manutenção dessa diversidade, dá opção, isto é, *fragmenta* as existências dos livros, assim como, em última instância, as possibilidades da leitura e da própria humanidade. Em outras palavras, é mais interessante que os livros existam de muitas formas, de modo tecnodiverso inclusive, em vez de passarem a existir de apenas um modo, com o consequente apagamento de cosmotécnicas anteriores, e mesmo presentes, ligadas ao mundo da edição. De alguma maneira, quando se funda uma editora *cartonera*, justamente preocupada com questões ecológicas e tirando proveito dos resíduos materiais de nossa sociedade, o que se faz é fragmentar positivamente; quando se mantém o patrimônio de uma tipografia, fragmenta-se e luta-se pela recuperação de cosmotécnicas apenas parcialmente passadas, já que elas têm alento no presente e convivem com outros modos de editar; quando se lança um livro de poemas em tipografia, baixa tiragem e costura à mão, mantém-se um modo de publicar e difundir no reforço das cosmotécnicas; quando se cria um novo formato aberto de arquivo digital, fragmenta-se em outro sentido, embora a direção continue sendo a das cosmotécnicas que se somam e se tornam, de alguma maneira, opções, alternativas aos modos homogeneizantes de fazer livros e de ler.²⁵

Obviamente que uma reflexão como esta não se exaure aqui. É possível desfazer essas costuras e propor outras, por exemplo, invertendo a relação entre bibliodiversidade e tecnodiversidade, já que o livro é apenas um dos milhares de itens do macrouniverso das tecnologias, embora nem sempre isso seja lembrado. É possível tecer considerações mais sofisticadas sobre as materialidades do livro, reunir exemplos melhores e mais precisos, assim como engendrar parágrafos mais propositivos sobre os modos diversos de fazer livro, a reação à sincronização, inclusive e principalmente escavando as cosmotécnicas ligadas ao livro antes das descobertas e invasões europeias, acatando, portanto, a sugestão de Yuk Hui para os países não europeus e suas perspectivas descoloniais. Mesmo que isso não seja feito como uma espécie de arqueologia, podemos pensar na fragmentação provocada pelos modos de editar de milhares de editoras pequenas espalhadas pelos territórios dos países latino-americanos,²⁶ que confrontam,

²⁵ Estamos pensando em modos de publicar e de ler mesclando tecnologias, tal como discutido em Vecchio (2022, e ela também analisa o que chama de *fast-publishing*, em uma analogia crítica com o *fast-food*) e em Ribeiro (2018, 2020) ou Ribeiro e Barbosa (2020, 2022); nas aproximações entre o livro e a noção de multimodalidade, em Ribeiro (2022); em novos modelos de negócio para o livro (Benchimol, 2023); nas centenas de descrições de *livro* que constam em Faria e Pericão (2008) e que já apontamos algumas vezes (Ribeiro, 2018; Ribeiro; Barbosa, 2022); nos contrafluxos conclamados por Roberto Casati (2017), um pouco menos tolerante com o digital; nas ideias inspiradoras do escritor indígena brasileiro Ailton Krenak (2020), que não sabemos se concordaria conosco.

²⁶ Um trabalho sobre isso é Rivera Mir (2021) e o aspecto da inovação nos modelos de negócios na América Latina está em Benchimol (2023).

todos os dias, práticas predatórias de publicação e vendas, em especial as das plataformas; microeditoras que se unem em cardumes, fazem feiras e encontros, publicam o *anti-best-seller*, “nicham”, atraem leitores e trocam informações sobre suas práticas e estratégias de sobrevivência. Disso decorre também, é claro, um modo de existência muitas vezes frágil e precarizado, que não deve ser esquecido, menos ainda romantizado (Vecchio, 2022). Fato é que temos encontrado definições e ideias para adiar o fim do mundo, o mundo do livro e da edição.

Agradecimentos

Ao CNPq (bolsa de produtividade em pesquisa) e ao grupo de orientandos da linha IV do Posling CEFET-MG, que me dão muitas oportunidades de pensar e repensar. Ao tradutor Sérgio Karam, companheiro de estudos editoriais, pelo auxílio na revisão final.

Referências

BENCHIMOL, Daniel. *Modelos de negocio innovadores en la industria editorial de América Latina*. Desafíos, limitaciones y oportunidades. Bogotá: Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe (Cerlalc-Unesco), 2023.

[Fundada en Argentina...]. *Caja Negra*. [S. l.]: [s. n.], [200-?]. Seção Proyecto. Disponível em: <https://cajanegraeditora.com.ar/>. Acesso em: 29 ago. 2024.

CASATI, Roberto. *Elogio del papel*. Contra el colonialismo digital. Trad. Jorge Paredes. Barcelona: Ariel/Planeta, 2017.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Trad. Reginaldo Carmello Correa de Moraes. São Paulo: Unesp, 1998.

CHARTIER, Roger. *Os desafios da escrita*. Trad. Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Unesp, 2002.

COLLEU, Gilles. *La edición independiente como herramienta protagonista de la bibliodiversidad*. Trad. Víctor Goldstein. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: la marca editora, 2008.

D'ANDRÉA, Carlos. *Pesquisando plataformas online: conceitos e métodos*. Salvador: EDUFBA, 2020.

FARIA, Maria Isabel; PERICÃO, Maria da Graça. *Dicionário do livro: da escrita ao livro eletrônico*. São Paulo: EDUSP, 2008.

HAWTHORNE, Susan. *Bibliodiversidad*. Un manifiesto para la edición independiente. Trad. Sáez Juan Carlos e Alejandro Caviedes. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: la marca editora, 2018.

HUI, Yuk. *Fragmentar el futuro*. Ensayos sobre tecnodiversidad. Trad. Tadeo Lima. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2020. (Colección Futuros Próximos, 33).

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MIHAL, Ivana; SZPILBARG, Daniela; RIBEIRO, Ana Elisa. Livros para infâncias diversas: onze casos de editoras independentes da Argentina e do Brasil. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 62, p. 1-16, 2021. DOI: <https://doi.org/10.1590/2316-4018625>.

RIBEIRO, Ana Elisa. Livro e multimodalidade: concepções em trânsito na obra de Gunther Kress. *Revista Dispositiva*, v. 11, n. 20, p. 158-172, ago./dez. 2022. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/dispositiva/article/view/29477/20434>. Acesso em: 8 mar. 2024.

RIBEIRO, Ana Elisa. Tecnologias do livro, um falso dilema e suas razões. In: GOBIRA, Pablo (Org.). *Arte, cultura e o mundo contemporâneo digital*. Belo Horizonte: LPF Edições, 2024. p. 219-238.

RIBEIRO, Ana Elisa. Livro, hoje. Multiversidade e aspectos tecnológicos. In: DEAECTO, Marisa Midori; SOREL, Patrícia; KALIL, Livia (Org.). *Bibliodiversidade e o preço do livro: da Lei Lang à Lei Cortez: experiências e expectativas em torno da regulação do mercado editorial (1981- 2021)*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2021. p. 129-144.

RIBEIRO, Ana Elisa. *Livro: edição e tecnologias no século XXI*. Belo Horizonte: Moinhos: Contafios, 2018. (Coleção Pensar Edição).

RIBEIRO, Ana Elisa. Sem modo avião: jovens e leitura de livros, hoje. *Comunicação & Educação*, ano XXV, n. 1, p. 93-108, jan./jun. 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/159026/167361>. Acesso em: 24 set. 2021.

RIBEIRO, Ana Elisa; BARBOSA, Amanda Ribeiro. Duas tecnologias de um livro: alfabetizar em linguagens. *Revista Brasileira de Alfabetização*, n. 13, p. 47-56, 2020. DOI: <https://doi.org/10.47249/rba2020456>.

RIBEIRO, Ana Elisa; BARBOSA, Amanda Ribeiro. Poemas de brinquedo: com quantos adjetivos se faz um livro no século XXI? In: GOBIRA, Pablo (Org.). VI SEMINÁRIO DE ARTES DIGITAIS (SAD), 2020/2021, Belo Horizonte. *Anais [...]*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2022. p. 522-531.

RIVERA MIR, Sebastián. *Edición latinoamericana*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO; México DF: Casa Abierta al Tiempo, 2021. (Coleção Palabras clave). Disponível em: <https://biblioteca-repositorio.clacso.edu.ar/bitstream/CLACSO/15740/1/Edicion-latino.pdf>. Acesso em: 8 mar. 2024.

VECCHIO, Pollyanna de Mattos. *O direito de publicar: autopublicação, fast-publishing e tecnologias digitais no mercado editorial brasileiro*. Tese (Doutorado em Estudos de Linguagens) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022.

Do texto escrito à *performance* sonora, do livro impresso ao audiolivro: uma análise intermedial

From Written Text to Sound Performance, from Printed Book to Audiobook: an Intermedial Analysis

Jaimeson Machado Garcia

Universidade de Santa Cruz do Sul
(Unisc) | Santa Cruz do Sul | RS | BR
Prosc | Capes
jaimesonmachadogarcia@gmail.com
<http://orcid.org/0000-0002-3398-6828>

Ana Cláudia Munari Domingos

Universidade de Santa Cruz do Sul
(Unisc) | Santa Cruz do Sul | RS | BR
anacmunari@unisc.br
<http://orcid.org/0000-0002-6629-588X>

Resumo: Este estudo, integrante de uma pesquisa de doutorado mais abrangente em formato *multi-paper*, direciona seu foco para os audiolivros e suas distintas manifestações sob a ótica dos Estudos de Intermedialidade, bem como sob perspectivas teóricas correlatas e complementares. Seu propósito reside em examinar como um mesmo texto literário pode ser transmediado através da integração e combinação entre a *performance* sonora dos leitores e a da música e dos efeitos sonoros, quando presentes. Busca-se, por meio desse estudo, destacar a complexidade e a adaptabilidade do audiolivro em sua natureza multissemiótica e suas potencialidades intermediais. Para aprofundar a análise, exploramos três estudos de caso: *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll; *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis; e *O pequeno príncipe*, de Antoine de Saint-Exupéry. Essas obras foram selecionadas devido à sua disponibilidade em domínio público e à variedade significativa de versões disponíveis em audiolivro. Pontuamos diferentes hipóteses para as diferenças entre tipos de audiolivros, estabelecendo, ao final, uma breve reflexão em torno da necessidade de uma classificação dos audiolivros levando em conta a *performance* sonora, a música e os efeitos sonoros. Ao final, estabelecemos um entendimento mais abrangente sobre as nuances e potencialidades dessa forma de mídia sonora.

Palavras-chave: livro; audiolivro; leitor; semiótica; Estudos de Intermedialidade.



Abstract: This study, part of a broader doctoral research project in a multipaper format, centers on audiobooks and their many manifestations through the framework of the Intermedial Studies, as well as related and complementary theoretical perspectives. The objective is to investigate how the same literary text can be transmediated through the integration and combination of readers' sound performances with music and sound effects, when applicable. The research seeks to underscore the complexity and versatility of audiobooks in their multimedial nature and intermedial capabilities. To facilitate a deeper analysis, three case studies are explored: *Alice no País das Maravilhas* by Lewis Carroll, *Memórias póstumas de Brás Cubas* by Machado de Assis, and *O pequeno príncipe* by Antoine de Saint-Exupéry. These works were selected due to their public domain status and the extensive range of audiobook versions available. The study proposes different hypotheses regarding the variations among audiobook types, concluding with a reflective discussion on the necessity of a classification system that considers sound performance, music, and sound effects. Through this analysis, the research aims to contribute to a more comprehensive understanding of the nuances and potential of this auditory media.

Keywords: book; audiobook; lector; semiotic; Intermedial Studies.

1 Vamos ter um novo tipo de livro?

Segundo Rubery (2016), a pergunta presente no título dessa introdução teria sido feita por Thomas Edison ao delinear as possíveis funcionalidades do fonógrafo, uma das primeiras máquinas de gravação e reprodução sonora da história da comunicação humana.¹ Edison viu no fonógrafo um meio de criar um mercado de produtos de mídia em áudio, entre os quais estava a transmissão da leitura em voz alta de textos literários, visando os leitores “[...] que estavam simplesmente curiosos sobre formatos alternativos para a literatura até aqueles que haviam sido deixados para trás devido a deficiências, analfabetismo ou acesso limitado à impressão” (2016, p. 31, tradução nossa).²

¹ Este trabalho de pesquisa foi financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (processo número: 304566/2021-7).

² “[...] those who were simply curious about alter-native formats for literature to those who had been left behind because of disabilities, illiteracy, or limited access to print”.

O fonógrafo, que não somente passou por diversas transformações tecnológicas ao longo das décadas subsequentes como também inspirou outras máquinas de mesmo tipo, funcionava por meio de um diafragma sensível às reverberações das ondas sonoras que atravessavam o ambiente. Com uma agulha vibrando em consonância com a frequência sonora, esse componente esculpia ranhuras em um cilindro de estanho, captando os sons – principalmente os produzidos pela leitura em voz alta.

Embora essa modalidade de leitura tenha sido a primeira forma de decodificação elétrica do texto escrito, o surgimento do fonógrafo conferiu aos leitores um momento singular de intimidade: uma experiência paralela, porém alternativa, à leitura silenciosa. Os textos escutados costumavam ser, sobretudo inicialmente, discursos políticos, e passaram a incluir poemas e trechos de obras literárias até chegar ao tipo que o popularizou, a música. Rubery (2016) afirma que, em razão de tal funcionalidade, o livro sonorizado foi o primeiro tipo de mídia a desafiar o monopólio do livro impresso, já que a sociedade letrada da época passou a se questionar sobre o destino desse suporte secular.

Hoje, no entanto, é amplamente reconhecido entre os estudiosos que o surgimento de um tipo de mídia não substitui outra, mas sim resulta em uma coexistência mútua. Na mesma esteira, os audiolivros não substituíram os livros, mas se tornaram, durante décadas, um meio de acessibilidade direcionada, sobretudo para aqueles com algum tipo ou nível de deficiência visual. Isso porque, ao contrário do *braille*, esse tipo de mídia não exige o domínio de uma linguagem específica nem esforço físico adicional em casos de limitações motoras, circunstância particularmente relevante para os que, por exemplo, perderam a visão ou adquiriram outras sequelas físicas durante os conflitos da Segunda Guerra Mundial, época em que a tecnologia se afirma.

O desenvolvimento progressivo dos suportes de armazenamento e exibição de produtos de mídias sonoras, que trouxeram uma maior capacidade de armazenamento de gravação e uma qualidade de som melhor que a dos cilindros, transformou o cenário dos produtos de mídia. Apesar de o desenvolvimento do disco de vinil ter fomentado a indústria do audiolivro, Thompson (2021) defende que foi o cassete compacto de áudio, concebido pela *Philips* no ano de 1962, o responsável pela expansão abrangente.

Desde então, fatores como a digitalização, a hibridização e a convergência das mídias, bem como a popularização da internet doméstica, têm desencadeado o surgimento de novas formas de armazenamento e distribuição, como os CDs. Mas, já no século XXI, podemos dizer que uma verdadeira revolução digital na indústria foi desencadeada a partir da ascensão das plataformas *online*, trazendo consigo diversas repercussões para o setor editorial dos livros em formato de áudio, especialmente após o lançamento do iTunes, da Apple, e, mais recentemente, a popularização dos serviços de *streaming* como o Audible, da Amazon, que oportunizaram o acesso através de dispositivos eletrônicos como *smartphones*, *tablets* e computadores.

O novo formato em *streaming* fez surgir uma indústria de produção de audiolivros que se vale não apenas da voz humana ou da *performance* sonora, mas também da música e dos efeitos sonoros, associados em diferentes e variadas possibilidades. Essa evolução tecnológica não apenas expandiu as possibilidades de produção, mas também diversificou significativamente o perfil daquele ouvinte inicialmente idealizado por Edison (Rubery, 2016). Esse público é tanto diversificado quando variável, e reúne desde usuários frequentes até casuais, entre aqueles que aproveitam o tempo de deslocamento para escutar literatura ou autoajuda, estudantes que ouvem obras de referência, ouvintes que buscam experiências sensoriais através de uma mídia com a qual têm intimidade através da música, aproveitando os

corriqueiros fones de ouvido, e aqueles que se tornaram fãs de produções que utilizam de forma criativa recursos sonoros e musicais. A evolução das mídias de armazenamento e de exposição não só reflete uma mudança nas práticas de leitura e no consumo de literatura, mas também aponta para uma adaptação contínua às demandas de um público em constante variação e segmentação.

É diante dessa nova e múltipla oferta que o presente estudo, parte integrante de uma pesquisa maior de doutoramento em formato *multipaper*³ cuja ênfase está justamente nos audiolivros, tem por objetivo analisar as diferentes formas como um mesmo texto literário pode ser transmidiado para o audiolivro. A partir da análise de diferentes transmídiações de um mesmo texto literário, buscamos exemplificar a complexidade e a adaptabilidade desse tipo de mídia sonora em seu caráter multissemiótico, mostrando como o uso desses diferentes recursos pode transformar a experiência de escuta da literatura. Embora o enfoque deste estudo esteja voltado para essa análise, é essencial considerar como o perfil variado dos consumidores pode influenciar as escolhas estéticas e técnicas nas produções de audiolivros, afetando diretamente a intermedialidade que se busca investigar, já que reconhecer essa diversificação é crucial para entender as dinâmicas atuais e futuras do mercado de audiolivros.

Dessa forma, este trabalho não só explora comparativamente a adaptação de textos literários para audiolivros, mas propõe uma reflexão inicial sobre o papel central do seu perceptor⁴ nesse processo de transmídiação, sugerindo que futuras pesquisas possam aprofundar ainda mais essa relação entre produção e consumo na indústria dos audiolivros. Por meio desse estudo, almejamos, dessa forma, observar a indústria do audiolivro em sua relação com a cultura literária, uma vez que os desdobramentos observados nos facultam analisar não apenas o papel desse tipo de mídia na tessitura da cultura contemporânea, mas suas reverberações nas práticas leitoras.

Para isso, faremos três estudos de caso que, ao serem cotejados, nos oferecem diferentes perspectivas sobre a transmídiação de livros para audiolivros: *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll; *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis; e *O pequeno príncipe*, de Antoine de Saint-Exupéry. A seleção dessas obras se justifica por elas oferecerem uma significativa diversidade de produtos de mídias resultantes da adaptação entre o escrito e o sonoro a partir de diferentes recursos e, notadamente, por se encontrarem em domínio público.

Para isso, estruturamos o presente estudo em três partes. Considerando que “[...] todas as mídias [...] só podem ser completamente compreendidas em relação a outros tipos de mídia com as quais compartilham recursos básicos”, como explica Lars Elleström (2021, p. 11), na primeira parte apresentamos o livro e o audiolivro enquanto tipos de mídia qualificada, a fim de elencarmos as diferenças nos processos de mediação de um texto literário e entre as linguagens que as constituem. Em um segundo momento, apresentamos diferentes hipóteses para o fato de os audiolivros serem tão diferentes entre si ao analisarmos os audiolivros transmídia-

³ O modelo *multipaper* é uma dinâmica de pesquisa alternativa à tradicional tese monográfica. Ao invés de uma sucessão contínua de capítulos a partir de uma abordagem de publicação integral, o *multipaper* se caracteriza como “[...] uma coletânea de artigos publicáveis, acompanhados, ou não, de um capítulo introdutório e de considerações finais”, como explicam mais detalhadamente Gabriele Mutti e Tiago Klüber (2018, p. 3). Trata-se, portanto, de uma abordagem segmentada e contínua, que busca dividir a pesquisa em unidades menores e autônomas, mas dentro de um mesmo escopo temático.

⁴ Perceptor (*perceiver*) é o nome que Lars Elleström (2021) dá àquele que percebe e interpreta o valor cognitivo dos produtos de mídia, que agrega todos os tipos de receptores.

dos das três referidas obras, considerando a *performance* sonora, a música e os efeitos sonoros.⁵ Por fim, buscamos responder ao questionamento de Edison com o qual iniciamos este artigo e estabelecemos uma reflexão em torno da necessidade de uma classificação aos audiolivros.

2 O livro impresso e o audiolivro enquanto mídias qualificadas

O livro e o audiolivro representam dois pilares fundamentais da mediação de um texto literário, embora cada um ofereça uma abordagem singular na forma como realiza isso. Tais diferenças são possíveis de serem observadas por meio da teoria proposta por Lars Elleström (2021) para os Estudos de Intermedialidade, tendo em vista seu modelo de classificação para as mídias – um modelo que, convém destacar, é caracterizado como irredutível, mas possível de ser expandido.

Apropriando-se das bases da teoria da comunicação, Elleström (2021) propõe duas grandes categorias para os tipos de mídia, as básicas e as qualificadas, que dependem da análise comparativa para que possam ser distinguidas entre si. As mídias básicas são todas aquelas que podem ser compreendidas e distinguidas umas das outras apenas considerando as quatro modalidades presentes em todas elas: a material (sólido, líquido, gasoso e plasmático; ou orgânico e inorgânico); a espaçotemporal (tempo, largura, altura e profundidade); a sensorial (visão, olfato, paladar, tato e audição); e a semiótica (ícone, índice e símbolo, as quais são renomeadas, respectivamente, como ilustração, indicação e descrição).

Já as mídias qualificadas são todas aquelas em que a análise de tais modalidades não é suficiente para distinguirmos um tipo de mídia de outro, sendo necessário, em circunstâncias como essas, levar em consideração dois aspectos qualificadores voltados ao entendimento de seus históricos e o de seus usos sociais. O aspecto qualificador contextual diz respeito à “[...] formação de tipos de mídias com base em práticas, discursos e convenções histórica e geograficamente determinadas” (2021, p. 98); enquanto o aspecto qualificador operacional refere-se à “[...] construção de tipos de mídia com base nas tarefas comunicativas esperadas ou presumidas” (2021, p. 100).

Em vista dessa estrutura conceitual, o livro e o audiolivro podem ser considerados dois tipos de mídia qualificada distintos. Vejamos que o termo “livro”, ainda que possa agregar tipos muito distintos entre si – a pauta de um concerto, um conjunto de receitas, uma narrativa biográfica, um álbum de fotografias –, formaliza um conjunto de recursos de senso comum: o formato códice, capa e contracapa, lombada, título e autor impressos, etc. Há todo um campo de estudo do livro para além da sua própria indústria de produção e todo um vasto universo de subcampos em torno da cultura do livro. Nossa intenção, neste trabalho, é de nos aproximarmos da cultura do audiolivro, entendendo-a como esse subcampo que se torna cada vez mais autônomo.

Embora seja possível nos depararmos com determinados produtos de mídia na configuração de livro impresso que também integram imagens, tal como observado em obras ilustradas infantis ou compilações de fotografias, a mídia básica que se destaca quando nos referimos a esse tipo de mídia é texto escrito. A partir das definições de Pedro Atã e Beate

⁵ É importante mencionar que há uma considerável quantidade de audiolivros que emprega a música como um componente paratextual, principalmente para marcar o início e o final de capítulos. No entanto, nosso intento reside na análise desse tipo de mídia sonora – e dos efeitos sonoros – quando integrados e amalgamados à *performance* sonora, seja de modo diegético ou extradiegético na condução da narrativa em si.

Schirmmacher (2022), podemos considerar, nesse sentido, o livro em sua modalidade material como um objeto estável, contendo a mídia básica texto escrito fixo nas páginas. Por conta de sua solidez, somos compelidos a deslocar nossos olhos e cabeça, ou mesmo ajustar a posição do livro enquanto lemos.

Na modalidade sensorial, a predominância recai sobre a visão, embora a audição também possa ser considerada, dado que, ao nos engajarmos na leitura, emitimos sons, ainda que apenas em nossa mente, visto que as palavras escritas são representações de sons. Precisamos considerar, ainda, o tato, em decorrência da manipulação do livro e da virada de páginas. Na modalidade espaçotemporal, a leitura de textos é um acontecimento temporal, uma vez que seguimos uma progressão linear, palavra após palavra em uma cadência contínua, enquanto os sentidos do texto somente podem ser alcançados nessa decodificação linear. Neste contexto, detemos uma margem variável de controle sobre esse processo, pois, conforme nosso desejo ou capacidade, podemos ajustar a velocidade da leitura, optando por uma abordagem rápida ou lenta, bem como decidir interromper a narrativa tanto no meio de uma sentença quanto ao término de um capítulo.

Na modalidade semiótica, conforme elucidado por Atã e Schirmmacher (2022), a linguagem escrita é, em sua maioria, concebida como um sistema descritivo (simbólico), no qual a representação de objetos é realizada mediante convenções estabelecidas. Entretanto, em um grau menor, a ilustração (ícone) e a indicação (índice) também se manifestam, revelando-se quando certas palavras ou representações possuem uma relação de semelhança com seus objetos, seja através de sua forma ou estrutura, ou quando estabelecem uma conexão direta entre o sinal linguístico e um objeto específico.

Já no caso do audiolivro, “[...] o tipo básico de mídia do texto não é percebido visualmente em uma página, mas acusticamente por meio de ondas sonoras eletrônicas” (Atã e Schirmmacher, 2022, p. 45, tradução nossa).⁶ Enquanto, no livro impresso, é a materialidade das páginas e da tinta que desempenha um papel fundamental na transmissão da informação, no audiolivro, é essa natureza ondulatória do som que carrega e comunica o conteúdo textual. Na modalidade sensorial, a audição emerge como o modo predominante de percepção, com a possibilidade adicional de considerar a interocepção, uma vez que as ondas sonoras podem influenciar variáveis fisiológicas, tais como temperatura corporal, pulsação, sudorese e circulação sanguínea. No entanto, é possível também observar suas manifestações em determinadas superfícies, na forma de figuras geométricas, como em um copo de água, grãos de areia sobre uma placa vibratória, ou até mesmo em telas, na forma de espectros, por meio de programas e dispositivos específicos para a captura e representação de ondas sonoras.

Na modalidade espaçotemporal, temos a tridimensionalidade, estabelecida com base em pelo menos dois motivos principais: em primeiro lugar, devido à capacidade de propagação do som, especialmente quando reproduzido por meio de caixas de som; em segundo lugar, pela viabilidade de representar ambientes como salas, paredes, cavernas, catedrais ou qualquer outro espaço capaz de refletir o som, o que pode ser aprimorado mediante o tratamento dos elementos sonoros com técnicas como reverberação, eco ou filtragem adequados, como explicado por David Sonnenschein (2001, p. 160). Já o tempo, desconsiderando determinadas propriedades físicas espaçotemporais intrínsecas às ondas sonoras, pode ser entendido como a duração da percepção dos audiolivros.

⁶ “the basic media type of text is not perceived visually on a page but acoustically via electronic sound waves”.

Na modalidade semiótica, a descrição é ainda a representação que se destaca, visto que a palavra falada é também a mídia básica do audiolivro. Mas é também presente a ilustração (ícone), sobretudo na música, e a indicação (índice) quando os sons são reconhecidos em sua relação direta com um objeto existente fora da esfera de representação. Além disso, podemos adicionar um nível de complexidade aos audiolivros a partir da forma como se dá a *performance* sonora, pela voz humana, em suas múltiplas possibilidades.

Garcia, Domingos e Fronckowiak (2023), ao proporem o termo “ledor” aos agentes da voz responsáveis pela leitura em voz alta, definem três tipos de *performance* sonora com base na concepção de primeiridade, secundidade e terceiridade de Charles Peirce (Santaella, 2018). Tais categorias não são mutuamente excludentes, já que um audiolivro pode ser midiado por diferentes leitores. Todavia, é imprescindível que haja pelo menos um tipo desses três para que um audiolivro seja considerado como tal, já que a presença de pelo menos um ledor, segundo os autores, é o fator essencial que confere a natureza de um audiolivro.

Para os autores, a *performance* sonora do leitor icônico adota a forma de dramatização, equivalente à de um narrador de histórias, aludindo, assim, a emoções e sensações mediante o emprego de pausas, variações de ritmo, inflexões e outros recursos sonoros inerentes à expressão vocal humana. Já a *performance* sonora do leitor indicial busca imergir o ouvinte na cena, conferindo uma experiência sensorial semelhante à de uma encenação teatral ou uma produção audiovisual, pois o ledor indicial assume ser um ou mais personagens. O ledor simbólico, por sua vez, caracteriza-se por uma *performance* sonora que se assemelha à concepção de uma fala monótona, buscando uma neutralidade discernível por meio de uma articulação linear e desprovida de modulações na entonação, sotaques ou outros elementos que possam insinuar uma dramatização. Convém destacar que a neutralidade total não é possível, visto que nuances sutis da voz humana tendem a se manifestar em alguns pontos da leitura, já que a própria fonética exige determinadas inflexões.

As mesmas relações semióticas também são possíveis de serem observadas na música e nos efeitos sonoros, que no âmbito dos audiolivros assumem, em geral, um caráter auxiliar – mas não menos importante na construção de significados. Para Garcia e Domingos (2024), a música, em sua propriedade icônica, harmoniza-se com a cadência da cena de modo sincrônico ao ponto de entrelaçar-se tão intimamente com os efeitos sonoros que poderiam substituí-los. Vejamos que a música é considerada pelos estudiosos como uma representação de base icônica, pois as ondas sonoras organizadas da música “imitam” os sons físicos naturais. No âmbito audiovisual, essa peculiaridade é comumente apreendida através da técnica conhecida como *mickeymousing*, cuja gênese remonta à década de 1920. Amplamente utilizada em trilhas sonoras de animações, *mickeymousing* representa o uso da música acompanhando e enfatizando de forma direta e sincronizada as ações físicas dos personagens ou eventos na tela. O termo tem suas origens nos primeiros curtas do Mickey Mouse, em que a música sublinhava os movimentos e gestos dos personagens de maneira precisa, criando uma forte ligação entre o som e a imagem. Essa técnica serve para intensificar a narrativa visual, tornando as ações mais vívidas e dinâmicas ao reforçar o que está sendo visto com sons que “imitam” os movimentos.

Embora a ausência de imagens pareça limitar o uso dessa técnica, no contexto dos audiolivros, o *mickeymousing* pode ser verificável em produções que utilizam a música e os efeitos sonoros para “desenhar” as ações descritas pela narração. Por exemplo, em cenas nas quais um personagem realiza uma ação específica, como correr, tropeçar ou abrir uma porta, a música ou os efeitos sonoros podem ser sincronizados de forma a refletir essas ações,

criando uma espécie de “imagem sonora” que guia a imaginação do ouvinte. Essa aplicação de *mickeymousing* em audiolivros ajuda a intensificar a experiência auditiva, substituindo as pistas visuais por sinais sonoros que evocam imagens mentais no ouvinte, tornando a narrativa mais imersiva. Tal prática demonstra a flexibilidade dos recursos sonoros em audiolivros e a maneira como técnicas tradicionalmente visuais podem ser adaptadas, ampliando as possibilidades expressivas dessa mídia sonora.

Já em sua propriedade indicial, a música tem o poder de edificar significados ao retratar a passagem temporal, a geolocalização ou uma identidade étnica específica, embora tal relação só se concretize se o observador for capaz de discerni-la. Por fim, em sua manifestação simbólica, a música atua por convenções, por exemplo, um hino religioso, a cadência de tambores que anuncia a guerra, uma música lenta que representa a tristeza. Ainda neste caso, a iconicidade se faz presente, porque essas convenções têm origem, por exemplo, na relação entre o ritmo da música e as sensações interoceptoras, como o ritmo cardíaco.

Com o intuito de distinguir dos termos adotados para a música, os efeitos sonoros podem ser categorizados mediante as terminologias delineadas por Elleström (2021). Neste sentido, os efeitos sonoros, por de modo geral ocuparem o lugar de palavras na representação de eventos, em sua propriedade ilustrativa (icônica), são aqueles que substituem o som de um evento físico e, desprovidos do suporte visual, passam a representá-lo por meio de semelhança. Em sua propriedade indicativa (indicial), esses efeitos sonoros se encontram diretamente entrelaçados ao objeto cujo som eles concretizam. E, em sua propriedade descritiva (simbólica), eles delineiam tudo aquilo que é convencionalmente estipulado, como os sons emitidos por um ser extraterrestre ou um animal pré-histórico, como um dinossauro.

Trazidas as qualidades de um audiolivro que o distinguem dos livros e o tornam um tipo de mídia qualificada autônomo, na próxima seção vamos cotejar diferentes audiolivros, mostrando como essa mídia sonora pode apresentar múltiplas possibilidades.

3 Do livro impresso aos audiolivros: três estudos de caso

Entendido a partir de uma indústria em expansão, as razões pelas quais um audiolivro é produzido de uma ou outra maneira, com menos ou mais recursos, não podem ser discutidas de maneira simples, talvez sequer alcançadas. Ainda que possam ter origens as mais diversas, é coerente entendê-las a partir dos mesmos movimentos de qualquer indústria, quer dizer, os econômicos. Quando analisamos os produtos de mídia como resultado dessas intenções, no entanto, podemos falar em efeitos. Destacam-se, por exemplo, abordagens mais diretas, cujo propósito é a busca por uma clara expressão da *performance* sonora, visando uma eficaz transmissão do conteúdo, como no caso do ledor simbólico, enquanto outras revelam-se mais estilizadas, almejando realçar os aspectos emocionais e artísticos intrínsecos à narrativa, tal qual é o objetivo do ledor icônico e indicial.

Um fator que pode ser entendido como preponderante na intencionalidade do autor ou do editor está nas limitações financeira e técnica de produção. Dispor de leitores diferentes para cada personagem, assim como incluir efeitos sonoros mais elaborados, exige recursos que vão encarecer o produto final, que vai continuar a ser um audiolivro, ou seja, direcionado àquele mesmo consumidor que prefere escutar em vez de ler histórias ou livros técnicos, mas que não quer pagar mais do que o valor de um livro impresso ou eletrônico. A

contratação de leitores especializados, atores cuja voz seja reconhecida, por exemplo, também vai afetar o preço sem necessariamente alcançar um novo consumidor – aquele que assiste a novelas ou a séries.

Podemos elencar, ainda, questões práticas e logísticas, visto que a concepção de um audiolivro se aproxima mais à da pré-produção, produção e pós-produção de um produto audiovisual, uma vez que demanda etapas muito diferentes das de um livro impresso. Além disso, restrições de tempo e espaço podem limitar a inclusão de música e efeitos sonoros, especialmente em audiolivros mais curtos ou produzidos sob prazos apertados. Da mesma forma, considerações técnicas, como a qualidade do áudio e a disponibilidade de recursos de produção, desempenham um papel significativo na determinação do escopo e da complexidade da produção sonora.

A complexidade da produção de um audiolivro vai, assim, muito além da simples leitura em voz alta de um texto, mas se compõe como uma indústria com tecnologias, técnicas e agentes próprios, alguns “importados” de outros mercados e campos da cultura. Por isso, ao analisarmos produtos de mídias desse tipo, é importante considerarmos essa multiplicidade de fatores, que podem influenciar nas escolhas criativas e técnicas a partir da forma como cada um integra e combina a *performance* sonora, a música e os efeitos sonoros. É isso, enfim, que faz da indústria do audiolivro um setor com produtos bastante diversificados, como veremos na análise dos exemplos.

3.1 Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carroll

Obra clássica da literatura infantil, *Alice no País das Maravilhas* é um texto literário que vem perpetuando sua influência ao longo das eras desde que foi originalmente publicado no ano de 1865. Além das inúmeras traduções e reimpressões lançadas por diferentes editoras desde então, o mundo fantástico criado pelo escritor inglês Lewis Carroll vem sendo constantemente reinterpretado em uma ampla variedade de tipos de mídias para além do livro, nas quais se incluem filmes, peças de teatro e mesmo jogos eletrônicos. Cada uma dessas transmediações é capaz de explorar diferentes aspectos da narrativa e dos personagens, oferecendo aos ouvintes novas abordagens para a imersão na história. Esse fenômeno não é menos perceptível quando se trata de produtos de mídia em audiolivro, os quais se empenham em proporcionar uma experiência auditiva única e imersiva da obra literária (Imagens 1, 2 e 3).

Imagens 1, 2 e 3 – Capas dos audiolivros de *Alice no País das Maravilhas*



Fontes: [Capa...], 2023, [Capa...], 2015 e [Capa...], 2010.

Das que intentam a transmissão *ipsis litteris* do texto literário, encontramos em *Alice no País das Maravilhas* (2023), da Camelot Editora, com produção da Íntegra Audiolivro, um produto de mídia composto apenas pela *performance* sonora da ledora Laís Helena, cuja leitura tende à neutralidade. Embora as falas dos personagens se destaquem por uma inflexão maior, a leitura em voz alta mantém uma cadência mais neutra e rápida em grande parte do tempo. Exemplo disso está no momento em que Alice reencontra a Duquesa, que antes havia mostrado um comportamento hostil, mas que então ressurgue amistosa, enlaçando o braço da protagonista enquanto caminham juntas. Alice fica feliz com a mudança de humor e sugere que talvez a pimenta tenha sido a causa da agressividade anterior.

A personagem passa a refletir sobre como certos temperos podem influenciar o comportamento das pessoas, criando uma teoria sobre o que torna alguém esquentado, azedo ou calmo. A partir disso, Alice pensa: “‘Quando for uma Duquesa,’ disse a si mesma, (embora não em um tom muito esperançoso), ‘não quero nenhuma pimenta na minha cozinha de modo algum’” (Carroll, 2023, cap. IX, 31 s). Esse tom não muito esperançoso, que a própria ledora salienta não aparece na voz da protagonista, nem quando ela está muito satisfeita ou indignada.

Em contraste, em *Alice no País das Maravilhas* (2015), produzida pelo Universo dos Livros em parceria com a Editora Tríada, a *performance* sonora de Leila dhi Castro destaca-se como a de um leitor icônico. Ao adaptar sua voz para dar vida tanto ao narrador quanto a cada personagem, essa profissional da voz consegue estabelecer uma clara distinção entre os diversos papéis na trama. Essa habilidade contribui para uma experiência auditiva mais envolvente do que no exemplo anterior, ainda que sem o suporte de música ou efeitos sonoros. Isso faz com que a variação em sua entonação conduza os ouvintes através das idiossincrasias das personagens e das sutilezas emocionais da narrativa. Na mesma cena citada anteriormente, por exemplo, o tom “não muito esperançoso” de Alice se mostra na prosódia da voz da ledora, que busca exprimir as nuances de desilusão da protagonista.

Já em *Alice no País das Maravilhas* (2010), da produtora Livro Falante, diferentes leitores assumem os papéis dos personagens. Enquanto Simone Silvério empresta sua voz ao narrador, como uma ledora simbólica, Gabriela Rocha (Alice), Marcio Brodt (Coelho, Lagarta Azul, Garça Branca, Valete de Copas e Papagaio), Angela Couto (Rainha e Tartaruga), entre outros, oferecem uma *performance* sonora indicial – em que cada personagem é evocado por um leitor, com seu tipo, tom e acento de voz – e icônica – na representação das emoções. Tal abordagem, que busca a transmissão da história como uma experiência auditiva multifacetada, ecoa os princípios do teatro de elenco múltiplo, em que os atores assumem diversos papéis ao longo da peça, cada um com suas idiossincrasias.

Neste último exemplo, além das *performances* sonoras dos leitores, há também a inclusão de música, composta por Kauê Lemos, e efeitos sonoros em suas três propriedades semióticas. Tais recursos não apenas criam diferentes contextos e ambientes, mas também acentuam as situações descritas pelo narrador, contribuindo para a construção dos elementos da narrativa. No momento em que Alice cai no buraco após entrar na toca do Coelho Branco, por exemplo, a música assume sua função icônica, assemelhando-se ao som de uma harpa, com uma variação tonal que vai desde notas agudas até graves, numa progressão ascendente e descendente. Já em momentos em que a narrativa atinge momentos de suspense ou tensão, a música, pautada pelo som grave das notas de um piano, funciona como um índice, indicando ao ouvinte que há um estranhamento na situação *nonsense* que Alice está vivenciando.

Em sua função simbólica, há sons associados a determinados personagens, como é o caso do Gato de Sorriso e a Rainha de Copas. A própria eleição do piano como instrumento preponderante é simbólica, uma vez que, nos contrastes entre o mundo tangível e o mundo imaginário da narrativa, o timbre desse instrumento musical pode emular tal dualidade, oscilando entre harmônicas suaves e melodiosas para evocar o domínio cotidiano de Alice, e acordes dissonantes ou inquietantes para retratar o peculiar e surreal País das Maravilhas. Do ponto de vista psicoacústico, as frequências médias e altas, características das melodias suaves do piano, podem ser associadas a estados de clareza mental e familiaridade, criando uma sensação de conforto como de uma situação cotidiana. Em contraste, as frequências mais baixas, combinadas com acordes dissonantes, podem induzir sensações de tensão e mistério, características que frequentemente acompanham representações do surreal ou do desconhecido. Essa capacidade de manipular a percepção sensorial através de variações harmônicas e dinâmicas confere ao piano um poder expressivo singular, capaz de evocar diferentes camadas de realidade dentro da mesma peça musical.

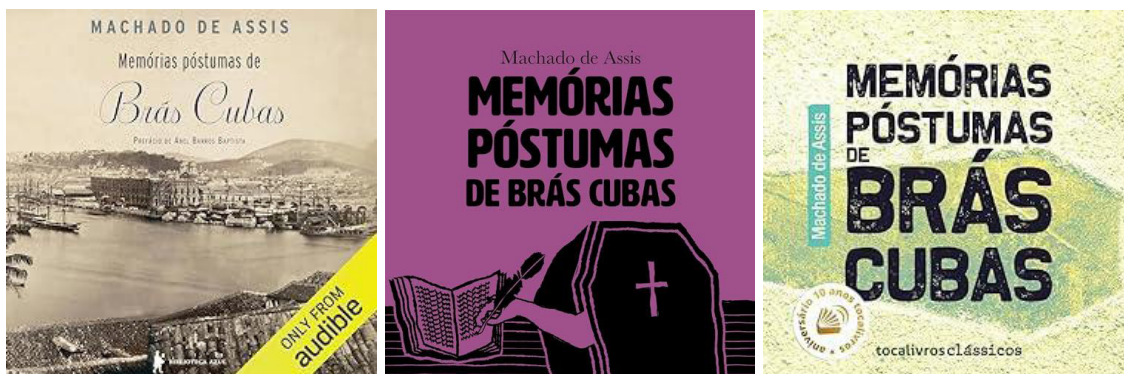
Além disso, há o simbolismo evocado pelo próprio instrumento musical. O piano ocupa uma posição única na história da música ocidental, em que frequentemente serve como ponte entre o clássico e o contemporâneo, o familiar e o experimental. Na música clássica, ele está frequentemente associado a composições que exploram a beleza e a harmonia do cotidiano, enquanto na música contemporânea e no *jazz*, o piano é muitas vezes utilizado para explorar temas mais abstratos e complexos, incluindo o surreal e o metafísico. Essa dualidade histórica e cultural do piano reflete-se na forma como ele pode ser utilizado para simbolizar, justamente, a transição entre o mundo ordinário – o “real” – e o extraordinário – o País das Maravilhas – da narrativa.

Os efeitos sonoros seguem por uma lógica parecida, embora haja alguns momentos em que sua utilização possa parecer redundante, já que o narrador descreve a ação de forma explícita. Exemplo disso é quando Alice, antes de se encontrar com a Lagarta, se depara com um filhote de cachorro, que late para ela. Enquanto o narrador descreve a cena, é possível ouvir sons de latidos, assumindo sua função indicativa (indicial). Por outro lado, em outras situações, os efeitos sonoros servem para separar as diferentes cenas, por exemplo, na saída da Rainha no capítulo XIX ou, no mesmo capítulo, quando a Tartaruga Falsa começa a narrar sua história.

3.2 *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis

De autoria de Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas* é uma narrativa que desafia as convenções literárias de seu tempo e oferece uma visão inovadora sobre a vida e a morte. Publicado originalmente em 1881, o romance é narrado pelo personagem Brás Cubas, já falecido, que decide contar sua história de forma irreverente e sarcástica do além-túmulo. Assim como *Alice no País das Maravilhas*, *Memórias póstumas de Brás Cubas* também já foi reinterpretado em diversas formas de mídia ao longo dos anos. Desde adaptações cinematográficas e teatrais até versões em quadrinhos, a história do defunto autor Brás Cubas continua a inspirar novas leituras e abordagens criativas. No contexto dos audiolivros, essa obra representa mais uma etapa na tradição de reimaginar o legado de Machado de Assis para novos públicos e contextos (Imagens 4, 5 e 6).

Imagens 4, 5 e 6 – Capas dos audiolivros de *Memória póstumas de Brás Cubas*



Fontes: [Capa...], 2019, [Capa...], 2023a e [Capa...], 2023b.

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (2019), da Editora Globo, com produção da Íntegra Audiolivro em parceria com a Audible, por exemplo, o agente da voz Gustavo Ottoni assume a *performance* sonora de um leitor simbólico. Neste contexto, sua leitura é centrada na transmissão das palavras do texto literário, priorizando a neutralidade da narração em detrimento de uma interpretação elaborada da narrativa.

A ausência de músicas e efeitos sonoros na adaptação parece reforçar tal abordagem, concentrando-se exclusivamente na voz do leitor como veículo principal para transmitir a essência da obra. Sem a combinação de outros sons, os ouvintes são imersos na pura essência da prosa machadiana, permitindo-lhes absorver cada palavra e reflexão do narrador da narrativa sem interferências externas, com um espaço maior de interpretação.

Enquanto isso, em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (2023), da Audible, Ronnie de Campos Mello assume o papel de leitor icônico, uma vez que sua *performance* sonora apresenta um certo grau de modulação, ainda que não haja mudanças entre os diferentes personagens. Por exemplo, ainda que as vozes de Brás e Virgília não mudem, é possível perceber um tom jocoso na resposta desta personagem à pergunta do defunto-autor em: “— Anda visitando os defuntos? disse-lhe eu. — Ora, defuntos! respondeu Virgília com um muxoxo. E depois de me apertar as mãos: — Ando a ver se ponho os vadios para a rua.” (Assis, 2023a, cap. VI, 3 min). No entanto, essa modulação é sutil na concretização de emoções, mostrando-se mais como uma ondulação da voz que reforça a prosódia, evitando aquela atonalidade monótona. Nesse sentido, é possível dizer que essa variação da *performance*, entre a maior neutralidade possível até a dramatização mais demarcada, possibilita tantas versões quanto leitores, ainda multiplicadas pelas variações que um único leitor pode fazer. Assim como no exemplo anterior, a ausência de músicas e efeitos sonoros insere importância na *performance* do leitor icônico.

Exemplos como esses de leitores simbólicos reafirmam a ideia de que a *performance* sonora é a base dos audiolivros, dispensando a utilização de qualquer outra forma de mídia sonora ainda que isso seja possível. Todavia, é pertinente admitir que a inserção de música e efeitos sonoros torna bastante diferente a experiência de leitura das narrativas, como já se demonstrou, adensando a imersão de que a literatura já é capaz quando lida silenciosamente.

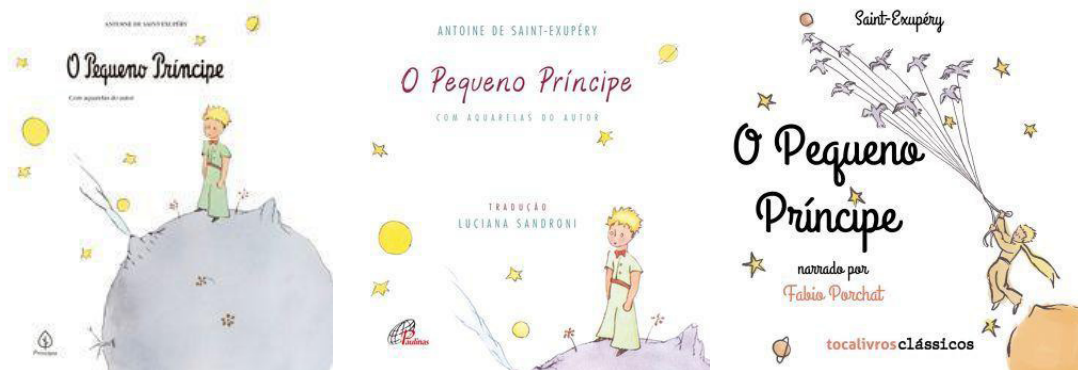
Em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (2023), da Tocalivros Clássicos, cada personagem do texto literário é acompanhado por seu próprio leitor indicial, em conjunto com a presença de músicas exclusivas e originais, criadas por Juscelino Filho, e uma variedade de efeitos sonoros. No que tange à música, sua propriedade preponderantemente é indicial ao trazer

músicas instrumentais orquestradas similares ao do período histórico em que se desdobra a narrativa, imergindo os ouvintes ainda mais na atmosfera diegética e nos costumes da época em que a obra de Machado de Assis foi escrita. O volume da *performance* sonora se sobrepõe ao da música, mas às vezes as vozes silenciam para dar espaço à música. Já os efeitos sonoros são utilizados em momentos específicos, frequentemente aparecendo para a construção ambiental, por exemplo, o suspense trazido pelo agudo das cordas de um violino. Quando Brás Cubas descreve o seu enterro em um dia chuvoso, por exemplo, é possível discernir o som característico que ilustra de forma redundante a chuva.

3.3 *O pequeno príncipe*, de Antoine de Saint-Exupéry

Da mesma forma que ocorre com *Alice no País das Maravilhas* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, a variedade de versões também é evidente em *O pequeno príncipe*. Desde sua publicação original em 1943, o texto literário de Antoine de Saint-Exupéry também tem sido constantemente reinterpretado por meio de diferentes tipos de mídias, incluindo filmes, séries animadas, peças teatrais e, é claro, de diferentes maneiras no âmbito dos audiolivros (Imagens 7, 8 e 9).

Imagens 7, 8 e 9 – Capas dos audiolivros de *O pequeno príncipe*



Fontes: [Capa...], 2021, [Capa...], 2020 e [Capa...], 2022.

Em *O pequeno príncipe* (2021), da editora Principis, por exemplo, Bruno Linhares assume a função de leitor simbólico, apesar de também dar destaque às falas dos personagens por meio de uma inflexão mais pronunciada na entonação – o que ressalta a afirmação de Garcia, Domingos e Fronckowiak (2023) de que uma *performance* sonora desse tipo jamais é inteiramente neutra. Assim como outros audiolivros que contam com a presença do leitor simbólico, neste audiolivro também não há integração de música ou efeitos sonoros à *performance* sonora, proporcionando uma experiência auditiva mais próxima à experiência da leitura silenciosa do livro. Já em *O pequeno príncipe* (2020), da Editora Paulinas, o agente da voz Quirino Filho assume o papel de leitor icônico, modulando sua voz de diferentes formas para cada personagem, semelhante à *performance* sonora de Leila dhi Castro em *Alice no País das Maravilhas* (2015).

E, em *O pequeno príncipe* (2022), também da Tocalivros Clássico, há a presença de três leitores: Fábio Porchat, que intercala entre o papel do narrador e dos diálogos do piloto; e Thaty Lopes e Kaik Pereira, cujos papéis não são definidos na ficha catalográfica e parecem, assim, atuar como leitores de diferentes personagens. Este é um exemplo que mostra que cada leitor

pode mostrar uma característica particular, ainda que na mesma história. O leitor do protagonista traz menos modulações na voz em relação às ações e emoções do que, por exemplo, o leitor do rei ou do bebedor, neste caso, evidenciando os tropeços da voz de alguém bêbado enquanto sons de garrafas tilintam ao fundo. São poucos os efeitos sonoros, mas a música é contínua e por vezes repetitiva.

Assumindo primordialmente suas propriedades icônicas, a presença predominante dos instrumentos de corda desempenha um papel fundamental na atmosfera poética da narrativa, em que a repetição da melodia representa a viagem contínua do pequeno príncipe, quando a conclusão é sempre a mesma, de espanto em relação ao comportamento humano. Ao se amalgamarem à *performance* sonora, os instrumentos de cordas têm o condão de acentuar os momentos-chave da trama, realçando transições emocionais, conflitos e resoluções, e, dessa maneira, delineiam uma sonoridade emocional que conduz os leitores através das múltiplas reviravoltas e ensinamentos presentes na obra.

4 Um novo tipo de mídia

Embora autores como Rubery (2016, p. 3, tradução nossa) afirmem que a identidade do audiolivro “[...] sempre foi definida em relação à impressão [...]”⁷, a autonomia cada vez mais crescente desse tipo de mídia sonora, principalmente nas últimas décadas, marcadas pelas constantes evoluções das tecnologias digitais, tem desencadeado uma mudança significativa nesse paradigma. A ascensão de plataformas de *streaming* dedicadas a produtos nesse formato, por exemplo, tem proporcionado aos audiolivros um espaço de distribuição próprio, que temos chamado de indústria, no qual eles não são mais meras reproduções sonoras de livros impressos, mas sim uma forma de mídia independente e distintiva.

Assim como há produtos de mídia em formato audiolivro disponibilizados como criações originais e exclusivas desses serviços, desprovidas de qualquer relação intermedial com os livros impressos, também encontramos nessas plataformas virtuais aquelas que têm sua gênese em outros tipos de mídia – tal como os audioquadrinhos, resultantes de uma transmediação direta das histórias em quadrinhos. Essas dinâmicas evidenciam uma notória dissociação dos audiolivros em relação à arraigada estrutura convencional do livro como ponto de partida, sinalizando, de modo intrínseco, não somente os avanços tecnológicos no domínio da mídia sonora, mas também, e de forma mais abrangente, mudanças nos gostos e comportamentos do público consumidor.

Apesar desse cenário, os textos literários em audiolivro analisados demonstram a complexidade e a diversidade de abordagens na transmediação de livros impressos para esse formato, já que cada título apresenta uma interação única com a *performance* sonora, junto da música e dos efeitos sonoros quando utilizados de maneira auxiliar. Quanto mais intrincados se encontram esses elementos sonoros, mais complexas se tornam as semioses e a imersão do ouvinte, ampliando as camadas de significado e a complexidade da experiência literária.

Isso não quer dizer, no entanto, que audiolivros que contam apenas com a *performance* sonora de um leitor simbólico, por exemplo, são necessariamente menos impactantes ou menos eficazes na transmissão da narrativa, já que a ausência de música ou efeitos sonoros

⁷ “[...] always been defined in relation to print [...]”.

adicionais não diminui a capacidade do audiolivro de cativar e envolver o ouvinte. Pelo contrário, se pensamos que o leitor de literatura em livro tem migrado para o consumo de audiolivros, talvez seja mesmo isso que ele espere, a escuta das palavras literárias com espaço para sua própria interpretação. Ou seja, não podemos esquecer, como apontado inicialmente, que a diversificação desses perceptores é um fator crucial nesse contexto.

Ao reconhecer essas preferências, entendemos que a eficácia de um audiolivro não está exclusivamente ligada à quantidade de recursos sonoros utilizados, mas também à maneira como esses recursos se alinham às expectativas do público-alvo, estabelecendo um equilíbrio entre simplicidade e complexidade nas produções, ou, talvez, entre um leitor migrante e um ouvinte nativo. Essa abordagem multifacetada, que considera as preferências variadas do público, não apenas valida a autonomia do audiolivro como uma mídia independente, mas também aponta para a importância de futuras pesquisas que investiguem como essas preferências influenciam o desenvolvimento e a recepção dos audiolivros.

Compreendemos, nessa perspectiva, que, embora a inclusão de músicas e efeitos sonoros possa aprimorar a experiência do audiolivro, é a *performance* sonora do ledor que subsiste como o elemento crucial na composição dessa modalidade de mídia sonora. Ao revisitar a indagação de Edison mencionada no título da introdução, podemos afirmar que o audiolivro não se configura como um novo tipo de livro, mas sim como uma alternativa para o consumo de literatura, expandindo os horizontes do texto literário para outros modos materiais, espaçotemporais, sensoriais e semióticos. Ou seja, o audiolivro se mostra como um novo tipo de mídia em um campo ou indústria com plena autonomia, ainda que a transmidiação das histórias dos impressos é que a abasteça.

Diante desse cenário, emerge a indagação: seria viável estabelecer uma taxonomia para este tipo de mídia sonora? Enquanto o livro impresso há tempos é enriquecido por uma variedade de formas de apresentação de textos literários, tais como o livro ilustrado e o livro-objeto, a natureza sonora dos audiolivros suscita a possibilidade de uma categorização que reflita sua diversidade de abordagens e manifestações estilísticas em razão dos usos e significados associados à integração da *performance* sonora dos leitores, da música e dos efeitos sonoros.

Para os consumidores ávidos desse tipo de mídia, uma taxonomia poderia proporcionar uma rota mais precisa para a descoberta de produtos de mídia desse tipo que ecoem suas preferências. Certos aficionados podem, por exemplo, almejar audiolivros embalados por determinadas *performances* sonoras mais voltadas à do ledor simbólico, enquanto outros podem querer apreciar a riqueza e a pluralidade daquelas que integram e combinam a música e os efeitos sonoros, valorizando a diversidade e a inclusão como critérios preponderantes em suas escolhas.

Para os produtores da indústria do audiolivro, uma proposta desse tipo poderia tornar as preferências do público mais claras ao adaptarem suas produções para atender às demandas do mercado, aumentando assim suas chances de um retorno financeiro. Se uma determinada categoria de audiolivro estiver em alta demanda, os produtores podem optar por investir mais recursos financeiros nesse gênero específico para aproveitar essa oportunidade.

E, para os pesquisadores das mídias, essa classificação pode oferecer uma estrutura analítica essencial para entender a complexidade em constante evolução do audiolivro. Ao categorizar os diferentes produtos de mídia, tal classificação contribuiria para o desenvolvimento de teorias mais robustas e informadas sobre as mídias sonoras e seus impactos na cultura e sociedade em geral. Essa, no entanto, é uma discussão para um futuro estudo.

Agradecimentos

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que viabilizou esta pesquisa sob a forma de bolsa de estudo de doutorado por meio do Programa de Suporte à Pós-Graduação de Instituições Comunitárias de Educação Superior (PROSUC).

Referências

- [Capa do audiolivro *Alice no País das Maravilhas*]. São Bernardo do Campo: Biblioteca digital, 2023. Disponível em: <http://bibliotecadigital.saobernardo.sp.gov.br/audiolivro/alice-no-pais-das-maravilhas-lewis-carroll-lais-helena-camelot-editora>. Acesso em: 15 mar. 2024.
- [Capa do audiolivro *Alice no País das Maravilhas*]. São Paulo: Tocalivros, 2015. Disponível em: <https://www.tocalivros.com/audiolivro/alice-no-pais-das-maravilhas-original-lewis-carroll-leila-dhi-castro-universo-dos-livros>. Acesso em: 25 mar. 2024.
- [Capa do audiolivro *Alice no País das Maravilhas*]. São Paulo: Tocalivros, 2010. Disponível em: <https://www.tocalivros.com/audiolivro/alice-no-pais-das-maravilhas-lewis-carroll-varios-livro-falante>. Acesso em: 3 abr. 2024.
- [Capa do audiolivro *Memórias póstumas de Brás Cubas*]. São Paulo: Audible, 2019. Disponível em: <https://www.audible.com.br/pd/Memorias-postumas-de-Bras-Cubas-Audiolivro/BoCBXZM8Y1>. Acesso em: 25 fev. 2024.
- [Capa do audiolivro *Memórias póstumas de Brás Cubas*]. São Paulo: Audible, 2023a. Disponível em: <https://www.audible.com.br/pd/Memorias-postumas-de-Bras-Cubas-Audiolivro/BoCQRVN63K>. Acesso em: 27 fev. 2024.
- [Capa do audiolivro *Memórias póstumas de Brás Cubas*]. São Paulo: Tocalivros, 2023b. Disponível em: <https://www.tocalivros.com/audiolivro/memorias-postumas-de-bras-cubas-machado-de-assis-leo-raoni-thiago-ubaldo-priscila-tocalivros-classicos>. Acesso em: 5 mar. 2024.
- [Capa do audiolivro *O pequeno príncipe*]. São Paulo: Tocalivros, 2021. Disponível em: <https://www.tocalivros.com/audiolivro/o-pequeno-principe-antoine-de-saint-exupery-bruno-linhares-principis>. Acesso em: 5 mar. 2024.
- [Capa do audiolivro *O pequeno príncipe*]. São Paulo: Tocalivros, 2022. Disponível em: <https://www.tocalivros.com/audiolivro/o-pequeno-principe-saint-exupery-fabio-porchat-thaty-lopes-kaik-pe-tocalivros-classicos>. Acesso em: 8 mar. 2024.
- [Capa do audiolivro *O pequeno príncipe*]. São Paulo: Tocalivros, 2020. Disponível em: <https://www.tocalivros.com/audiolivro/o-pequeno-principe-antoine-de-saint-exupery-quirino-filho-paulinas>. Acesso em: 14 mar. 2024.
- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Ledor: Gustavo Ottoni. [S. l.]: Íntegra Audiolivro, 2019. 1 audiolivro. Audible. Disponível em: <https://www.audible.com.br/pd/Memorias-postumas-de-Bras-Cubas-Audiolivro/BoCBXZM8Y1>. Acesso em: 25 fev. 2024.

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Ledor: Ronnie de Campos Mello. [S. l.]: Íntegra Audiolivro, 2023a. 1 audiolivro. Audible. Disponível em: <https://www.audible.com.br/pd/Memorias-postumas-de-Bras-Cubas-Audiolivro/BoCQRVN63K>. Acesso em: 27 fev. 2024.

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Ledores: Leo Raoni, Thiago Ubaldo, Priscila Scholz e Zeza Mota. [S. l.]: Tocalivros Clássico, 2023b. 1 audiolivro. Tocalivros. Disponível em: <https://www.tocalivros.com/audiolivro/memorias-postumas-de-bras-cubas-machado-de-assis-leo-raoni-thiago-ubaldo-priscila-tocalivros-classicos>. Acesso em: 5 mar. 2024.

ATÃ, Pedro; SCHIRRMACHER, Beate. Media and Modalities. In: BRUHN, Jørgen Bruhn; SCHIRRMACHER, Beate (Ed.). *Intermedial Studies: an Introduction to Meaning across Media*. New York: Routledge, 2022.

CARROLL, Lewis. *Alice no País das Maravilhas*. Ledor: Laís Helena. São Paulo: Editora Camelot, 2023. 1 audiolivro. Biblioteca Digital. Disponível em: <http://bibliotecadigital.saobernardo.sp.gov.br/audiolivro/alice-no-pais-das-maravilhas-lewis-carroll-lais-helena-camelot-editora>. Acesso em: 15 mar. 2024.

CARROLL, Lewis. *Alice no País das Maravilhas*. Ledor: Leila di Castro. São Paulo: Universo dos Livros, 2015. 1 audiolivro. Tocalivros. Disponível em: <https://www.tocalivros.com/audiolivro/alice-no-pais-das-maravilhas-original-lewis-carroll-leila-dhi-castro-universo-dos-livros>. Acesso em: 25 mar. 2024.

CARROLL, Lewis. *Alice no País das Maravilhas*. Ledor: Vários. São Paulo: Livro Falante, 2010. 1 audiolivro. Tocalivros. Disponível em: <https://www.tocalivros.com/audiolivro/alice-no-pais-das-maravilhas-lewis-carroll-varios-livro-falante>. Acesso em: 3 abr. 2024.

ELLESTRÖM, Lars. *As modalidades das mídias II: um modelo expandido para compreender as relações intermídiais*. Porto Alegre: ediPUCRS, 2021. (Série Nupecc).

GARCIA, Jaimeson Machado; DOMINGOS, Ana Cláudia Munari. Do cinema ao audiolivro: compartilhando recursos de mídia. *Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli*, v. 13, n. 2, p. 503-521, maio-ago. 2024. DOI: <https://doi.org/10.47295/mgren.v13i2.1501>. Disponível em: <http://revistas.urca.br/index.php/MigREN/article/view/1501>. Acesso em: 16 set. 2024.

GARCIA, Jaimeson Machado; PELISOLI, Ana Cláudia Munari Domingos; FRONCKOWIAK, Ângela Cogo. O ledor simbólico, o icônico e o indicial: uma proposta de classificação aos agentes da voz do audiolivro. *Afluente: Revista de Letras e Linguística*, v. 8, n. 23, p. 430-459, 30 dez. 2023 DOI: <https://doi.org/10.18764/2525-3441v8n23.2023.37>. Disponível em: <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/afluente/article/view/21520>. Acesso em: 6 fev. 2024.

MUTTI, Gabriele de Sousa Lins; KLÜBER, Tiago Emanuel. Formato *multipaper* nos programas de pós-graduação *stricto sensu* brasileiros das áreas de educação e ensino: um panorama. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE PESQUISA E ESTUDOS QUALITATIVOS, 5., 2018, Foz do Iguaçu. *Anais [...]*. Foz do Iguaçu: Unioeste, 2018. Disponível em: <https://sepq.org.br/eventos/vsipeq/documentos/02858929912/11>. Acesso em: 3 fev. 2024.

RUBERY, Matthew. *The Untold Story of the Talking Book*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2016.

SAINT-EXUPERY, Antoine. *O pequeno príncipe*. Ledor: Bruno Linhares. São Paulo: Principis, 2021. 1 audiolivro. Tocalivros. Disponível em: <https://www.tocalivros.com/audiolivro/o-pequeno-principe-antoine-de-saint-exupery-bruno-linhares-principis>. Acesso em: 5 mar. 2024.

SAINT-EXUPERY, Antoine. *O pequeno príncipe*. Ledor: Fabio Porchat, Thaty Lopes e Kaik Pereira. [S. l.]: Tocalivros Clássicos, 2022. 1 audiolivro. Tocalivros. Disponível em: <https://www.tocalivros.com/audio->

livro/o-pequeno-principe-saint-exupery-fabio-porchat-thaty-lobes-kaik-pe-tocalivros-classicos.
Acesso em: 8 mar. 2024.

SAINT-EXUPERY, Antoine. *O pequeno príncipe*. Ledor: Quirino Filho. São Paulo: Editora Paulinas, 2020.
1 audiolivro. *Tocalivros*. Disponível em: <https://www.tocalivros.com/audiolivro/o-pequeno-principe-antoine-de-saint-exupery-quirino-filho-paulinas>. Acesso em: 14 mar. 2024.

SANTAELLA, Lucia. *Semiótica aplicada*. 2. ed. São Paulo: Cengage Learning, 2018.

SONNENSCHN, David. *Sound Design: the Expressive Power of Music, Voice, and Sound Effects in Cinema*. Michigan: Michael Wiese Productions, 2001.

THOMPSON, John B. *As guerras do livro: a revolução digital no universo editorial*. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2021.

A materialidade do livro no microcosmo gráfico-independente

The Materiality of the Book in the Graphic-Independent Microcosm

Samara Mírian Coutinho

Centro Federal de Educação Tecnológica
de Minas Gerais (CEFET-MG)
Belo Horizonte | MG | BR | Capes
samaramirian88@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-3956-4087>

Vívian Stefanne Soares Silva

Centro Federal de Educação Tecnológica
de Minas Gerais (CEFET-MG)
Belo Horizonte | MG | BR
vivianstefanne@gmail.com
<http://orcid.org/0000-0002-6256-0017>

Resumo: O propósito deste trabalho é analisar as formas pelas quais a materialidade do livro é operada pelas casas editoriais do microcosmo gráfico-independente. A partir das reflexões acerca do livro e sua materialidade, analisamos três exemplares pertencentes às editoras Polvilho Edições, Editora Barbante e negalilu editora. As análises foram feitas com ênfase no projeto gráfico das obras, considerando seu contexto de produção e seus possíveis desdobramentos. Nossas conclusões são de que o trabalho material com o impresso realizado pelas editoras coloca em convergência gêneros literários, formas de linguagens e suportes, evidenciando que a experimentação traz à tona novas possibilidades de transmissão literária.

Palavras-chave: materialidade; editoras independentes; transmissão literária; microcosmo gráfico-independente.

Abstract: The purpose of this paper is to analyze the ways in which the materiality of the book is operated by publishing houses in the graphic-independent microcosm. Based on reflections about the book and its materiality, we analyzed three copies belonging to the publishing houses Polvilho Edições, Editora Barbante and negalilu editora. The analysis focused on the graphic design of the works, considering their production context and possible developments. Our conclusions are that the material work with print carried out by the publishers brings together literary genres, forms of language and media, showing that experimentation brings out new possibilities for literary transmission.

Keywords: materiality; independent publishers; literary transmission; independent graphic microcosm.



1 Introdução

A materialidade do impresso pode ser considerada um dos pontos-chave sobre os quais giram as discussões acerca da produção editorial. No que concerne às produções independentes, trata-se de um aspecto central, uma vez que a própria definição de “independência”, por vezes, inclui designações como “projetos gráficos arrojados”. Não há, no entanto, uma definição clara acerca do que é materialidade no impresso, embora haja uma série de indícios que denotam que a materialidade, por ter ligação com a forma material de um texto, pode ser caracterizada pelo formato. Ribeiro (2018, p. 338) perpassa diferentes conceitos atribuídos por instituições e especialistas que preconizam a definição do objeto e por meio de um quadro que sintetiza as definições, o que se percebe é: “o formato, seja em relação a tamanho, formas, dimensões ou partes constituintes, é o mais mencionado, estando em quase todos os autores”. Desta forma, partimos de uma primeira premissa, a materialidade nas produções independentes está afeita ao formato, isto é, perpassa-o de uma forma ou outra.

Todavia, conforme aponta Chartier, “o formato é somente *uma* das formas que proporcionam sua materialidade aos objetos impressos” (2022, p. 14, grifo nosso) e embora “a transformação do formato da edição de uma ‘mesma’ obra pode modificar seu estatuto e seu sentido” (2022, p. 16), a materialidade do impresso perpassa outras camadas de significação para além da forma pela qual o livro se constitui como objeto.

Michel Melot discorre sobre o poder da forma ao contrastar o formato digital com o físico: “se os conteúdos migraram com uma série de vantagens para os servidores eletrônicos, somente o estudo sobre a forma do livro e de suas propriedades singulares pode explicar seu sucesso duradouro” (2012, p. 25). Aparentemente, este sucesso tem uma ligação clara com a materialidade – entendida aqui como o modo pelo qual o livro se apresenta ao mundo, isto é, como ele se circunscreve enquanto artefato.

Se, por um lado, o digital possibilitou inovações antes desconhecidas, como o porte quase infundável de títulos ou seu fácil e rápido manuseio, por outro, tratou de acentuar a criatividade daqueles que insistem em imprimir objetos impressos. Os títulos vêm se tornando cada vez mais diversificados, da capa à escolha tipográfica, algumas casas editoriais parecem fazer da experimentação gráfica seu ofício.

Chartier (1998, p. 17) aponta que “não há texto fora do suporte que o dá a ler (ou a ouvir)” e sublinha o fato de que não existe a compreensão de um texto, qualquer que ele seja, “que não dependa das formas através das quais ele atinge o seu leitor”. Por isso, há “a distinção necessária entre dois conjuntos de dispositivos: os que destacam estratégias textuais e intenções do autor, e os que resultam de decisões de editores ou de limitações impostas por oficinas impressoras” (Chartier, 1998, p. 17). Quer partam do autor, quer partam do editor, as decisões materiais dos textos nunca são destituídas de sentido, haja vista sempre apontarem para uma forma de ler, isto é, de transmissão literária.

Partindo do pressuposto de que o formato é “o primeiro dos ‘elementos não-verbais’” que “pertence à materialidade do texto” (Chartier, 2022, p. 19), partimos da observação do mercado editorial de publicações independentes¹ para visualizar quais outros elementos

¹ O uso desse qualificador como critério para definir quem compõe tal subcampo gera um universo amplo, multifacetado, com diferentes tipos de produtores, nichos variados e diversos *modi operandi*. De modo que não nos ocupamos aqui da definição deste conceito que já foi extensamente discutido por pesquisadores como

estão sendo evidenciados e de que forma essas estratégias têm interferido nos moldes tradicionais de transmissão literária.

Por terem certa liberdade na criação de seus títulos ou por apostarem na experimentação gráfica em suas iniciativas, estas casas editoriais propõem objetos que brincam com os limites da materialidade, ocupando-se ora de testar as possibilidades do impresso, ora de colocar em convergência digital e impresso ou de apostar na mudança do suporte tradicional de alguns gêneros literários, colocando *chats* em livros impressos e romances nas telas do computador:

num momento de ampliação das possibilidades de publicação digital, inauguram-se novas formas de fetichização do livro em papel, colonizadas ora pela bibliofilia mais tradicional, dedicada ao culto do objeto livro tal como praticado em épocas distantes, ora pelo privilégio à experimentação de formas e formatos (Muniz Jr., 2016, p. 197).

Esta discussão, claramente, perpassa outras, como: o que é materialidade na contemporaneidade, visto as novas tecnologias e os diferentes formatos do livro? Para Gruszynski e Castedo (2018, p. 245), “a materialidade corresponde aos elementos paratextuais ligados à forma, ou seja, estrutura, configuração e aparência”. Esta definição converge para aquela proposta inicialmente neste trabalho, que reitera que a materialidade, para muitos pesquisadores, está intimamente relacionada ao formato.

A fim de situar a investigação proposta, tomamos como ponto de partida a pesquisa que empreendemos anteriormente, diagnosticando o que chamamos de microcosmo gráfico-independente. Trata-se de um subcampo em que transitam editoras com práticas características – sobretudo a preocupação com a materialidade do impresso e a experimentação gráfica. É a partir da observação destas práticas de mercado que propomos a investigação das formas pelas quais os editores destas casas editoriais trabalham os aspectos materiais em suas obras, colocando em xeque as formas cotidianas de transmissão literária e abordando, dentre outras coisas, o livro e suas múltiplas relações, seja com o cotidiano, com a música ou com o digital. Trata-se de práticas em que a convergência é a palavra-chave, convidando o leitor a refletir sobre as diferentes materialidades que se estabelecem no texto.

Utilizaremos como metodologia para a análise o trabalho “Método para análise de publicações independentes: um olhar sobre a materialidade, visualidade e artesanidade no contexto do livro”, de Maria Luísa Acioli Falcão de Alencar. A autora propõe-se a “verificar o livro, objeto de design advindo de um planejamento e projeto gráfico, seus aspectos materiais e a produção de sentido vinculada ao projeto gráfico” (2023, p. 187), tecendo uma sistematização para observar a materialidade e a visualidade nas obras. Tal chave de análise consiste na observação dos seguintes aspectos: material da capa e do miolo; formato fechado (largura x altura); estruturas opcionais; encadernação; cor da capa e do miolo; acabamento; natureza da capa; natureza do miolo; processo de impressão da capa e do miolo. Ademais, faremos considerações sobre a textualidade que é transposta para o suporte, entendendo como ocorre a transmissão literária nos títulos escolhidos.

Muniz Jr. (2016); Magalhães (2018) e Coutinho (2022). Cf. MAGALHÃES, Flávia Denise Pires de. *Feiras de publicações independentes: uma análise da emergência desses encontros em Belo Horizonte (2010-2017) e dos eventos Faísca – Mercado Gráfico e Textura (2017-2018)*. 2018. 152 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

2 Microcosmo gráfico-independente

O campo da edição independente contempla múltiplos modelos de negócios e distintas práticas, consistindo em um espaço heterogêneo e de difícil delimitação a depender dos critérios utilizados para definir o que é “independência”. A fim de pesquisar um grupo específico de editores que se autointitulam independentes, delimitamos um conjunto de empreendimentos e os denominamos “microcosmo gráfico-editorial”. Trata-se de editoras com a ideologia do “faça você mesmo”, e que se consolidam como “pequenas estruturas cujos membros devem ser polivalentes” (Colleu, 2007. p. 79), demandando do editor a habilidade de conduzir vários processos da cadeia produtiva. Estas casas editoriais comercializam majoritariamente em feiras de publicações independentes e possuem forte interface com a experimentação gráfica. Muniz Jr., ao observar o mercado de 1991 a 2015, explicita um pouco melhor um grupo de editoras que aproximam-se do microcosmo:

Possuem uma prática mais artesanal e pouco profissionalizada. Muitos deles publicam apenas a si próprios e/ou a amigos próximos, sem estabelecer relações contratuais claras. Raramente estão presentes nos pontos de venda tradicionais (livrarias, bancas, supermercados etc.) e vendem seus produtos sobretudo pela internet e nessas feiras – o que explica, pelo menos parcialmente, por que elas se tornam tão frequentes. [...] [T]ais eventos se consolidam como forma de sociabilidade e visibilidade desses microeditores, particularmente daqueles que se situam fora das instituições tradicionais (câmaras e sindicatos, bienais e grandes feiras, prêmios etc.). Aliás, muitos sequer registram suas publicações no ISBN ou no ISSN, o que os exclui do próprio reconhecimento oficial e das estatísticas nacionais de produção editorial. (Muniz Jr., 2016, p. 192).

Percebemos, assim, que o microcosmo é composto majoritariamente por editoras feirantes, que conciliam outros trabalhos com a edição e começaram com o intuito de se autopublicar ou publicar amigos. Também é relevante a definição dada por João Varella (2021, p. 305), ao explicar o perfil das editoras que frequentam feiras como a Plana, a Tijuana e a Miolo(s): “se caracterizam por explorar a produção gráfica de suas publicações. É uma segmentação dentro do universo de editoras independentes, caracterizada por essa característica de experimentação gráfica em comum”. Sendo essas editoras norteadas pela experimentação dos suportes impressos, esse microcosmo tem uma forte ligação com as artes visuais, fazendo com que as feiras funcionem ora como galerias de arte, ora como ritos de perpetuação de uma ode ao livro de papel: “A impressão em papel aparece como procedimento técnico que se converte em prática intelectual capaz de expulsar-lhes da impressão de insignificância que a torrente de informação do mundo virtual lhes imputa.” (Muniz Jr., 2016, p. 197).

Tendo em vista esses aspectos, acreditamos que uma das principais motivações para o surgimento dessa cena está na busca em oferecer ao leitor aquilo que o livro digital não possibilita: uma experiência relacionada ao aspecto físico diferenciado do suporte. Com a facilidade de encontrar conteúdos na *web* e com a expansão dos *e-books*, o mercado de impressos tem buscado se adaptar à nova realidade e, para isto, tem usado, em parte, inovações na materialidade dos impressos. É válido pontuarmos que os editores feirantes e o público que frequenta as feiras, em geral, flertam com a bibliofilia e com o colecionismo, por isso é fundamental buscar práticas inovadoras em vez da automação em seus projetos editoriais. Outro

ponto que merece destaque é o fato de que estes editores, embora optem por trabalhar com o objeto impresso em detrimento do livro digital, não ignoram as novas tecnologias ou passam despercebidos por elas. Pelo contrário, apropriam-se de gêneros caracterizados por existirem no suporte digital e dialogam com as possibilidades deste universo.

Como as feiras são momentos efêmeros de sociabilidade e de grande efervescência, buscamos uma maneira mais perene de analisar um grupo que contemplasse os aspectos supracitados. Para isso, utilizamos o conjunto de publicadores parceiros vendidos na Banca Tatuí, uma livraria que comercializa apenas independentes, capitaneada por João Varella e Cecília Arbolave, donos da editora Lote 42. Estes figuram como líderes, juntamente a outros pares, ao também produzirem a mais antiga e principal feira do calendário nacional, a Feira Mioslos (Biblioteca Mário de Andrade), a Printa-Feira (Sesc 24 de Maio) e a Tinta Fresca (Espaço Cultural Porto Seguro), sediadas na cidade de São Paulo. Isso possibilita o contato com os mais diversos tipos de produção da cena, oferecendo uma curadoria diversificada que opera como uma feira de publicações de acesso contínuo.

Por isso, mapeamos o tópico “Quem está aqui”, da loja virtual da Banca.² Partindo da lista de editoras parceiras, criamos uma planilha para compilar os dados e categorizá-los. Inicialmente, os 197 publicadores foram divididos por regiões do Brasil e por estados/cidades, pois interessava-nos saber qual a distribuição geográfica contemplada no microcosmo.

Tabela 1 – Número total de produtores comercializados pela Banca Tatuí, distribuídos conforme regiões do Brasil

Localidade	Número de produtores	%
Sudeste	137	69%
Sul	23	12%
Nordeste	13	7%
Internacional	13	7%
Centro-Oeste	10	5%
Norte	0	0%
Total	197	100%

Fonte: Elaborado pelas autoras.

Na entrevista que nos foi concedida para a pesquisa, Cecilia Arbolave explica que tal concentração é o resultado tanto da localidade da Banca – afinal, a pequena distância geográfica é um facilitador para a distribuição –, quanto da maneira pela qual é feita a escolha dos produtores, muito vinculada à participação desses nas feiras e nas redes de sociabilidade delas decorrentes. Tais momentos efêmeros permitem a conexão entre diferentes editores, facilitando conhecer o trabalho e a troca de exemplares. Dessa forma, nosso microcosmo retrata majoritariamente a produção do Sudeste, com uma interface mais estreita com a produção da região Sul.

² As informações foram extraídas no dia 20 de dezembro de 2018.

Em seguida, buscamos editoras que seriam nosso *corpus* para uma investigação aprofundada, a fim de depreender características da materialidade do microcosmo. Muniz Jr. (2017) esboça tipologias dos produtores presentes em diferentes feiras do município. Na sua descrição, encontramos três categorias:

O primeiro grupo, a que poderíamos chamar de editores em *sentido estrito*, são aqueles projetos, estruturados como micro ou pequenas empresas, dedicados à produção de livros “tradicionais”. [...]

Um segundo grupo dedica-se a produtos que são limítrofes ao universo do livro tradicional, mas sem confundir-se com ele. É composto por dois subgrupos. De um lado, encontram-se os zines, as HQs e outros produtos editoriais ilustrados que dialogam com a cultura pop. De outro lado, estão os livros de artista, os livros-objeto e outros artefatos visuais de papel encadernados, grampeados, colados ou costurados, de fatura estetizante. [...]

Um terceiro grupo, por fim, é composto por projetos que somente se encaixam numa definição bastante ampliada e lassa de “publicadores”. Dedicam-se à produção de artefatos diversos, tanto em papel como em outros materiais: cartazes, folhetos, agendas, calendários, camisetas, carimbos, bordados, pratos etc. Movem-se, portanto, nos terrenos do artesanato, das artes visuais e do design, e possuem algum grau de afinidade com a rubrica da “arte gráfica” ou da “arte impressa” (Muniz Jr., 2017, p. 230-1).

A Banca Tatuí se mostrou uma reprodução parcial dessas feiras, ao comercializar produtores que se enquadram dentro dessas tipologias. Nosso intento na categorização foi selecionar aqueles classificados como “editores em sentido estrito” aos quais denominamos “Editoras de Livros”. No segundo e no terceiro grupo, “a atuação se concentra em formas não identificadas com o livro em senso estrito, espalhando-se para práticas correlatas, indicando uma concepção de trabalho mais flexível e polivalente, que justapõe formas distintas de trabalho intelectual e artístico” (Muniz Jr., 2017, p. 231). Esse apontamento do autor nos auxiliou na busca de um critério eliminatório para um *corpus* mais coeso em suas produções.

Assim, procuramos casas editoriais que produzem objetos dentro da estrutura mais convencional do que costumeiramente se entende por livro – impresso em papel, com capa, lombada e formato retangular – e excluímos do *corpus* as categorias artistas independentes,³ editores de zines, produtores de revistas, editoras de quadrinhos⁴ e empreendimentos diversos. Essa categorização se mostrou um tanto quanto complicada, pois a produção independente apresenta uma grande heterogeneidade de produtos, com tênues linhas diferenciadoras. Afinal, há uma grande dificuldade de circunscrever em um conceito o que é um livro ou o que é um zine. Entendemos tal questão como um *wicked problem* (problema complexo), de maneira consonante à apresentada por Máira Lacerda e Jackeline Lima Farbiarz em “Livro: um projeto de Design na Leitura”:

³ A diferença da categorização entre artistas independentes e demais editoras foi uma das mais áridas tarefas, visto que, nesse meio, muitos produtores fundam uma casa editorial para se autopublicarem. Para fazer essa separação, retiramos aquelas que possuíam apenas o nome próprio de uma pessoa, pois, na análise de uma amostra de 20 casos, todos haviam publicado apenas a si mesmos.

⁴ A única separação feita pelo gênero de conteúdo é o caso dos quadrinhos. Essa escolha foi tomada pelo entendimento de que as discussões sobre o tema são muito mais profundas do que as que nos propusemos a tecer neste trabalho. Ademais, pareceu-nos necessária a exclusão para fechar um *corpus* mais coeso dentro de tamanha heterogeneidade.

ao nos debruçarmos sobre a pergunta “o que é um livro?”, reconhecemos tais características [de um *wicked problem*] e percebemos que essa é uma questão sem resposta fechada. As circunscrições dos aspectos relevantes e inexoráveis do objeto são difusas e estão constantemente sendo estendidas, assim como as prospecções dos fins almejados e os possíveis meios de atingi-los são subjetivos aos avaliadores e não consensuais (2019, p. 56-57).

Dessa forma, partimos de uma concepção de livro baseada em fatores mais estruturais e convencionais do que costumeiramente se entende por livro no tempo/espço em que ora nos situamos. Ademais, percebemos certa volatilidade, pois um produtor que atualmente publica quadrinhos pode, em outro momento, dedicar-se à literatura ou a cadernos artesanais e o que define isso é amplamente subjetivo.

Também utilizamos como critério o número de títulos à venda na Banca Tatuí. Estabelecemos que seriam consideradas no recorte apenas editoras com três títulos ou mais. Acreditamos que tal valor poderia ser um indicativo de um catálogo editorial mais robusto, minimizando a possibilidade de chegarmos a um *corpus* inconsistente. E excluímos produtores do eixo Rio-São Paulo buscando uma maior diversidade territorial. O resultado final deste levantamento indicou que no nosso microcosmo: 1) não existia editora (nem outro tipo de colaborador) da região Norte na Banca; 2) no Nordeste, havia treze colaboradores listados, mas nenhum preencheu nossos requisitos para formação do *corpus*; 3) no Centro-Oeste, apenas uma editora preencheu nossos requisitos, a negalilu editora; 4) na região Sul, duas casas editoriais contemplavam nossos critérios, a Editora Barbante e a Editora Cultura e Barbárie; 5) no Sudeste, excluindo os estados do Rio de Janeiro e São Paulo, encontramos três editoras: Impressões de Minas, Tipografia do Zé e Polvilho Edições. Nos itens 4 e 5, em que havia mais de uma alternativa, optamos, respectivamente, pela Editora Barbante e pela Polvilho Edições, dada a acessibilidade para nos conceder entrevistas. Sob esses crivos, formamos nosso *corpus* com editoras do Sul, Centro-Oeste e Sudeste, que será apresentado a seguir.

3 As editoras

A Polvilho Edições foi criada em 2012, na cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais, pela artista visual Ana Rocha e pelo escritor Caiotta, com forte caráter de autopublicação. Inicialmente foram produzidos livros do escritor e posteriormente se centraram nas produções de Rocha e de alguns terceiros. Essa mudança ocorreu em 2015, quando a parceria acabou e, desde então, a editora é administrada somente por Ana Rocha, que gerencia todas as demandas do micro empreendimento. A artista aponta que a prospecção de títulos “não passa muito por esse lance de receber por e-mail e analisar um material, são bem aleatórios, encontros da vida que acabaram em livros” (Rocha, 2019).

Em diversas entrevistas publicadas com a editora e na que nos foi concedida, uma expressão sempre presente em sua fala é “o esmero gráfico”, um ponto que é a “marca carimbada” do catálogo. Tal cuidado com a materialidade dos objetos é atribuído à trajetória pessoal de Ana Rocha, que estudou e se dedicou à produção de livros de artistas até abrir a casa editorial. Após a fundação da editora, a proposta segue alinhada com produções que se “dedicam a violar os limites tradicionais dos livros tradicionais” (Rocha, 2020). Dessa maneira, todos os títulos são cuidadosamente elaborados, explorando diferentes técnicas como a impressão

em risografia e serigrafia, a costura manual, papéis não convencionais e tecidos. Produzindo pequenas tiragens e priorizando parcerias com gráficas de menor porte, para cada exemplar são feitas longas interlocuções com os impressores, haja vista que livros fora de formatos e materiais convencionais aumentam o custo unitário de tais objetos.

Já a negalilu foi fundada em 2013 pela jornalista e escritora Larissa Mundim em Goiânia. O principal motivador, assim como a Polvilho, foi a autopublicação, entretanto o processo da escritora foi muito peculiar com a publicação do título *Sem palavras* – como explicitaremos mais à frente. O catálogo da negalilu editora constituiu-se com uma grande diversidade de gêneros e suportes, dividindo-se em seis selos: “Nega Lilu: literatura brasileira e projetos especiais; Eclea: biografias e registro da memória; Pantheon: poesia; Naduk: publicações experimentais e novos autores; Tuci: infantojuvenil; Ç3: *e-books*, *audiobooks* e similares” (negalilu, 2020). Atualmente possui quarenta títulos – dois traduzidos para a língua inglesa e um também disponível em audiolivro.⁵

Há uma grande preocupação com um catálogo composto por autores de grupos que Larissa Mundim denomina de “subrepresentados”, isto é, agentes que ficam à margem do grande mercado, como mulheres, pessoas negras, pessoas trans, portadores de necessidades especiais, entre outros. Outra marca do catálogo é a forte valorização da cultura de Goiás ao buscar o resgate e preservação da memória goiana, com títulos sobre a história do teatro, da dança e da culinária local. Além disso, existem publicações voltadas apenas para artistas goianos como a Coleção e/ou, com editais específicos para cada novo título. Assim, 81 autores tiveram a oportunidade de ter seus textos publicados, ou seja, foram consagrados por uma instância legitimadora que é uma casa editorial.

A editora Barbante, localizada em Curitiba, surgiu em 2016. Foi criada pelos jornalistas Paola Marques e Alessandro Andreola, também, a partir da vontade de se autopublicar. O primeiro livro advém de textos já publicados do editor. Assim foi lançada a primeira edição de *Música do Dia* (2016), uma coletânea de artistas, canções e álbuns do *pop rock*, com capa dura, impressão em serigrafia e acabamento artesanal. Esse empreendimento em uma materialidade diferenciada do suporte acabou sendo repensado com o tempo, devido ao alto custo de produção. Atualmente, em 2024, o catálogo apresenta 14 títulos, dos quais seis estão esgotados e oito ainda figuram em estoque. Do total de obras, oito são ligadas ao universo musical, ponto de interesse do editor Alessandro Andreola.

O perfil da editora, devido ao seu nicho, remete ao universo dos fanzines, citados inclusive pelo editor ao relacionar as facilidades de impressão atuais às de décadas passadas: “anos 90 eu fazia fanzine com xerox, entendeu? Vai lá e faz” (Andreola, 2019). Ao resgatar as características das publicações de fãs dedicadas a grupos de *rock*, os títulos musicais da editora Barbante podem ser vistos como parte do processo de preservação das raízes do gênero, ora de maneira memorialística como a coleção Sound + Vision, ora na sugestão de *playlists undergrounds*, como se fosse um rito descobrir e redescobrir a história dessa cena. Se antes essa prática era um movimento majoritariamente voltado para fanzines xerocados e mimeografados, com o avanço das tecnologias de impressão, esse movimento volta à baila de maneira esteticamente orientada, ocupando mesas nas feiras de publicações independentes.

⁵ O livro *Sem palavras* (2013) está à venda no formato *e-book* e, também, dividido em cinco capítulos traduzidos para o inglês. O título *Sobreviventes do Césio 137* (2018) possui versões digital e física e *Abracadabras: crio enquanto falo* (2017) não possui versão impressa, apenas *e-book* e audiolivro.

Selecionamos um livro de cada editora para discutir três aspectos diferentes relacionados à materialidade no impresso e as formas contemporâneas de transmissão literária. Nossa seleção foi composta pelos títulos: *Jardim do Seu Neca – inventário botânico afetivo* (2014); *Sem palavras* (2013); e *Ouça este livro: 20 playlists surpreendentes* (2017), respectivamente pertencentes às casas Polvilho Edições, negalilu e editora Barbante. Nos detivemos sobre estes exemplares lançando mão dos critérios já expostos neste trabalho investigando: a materialidade do impresso; a materialidade do texto; e a materialidade na convergência entre o impresso e o digital.

À vista disso, apresentamos na próxima seção uma análise comparativa entre os três exemplares, trazendo à baila a discussão acerca do conceito de materialidade e transmissão literária no microcosmo gráfico-independente. Ressaltamos que as análises, embora não sejam representativas do espaço editorial inteiro, são relevantes recortes de práticas editoriais específicas que se desenvolvem no campo editorial.

4 Diálogos, convergências e materialidades

O livro *Jardim do Seu Neca – inventário botânico afetivo*⁶ apresenta o resultado de sucessivas conversas entre a autora, Ana Rocha, e Manoel José dos Santos, conhecido com Seu Neca, cuidador de um jardim “à beira das águas salobras do Rio Real, em Mangue Seco, já na divisa da Bahia com Sergipe.” (Rocha, 2014). O período de férias programadas pela autora teve seus dias multiplicados, em um processo de escuta do que Seu Neca dizia sobre cada planta e na colheita de exemplares para compor um herbário.

No livro encontramos a materialidade do impresso, tanto por suas especificações gráficas, quanto pelo desdobramento material que a obra potencializa ao serem entregues sementes de plantas para quem compra o livro. Encadernado artesanalmente com a técnica da costura japonesa, o livro tem o formato 18,5 x 13 cm com a capa em tecido verde escuro impressa em serigrafia branca. O miolo em papel jornal também foi impresso em serigrafia, porém verde. Este é composto por ilustrações das flores e folhas colhidas do jardim com “descrições singelas colhidas, aqui e ali, ao longo da fala solta de Seu Neca, em que pululam adjetivações subjetivas” (Rocha, 2014). Estas foram alinhavadas às “designações científicas, em latim, que adotam a nomenclatura binominal formalizada pelo naturalista sueco Carlos Lineu, no século XVIII” (Rocha, 2014).

As 40 páginas, de verso liso, foram diagramadas usando duas tipografias de tamanhos e conceitos diferentes: uma simulando a escrita cursiva (para nomes científicos) e outra em caixa alta (indicando as falas do jardineiro). O livro tem capa e miolo de natureza artesanais e apresenta como estrutura opcional as sementes de plantas que acompanham o livro. Estas convidam o leitor a participar e vivenciar o plantio, tal qual Seu Neca faz. Ademais, Ana Rocha explora de várias maneiras o texto e as ilustrações apresentadas no inventário botâ-

⁶ Considerado pela editora o carro-chefe de vendas, atualmente está em sua terceira edição, sendo o único título reimpresso. A primeira tiragem, em 2014, contou com 200 exemplares numerados e foi impressa na cor marrom, enquanto a segunda, em 2015, foi impressa em papel pólen *bold* 90 g, com a mesma técnica, mas em verde escuro, na tiragem de 500 exemplares não mais numerados. A terceira edição foi impressa em 2019, contando com 300 exemplares. Ele é vendido pelo valor de R\$ 60,00.

nico afetivo. Ela comercializa o que denomina de “famílias gráficas”, que conta com pôsteres, sacolas, *cards* e carimbos.

Imagem 1 – Livro *Jardim do Seu Neca: inventário botânico afetivo*



Fonte: Loja virtual da Polvilho Edições, [Capa...], 2022.

Apesar dos aspectos relacionados à materialidade saltarem aos olhos ao vislumbrarmos esta produção, algumas características mais peculiares não podem passar despercebidas. Uma delas é o fato de que Ana Rocha brinca com as linguagens ao optar por descrever o nome científico das plantas em latim, mas manter, em caixa alta, as palavras de Seu Neca, fazendo um diálogo com a linguagem oral. Esta estratégia de apropriar-se do cotidiano na literatura está em simbiose com a própria proposta do livro que nos convida à prática do plantio – atividade manual e cotidiana tal qual a linguagem empregada.

Desta forma, há uma ruptura com as formas tradicionais de transmissão literária, embora elas não sejam deixadas de lado, pois o latim – língua culta – também se faz presente no título. O que a autora propõe é estas duas linguagens em diálogo, um fazer literário intrínseco ao viver cotidiano. Ademais, ao ofertar produtos que se desdobram da narrativa, como as sementes que vão com o exemplar, ela convida o leitor a fazer ele próprio o movimento literário, não apenas lendo, mas exercendo a mesma função do autor ao ser convidado a plantar sementes – uma metáfora que também pode ser entendida como o plantio literário, uma forma de espalhar literatura.

Esses objetos materiais são tão potentes que, embora o livro esteja esgotado, ainda há objetos decorrentes dele à venda no site da editora. O que demonstra que o título não se resume apenas à obra narrativa, mas aos seus desdobramentos que aparentemente foram ainda mais perenes e duradouros.

O segundo título a ser analisado é *Sem palavras*, da editora negalilu. A obra é escrita em coautoria com Valentina Prado e possui particularidades tanto no lançamento quanto na

materialidade do texto. O livro de 320 páginas aborda o romance entre Laura Passing (Nega) e Brisa Marin (Lilu). A afetividade da relação transparece ao longo de toda correspondência trocada, revelando *e-mails* e *chats* em uma diagramação que sinaliza materialmente que tal comunicação está “mediada no ciberespaço” (2013, p. 9). O livro, de 16 x 22cm, possui uma capa bastante diferenciada, usando um recurso que deixa expostas as laterais do cartão 1,7 mm e faz com que a encadernação seja semelhante ao de uma brochura. Essa prática é diferenciada de outros livros de capa dura que via de regra possuem o papelão encoberto para uma maior durabilidade da obra. Na capa percebemos a predominância das cores bordô e laranja (lombada) impressas no papel alto alvura. O miolo, colado, possui o papel pólen na gramatura 80 g/m² e a impressão é monocromática em preto. Em termos de acabamento, além da faca, encontramos uma laminação especial, denominada BOPP. A natureza da capa é híbrida, pois contempla processos industriais com a colagem manual, enquanto o miolo é digital. O título foi impresso em *offset*.

Assim como a Polvilho traz um desdobramento material, o processo de lançamento deste texto também desdobrou-se em ações de diferentes grupos. O conteúdo textual foi finalizado em 2010 e antes de publicá-lo a autora criou uma página no domínio *blogspot* chamado Nega Lilu e postou trechos com o intuito de testar e difundir o texto. Para isso, convidou um grupo de leitores especializados para pensarem desdobramentos do texto a partir de suas áreas de atuação – como publicidade, artes plásticas, arquitetura, coreografia e dança, fotografia, tatuagem – resultando no Coletivo Esfinge, que chegou a mais de 100 participantes com diferentes frentes de atuação, entre os anos de 2009 e 2014, todas relatadas por Larissa Mundim no livro *Operação Kamikaze* (2015).

Imagem 2 – Livro *Sem palavras*



Fonte: Portfólio do *website* Cargo Collective, [Capa...], 2013.

Além dos diversos desdobramentos que a obra acarretou por meio do coletivo, de modo que a materialidade, neste caso, tornou-se em formas de expressão de diversas categorias artísticas, o livro em si também apresenta peculiaridades. As autoras dialogam o tempo todo por meio de um gênero nascido na *web* – o *chat* – e, inclusive, colocam no objeto impresso gêneros textuais que não se comportam nele, como os anexos às mensagens trocadas que aparecem sublinhados incitando o leitor a serem abertos – embora a prática não seja possível neste suporte.

O próprio título da obra leva-nos a uma reflexão acerca da materialidade do texto. O livro está repleto de palavras, porém, nenhuma delas está dentro do gênero ou tipo textual esperado para um romance. Desta forma, em *Sem palavras* percebemos que os editores do microcosmo gráfico-independente, ainda que optem pelo objeto físico, trazem para as páginas do impresso diálogos com o digital, o que demonstra que não estão, de modo algum, alheios às novas tendências, antes têm se apropriado delas para modificar formas tradicionais de transmissão literária.

Por sua vez, o livro *Ouçá este livro: 20 playlists surpreendentes*, do músico curitibano Cassiano Fagundes apresenta textos escritos para o portal de música da GVT – local em que o editor Alessandro também trabalhou. O título baseia-se em 20 seleções temáticas compostas, cada uma, por 20 músicas consideradas como lado B de artistas consagrados do *rock*. Com um posfácio ilustrado em quadrinhos por Guilherme Caldas, o título também possui um QR code na quarta capa que leva às *playlists* completas disponibilizadas na plataforma Spotify.⁷ O livro apresenta medidas 18,5 x 18,5 cm, em um formato quadrado que emula um LP. Na capa policromática, percebemos a predominância do preto e do amarelo formando a imagem parcial de um disco, com verniz localizado de maneira circular, em uma analogia clara ao universo musical do título. Encontramos 72 páginas de papel pólen *bold* 90 g/m³, impressas em preto, coladas no formato brochura. A capa apresenta-se em papel Supremo 250 g/m³ e orelhas de 9 cm. Assim como o *Sem palavras*, o título não possui estruturas opcionais. Os processos de impressão não estão expressos no livro, porém depreendemos que seja *offset* pela qualidade e recursos utilizados. A natureza, tanto da capa quanto do miolo, é digital, ou seja, não possui processo manufaturado.

Ouçá este livro: 20 playlists surpreendentes convida o leitor a uma experiência com a materialidade externa ao texto, mas que se concretiza por meio dele. A narrativa constrói-se exatamente na convergência entre impresso e digital. Ao propor que o leitor pare a leitura do livro físico e abra uma *playlist* em um aplicativo de músicas, o livro nos dá a entender que a literatura se constrói por ambas as fontes, de modo que há uma quebra de expectativa imediata. O leitor tem de sair do texto para entender os propósitos comunicativos do autor. Ou seja, a transmissão literária está além dos limites do impresso, sustentando-se em uma modalidade artística que embora dialogue com a literatura – a música – possui outros suportes para sua transmissão.

⁷ Disponível em: <https://open.spotify.com/user/22dh7nlaewjamms4rbwutwzxa/playlist/oksNPVFGe3Qi8yv-v1eVFUo>. Acesso em: 2 set. 2020.

Imagem 3 – Livro *Ouçá este livro: 20 playlists surpreendentes*



Fonte: Arquivo pessoal.

Soma-se a isso o fato de que os convites reiterados que nos levam à plataforma de áudios rompem com o fluxo natural de leitura: você lê, para, ouve uma *playlist*, volta para o livro, discute a *playlist* com cunho literário e é convidado a repetir o caminho por diversas vezes. Há, assim, uma ruptura com o ritmo de leitura. A obra, desta forma, coloca em xeque o tempo todo as formas tradicionais pelas quais a literatura se sustenta, além de levar a crer que na cultura da convergência estas formas estão em constante trânsito, de modo que não há que se falar na soberania do digital sobre o impresso ou vice-versa, mas em como estas duas possibilidades vão relacionar-se na composição literária.

5 Conclusão

Para Gruszynski e Castedo (2018, p. 242) “as características materiais de uma publicação transmitem informações sobre sua natureza e, antes mesmo de ser manipulado, cada objeto induz à determinada postura da parte de quem o aborda.” À vista disso e do estudo empreendido, não podemos deixar de considerar que o suporte material dos textos altera sua recepção, pois interfere nos modos pelos quais os textos circulam e como eles são compreendidos.

Neste trabalho, percebemos que a materialidade vem sendo trabalhada de diversas maneiras pelas casas editoriais que compõem o microcosmo gráfico-independente. Seja na experimentação gráfica, seja em diálogo com outras formas materiais, seja interferindo nos

gêneros textuais esperados para determinado tipo de texto ou no imbricamento entre material e digital. A contemporaneidade tem apresentado novas formas de transmissão literária que se sustentam por meio de trabalhos materiais cada vez mais ousados, complexos e convergentes.

Deste modo, não passa despercebida a heterogeneidade dos suportes nos livros analisados, pois embora trate-se de três códigos que entram na categoria livro *stricto sensu* de Muniz Jr. (2017), cada exemplar demonstra uma maneira diferente no trabalho material com o texto. Partindo de Alencar (2023) encontramos aproximações, mas, principalmente, distanciamentos que podem ser sintetizados em um livro de natureza artesanal (Póvilho Edições), híbrido (negalilu) e digital (Barbante) – o digital nesse caso refere-se ao modo de produção. Assim, a pluralidade de técnicas e de recursos utilizados demonstram o esmero dos integrantes do microcosmo que é – em termos materiais e literários – esteticamente orientado, ou seja, seus integrantes buscam distanciar-se da produção do livro mais econômico/comercial.

Referências

[Capa do livro *Jardim do Seu Neca*]. Belo Horizonte: Póvilho Edições, 2022. Disponível em: <http://povilhovende.iluria.com/pd-17e5dc-jardim-do-seu-neca-inventario-botanico-afetivo.html?c-t=a70e3&p=1&s=1>. Acesso em: 30 out. 2020.

[Capa do livro *Sem palavras*]. [S. l.]: Cargo Collective, 2013. Disponível em: <http://cargocollective.com/negalilu/Sem-Palavras>. Acesso em: 19 nov. 2020.

ALENCAR, Maria Luísa. Método para análise de publicações independentes: um olhar sobre a materialidade, visualidade e artesanidade no contexto do livro. In: MAZZILLI, Clíce de Toledo Sanjar (org.). *Design e dimensões narrativas multissensoriais*: livro como objeto de pesquisa e prática criativa. São Paulo: FAUUSP, 2023. (Coleção Caramelo). DOI: <https://doi.org/10.11606/9786589514480>. Disponível em: <https://www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/1168>. Acesso em: 28 jun. 2024.

ANDREOLA, Alessandro; MARQUES, Paola. [Entrevista cedida à] pesquisadora Samara Mírian Coutinho. Curitiba, 5 ago. 2019.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Conversações com Jean Lebrun. 1ª reimpr. Tradução Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Editora UNESP, 1998.

CHARTIER, Roger. Buscando os in-quarto: materialidade do livro e significado do texto. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 24, n. 44, p. 9-22, jan.-jun. 2022. DOI: <https://doi.org/10.14393/artc-v24-n44-2022-66574>. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/66574/34870>. Acesso em: 17 out. 2024.

COLLEU, Gilles. *Editores independentes: da idade da razão à ofensiva?* Tradução Márcia Atália Pietrolungo. Rio de Janeiro: Libré, 2007.

FAGUNDES, Cassiano. *Ouçá este Livro! 20 playlists* surpreendentes. Curitiba: Editora Barbante, 2017.

GRUSZYNSKI, Ana; CASTEDO, Raquel da Silva. A materialidade do livro na contemporaneidade: imbricamentos entre imediação e hipermediação. *Interin*, v. 23, n. 1, p. 238-251, 2018. DOI: <https://doi.org/10.35168/1980-5276.UTPinterin.2018.Vol23.N1.pp238-255>. Disponível em: <https://www.redalyc.org/journal/5044/504459789014/504459789014.pdf>. Acesso em: 28 jun. 2024.

LACERDA, Maíra Gonçalves; FARBIARZ, Jackeline Lima. A formação visual do leitor por meio do Design na Leitura: livros de literatura para Educação Infantil e Ensino Médio. *In: CONGRESSO PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN*, 13., 2018, Joinville. *Anais [...]*. São Paulo: Blucher, 2019. Disponível em: <https://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/a-formao-visual-do-leitor-por-meio-do-design-na-leitura-livros-de-literatura-para-educao-infantil-e-ensino-mdio-30513>. Acesso em: 28 jun. 2024.

MELOT, Michel. *Livro*. Tradução Marisa Midori Deaecto. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

MUNDIM, Larissa; PRADO, Valentina. *Sem palavras*. Goiânia: edição das autoras, 2013.

MUNIZ JR., José de Souza. 'É dia de feira': a cena dos microeditores na cidade de São Paulo. *In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO*, 40., 2017, Curitiba. *Anais [...]*. Curitiba: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2017. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-2659-1.pdf>. Acesso em: 28 nov. 2017.

MUNIZ JR., José de Souza. *Girafas e bonsais*: editores “independentes” na Argentina e no Brasil (1991–2015). 2016. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-28112016-103559/pt-br.php>. Acesso em: 3 nov. 2019.

NEGALILU. Goiânia: negalilu editora, 2020. Disponível em: <https://negalilu.com.br/>. Acesso em: 7 nov. 2024.

RIBEIRO, Ana Elisa. *Livro*: edições e tecnologias no século XXI. Belo Horizonte: Moinhos: Contafios, 2018.

ROCHA, Ana. [Entrevista cedida à] pesquisadora Samara Mírian Coutinho. Belo Horizonte, 23 out. 2019.

ROCHA, Ana. *Jardim do Seu Neca – inventário botânico afetivo*. Belo Horizonte: Polvilho Edições, 2014.

VARELLA, João. O editor e o mar: as estratégias dos publicadores contemporâneos. *In: SANTANA, Letícia; MOREIRA, Renata; COUTINHO, Samara. Cartografias da edição independente*. Belo Horizonte: LED, 2021.

Leitura e poética midiática em jogos literários impressos na virada do século XX

Reading and Poetics in Printed Literary Games at the Turn of the 20th Century

Bruno Guimarães Martins

Universidade Federal de Minas Gerais
(UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR
Capes | Fapemig
brunomartins@fafich.ufmg.br
<https://orcid.org/0000-0002-1238-3729>

Resumo: Fenômenos de longa duração, jogos literários como enigmas, logogrifos e anagramas têm sua origem em longínquas narrativas e práticas culturais que antecedem seus registros na antiguidade clássica. Vestígios e fragmentos dessas microformas excêntricas e dialógicas podem ser facilmente encontrados na cultura popular e no ambiente digital, indicando sua sobrevivência e relevância contemporânea. Tratando-se de jogos que têm como matéria a própria linguagem, buscaremos demonstrar como estimulam simultaneamente uma autoconsciência linguística e midiática. Neste sentido, utilizamos ferramentas computacionais para rastrear e comparar a publicação destes jogos em hemerotecas digitais com acervos da imprensa francesa e brasileira, identificando sua significativa popularização ao final do século XIX. Assumimos este grande aumento quantitativo como recorte para analisar mudanças qualitativas nos jogos, a partir de análise detalhada de alguns exemplos que demonstram algumas das dificuldades de adaptação e tradução de jogos literários em diferentes realidades culturais e linguísticas. Finalmente, tentaremos demonstrar como os jogos literários impressos desenvolveram uma poética midiática própria, assim como uma forma de leitura particular que se relaciona às condições materiais da própria imprensa.

Palavras-chave: jogos literários; atos de leitura; poética tipográfica; materialidade midiática.



Abstract: Long-lasting phenomena, literary games such as riddles, logogriphs and anagrams have their origin in distant narratives and cultural practices that precede its records in classical antiquity. Traces and fragments of these eccentric and dialogic microforms can be easily found in popular culture and the digital environment, indicating its survival and contemporary relevance. Since games have as their subject matter the language itself, we will try to demonstrate how they stimulate linguistic *and* media self-awareness simultaneously. In this sense, we used computational tools to track and compare the publication of these games in digital libraries with collections of the French and Brazilian press, identifying their significant popularization at the end of the nineteenth century. We assume this large quantitative increase as a cut to analyze qualitative changes in the games, from a detailed analysis of some examples that demonstrate some of the difficulties of adaptation and translation of literary games in different cultural and linguistic realities. Finally, we will try to demonstrate how the printed literary games developed a poetic media of their own, as well as a particular reading form that relates to the material conditions of the press itself.

Keywords: literary games; reading acts; typographical poetics; media materiality.

Que o enigma tenha nascido com a civilização, não é necessária outra prova além da história de todas as literaturas e de todas as religiões.¹

(Bernasconi, 1964, p. 14)

1 Introdução

Muitas são as representações de jogos na história da imprensa: xadrez, dominó, baralho, jogos de azar, esporte. Ao elaborar um ensaio historiográfico sobre jogos literários escolhemos um tipo de artefato cultural cuja matéria é a própria linguagem, o que nos permite traçar relações entre estes jogos e um meio de comunicação específico, ou seja, entre jogos literários e dispositivos técnicos, materiais, econômicos e sociais da mídia impressa.

Para compreender este aspecto midiático, nos concentramos especialmente no momento histórico quando estes jogos se popularizam tornando-se presença constante em jornais cotidianos no último quartel do século XIX, recorte histórico identificado a partir da análise de bancos de dados da imprensa brasileira e francesa. Buscaremos apreender as dimensões poéticas e estéticas dos jogos literários em sua forma impressa, ou seja, como os circuitos de produção e recepção relacionam-se aos ritmos e processos da mediação impressa, assim como de suas qualidades técnicas, especialmente em relação à diferenciação de outros discursos, à composição tipográfica da página e às condições de reprodução dos desafios e soluções propostas. Ao considerar um circuito comunicativo impresso não devemos esquecer de que jogos literários podem ser vistos como parte de um fenômeno de longa duração, cuja existência revela uma dimensão antropológica. Todavia, apesar de presentes em hábitos transculturais como as brincadeiras infantis de adivinhas e esconde-esconde, propomos com esta investigação aproximar reflexão histórica, midiática e literária.

Os antigos enigmas podem ser tomados como metonímia para todos os jogos literários, pois a intenção de obscurecer a mensagem conduz a manipulações nos significantes com vistas a promover desvios e ambiguidades de sentido e, conseqüentemente, dificultar seu esclarecimento, muitas vezes, forçando a linguagem para novos limites e fronteiras. Sejam *jogos literais* baseados em letras, palavras e sons, sejam *jogos gráficos ou figurados* que utilizam imagens, desenhos e signos não alfabéticos,² a escrita e leitura de jogos literários funciona como o mecanismo de uma armadilha: sua montagem depende da ocultação do sentido com vistas a seduzir leitores para sua adivinhação. A codificação criptográfica da linguagem abre ao jogador um abismo em relação ao sentido, quando acontecem encontros com a linguagem e a mídia. A manipulação dos significantes cria relações indiretas, ambiguidades e alusões ao abrir espaços entre significante e significado, sendo justamente sua transposição de um lado a outro o que permite uma sensibilidade aos “meios”.

Ao permitir a experiência de formas de leitura que se desviam do modelo predominante estabelecido ao longo dos cinco séculos da história da imprensa, a interpretação do significado dos textos (Gumbrecht, 2010), os jogos literários podem ser compreendidos como *microformas excêntricas* capazes de estabelecer uma suspensão com o tempo de adivi-

¹ “Que l'énigme soit née avec la civilization, il n'en faut pour preuve que l'histoire de toutes les littétatures et de toutes les religions”. Todas as traduções deste artigo foram feitas pelo autor.

² Esta classificação foi proposta em *Histoire des énigmes* (Bernasconi, 1964, p. 41 ss.).

nhação, permitindo ao leitor escapar de automatismos para perceber o próprio mecanismo midiático. Aludindo ao mais célebre dos enigmas, nos jogos literários a imprensa assume a figura de uma esfinge que convida os leitores a decifrá-la. Os artifícios utilizados pelos jogos literários para se desviarem das práticas convencionais de leitura permitem a exploração de uma poética midiática que se apresenta na experiência de leitura ao explicitar a própria linguagem e o dispositivo midiático.

Em notável obra de arqueologia literária, *Recherches sur les jeux d'esprit, les singularités et les bizarreries littéraires*, o historiador Alfred Canel (1867) descreveu alguns complexos movimentos de migrações e adaptações de jogos literários através de diferentes períodos e culturas, argumentando que as restrições e dificuldades autoimpostas promovem novas formas de apropriação e usos em fricção com as convenções linguísticas:

Alguns os apresentam como uma herança da antiguidade; outros como consequência do espírito de imitação presente na espécie humana que os fazem tomarem emprestados de países vizinhos; o resto como parte de uma cultura indígena primitiva. Sua fonte advém dos espíritos que buscam abrir novos caminhos para superar a escassez de ideias pela variedade das formas [...] (Canel, 1867, p. 5-6).³

Ao deparar este mesmo abismo temporal, outros mergulhos historiográficos retificaram os jogos literários como fenômeno de longa duração, destacando os laços entre a poesia e o enigma (Huizinga, 2005), assim como descreveram seus usos como mediação de conflitos em antigas práticas de culturas tradicionais, transfiguradas em desafios de improvisos poéticos presentes na cultura popular contemporânea (Bastide, 1959). Também podem ser encontrados esforços para descrever uma genealogia e classificação de tipologias dos jogos literários,⁴ a despeito de sua notável capacidade de infiltração em outros gêneros discursivos (Bernasconi, 1964),⁵ assim como uma defesa de sua importância como uma variação experimental da poesia sendo capaz de impulsionar novas formas linguísticas (Chaplot, 1895; Guirand, 1976; Higgins, 1987).

³ “Les uns se présentent comme un héritage de l'antiquité; les autres, par suite de cet esprit d'imitation qui domine si généralement l'espèce humaine, ont été empruntés aux pays voisins; le reste, produit indigène, a eu sa source dans l'activité des esprits cherchant à s'ouvrir des voies nouvelles et à suppléer à la rareté des idées par la variété des formes”.

⁴ A tradução de *jeux d'esprit* como “jogos mentais” inclui uma série de jogos de tabuleiro e alusões metafóricas que não fazem parte do recorte proposto. Compreendemos aqui *jeux d'esprit* como um conjunto de jogos literários que propõe manipulações de letras, palavras e imagens, assim como no panorama histórico elaborado em *Histoire des énigmes* por Bernasconi (1964), que descreve as seguintes tipologias: *l'énigme*, *l'anagramme*, *le métagramme*, *le logographe*, *le charade*, *les mots en double sens*, *les jeux géométriques*, *les mots croisés* e *les rébus*; cujas traduções são enigma, anagrama, metagrama, logogrifo, charada, palavras em duplo sentido, jogos geométricos, palavras cruzadas e criptogramas. Apesar de ser bastante detalhada e útil, esta classificação não descreve a grande variedade de jogos híbridos, assim como também não aborda a questão das traduções dos jogos, limitando-se às versões em francês. Por exemplo, os fascinantes e imagéticos rébus se transformaram no século XIX em *enigmas* na imprensa brasileira, antes de serem chamados de criptogramas. Serão necessárias novas investigações e novos artigos para descrever modificações de nomenclatura e variações de regras para cada um dos jogos, paralelamente às suas traduções e variações culturais.

⁵ “Os intérpretes da Bíblia contam setenta e dois enigmas em Isaías, trinta e quatro em Jeremias, doze em Ezequiel. Nos outros livros são igualmente encontrados, sobretudo no Apocalipse.” (Bernasconi, 1964, p. 15). (“Les interprètes de la Bible comptent soixante-douze énigmes dans Isaïe, trente-quatre dans Jérémie, douze dans Ezéchiel. Les autres livres en sont également remplis, et surtout l'Apocalypse.”)

Diante disso, investigaremos os jogos literários a partir de um momento quando alcançaram grande popularidade graças à sua inserção em jornais diários nas últimas décadas do século XIX. Seguimos a percepção de que, ao longo do século XIX, foram consolidadas as condições para que a imprensa constituísse um primeiro sistema verdadeiramente midiático, ao articular a formação de circuitos comunicativos globais a partir da circulação de textos de forma transnacional no que já foi rotulado como “a civilização do jornal” (Kalifa *et al.*, 2011). Vale também mencionar estudos que esboçaram em detalhes uma circulação transatlântica dos impressos, revelando a grande complexidade geopolítica de seus processos de produção, adaptação e tradução (Granja; Luca, 2019). Para além da análise comparada entre imprensa brasileira e francesa, acreditamos que a atenção à dimensão material do dispositivo midiático nos permite visualizar um emaranhado de grafos descentralizados que caracterizam as mutações dos jogos literários em sua inespecificidade genérica e longa duração histórica. Em resumo, não se trata de identificar particularidades nacionais, assimetrias tecnológicas ou ondas de influência, mas de descrever, a partir da materialidade do suporte impresso e da análise dos arquivos disponíveis, as mutações e a traslação cultural dos jogos literários.

2 Recortando o enigma

Ao longo dos séculos XVI e XVII, as páginas de volumes místicos e religiosos convidavam leitores eruditos a decifrar engenhosos anagramas e acrósticos ao esquartejar as palavras e expressões latinas em composições de figuras geométricas, labirintos e espirais (Canel, 1867). Além disso, registros impressos da poesia dos trovadores traziam a presença de jogos e desafios poéticos mais ou menos explícitos, destacando-se as *Carmina figurata*, composições enigmáticas e elaboradas com referência às antigas práticas de escritura e iluminuras (Zumthor, 1975). Mais conhecida foi a publicação de enigmas e logogrifos em periódicos literários no século XVIII, como aqueles encontrados no longo e influente *Mercure de France* (1724-1823), que contou com a simpatia de intelectuais como Voltaire e Rousseau, apontando a vocação paradoxal dos jogos literários como *divertimento sério*.

Ao lado do desenvolvimento de novas formas e gêneros como crônicas, folhetins, reportagens, caricaturas etc., as colunas dos periódicos oitocentistas foram cenário para a proliferação de jogos literários. Foram retomadas fórmulas clássicas – enigmas, charadas, logogrifos, anagramas, acrósticos, rébus – e surgiram jogos híbridos, como, por exemplo, a charada logográfica. Além disso, é notável o surgimento de ao menos dois jogos que se tornariam populares naquele momento: os metagramas e os problemas de construção. As duas últimas décadas do século XIX registram um grande aumento na frequência de publicação de jogos, demonstrando sua vulgarização, pois se antes eram restritos a periódicos literários, passariam a compor as colunas de jornais diários. Vejamos uma breve descrição da trajetória dos *jeux d'esprit* na imprensa francesa que aparece de forma autorreflexiva na introdução de um dos volumes com antologias de jogos:⁶

⁶ Apresentamos uma lista com alguns títulos de antologias da imprensa francesa ordenadas por ano de publicação: *Traité élémentaire des jeux d'esprit* (Micoud, 1845), *Le livre des jeux d'esprit* (Mouttet, 1852), *La clé des jeux d'esprit* (Colibri, 1887), *Les jeux d'esprit en famille* (Avocat, 1888), *Mille jeux d'esprit* (Joliet, 1893), *La théorie et la pratique des jeux d'esprit* (Chaplot, 1895). Cf. AVOCAT, Jacob. *Les jeux d'esprit en famille*. Nouveau recueil. Cannes: 1888; JOLIET,

Os jogos de espírito pelos quais os nossos pais se apaixonaram no século passado [XVIII] gozam de novo entre nós de uma moda tão incontestável que, não só os jornais literários e ilustrados, mas também muitos grandes jornais tiveram de, para seguir este movimento, começar a publicar diariamente ou semanalmente. As pessoas sérias tratam estas coisas de futilidades e trivialidades, sem suspeitar do seu lado útil e seu real interesse; pois somente os amadores destas recreações sabem que necessitam do conhecimento perfeito de uma multidão de palavras, que revelam incessantemente novas palavras, para oferecer às exigências das esfinges por definições exatas, e para desenvolver a perspicácia dos Édipos (Colibri, 1887, p. 5).⁷

Para demonstrar esta ascensão dos jogos neste momento histórico lançaremos mão de ferramentas computacionais, perseguindo métodos das *humanidades digitais*, especialmente a lexicografia, o que nos permitirá analisar uma enorme quantidade de textos, ultrapassando assim as restrições impostas pela leitura individual. Guiamo-nos parcialmente pelos experimentos de Franco Moretti (2013), no que chamou ironicamente de *distant reading*, em sua busca para encontrar novas maneiras de ler e analisar o imenso corpo de textos digitalizados.

Leitura à distância: quando distância [...] é a condição para o conhecimento, pois permite focar em unidades que são muito menores ou muito maiores que o texto: fontes, temas, tropos – ou gêneros e sistemas. E se, entre o muito pequeno e o muito grande, o texto desaparece, trata-se de um daqueles casos quando se pode afirmar com justiça que menos é mais. Se buscamos compreender o sistema como um todo, devemos aceitar perder alguma coisa. Sempre se paga um preço pelo conhecimento teórico, pois a realidade é infinitamente rica, conceitos são abstratos, são pobres. Mas é precisamente esta ‘pobreza’ que torna possível utilizá-los para conhecer. É por isso que, na verdade, menos é mais (Moretti, 2013, p. 48-49).⁸

A despeito dos ruídos diversos que incorrem na digitalização e nos usos de ferramentas computacionais ao explorar os imensos bancos de dados com arquivos da imprensa, esta metodologia torna possível esboçar uma arqueologia que contribui para descrever relações

Charles. *Mille jeux d'esprit*. Paris: 1893; MICOUD, J. *Traité élémentaire des jeux d'esprit* : charades, anagrammes, logogriphes. Paris: Aurillac, 1845; MOUTTET, Félix. *Le livre des jeux d'esprit, énigmes, charades, logogriphes*. Paris: Ch. Ploche Libraire-Éditeur, 1852.

⁷ “Les jeux d'esprit, pour lesquels se passionnaient nos pères au siècle dernier, jouissent de nouveau parmi nous d'une vogue si incontestable que, non seulement les journaux littéraires et illustrés, mais aussi beaucoup de grands journaux ont dû, pour suivre le mouvement, se mettre à en publier quotidiennement ou hebdomadairement. Les gens graves traitent ces choses de futilités et de bagatelles, sans en soupçonner le côté utile ni l'intérêt réel; les amateurs qui suivent ces récréations savent seuls qu'elles nécessitent la connaissance parfaite d'une foule de mots, qu'elles en révèlent sans cesse de nouveaux, qu'elles donnent aux sphinx l'habitude des définitions exactes et qu'elles développent la perspicacité des œdipes.”

⁸ Estamos conscientes da complexidade da discussão em torno das humanidades digitais e acompanhamos alguns de debates críticos (Underwood, 2019) e seus desdobramentos (Manovich, 2020). Todavia, para este artigo decidimos manter como referência principal a noção de *distant reading*: “Distant reading: where distance [...] is a condition of knowledge: it allows you to focus on units that are much smaller or much larger than the text: devices, themes, tropes – or genres and systems. And if, between the very small and the very large, the text itself disappears, well, it is one of those cases when one can justifiably say, ‘Less is more’. If we want to understand the system in its entirety, we must accept losing something. We always pay a price for theoretical knowledge: reality is infinitely rich; concepts are abstract, are poor. But it’s precisely this ‘poverty’ that makes it possible to handle them, and therefore to know. This is why less is actually more.”

entre a circulação de textos e o desenvolvimento de sua poética midiática. É claro que este exercício de leitura panorâmica não pode dispensar a análise de alguns exemplos ilustrativos. Dessa forma, acreditamos que, ao “ler” com o auxílio de ferramentas computacionais, realizamos um duplo movimento tanto para compreender particularidades históricas e midiáticas na leitura dos jogos, quanto em identificar vestígios anacrônicos que nos revelam a resiliência de antigas práticas de leitura por adivinhação. Transformar o jogo literário em objeto de pesquisa depende da descrição de uma sensibilidade particular para a leitura na materialidade impressa, sem apagar a permanência de práticas aparentemente abandonadas, quando a atenção dos sentidos se dedicou à leitura do horizonte, dos astros celestes, do voo dos pássaros e do fígado dos animais.

Importante notar que, ao longo da história da imprensa, a publicação de jogos literários foi contínua, atravessando períodos de maior ou menor popularidade (Bernasconi, 1964), verificando-se que o pico de frequência na virada do século XX teve continuidade com as palavras cruzadas, cuja publicação se iniciaria nos anos 1920 (Aron, 2018). Acreditamos que algumas das dificuldades em capturar um objeto de longa duração pode encontrar um ponto de inflexão em seus picos de popularidade midiática, o que torna possível apresentar uma breve síntese de sua complexidade. Buscando este esboço apresentamos dois gráficos realizados com ferramentas de lexicografia, ou seja, que investigam a ocorrência de um conjunto de palavras que caracterizam as publicações de jogos nas imprensas francesas, que foram pesquisadas nas hemerotecas da Bibliothèque nationale de France (BnF) e da Biblioteca Nacional do Brasil.

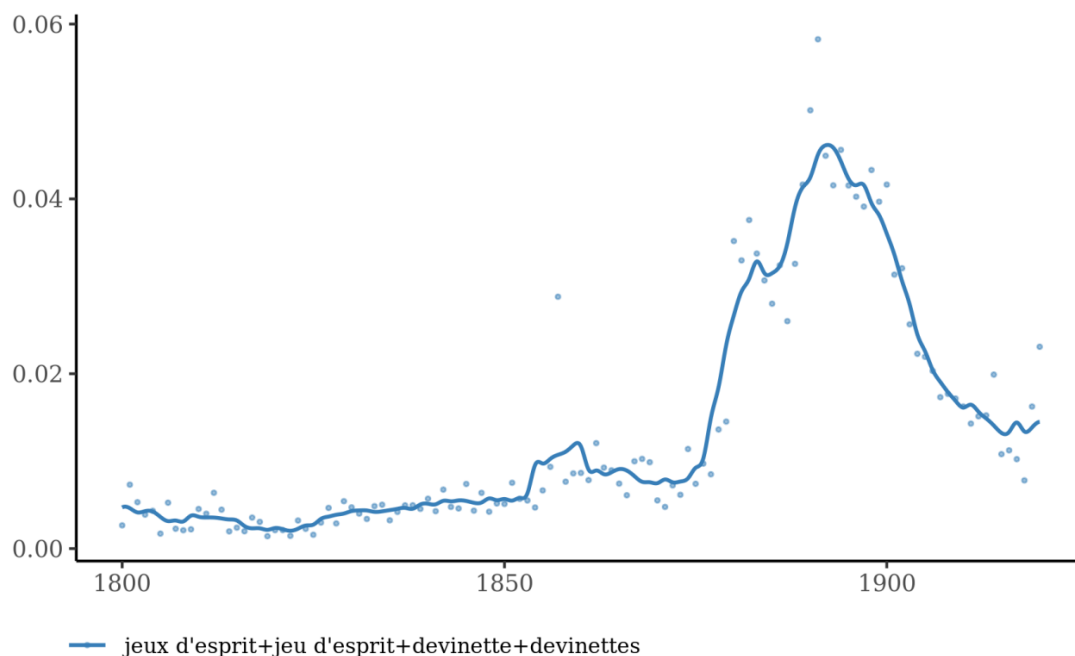
A despeito das diferenças no que diz respeito à quantidade e estruturação dos dados, sendo a versão francesa capaz de apresentar uma gama de matizes mais complexa, o que nos interessa é que em ambos os gráficos as curvas de crescimento nos indícios de ocorrências são bastante similares em relação à linha do tempo, corroborando com a hipótese de que a explosão de popularidade dos jogos coincide com a migração de periódicos literários com circulação mais restrita para as colunas dos jornais diários. Por um lado, a imprensa francesa abrigou sob as rubricas *Jeux d'esprit* e *Devinettes* uma grande variedade de jogos literários, utilizando para se referir aos leitores as figuras de *Sphinx* e *Œdipes*, respectivamente para aqueles que elaboravam e decifravam os problemas (Fig. 1). Por sua vez, no Brasil, por conta de limitações técnicas para reproduzir imagens e realizar composições complexas, os logogrifos e charadas em versos rimados se tornariam as formas mais populares, em especial as charadas por funcionarem bem em tamanhos compactos e serem mais facilmente elaboradas e decifradas (Fig. 2). Diante disso, podemos dizer que, além de limitações linguísticas e culturais, as questões materiais da imprensa contribuíram para que variações distintas dos jogos se desenvolvessem nas páginas de jornais franceses e brasileiros.⁹

No primeiro gráfico apresentamos a ocorrência das duas rubricas mais utilizadas na publicação de jogos literários na imprensa francesa: *Jeux d'esprit* e *Devinettes*. Na medida em que passaram a ocupar as colunas de jornais diários a partir dos anos 1870, a percentagem de ocorrências em relação ao volume de publicações disponíveis no banco de dados aumenta até

⁹ Mesmo que tenhamos estabelecido uma perspectiva comparativa entre duas imprensas nacionais, pretendemos acrescentar, em uma próxima etapa da pesquisa, a consulta em outras bibliotecas digitais para caracterizar uma projeção midiática que transfigura os jogos como um fenômeno mundial. Por hora, basta dizer que as pesquisas em desenvolvimento apontam para confirmação da popularidade no mesmo momento histórico em outras imprensas nacionais.

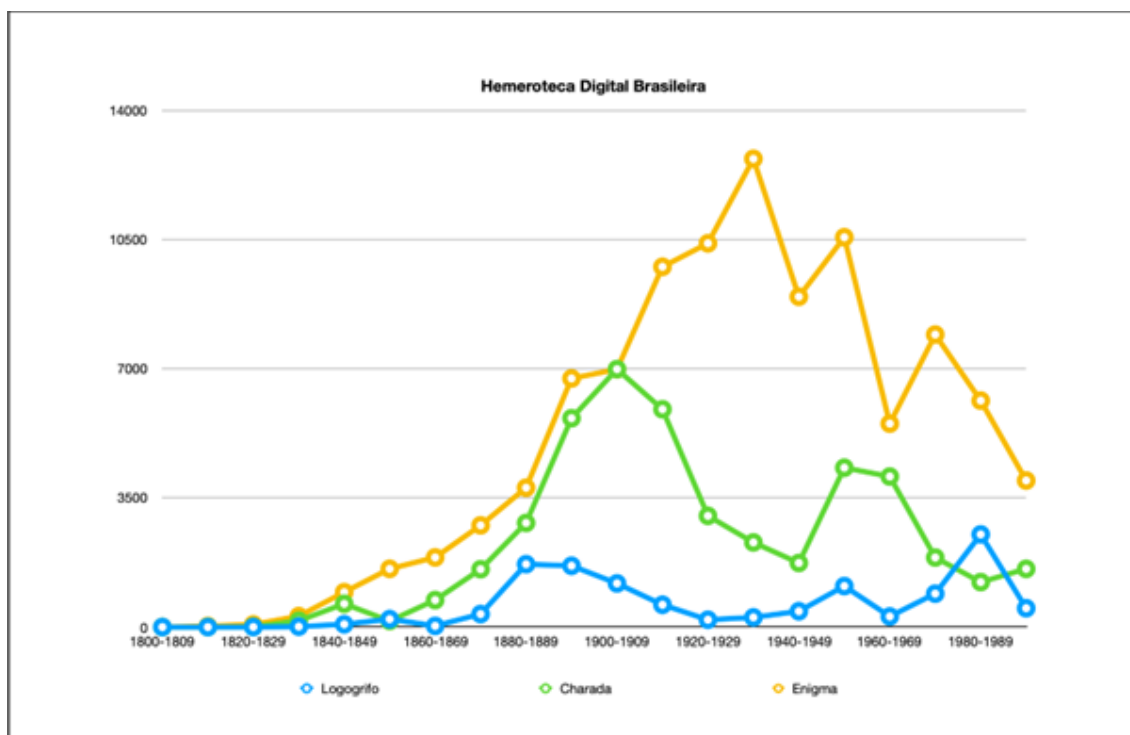
atingir seu pico nos últimos anos do século XIX. Por sua vez, o segundo gráfico apresenta uma curva de crescimento similar e simultâneo na imprensa brasileira a partir da ocorrência dos termos charada, logogrifo e enigma.

Figura 1 – Jeux d'esprit e Devinettes, 1800-1920



Fonte: Bibliothèque nationale de France / Gallicagram (Azoulay; Courson, 2021).

Figura 2 – Logogrifo, Charada e Enigma, 1800-2000



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional Brasileira.

3 O meio em jogo

Em *Homo ludens*, Johan Huizinga apresenta sua hipótese de que “o jogo é fato mais antigo que a cultura” (2005, p. 3), identificando impulsos lúdicos desde as origens mais remotas da civilização, em antigos ritos sagrados e nas mais diversas práticas sociais e artísticas, como a brincadeira infantil e a poesia. Atribui-se assim uma qualidade antropológica ao jogo, destacando-se sua capacidade em tensionar as fronteiras da própria história ao se afirmar: “a função significativa do jogo é comum aos homens e aos animais” (Huizinga, 2005, p. 8). Nesta perspectiva, a situação lúdica condiciona uma experiência espaço-temporal extracotidiana¹⁰ quando as ações ganham autonomia, fazendo emergir uma sensibilidade específica para sua função significativa sem eliminar a possibilidade de que sejam tomadas em sua seriedade, permitindo, enfim, que sejam atribuídos diferentes sentidos às ações na medida em que são realizadas. Dessa forma, revela-se falsa a oposição entre “sério” e “jogo”, mantendo-se tanto a autonomia quanto a relevância social do jogo.

O historiador apresenta exemplos de desafios e competições em sociedades primitivas como indícios de que o jogo pode ser utilizado para solucionar sérios conflitos, fazendo uma associação que muito interessa ao presente artigo: “nunca se perderam inteiramente as íntimas relações entre a poesia e o enigma” (Huizinga, 2005, p. 150). Nesse mesmo sentido acreditamos que o prazer em explorar as possibilidades de sentido dos significantes em jogos literários apresenta algumas semelhanças com a escrita e a leitura de poesia. Podemos dizer, em um salto, que o impulso prazeroso em reiterar poeticamente a linguagem fez dos jogos literários fenômenos longevos nas mais diversas línguas e territórios. Em relação especificamente ao objeto deste artigo, é relevante mencionar que a popularização de jogos literários na imprensa antecedeu um importante capítulo na história da poesia, quando o espaço de composição da página tipográfica passou a ser utilizado conscientemente como recurso poético por simbolistas e vanguardistas.

Foi na virada do século XX, seguindo uma transformação mais geral, quando se introduziu um aspecto de seriedade ao jogo, operando uma separação entre divertimentos ocasionais e competições organizadas entre amadores ou profissionais: “Desde o último quartel do século XIX que os jogos, sob a forma de esportes, vêm sendo tomados cada vez mais à sério” (Huizinga, 2005, p. 219). A historicização desta então nova qualidade, a seriedade do jogo, apresenta uma resposta à tendência transcendental e algo essencialista do conceito de jogo como apontado pelo historiador H. U. Gombrecht (1973). Além disso, este recorte histórico coincide com o período que propomos estudar, sendo a imprensa um espaço privilegiado para investigar os registros desta seriedade associada aos jogos, pois é simultâneo ao aparecimento de narrativas de jogos como acontecimentos dignos de registro, que surgiu a rubrica Esportes ou *Sports*. Dessa forma surgem notícias, reportagens e crônicas que descrevem competições cada vez mais organizadas e profissionalizadas de boxe, ciclismo, hipismo, jogos de bola etc.

Por sua vez, como se ainda conservassem algo de seu passado não sério, os jogos literários seriam aglutinados sob rubricas associadas ao tempo não produtivo do trabalho, ao

¹⁰ Vejamos a definição nas palavras do autor: “[...] o jogo é uma atividade de ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da ‘vida cotidiana’” (Huizinga, 2005, p. 33).

ócio, ao lazer e às brincadeiras infantis, como *Passatempo*, *Jeux d'esprit*, Recreações literárias e *Heures de loisir*. Dessa forma, diferentemente dos esportes, os jogos literários mantiveram sua ambiguidade lúdico-séria, criando condições para o desenvolvimento de uma consciência da linguagem e a sensibilização de seus jogadores para a materialidade da imprensa. No circuito comunicativo impresso, ao ler, escrever e adivinhar jogos literários, os desafios da criação poética somavam-se às limitações materiais da composição tipográfica. Além disso, os jogos seriam adaptados a questões econômicas e sociais dos processos de edição e publicação que passariam então a integrar sua própria dinâmica.

Antes de alcançar a grande popularidade em jornais cotidianos ao final do século XIX, os enigmas e logogrifos eram lidos em periódicos literários como *Le Quintessence des Nouvelles* (1689-1730). Caso seus leitores não encontrassem solução para o enigma publicado, deveriam aguardar (e comprar) o próximo número, o que demoraria de acordo com a periodicidade da publicação. Importante notar que invariavelmente a solução era arranjada em versos, assim como o enigma formulado, se estabelecendo uma verdadeira competição cujos vencedores poderiam ganhar prêmios materiais, mas também se lançavam como candidatos ao reconhecimento literário. Muitos editores adotaram como prática autopromocional distribuir obras impressas e assinaturas para seduzir escritores e estimular leitores a participar de competições e concursos. Esta dinâmica funcionava duplamente, tanto como produção contínua de conteúdo, quanto para incrementar a circulação e a recepção das publicações. Além da diversão e do exercício intelectual, os jogos literários se encontravam implicados aos mecanismos de reconhecimento literário, se acoplando perfeitamente à serialização e ao funcionamento econômico dos periódicos. Vejamos um trecho de uma carta em que um leitor brasileiro reclama as respostas de duas charadas, demonstrando, com humor, que os jogos eram levados muito a sério.

Fazem hoje sete meses que vivo ocupado! Ocupadíssimo!... que insano trabalho, meu Deus! penso, raciocino, conjecturo... quase que... Não tenho tempo para comer, beber e dormir; estou velho; magro e pálido; não saio de casa, não falo a ninguém!!! Até quando durará isto? Até que o redator da *Marmota* dê a decifração das duas charadas do n. 14, de 23 de outubro de 1849!! (Lê-se [...], 1850, p. 4).¹¹

Em torno de 1880, aumentou o espaço dedicado aos jogos literários nas colunas de jornais cotidianos, fazendo com que se adaptassem aos ritmos temporais, à dinâmica econômica e às questões técnicas da imprensa, aproximando sua produção e recepção às qualidades da própria mídia. Além da autopromoção, uma vez que grande parte das premiações oferecidas eram assinaturas e impressos, alguns desafios e jogos, especialmente aqueles que envolviam imagens, como os rébus, e variações de anagramas, cujas soluções deviam ser compostas em uma grande variedade de *figuras complicadas*, impuseram grandes desafios para a composição tipográfica. Dessa forma se estabeleceu uma relação direta entre leitura e tipografia; o leitor destes jogos era obrigado a manipular letras *como se fosse* um tipógrafo. Os prazos de solução para os enigmas e problemas reforçava o espelhamento entre o tipógrafo e o leitor, pois ambos se encontravam premiados pelas próximas publicações. Dessa forma, periodicidade e promoção da imprensa ancoraram o desenvolvimento de concursos para jogos literários, combinando à ansiedade competitiva os desafios à inteligência dos leitores.

¹¹ A ortografia desta citação foi atualizada para as regras atuais.

Além disso, surgiram publicações especializadas em jogos, como o notável periódico bimensal *Les Plaisirs du Foyer* (1890).

3 Enigma, logogrifo e anagrama

Buscaremos distinguir três tipologias de um conjunto que já foi chamado de *jogos clássicos*: o enigma, o logogrifo e o anagrama. A despeito da classificação remeter à antiguidade, é preciso lembrar que suas origens remetem a tempos ainda mais remotos, o que não impediu que resistissem até o momento contemporâneo. Por exemplo, em nossa tradição oral não é difícil encontrar variações do *desafio brasileiro*, verdadeiro duelo de improviso com uma sequência de perguntas e respostas elaboradas forma de versos. Vejamos o fragmento de um desafio que replica a fórmula enigmática:

Laurindo [pergunta]

Vou perguntar outra coisa,
E julgo que mal não faz,
Se responder, acredito
No seu talento rapaz.
O que a Mulher tem na frente
E o Homem carrega atrás?

Marcolino [responde]

O que a Mulher tem na frente
Isto é muito singular,
Apenas a letra M
Que no homem vai findar,
Repare bem, com cuidado,
Com certeza há de encontrar!
(Bastide, 1959, p. 73)

Em *La théorie et la pratique des jeux d'esprit*, encontramos a seguinte definição: “o enigma é o rei dos jogos de espírito e merece [...] ser posicionado em primeiro lugar; é o mais antigo e o mais importante destes amáveis passatempos, e todos os outros não são mais do que casos particulares” (Chaplot, 1895, p. 35).¹² De fato, o enigma estabelece o gesto principal que se repete em todos os jogos literários, assim como podemos verificar em sua definição: “[o enigma é] um jogo que consiste em apresentar uma palavra, uma frase, uma ideia cuja forma se faz mais ou menos obscura por um artifício qualquer” (Bernasconi, 1964, p. 41).¹³ Ocultar e revelar, estes são os mecanismos básicos que se estabelecem na escrita e leitura de jogos literários. Certamente, tratando-se de um fenômeno de longa duração, as tipologias sofreram diversas mutações, hibridizações (enigma-logogrifo, anagrama enigmático) e

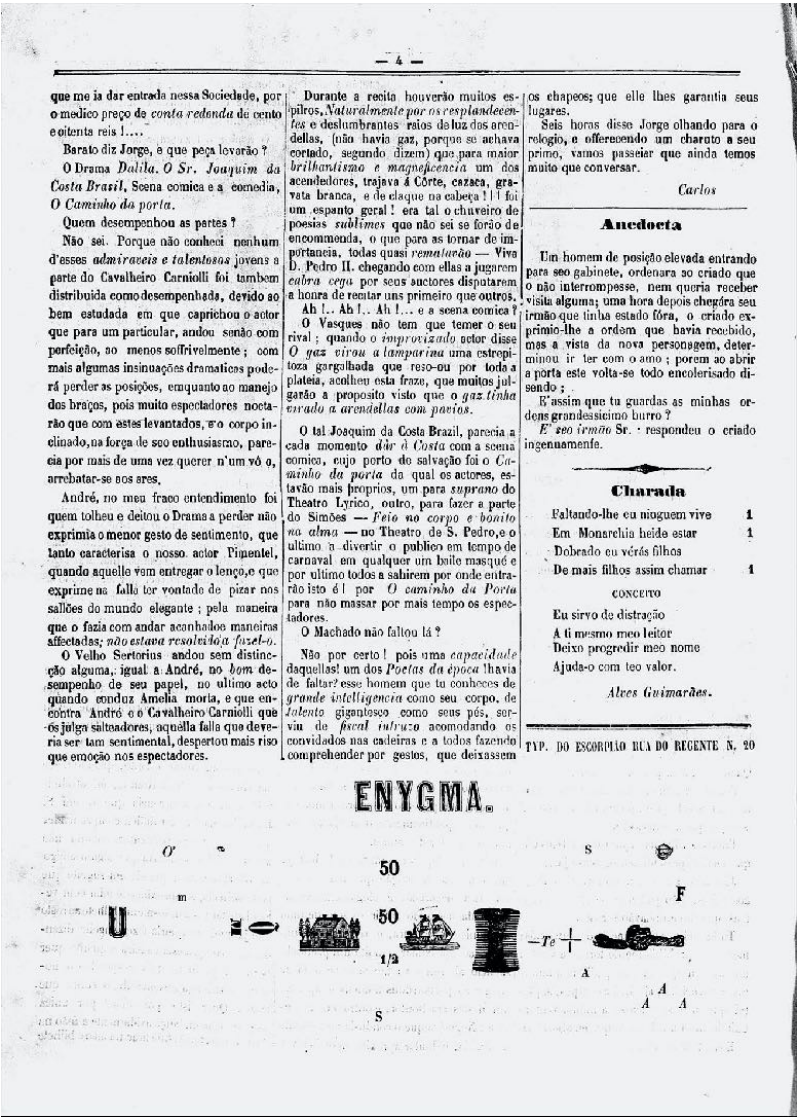
¹² “[...] l'énigme est la reine des jeux d'esprit et mérite, à tous les titres, d'être placée en première ligne; c'est le plus ancien et le plus important de ces aimables passe-temps, et tous les autres n'en sont en général que des cas particuliers.”

¹³ “[...] un jeu d'esprit consistant à présenter un mot, une phrase, une idée, sous une forme rendue plus ou moins obscure par un artifice quelconque [...]”.

contaminações de outras matrizes discursivas que não são estritamente literárias (enigma geográfico, logogrifo histórico).

Na imprensa brasileira, o rébus francês foi traduzido como *enigma*, correspondendo ao que conhecemos atualmente por *criptograma*. Apesar da grande atratividade visual, talvez pela dificuldade técnica em produzir clichês de imagens e composições fora do padrão, esta forma não se popularizou nos periódicos brasileiros, que preferiram adotar, ao longo do século XIX, charadas e logogrifos em versos que demandavam muito menos esforço dos tipógrafos (Fig. 3).

Figura 3 – Charada e enigma na imprensa brasileira



Não repetiremos aqui o clássico enigma da Esfinge, o que não seria desinteressante, pois um dos efeitos mais curiosos do enigma é demonstrar que sua repetição não impede o prazer de ocultar e revelar, como na brincadeira de esconde-esconde, sendo que tal efeito em *loop* aponta para umas das razões pelas quais um mesmo enigma pode ser replicado

por diferentes gerações sem perder seu encanto, como na adivinha infantil: “O que é, o que é? Cai em pé e corre deitado?”. Vejamos um exemplo de enigma impresso publicado pela imprensa francesa que convida o leitor a adivinhar o que está embaixo do seu nariz: a própria qualidade combinatória da tipografia.

Énigme.

Je me plais au cœur de Paris
Et je figure dans le Louvre
Mais dans l’Afrique où me découvre
Comme aussi dans le paradis.

Solution

“R”

(Issanchou, 1890, p. 5)¹⁴

Retomando o gesto enigmático na forma de versos, o logogrifo propõe um discurso oculto, secreto, tramado ou embaralhado em versos: “[o logogrifo] deriva do enigma pois trata-se de adivinhar uma palavra definida, mas que foi apresentada de forma ambígua; além disso, é necessário encontrar outros vocábulos formados com as letras da palavra principal” (Chaplot, 1895, p. 24).¹⁵ Dessa forma, para solucionar um logogrifo, o leitor deverá selecionar, compor e decompor letras, sílabas e sons para finalmente encontrar a solução. Devemos notar gestos semelhantes à *manipulação combinatória* do tipógrafo que compõe e decompõe os tipos móveis. Deste jogo literário se deduzem possibilidades de variação e inversão de valores linguísticos diante das pequenas modificações. A cada reviravolta, a cada *bouleversement*, nova decomposição e recomposição com novos sentidos. Assim como no enigma, se forma uma espécie de abismo invertido entre significante e significado, no entanto, impõe-se uma percepção gráfica e visual da língua que permite as curiosas metáforas corporais para categorizar cada uma das partes da palavra esquartejada: “cabeça”, “rabo”, “pés”, “coração”, “entranhas” etc. Vejamos um exemplo de um logogrifo com duas sílabas. À direita as indicações da ordem de sílabas às quais se referem cada conjunto de versos, sendo finalizado com três versos que apresentam um “conceito” para indicar sua solução.

Charada logográfica

Do centro a consoante, se a dobrar,	
Facilmente não sai do lugar.	1ª, 2ª.
Assim como eu a quero, há de ficar	
Coisinha bem difícil de achar.	2ª, bis.
Usa como a velhice, a mocidade,	
(Com acento), sem ter necessidade.	2ª, 1ª.
Tem nos humanos, tem em todo arbusto.	1ª
Mas ninguém pode andar sem custo.	1ª, bis

¹⁴ Este enigma foi reproduzido no francês original, entretanto, neste caso específico, funciona perfeitamente em português: “Enigma / Estou no coração de Paris / E também dentro do Louvre / Mas na África posso ser descoberto / Como também no paraíso.”

¹⁵ “Il dérive de l’énigme en ce sens qu’on y donne également à deviner un mot défini, de façon ambiguë ; mais ce n’est pas tout, et il faut encore trouver d’autres vocables formés avec les lettres du mot principal.”

Tendo acento uma delas, muito usado
 É nome de espanhola abreviado. 1ª, bis
 Põe no fim desta, letra consoante,
 Um inseto terás no mesmo instante. 2ª

É fruta de que abunda a Europa inteira.
 Boa e barata; mas na nossa terra
 É cara, sendo má, porque é vasqueira.

Paula Brito
 (Brito, 1855, p. 4)¹⁶

Solução
 1ª, 2ª — [em] perra
 2ª, bis — rara
 2ª, 1ª — rapé
 1ª — pé
 1ª, bis — [a] pé
 1ª, bis — Pepe
 2ª — rã [n]
 — pera —

Anagramas e metagramas são jogos que se desdobraram dos embaralhamentos propostos pelo logogrifo, operando uma espécie de atomização com transposição de letras em um conjunto determinado. Devido ao seu funcionamento mecânico e por dispensar metáforas, metrificação e rimas, contribuíram para tornar os jogos literários mais acessíveis para um leitor menos letrado, como no palíndromo *amor = Roma*, ou na conversão de *Iracema* em *América*. Além disso, importante destacar que os jogos anagramáticos certamente se aproximam ainda mais do fazer tipográfico, uma vez que são baseados nas combinações de letras alfabéticas. Neste sentido, com relativa facilidade, um metagrama poderia solicitar a transposição de apenas uma de suas letras para que se formasse novas palavras, como por exemplo, em *capon*, *lapon*, *japon*. Uma variação mais livre poderia solicitar novas palavras a partir da transposição, supressão e comutação de letras de uma palavra. No anagrama clássico, como o que apresentamos abaixo, todas as letras de uma palavra devem ser recombinadas para que se formem outras duas palavras distintas.

Anagramme.
 Je suis un animal ; sa maison ; un empire.

Solution.
 Chien, Niche, Chine.¹⁷

¹⁶ A ortografia deste logogrifo com autoria do poeta e editor Francisco de Paula Brito (1809-1861) foi atualizada. A solução foi descrita passo a passo para facilitar ao leitor.

¹⁷ Anagramas dificilmente funcionam ao serem traduzidos como verificamos neste exemplo: “Sou um animal; sua casa; um império”; “Solução: cachorro, nicho, China”.

4 Problemas de construção

Derivando-se dos anagramas e metagramas clássicos, proliferaram nas páginas impressas, especialmente no final do século XIX, uma grande série de jogos, chamados na imprensa francesa “problemas de construção” ou “figuras complicadas”. Vejamos sua definição:

Nestes problemas, trata-se de compor de um grupo de palavras de forma que lembrem uma figura geométrica ou a silhueta de um objeto qualquer. Estas palavras devem ser lidas em dois sentidos diferentes, ou então, ao serem lidas em um sentido ou noutro devem formar palavras diferentes (Chaplot, 1895, p. 39).¹⁸

Ao modo dos antigos *quadrados mágicos*, nesta nova tipologia de jogos a composição de figuras geométricas e silhuetas exigia imaginação gráfica e leitura multidirecional. Legítimo antecessor das palavras cruzadas, chamadas na imprensa francesa de *mots en*, tratavam-se de palavras e conjuntos de palavras que deveriam ser compostos na forma de figuras geométricas e silhuetas, muitas vezes exigindo leitura multidirecional. Apresentamos uma enumeração de três conjuntos de variações encontradas para que o leitor tenha uma noção de sua quantidade e complexidade formal: a) formas geométricas – quadrado, triângulo, circunferência, losango, pentágono, hexágono, octógono, estrela, cubo, cruz, cruz grega, cruz de malta; b) formas geométricas sobrepostas ou superpostas – quadrados espelhados, quadrados em escada, quadrados entrelaçados, quadrados concêntricos, quadrados sucessivos, losango branco dentro do quadrado, estrela branca dentro do losango; palíndromo em quadrado, pseudo-palíndromo em losango, paralelograma crescente e decrescente; c) silhuetas de objetos – moinho de vento, escada, lâmpada, panela, cafeteira, tamborete, ampulheta, chaminé, cata-vento, barco à vela etc. Vejamos um exemplo extraído do livro *Quinze-cents jeux d'esprit* (1897) que solicita, a partir das letras fornecidas, a composição de duas palavras na forma de uma cruz:

Mots en croix
En Asie. EEEIPQRSTUU.

Solution

T
U
P E R S E
Q
U
I
E

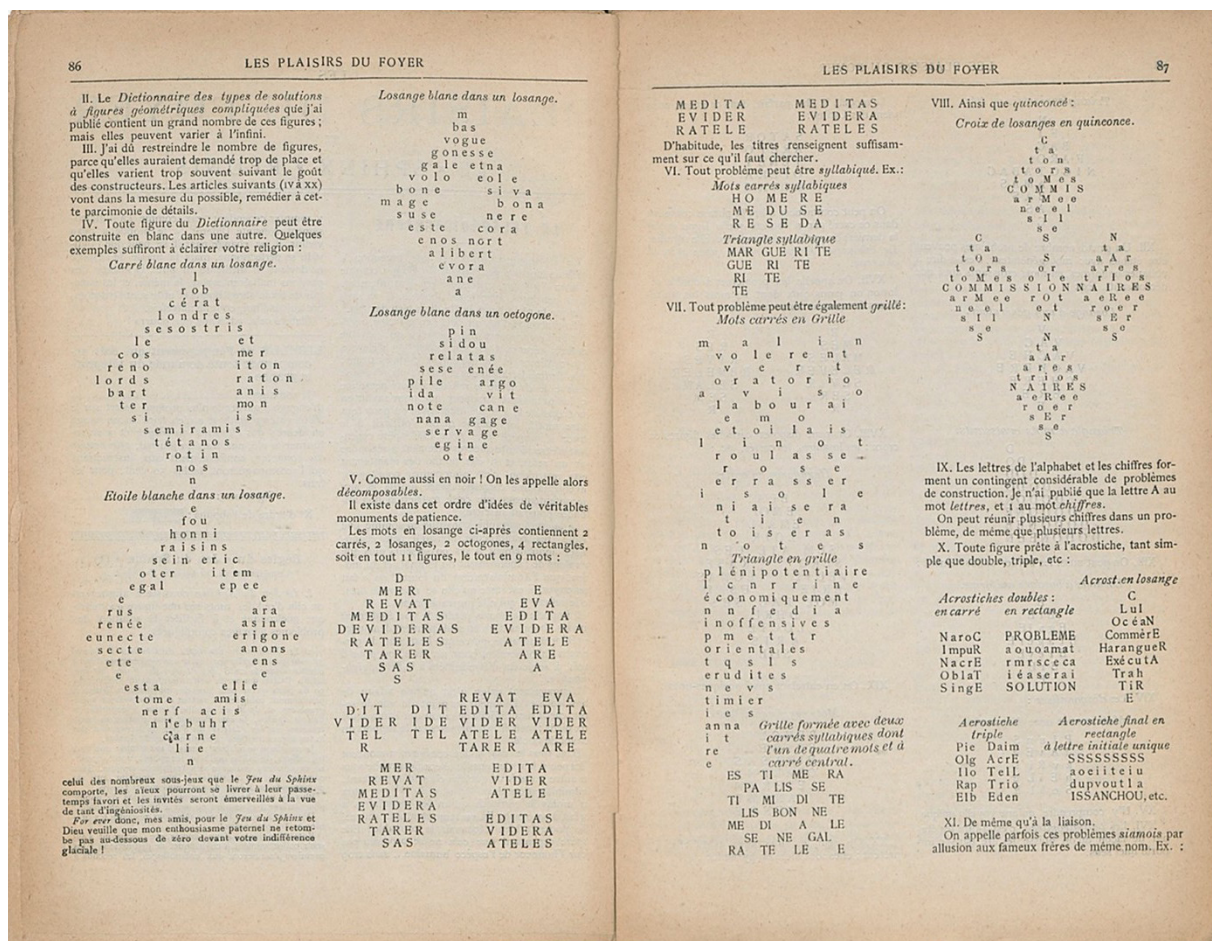
(Quinze-cents [...], 1897, p. 24)¹⁹

¹⁸ “Dans ces problèmes, il s’agit de grouper un certain nombre de mots dont la disposition d’ensemble rappelle la forme d’une figure géométrique ou la silhouette d’un objet quelconque. Ces mots doivent se lire en deux sens différents, ou bien ils doivent donner des vocables différents, selon qu’on les lit dans un sens ou dans un autre”.

¹⁹ Tradução: “Palavras em cruz: Na Ásia. Solução: Turquia, Pérsia.”

Diante de tal complexidade surgiu mesmo uma espécie de “metajogo”, *Le jeu du Sphinx*, dedicado àqueles que elaboravam e solucionavam problemas de construção. Pautado pelos próprios desafios gráficos dos concursos que promovia, o editor do já mencionado *Les Plaisirs du Foyer*, Henri Issanchou (1890) desenvolveu um *Repertoire des jeux d'esprit* com 66 exemplos de problemas de construção e um *Dictionnaire des types de solutions à figures géométriques compliquées* para distribuir aos assinantes. Em suas páginas são encontrados modelos de solução a uma grande série de problemas de construção demonstrando exemplos de composições na forma de variadas figuras geométricas e silhuetas de objetos (Fig. 4). Além disso foi publicado um tratado do jogo contando 22 regras, procedimentos e métodos. Trata-se de um jogo composto por duzentos e vinte blocos alfabéticos em madeira que podem ser dispostos sobre um diagrama de forma que o leitor poderia criar e solucionar os problemas, aproximando-se ainda mais de um tipógrafo ao manipular cada letra para buscar a composição correta: “O jogo da esfinge consiste em alinhar em um lance de olhar as palavras sobre uma figura geométrica qualquer, facilitando a solução dos problemas de imagens complicadas” (Issanchou, 1890, p. 85).²⁰

Figura 4 – *Dictionnaire des types de solutions à figures géométriques compliquées*



Fonte: Issanchou, 1890, p. 86-87.

²⁰ “*Le Jeu du Sphinx* consiste à aligner en un clin d’œil des mots sur une figure géométrique quelconque et à faciliter la solution des problèmes à images compliquées.”

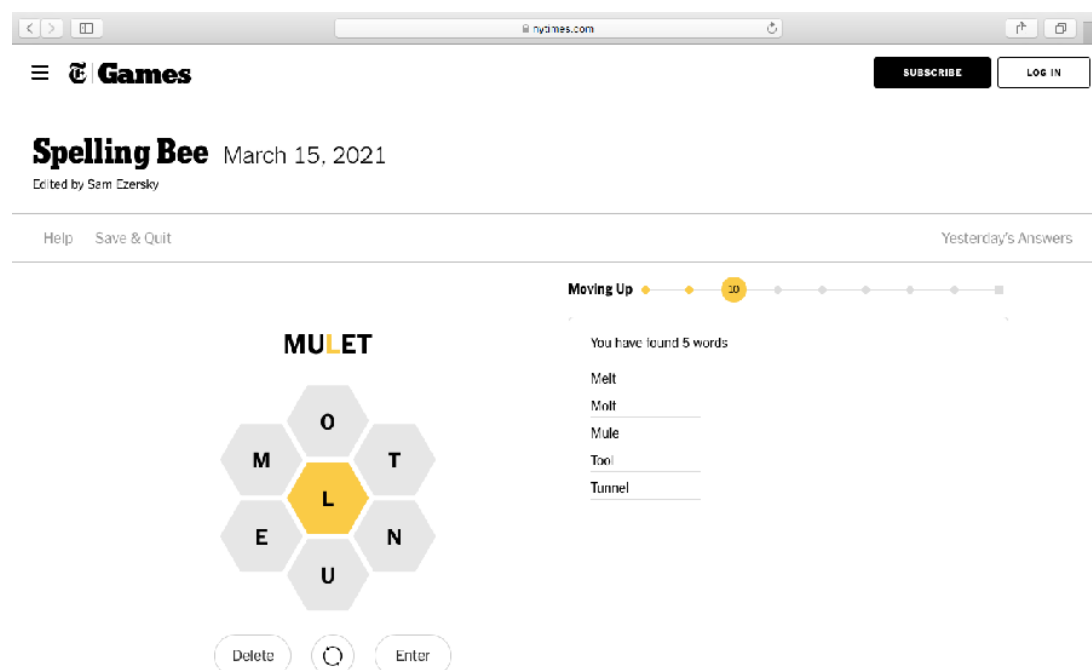
5 Desdobramentos em aberto

Certamente, artistas que compuseram as chamadas vanguardas históricas não desconheciam no início do século XX os populares jogos literários publicados por toda a imprensa desde meados do século anterior. Sabemos hoje o quão sério um *jogo de linguagem* é para a arte conceitual, mas, talvez, revisitando a história dos jogos literários podemos imaginar que certos procedimentos criativos vanguardistas – montagem e colagem – podem estar associados literalmente àqueles explicitados pelos jogos literários, a composição de símbolos tipográficos e imagens nas páginas impressas. Se é verdadeiro que a leitura precede a escrita, talvez os jogos literários possam ser um valioso artefato para observar vestígios de antigos *atos de leitura* que permanecem vivos replicando o prazer de ocultar e revelar em práticas tão diversas como a adivinha infantil, a astrologia, as palavras cruzadas ou a criação artística. Além disso, a alteridade histórica que se apresenta nos jogos literários soma-se à sua capacidade em produzir reflexão linguística e midiática, sendo tanto a diversidade técnica quanto a habilidade crítica aspectos determinantes para a apropriação de meios digitais que parecem ignorar a tradição moderna e se apresentam como uma contemporânea nuvem enigmática.

Solucionar um enigma é algo próximo de desatar um emaranhado de nós, uma forma de conhecimento que pode ser útil para compreender as retículas complexas e sobrepostas que se apresentam diariamente em nossas telas. Assim como se adaptaram ao dispositivo impresso, os jogos literários se transfiguraram aos meios digitais, como, por exemplo numa variação do anagrama intitulada *Spelling Bee*, publicada diariamente pelo *The New York Times*. Neste pangrama o jogador deve formar o maior número de palavras possíveis utilizando as sete letras disponíveis, sendo que uma delas deve ser, obrigatoriamente, a letra apresentada no hexágono central, além disso, o jogador deve buscar uma palavra que utilize todas as sete letras (Fig. 5). Foi um jogador deste jogo *online* quem programou o *Wordle*, que retoma o ritmo dos periódicos impressos ao propor, uma vez por dia, seis tentativas para adivinhar uma palavra de cinco letras escolhida de seu banco de dados. Este jogo se encontra atualmente adaptado para 64 línguas e os resultados de cada jogador podem ser facilmente publicados nas redes sociais.²¹

²¹ Disponível em: <https://wordle.global/>. Acesso em: 18 fev. 2024.

Figura 5 – Pangrama Spelling Bee



Fonte: The New York Times.²²

Referências

ARCHIVO Litterario. Redação de Abilio de Macedo Lopes do Valle, Luciano Augusto de Azevedo. Typographia do Escorpião, Rio de Janeiro, anno 1, n. 4, p. 4, 13 set. 1863. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?BIB=234613&pagfis=1>. Acesso em: 4 nov. 2024.

ARON, Paul. Les mots croisés de *Détective*, ou l'Œdipe sans complexe. *Criminocorpus*, 18 dez. 2018. DOI: <https://doi.org/10.4000/criminocorpus.4933>.

AZOULAY, Benjamin; COURSON, Benôit. Gallicagram: un outil de lexicométrie pour la recherche. *SocArXiv*, 8 dec. 2021. DOI: <https://doi.org/10.31235/osf.io/84bf3>.

BASTIDE, Roger. *Sociologia do folclore brasileiro*. São Paulo: Editora Anhembi, 1959.

BERNASCONI, Marcel. *Histoire des énigmes*. Vêndome: Presses Universitaires de France, 1964.

BRITO, Paula. Charada logogryphica. *Marmota Fluminense*, Rio de Janeiro, n. 546, p. 4, 30 jan. 1855. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=706914&Pesq=charada%20logogrifica&pagfis=465>. Acesso em: 4 nov. 2024.

CANEL, Alfred. *Recherches sur les jeux d'esprit, les singularités et les bizarreries littéraires principalement en France*. Évreux: Auguste Hérissey, 1867.

CHAPLOT, C. *La théorie et la pratique des jeux d'esprit*. Paris : Ch. Mendel, 1895.

²² Disponível em: <https://www.nytimes.com/puzzles/spelling-bee>. Acesso em: 15 mar. 2021.

- COLIBRI. *La clé des jeux d'esprit*. Paris: P. Dubreuil, 1887.
- COMBRICH, E. H. Huizinga's *Homo ludens*. *BMGN—Low Countries Historical Review*, v. 88, n. 2, p. 275–296, 1973. DOI: <http://doi.org/10.18352/bmgn-lchr.1769>.
- GRANJA, Lúcia; LUCA, Tania de (org.). *Suportes e mediadores: A circulação transatlântica dos impressos (1789-1914)*. Campinas: Editora Unicamp, 2019.
- GUIRAND, Pierre. *Les jeux des mots*. Vêndome: Presses Universitaires de France, 1976.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Ed. Puc-Rio: Contraponto, 2010.
- HIGGINS, Dick. *Pattern Poetry: Guide to an Unknown Literature*. New York: State of New York Press, 1987.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: O jogo como elemento da cultura*. 5. ed. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- ISSANCHOU, Henri. Vade-mecum de l'Œdipe et du Sphinx. *Les Plaisirs du Foyer*, Paris, v. 1, n. 1, p. 23-28, 1890. Disponível em : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k11753443.texteImage>. Acesso em: 4 nov. 2024.
- KALIFA, Dominique; RÉGNIER, Philippe; THÉRENTY, Marie-Eve; VAILLANT, Alain (dir.). *La civilisation du journal : Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*. Paris : Nouveau Monde éditions, 2011.
- LÊ-SE no *Jornal do Commercio* [...]. A Marmorta na Corte, n. 69, p. 4, 24 maio 1850. Disponível em: https://hemeroteca-pdf.bn.gov.br/706906/per706906_1850_00069.pdf. Acesso em: 18 fev. 2024.
- MANOVICH, Lev. *Cultural Analytics*. Cambridge: MIT Press, 2020.
- MORETTI, Franco. *Distant Reading*. London: Verso, 2013.
- QUINZE-CENTS jeux d'esprit: ouvrage précédé d'une introduction et d'instructions sur la manière de résoudre les problèmes. Paris: Maison Didot, 1897.
- UNDERWOOD, Ted. *Distant Horizons: Digital Evidence and Literacy Change*. Chicago, The University of Chicago Press: 2019.
- ZUMTHOR, Paul. *Langue, texte, énigme*. Paris: Seuil, 1975.

Materialidad y visualidad de la literatura en una campaña publicitaria argentina (1917)

Materiality and Visuality of Literature in an Argentine Advertising Campaign (1917)

Materialidade e visualidade da literatura numa campanha publicitária argentina (1917)

Maria de los Ángeles Mascioto

Universidad Nacional de La Plata

(UNLP) | La Plata | Bs. As. | AR

Consejo Nacional de Investigaciones

Científicas y Técnicas (CONICET)

La Plata Bs. As. | AR | DFG

mariamascioto@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-3766-9974>

Resumen: El objetivo de este artículo es indagar múltiples cruces entre la literatura, la visualidad y la amplia circulación en un iconotexto literario y publicitario que circuló en tres de los principales diarios de Argentina en 1917. A partir de un marco teórico proveniente de los estudios sobre la cultura visual, la historia cultural de la prensa y la bibliología se analiza la relación de la literatura con la materialidad y visualidad de la página en el marco de una campaña publicitaria. El artículo se enfoca en tres cuestiones, la primera es la relación entre literatura e imagen; la segunda son las implicancias de los cruces entre texto, materialidad y visualidad para la literatura y para los lectores del diario; la tercera pregunta es por las prácticas que estos vínculos podrían generar en el público lector.

Palabras clave: publicaciones periódicas; iconotextualidad; literatura argentina; visualidad; publicidad.

Resumo: O objetivo deste artigo é investigar múltiplas intersecções entre literatura, visualidade e ampla circulação em um iconotexto literário e publicitário que circulou em três dos principais jornais da Argentina em 1917. A partir de um referencial teórico oriundo dos estudos sobre a cultura visual, a história cultural da imprensa e a bibliologia, a relação entre a literatura e a materialidade e visualidade da página são analisadas no âmbito de uma campanha publicitária. O artigo



centra-se em três questões, a primeira é a relação entre literatura e imagem; A segunda são as implicações das intersecções entre texto, materialidade e visualidade para a literatura e para os leitores de jornais; A terceira questão é sobre as práticas que essas ligações poderiam gerar no público leitor.

Palavras-chave: publicações periódicas; iconotextualidade; literatura argentina; visualidade; publicidade.

Abstract: The objective of this article is to investigate multiple intersections between literature, visibility and wide circulation in a literary and advertising iconotext that circulated in three of the main newspapers in Argentina in 1917. Based on a theoretical framework coming from the studies on Visual culture, the Cultural history of the press and Bibliology, the relationship between literature and the materiality and visibility of the page is analyzed within the framework of an advertising campaign. The article focuses on three issues, the first is the relationship between literature and image; The second is the implications of the intersections between text, materiality and visibility for literature and for newspaper readers; The third question is about the practices that these links could generate in the reading public.

Keywords: periodical publications; iconotextuality; Argentine literature; visibility; advertising.

En las primeras décadas del siglo XX, la expansión de la prensa fue central en Argentina como medio de circulación de la escritura y la lectura. Los diarios y las revistas ilustradas fueron, además, las principales publicaciones en las que la literatura entró en una estrecha relación con la materialidad y visualidad de la página. La modernización técnica de los periódicos habilitó la inclusión de una mayor cantidad de imágenes, así como una dinamización de la puesta en página mediante la incorporación de diferentes tipografías, viñetas, encolumnados y otros elementos visuales. Por su parte, de la misma manera que identifica Thierry Gervais en Francia, las revistas ilustradas se apoyaron en el uso de imágenes para competir en el mercado, lo que convertía al lector en espectador. En ellas se daba una necesaria y, para el momento innovadora, interrelación entre texto e imagen: “La imagen no ilustra el texto y el escrito no está al

servicio de la ilustración. El texto y la imagen son la abscisa y la ordenada de la composición que apunta a una nueva mediación de la actualidad construida en la página” (2012, p. 455).¹

Estos nuevos vínculos, así como la circulación de literatura en la prensa requieren de una indagación de los textos en las publicaciones periódicas en la que la interpretación literaria se vincule con lo que Roger Chartier ha identificado como “el análisis de las condiciones técnicas o sociales de su publicación, circulación y apropiación” (2006, p. 1). En este contexto, una novedosa campaña publicitaria de cigarrillos que circuló en tres diarios argentinos de Buenos Aires puede pensarse como un caso en el que se identifica una particular interrelación entre literatura, materialidad y visualidad. La novedad de la campaña residió en la publicación de fábulas ilustradas, para cuya realización se implementaron recursos visuales junto con recursos literarios. Este artículo analizará especialmente la relación entre texto, imagen y publicidad que se da en estos anuncios como parte de la estrategia publicitaria, atendiendo a las condiciones materiales de publicación y apropiación de los textos tal como lo define Chartier. En lo que respecta a este vínculo en las publicaciones periódicas, Sandra Szir ha observado que la irrupción de la imagen en los diarios y revistas argentinos fue un hito que determinó un cambio en la mirada de los lectores, en tanto y en cuanto “ya lo escrito no es depositario exclusivo del sentido” (2009, p. 114). En particular, la campaña publicitaria de la marca de cigarrillos “43” que se analizará en este artículo consistió en la publicación de una fábula ilustrada, de la que la publicidad se apropiaría en una temporalidad diferente a la de su publicación original, en la contratapa (*La Prensa* y *La Razón*) o en el interior (*La Nación*) de tres diarios argentinos durante un mismo período – de julio a diciembre de 1917.²

En cuanto a la visualidad, Geraldine Rogers identifica las publicaciones periódicas como dispositivos de exposición, es decir: “arquitecturas de aparición periódica que disponen de manera conjunta lo visible y lo legible” (2019, p. 12). Este concepto responde a distintas articulaciones, una de las cuales se encuentra precisamente en los anuncios: “Como es sabido, la emergencia histórica de la publicidad coincidió con la de la prensa, que empezó a estar disponible para un público amplio gracias a ella, facilitando la promoción de la literatura” (p. 14). La preeminencia de lo visual propia del periódico se vincula, asimismo, con una nueva organización del espacio textual, inducida por su propia puesta en página que habilitó, junto con la publicación de obras largas, la promoción de una literatura de “microformas” – como las ha llamado Marie-Ève Therenty: “‘microformas’ concebidas y pensadas para el espacio restringido de una sección” (2012, p. 1513)³ – que favorecieron una estética de mosaico y repetición presente en las publicidades que conforman nuestro corpus. Asimismo, es relevante tener en cuenta, como señala Antonia Viu atendiendo a la materialidad que, en las publicaciones de gran tirada, al ser el texto y la imagen

productos de una misma tecnología de impresión, comparten cualidades dadas por la superficie en la que se inscriben, e intercambian características: las letras

¹ “L’image n’illustre pas le texte et l’écrit n’est pas au service de l’illustration. Le texte et l’image sont l’abscisse et l’ordonnée de la composition qui vise à une nouvelle médiation de l’actualité construite sur la page.”

² Los tres periódicos tenían el mismo tamaño y similar cantidad de columnas. *La Nación* y *La Prensa* contaban con 16 páginas en su publicación los días de la semana, mientras que el vespertino *La Razón* tenía 10. Los dos primeros publicaban en sus portadas principalmente anuncios clasificados; el diario de la tarde, en cambio, llenaba su primera plana con cables de noticias internacionales.

³ “‘microformes’ conçues et pensées pour l’espace restreint d’une rubrique”.

adquieren una visualidad tipográfica y lo visual se confunde con el texto por obra de las marcas o los espacios en blanco (2019, p. 76).

En cuanto a la relación entre texto e imagen, Ottmar Ette ha definido a la iconotextualidad como un concepto paralelo al de intertextualidad para identificar más específicamente: “toda relación estética entre imágenes y textos” (1995, p. 24), en la que se puede dar un diálogo (Ette, 24). Otros autores como Peter Wagner identificaron este vínculo como la constitución como un todo indisoluble (Wagner, 1996, p. 7) en la medida en que la lectura del texto se daría necesariamente ligada a la lectura de la imagen que lo acompaña.

Es importante destacar que, como han señalado Sandra Szir y Paula Félix-Didier, desde comienzos del siglo XX se dio en Argentina una expansión de los avisos publicitarios en la prensa: “Las publicaciones de gran circulación incorporaron cada vez mayor cantidad de avisos, hecho que permitió disminuir los precios de venta y solventarse con las ganancias provenientes de la publicidad” (2001, p. 6). El impacto visual que adquirirían los anuncios los ligó, además, al mundo del arte y en muchos casos los posicionó a la vanguardia de la ilustración. En efecto, Szir identifica que, frente a la ilustración satírica o literaria, la publicitaria solía ser novedosa (2020, p. 101). La relevancia de la ilustración en las publicidades es característica de las campañas de comienzos del siglo XX. Como señalan Szir y Félix-Didier, el desarrollo del periodismo favoreció no sólo la profesionalización de los escritores, sino también de las agencias de publicidad y de los ilustradores (2001, p. 5).

La campaña publicitaria de los cigarrillos “43” que conforma el corpus de este artículo se extendió por cuatro meses y medio de manera más o menos irregular en los tres diarios de mayor circulación en Argentina, con formatos diferentes (un formato más reducido en *La Nación*) e idénticas características iconotextuales: una imagen de gran tamaño la mayoría de las veces firmada, a cargo de Juan Carlos Alonso; un breve texto que se identificaba con el género fábula, firmado por Samaniego, Esopo o Tomás de Iriarte y el sello de los cigarrillos “43” de Piccardo. La frecuencia con la que se publicaron estos textos fue de, al menos, tres fábulas por mes, algunas veces los diarios coincidían en los días de su publicación y otras veces no.

Para contextualizar la dinámica de circulación por los tres medios, la campaña comenzó el martes 10 de julio de 1917 en la columna superior de una página interna del diario *La Nación* (p. 9) con la fábula “El asno y su amo” de Tomás de Iriarte, ilustrada por Alonso y acompañada por el sello “43”.⁴ Dos días después, el jueves 12 de julio de 1917, *La Prensa* publicó por primera vez en toda la extensión de su contratapa el mismo iconotexto que *La Nación*, “El asno y su amo”, junto con tres firmas: la del escritor Tomás de Iriarte, el ilustrador Juan Carlos Alonso y el sello de la marca “43”. El sábado 21 de julio, también en la contratapa, *La Prensa* publicó el iconotexto “El león, el jabalí, el toro y el asno”, fábula firmada por Esopo, ilustración a cargo de Alonso y estampa de “43”. El jueves 26 de julio en la misma página final aparecía el iconotexto “El oso, la mona y el cerdo”, con las firmas de Tomás de Iriarte, Alonso y el sello de “43”. Ese mismo jueves 26 de julio, el diario vespertino *La Razón* publicaba por primera vez en su contratapa el mismo iconotexto que a la mañana había salido en *La Prensa*, “El oso, la mona y el cerdo”, con las mismas firmas. Ese día, pues, los lectores que circulaban por la ciudad de

⁴ Además, desde el sábado 7 de julio de 1917 el diario venía publicando otra campaña publicitaria los sábados. Ésta aparecía en sus contraportadas con el título de “La página del 43” y ofrecía a los lectores pequeñas notas misceláneas de literatura y humor.

Buenos Aires en 1917 habrían visto colgados en los kioscos de diarios a la mañana los ejemplares de *La Prensa* y a la tarde los de *La Razón* con similares contratapas: una ficción ilustrada, identificada por el género “fábula”.

La marca de cigarrillos, “43” de Piccardo, fue durante el año en el que se realizó esta campaña la más consumida en Argentina, como señala Alejandro Butera: “En 1917 las ventas de EL 43 ya equivalían al 80% del mercado de cigarrillos finos” (2019, p. 160), lo cual deja en evidencia la relevancia que pudo haber tenido esta publicidad en su consumo.

El análisis del iconotexto literario y publicitario y su aparición en tres medios relevantes de comienzos del siglo XX en Argentina permite indagar múltiples cruces entre la literatura, la visualidad y la amplia circulación. Entre ellos, puede pensarse, por ejemplo, en el modo en que los textos ficcionales aparecieron en la prensa a comienzos del siglo XX; en el o los usos de la literatura y, más específicamente de los géneros literarios populares en la publicidad; puede también pensarse en el rol que tuvo la ilustración en la prensa y en los avisos publicitarios, atendiendo a la iconotextualidad y a la materialidad de la escritura; por otra parte, teniendo en cuenta el valor de la literatura, es posible indagar acerca de los espacios de circulación, atendiendo a la competencia entre diarios y revistas en Argentina (Rogers, 2004) y el rol estratégico que han tenido los anuncios publicitarios y los textos literarios en las publicaciones periódicas, así como la relación con su visualidad.

1 El traslado de las ficciones literarias a la publicidad del diario

Una primera pregunta que podemos realizar es cómo se da la relación entre texto e imagen en esta campaña. La publicación simultánea del mismo anuncio de los cigarrillos “43” de la empresa Piccardo en tres diarios diferentes ofreció un discurso visual y literario que combinaba una fábula con una ilustración en blanco y negro de gran tamaño – como se señaló anteriormente, en el caso de *La Razón* y *La Prensa* se expandía por toda la superficie de la contratapa, mientras en el caso de *La Nación*, se presentaba en un recuadro (Fig. 1 y 2). Las ilustraciones aportaban a la interpretación de la historia leída en tanto y en cuanto se enfocaban principalmente en la representación de una acción del texto literario. En este sentido, el análisis parte de la identificación de Chartier de que la producción textual “es un proceso que, más allá del gesto de la escritura, implica diferentes momentos, diferentes técnicas, diferentes intervenciones” (2006, p. 2), entre las cuales se puede identificar la del ilustrador, del diseñador y el compaginador de la página, entre otras (Mascioto, 2020).

Fig. 1 – El león y el ratón. *La Prensa*, miércoles 29/08/1917, contratapa. Fig. 2 – El león y el ratón. *La Nación*, martes 24/08/1917, p. 10.



Cabe destacar que en los tres periódicos el principal espacio brindado a la literatura en 1917 era el folletín, que no se encontraba ilustrado por artistas locales, sino que reproducía imágenes foráneas. *La Razón*, además, publicaba ocasionalmente una columna de microrrelatos infantiles acompañados por pequeñas ilustraciones sin firma. La presencia de literatura en el cuerpo del diario fuera del espacio del folletín fue durante ese año, en los tres medios, escasa. En cambio, *Caras y Caretas*, revista ilustrada contemporánea de gran alcance en todo el territorio de Argentina que competía con la prensa diaria por el lectorado, sí publicaba literatura de manera frecuente; como señala Sandra Szir, en sus páginas salían “uno o dos textos literarios de autores nacionales por número, acompañados por una ilustración contigua al texto, firmada y producida también por ilustradores locales pertenecientes al equipo estable de la publicación” (Szir, 2009, p. 110) a la que Szir denomina “ficción literaria”.

Si tenemos en cuenta la competencia que hubo en Argentina entre diarios y revistas por el público lector a comienzos del siglo XX, podemos hipotetizar que la estrategia innovadora de “43” del sello Piccardo fue la implementación de la ficción ilustrada en el espacio de la prensa diarística. Esta modalidad escrituraria iconotextual ya exitosa en los magazines que circulaban contemporáneamente y que consistía en la publicación de relatos firmados acompañados por ilustraciones también firmadas, aparecía ahora en el espacio del diario, haciendo uso de una práctica muy común entre ambos medios, como ha señalado Geraldine Rogers con respecto a la competencia de diarios y revistas ilustradas: “el robo de formatos, la copia de recursos técnicos y la circulación de profesionales entre uno y otro medio eran moneda corriente y generaban un espacio permeable a los préstamos y traspasos” (2004, p. 1).

Un primer aspecto relevante que se identifica en esta campaña es, precisamente, la presencia de ilustraciones firmadas, al igual que ocurría con las que acompañaron las ficcio-

nes ilustradas de los magazines como *Caras y Caretas*. Como ha señalado Szir, la cuestión de la firma no es menor cuando se trata de una ilustración, es “señal de autenticidad, de originalidad, en términos de exhibir el esfuerzo de producción” (2009, p. 127), lo cual las separaba de una práctica extendida de la época como la copia, plagio o reproducción de imágenes tomadas de otros medios (p. 127). En este sentido, la publicidad de “43” representó una novedad con respecto a la literatura de folletín publicada de manera contemporánea en los diarios en los que circuló, algunos de los cuales fueron acompañados por imágenes sin firma.

El ilustrador que firmaba en este caso era Juan Carlos Alonso, ya para la época reconocido profesional que formaba parte del staff de las revistas de mayor circulación en Buenos Aires, como *Caras y Caretas*, donde colaboraba desde 1902, y *Última Hora*, donde fue caricaturista tiempo después; también trabajó en *P.B.T.*, semanario en el que se incorporó en 1906 y en *Plus Ultra*, suplemento de *Caras y Caretas* en el que había ingresado desde sus comienzos en 1916. Además, en agosto de 1917, el mismo año en el que firmó las ilustraciones de la campaña publicitaria de los cigarrillos “43”, Juan Carlos Alonso tuvo su primera exposición individual en el reconocido Salón Witcomb de Buenos Aires, y poco tiempo antes, en 1909, había sido galardonado en el concurso de carteles para la reconocida tienda departamental Gath y Chaves (Gutiérrez Viñuales, 2000, p. 2).

Además de la ilustración, cada anuncio de la campaña de fábulas ilustradas incluyó un recuadro, ubicado generalmente en la parte baja del iconotexto. El recuadro contenía un pequeño texto literario conformado por un título, un subtítulo que definía el género – la fábula – y dos párrafos – o, en algunos casos, estrofas –: el primero de ellos es un texto de carácter narrativo; el segundo bloque de texto, resaltado en negrita, se conformaba por la moraleja. Se trata así de una literatura caracterizada por la brevedad y por el carácter moral⁵. Al igual que la ilustración, los textos se encontraban acompañados por la firma de los autores. El tercer elemento que conformaba el iconotexto era el logo de los cigarrillos “43” de Piccardo, único elemento visual que permitía a los lectores identificar que se trataba de una publicidad.

La cuestión de la firma en una ilustración que se difundía en la prensa diaria es un primer aspecto destacable de la materialidad de estos textos y deja ver en el discurso publicitario una imitación del formato “ficción ilustrada” y su traslado de la revista al diario, aprovechando la competencia entre ambos medios. Sin embargo, a diferencia del discurso literario publicado en la prensa ese mismo año, el publicitario se apoyaba fuertemente en una visualidad que utilizaba recursos como las ilustraciones y las tipografías de fantasía, aspecto muy poco común en los folletines que circulaban en los tres periódicos en 1917.

El iconotexto de la campaña de “43” se diferenciaba, además, de otras imágenes publicitarias de la prensa diaria que solían ser todavía anónimas (Szir, 2020, p. 101). Efectivamente, el resto de los anuncios publicitarios que aparecieron ese año contemporáneamente en *La Nación*, *La Prensa* y *La Razón* no se encontraron firmados.

En segundo lugar, además de la firma, y en relación con la visualidad, Sandra Szir ha identificado en las ficciones ilustradas de la revista *Caras y Caretas* una relación entre la imagen y el cuerpo tipográfico en la que las imágenes tendrían un mayor peso que la tipografía; lo mismo sucede en la campaña publicitaria de “43” de Piccardo. Esto resulta relevante y sig-

⁵ Cabe aclarar que estos rasgos son compartidos por todas las fábulas publicadas en la campaña publicitaria y que además definen al género, por este motivo y dada su repetición no se tomarán para el análisis ejemplos específicos de las fábulas ni se pretende realizar un estudio comparado de ellas, sino que se priorizan los aspectos que estos iconotextos tienen en común, atendiendo a su materialidad y visualidad en el espacio de publicación.

nifica un cambio en la literatura publicada en la prensa diaria en la medida en que, en 1917, el espacio de la publicidad en los periódicos era casi el único en el que la imagen tenía un peso similar o mayor que el texto, en el resto del diario continuaba teniendo una mayor relevancia los bloques textuales que se distribuían a lo largo del encolumnado.

Un tercer aspecto relevante es el novedoso uso de la literatura en la publicidad y, más especialmente, el género literario elegido. Como estrategia publicitaria, “43” de Piccardo ofreció textos ya conocidos por el lector común como fueron las fábulas, y agregaba el plus de un dibujo firmado por un ilustrador que, como hemos visto, ya para la época tenía cierto renombre en el ámbito, replicando una estrategia de los magazines: ofrecer a los lectores relatos ilustrados firmados. Incluso el logo de “43” tenía un tamaño menor al de la imagen y el texto, y nunca apareció en el centro de la publicidad, sino que se ubicaba en las esquinas superiores o en la parte baja de la página, lo cual daba mayor relevancia a la promoción de la lectura del texto literario por sobre el producto a vender.

Todas las piezas literarias que conformaron esta campaña fueron fábulas, un género al que hoy en día asociamos con la ilustración más que otros. Como ha señalado Szir: “Los libros que tradicionalmente se han ilustrado más son justamente los géneros que se consideraban populares, el cuento y la fábula”, dirigidos mayormente a un público analfabeto, hecho del cual se desprende la relevancia de las ilustraciones (2006, p. 29).

El iconotexto que conformaba la pieza publicitaria reproducía textualmente fábulas con finalidad didáctica de Esopo en su traducción al español – la traducción era fiel a la realizada por la Casa Editorial Aralucé de Barcelona en 1914 –, del español Félix María de Samaniego –autor que imitaba el estilo de los grandes fabulistas como Fedro, Esopo y La Fontaine–; asimismo, se incluyeron fábulas de Tomás de Iriarte y Nieves Ravelo, contemporáneo de Samaniego y también español. Estos dos últimos autores habían publicado originalmente sus fábulas en el año 1781 y 1782 respectivamente.

2 Lo que la imagen muestra y lo que oculta

Una segunda pregunta que puede realizarse en torno a esta campaña es cuáles pudieron haber sido las implicancias de estos cruces entre texto, materialidad y visualidad para la literatura y los lectores del diario, al enfrentarse con una narración firmada junto con una ilustración también firmada y al sello de la marca al mismo tiempo, como un iconotexto. La campaña privilegia el discurso literario por sobre el discurso publicitario e incorpora una nueva manera de ofrecer literatura, así como una nueva forma de ofrecer productos.

En cuanto a la literatura, en la publicidad de “43” hay dos tipos de adaptaciones de las fábulas. Por un lado, una adaptación visual consistente en enmarcar un texto en un recuadro que ocupa, como mucho dos columnas en alguna de las esquinas inferiores de la página y acompañarlo por una imagen. Y, por otro lado, existe además una adaptación de la obra literaria a otro sistema semiótico: el de la ilustración, lo cual genera un diálogo entre texto e imagen.

Ésta última replica los personajes mencionados en el título de cada fábula, pero no se trata de una imagen descriptiva, ni apela solamente a una copia estereotipada de los protagonistas del relato, algunos de ellos probablemente ya conocidos por el común de los lectores de la época; un rasgo llamativo es que tampoco se trata de una imagen alusiva al acto de fumar ni incluye ningún elemento que haga referencia al producto que se pretendía publi-

citar. Se trata más bien de una ilustración narrativa en la que se muestran los personajes en acción y en movimiento.

Como ha señalado Gloria Chicote (2006), el carácter didáctico de la fábula y el mensaje ejemplar que esta transmite, fundado en situaciones universales, la convierte en un género propicio para adaptaciones y reformulaciones. En este caso, se trata de adaptaciones visuales, que implican por parte del ilustrador una interpretación propia del texto fuente y una readaptación del contenido a una nueva pieza iconotextual, visual y narrativa que, si bien refiere a lo mencionado en el texto de base, omite la moraleja. Encontramos así tensiones entre el texto y la imagen por la captación de la mirada del lector: lo que el texto resaltaba con negritas (la moraleja), la imagen lo ocultaba.

En cuanto a la publicidad, la campaña de “43” publicada en los diarios se diferenciaba de la campaña que realizaba de manera simultánea la misma firma en las revistas ilustradas de la época. En los iconotextos de *La Nación*, *La Prensa* y *La Razón* no se incluyó ningún elemento visual que hiciera referencia al acto de fumar (Fig. 3). Este rasgo, por un lado, separa a estas publicidades del resto de las que aparecieron en la prensa diaria contemporáneamente. En efecto, los anuncios que circulaba en los periódicos de la época solían incluir el producto promocionado y solían ser principalmente o bien descriptivas (exhibían el producto) o bien persuasivas (mostraban situaciones o diálogos que dejaban ver la conveniencia de comprarlo).

Fig. 3 – El asno y el faldero. *La Razón*, domingo 26/08/1917, contratapa. Fig. 4 – Publicidad de “El 43” *Plus Ultra* n° 18, contraportada.



Resulta relevante, en este sentido, comparar esta campaña con otras contemporáneas de “43” en otros medios, como los carteles que se publicaron en las contraportadas de *Plus Ultra* – suplemento de la reconocida revista ilustrada argentina *Caras y Caretas* – entre 1917 y 1920.⁶ En ese espacio donde, cabe recordar, era frecuente la publicación de ficciones ilustradas, no se eligió publicar fábulas junto con dibujos sino carteles a todo color que incluían el producto o hacían referencia al acto de fumar (Fig. 4). La presencia de dos campañas diferentes –un cartel con un iconotexto que incluía literatura (Fig. 3) en los tres diarios más importantes de la época y un cartel eminentemente visual que incorporaba el producto a la venta (los cigarrillos) y carecía del texto literario (Fig. 4) en el caso de la revista ilustrada– deja ver que en la campaña en la prensa diaria hubo una voluntad de ocultar al cigarrillo y de exponer la literatura, aportando a la disposición de lo visible y lo legible de la prensa y de la literatura (Rogers, 2019, p. 12).

En cuanto a la ilustración, las marcas tabacaleras venían implementando desde comienzos del siglo XX la organización de concursos de carteles, que, de acuerdo con la investigación de Alejandro Butera, comenzó en 1901 cuando el empresario Manuel Malagrida y Fontanet organizó el “Primer concurso artístico para un cartel anunciador de los Cigarrillos Paris”. Años más tarde Piccardo, la marca de la campaña de “43”, retomó esta estrategia de convocar ilustradores locales y ofrecer imágenes a sus lectores, primero en la campaña de 1912 con ilustraciones firmadas por Mario Zavattaro y luego con la campaña de carteles a todo color realizados la mayoría por Juan Carlos Huego y publicados desde enero de 1917 hasta diciembre de 1920 en la contraportada del magazín *Plus Ultra*. (Butera, 2019, p. 163). Como ha señalado Emiliano Clerici, en los carteles puede verse una conjunción de arte pictórico y gráfica: “los autores de carteles publicitarios eran artistas, ya que eran estos los que poseían los conocimientos de la representación visual y los métodos de reproducción de las imágenes.” (2014, p. 2). La misma superposición entre las bellas artes y el mercado la encuentra Sandra Szir en los dibujos que acompañaban los textos literarios de las publicaciones periódicas: “El mundo de la ilustración se constituye particularmente como una zona de hibridez entre el mundo del arte y el de la cultura masiva, en la cual se ponen en contacto ilustradores, grabadores, pintores, entre otros y sus diferentes modos de visualidad” (Szir, 2009, p. 126).

La campaña de 1917 perteneciente a “43” de Piccardo, retomaba así algunas de estas estrategias, en tanto y en cuanto los anuncios publicitarios que la conformaron tenían un formato similar a los carteles de campañas anteriores y contemporáneas: en ellas se ofrecía un dibujo firmado por el ilustrador Juan Carlos Alonso. Pero se diferenciaba de éstas en tanto y en cuanto incorporaba como novedad la “exhibición” (Rogers, 2019) de un contenido literario ilustrado con moraleja y el ocultamiento del producto.

3 Los lectores

¿A qué tipo de público se dirigían estos iconotextos? El año en el que se llevó a cabo esta campaña publicitaria coincidió con un momento de ampliación del público lector en Buenos Aires, evidenciado por el surgimiento de las primeras editoriales populares de gran alcance

⁶ *Plus Ultra* se fundó en 1916, fue una publicación impresa en formato grande, en un papel satinado especial y en colores de mejor calidad que *Caras y Caretas*, de la cual era suplemento. Podía comprarse junto con esta revista o por separado.

como Tor en 1916 y la difusión alcanzada por las novelas populares entre 1915 y 1925 (Gutiérrez y Romero, 2007, p. 52). A juzgar por las imágenes de la publicidad de los cigarrillos “43” podemos pensar que el iconotexto se dirigía a un público infantil, que ya contaba con un pequeño espacio de lectura en *La Razón* y pronto comenzaría a tener un lugar en los suplementos de los demás diarios. Asimismo, investigaciones como la de Sandra Szir (2006) dejan ver que desde el siglo XIX, las narraciones morales y didácticas tales como las fábulas de Esopo, Fedro, Iriarte, Trueba, entre otras, circulaban entre los niños argentinos gracias a libros infantiles llegados de España (2006, p. 95). Además, como señala Florian Fuchs, la fábula, al igual que otros géneros asociados a los relatos breves, había sido reflatada en el siglo XIX tanto en Europa como en América Latina (2023, p. 1), motivo por el cual es de suponer que las historias que ellas narraban serían ya ampliamente conocidas por los lectores.

La publicación en la prensa diaria permite, no obstante, pensar en un lector más amplio que el infantil teniendo en cuenta asimismo que, dada la complejidad de las moralejas de Samaniego, por ejemplo, difícilmente pudieran ser entendidas por los niños⁷ y que las fábulas de Iriarte publicadas en la campaña de cigarrillos “43” apelaban muchas veces a un público ya bien conocedor de la literatura.⁸

Ya fueran niños lectores de las imágenes o adultos lectores de la moraleja, hay en esta campaña publicitaria, además, un aspecto relevante de la propia materialidad y visualidad de la prensa que ha permitido nuevas apropiaciones de los textos e iconotextos relacionadas con las prácticas del recorte⁹ y del coleccionismo. En efecto, la línea de puntos que rodeaba cada una de las piezas iconotextuales que conformaron la campaña de “43” puede dar a entender que podrían haber estado pensadas para ser recortadas. Esto puede vincularse con el recorte como una práctica común de los lectores modernos que implicó relaciones con el cuerpo del texto y con el coleccionismo y que se vincula asimismo con la materialidad del texto tal como la define Chartier.

Por un lado, ambas prácticas asociadas a la prensa –recorte y coleccionismo– también se vincularon estrechamente con el ámbito específico de las publicidades de cigarrillos de la época, lo cual genera interrelaciones entre prensa y publicidad. En efecto, como señalan Félix-Didier y Szir, desde comienzos del siglo XX: “Diferentes marcas de cigarrillos lanzaron concursos en los cuales se invitaba a los consumidores a coleccionar las marquillas o ‘figuritas’ que se encontraban dentro del paquete para luego canjearlos por distintos regalos” (2001, p. 9). Y poco tiempo antes, hacia fines del siglo XIX, las empresas que comercializaban productos derivados del tabaco en el Río de la Plata también habían incluido como estrategia lo que William Acree denominó “premios para estimular las ventas”, entre los cuales se incluye-

⁷ “Aunque la intención didáctico-moralizante ocupa un lugar primordial en los textos de Samaniego, el valor universal de su moraleja es dudoso. Las máximas de Samaniego, como los mensajes de su parangón francés, no se apoyan en la moral cristiana. En general, la suya es una moral de la experiencia, llevada con la serena aceptación de una realidad en la que domina el mal, y que impone la prudencia y la astucia” (Matić, 2017, p. 67).

⁸ “Según Alberto Navarro González, más que una preceptiva literaria, las fábulas de Iriarte presentan una ética literaria: 16 tratan de las condiciones que debe reunir una obra literaria, 26 se refieren a las cualidades no meramente literarias de los autores, y 29 a los críticos.” (Matić, 2017, p. 70).

⁹ En efecto, como señala Guelfi Campos: “Desde el punto de vista de la materialidad, el periódico no está hecho para durar. Su soporte, papel de baja calidad resultante de la infeliz combinación de baja densidad y alta acidez, suele deteriorarse en poco tiempo, casi tan rápido como el lapso que determina la actualidad de las noticias que en él se publican. Pero los recortes, aunque con todo en contra, resisten y están en los archivos, amarillentos, frágiles, quebradizos” (2019, p. 139).

ron mapas, retratos de personajes célebres e ilustraciones, un conjunto de impresos efímeros, pero al mismo tiempo coleccionables a los que el autor incluyó dentro de las lecturas cotidianas de la época (2013, p. 190).

Por otro lado, el género fábula asimismo se relaciona estrechamente con la práctica del coleccionismo, en tanto y en cuanto, como señala Van Dijk: “Las fábulas son mejor conocidas mediante de colecciones. Reunidas en colecciones, las fábulas han conquistado el mundo, transgrediendo las barreras del tiempo y el espacio” (Van Dijk, 1997, p. XIII).¹⁰ El recorte de cada uno de los iconotextos que aparecían por entregas en los diarios habría permitido a los lectores de diarios de 1917 apropiarse de los textos y armar su propia colección de fábulas.

Al ser la prensa un tipo de publicación diaria era casi necesario desechar día a día lo que ya no iba a leerse, una estrategia de los lectores fue recortar y guardar aquello que se quería conservar. Podemos ver, así, en estas publicidades incluso una estética de póster con la línea de puntos a su alrededor para ser recortado y pegado. En este sentido, la campaña publicitaria habilitó a los lectores nuevos vínculos creativos con los textos.

4 Conclusiones: intersecciones entre literatura, publicidad y prensa

La originalidad de esta campaña deja en evidencia dos cuestiones vinculadas con las interrelaciones entre literatura, publicidad y prensa. La primera cuestión es cómo este tipo de publicidad pudo haber afectado a la literatura que circuló en la materialidad de los diarios.

La respuesta más evidente es que la publicidad de “43” generó un cambio en los espacios reservados para la literatura en la prensa. Teniendo en cuenta el lugar que tuvo la literatura en los diarios, limitado durante 1917 al folletín, generalmente ubicado en las columnas inferiores de las páginas internas del diario, la campaña publicitaria sin duda flexibilizó la relación entre literatura y visualidad en el periódico. Además, el tamaño de las ilustraciones y del contenido literario incluido en ellas estableció una relación dialógica poco común en la literatura publicada en la prensa argentina hasta ese momento, dado el tamaño de las imágenes.

La presencia de literatura en el cuerpo del diario, fuera del espacio del folletín durante ese año fue, en los tres medios, asimismo escasa, al igual que la circulación de suplementos literarios o ilustrados que recién tendría su auge en 1926. La publicidad, en cambio, si bien tenía lugares específicos, adquiriría un gran protagonismo visual por sobre otros discursos que circulaban en la prensa escrita; fue en este periodo, a partir de las primeras décadas del siglo XX, que “la práctica de publicidad por marcas dirigida a un mercado nacional en la Argentina pasó a ocupar un lugar dominante” (Szir; Félix-Didier, 2001, p. 2).

La publicación de un texto literario en la contratapa de dos de los periódicos de mayor circulación en la Buenos Aires de comienzos del siglo XX como lo fueron *La Prensa* y *La Razón*, es decir, en un espacio usualmente destinado a la publicidad, alteró los espacios de lectura propios de la estructura fija de la prensa en particular y de las publicaciones periódicas en general, y modificó el recorrido visual de los lectores por la estructura del periódico. *La Prensa* continuaba publicando en sus dos primeras páginas anuncios clasificados; *La Razón*, en cambio, llenaba su primera plana con cables de noticias internacionales, los tres diarios publicaban además gran-

¹⁰ “fables are best known through collections. Brought together in collections, fables have conquered the world, transgressing the barriers of time and place”.

des y pequeños anuncios ilustrados en las páginas internas y en muchas ocasiones a dos páginas, pero el espacio donde se puede ver un mayor protagonismo visual de la publicidad es, en los tres casos, en la contratapa, lugar donde aparecieron los iconotextos de “43” de Piccardo. En el caso de *La Razón*, las publicidades a veces ocupaban todo el espacio de la contratapa y a veces éste se dividía en cuatro grandes anuncios ilustrados. En el caso de *La Nación* y *La Prensa*, las contratas estaban destinadas a publicidades de grandes tiendas. Como señalan Félix-Didier y Szir: “desde tiempos coloniales los periódicos disponían de un espacio, generalmente la última página, destinado a la publicación de anuncios comerciales” (2001, p. 1).

Asimismo, la repetición del mismo iconotexto en tres periódicos diferentes durante el mismo periodo también jugó con la homogeneización de contenidos propia de la prensa que se veía en el modo en que un periódico repetía o reproducía los cables de noticias de otro, publicaba imágenes (fotos, ilustraciones, caricaturas, historietas) tomadas de otros medios, e incluso textos literarios traducidos o adaptados de diarios o revistas extranjeros (Román, 2017, p. 90).¹¹

Finalmente, cabe reflexionar sobre el modo en que la prensa diaria pudo haber contribuido a la expansión de la publicidad y de la literatura, teniendo en cuenta que fue éste y no otro el medio elegido para esta campaña. En principio, la circulación de las fábulas ilustradas en una publicidad de tres periódicos argentinos de comienzos del siglo XX evidencia que, como ha observado Chartier: “El proceso de publicación, cualquiera que sea su modalidad, siempre es un proceso colectivo, que implica a numerosos actores y que no separa la materialidad del texto de la textualidad del libro” (1996, p. 2) -o, en este caso, podemos decir de la textualidad de la publicación periódica.

El estudio de este tipo de anuncios pone a la vista, además, que los diarios brindaron a la literatura y a la publicidad una amplia difusión y una apertura al público extendido, teniendo en cuenta la llegada que estos tenían a hombres y mujeres alfabetizados de la época. La campaña publicitaria se aprovechó de la competencia entre diarios y revistas y la usó a su favor, al mismo tiempo que generó un cambio en la prensa diaria de comienzos del siglo XX que se vería de manera más frecuente recién en los suplementos de literatura de los años veinte y treinta: el ingreso de la literatura ilustrada con imágenes firmadas por ilustradores locales. No se trataba sólo de un cartel a cargo de un ilustrador, como sucedía en la campaña que integró las revistas ilustradas como *Plus Ultra*, sino que llamar la atención del lector del diario consistió, como se ha podido ver, en el uso de un iconotexto compuesto por una pieza literaria enmarcada por un dibujo y disponible para ser recortada, exhibida o leída. Con esta campaña publicitaria ingresaba la literatura ilustrada por un profesional local en la prensa diaria y, además, en un dispositivo afiche.¹²

¹¹ Claudia Román identifica ya desde el siglo XIX la presencia de procedimientos de la intertextualidad en la prensa debido a múltiples razones: “la necesidad de completar las páginas con escritura, aun cuando no hubiese nuevas informaciones que transmitir, la voluntad de reiterar una idea o campaña e incluso la demanda de autorizar cierta representación o cierta perspectiva sobre personajes y acontecimientos” (2017, p. 90- 91).

¹² Esta investigación se ha realizado en el contexto de mi trabajo como Investigadora Asistente en CONICET, por lo tanto ha sido principalmente financiada por dicha institución.

Referencias

- ACREE, William. *La lectura cotidiana. Cultura impresa e identidad colectiva en el Río de la Plata, 1780-1910*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2013.
- BUTERA, Alejandro Ricardo. *Pioneros del tabaco. Los fabricantes de cigarrillos en la argentina 1850-1920*. Río Negro: Butera Alejandro, 2019. Disponible en: <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/115264>. Acceso en: 11 oct. 2024.
- CHARTIER, Roger. Materialidad del texto, textualidad del libro. *Orbis Tertius*, v. 11, n. 12, p. 1-9, 2006. Disponible en: <https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv11n12a01/17145>. Acceso en: 11 oct. 2024.
- CLERICI, Emiliano Marcelo. Publicidad artística / Arte publicitario: Los concursos de gráfica publicitaria para Cigarrillos París en Buenos Aires (1900-1901). En: *X Jornadas de Estudios e Investigaciones: La Teoría e Historia del Arte frente a los debates de la globalización y la posmodernidad*, 2012, Buenos Aires. Buenos Aires: Instituto Payró, 2012.
- CHICOTE, Beatriz. Fábulas para la guerra: reformulación de literatura ejemplar en propaganda política. *Olivar*, v. 7, n. 8, p. 153-163, 2006. Disponible en: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3549/pr.3549.pdf. Acceso en: 11 oct. 2024.
- ETTE, Ottmar. Dimensiones de la obra: iconotextualidad, fonotextualidad, intermedialidad. En: Spiller, Roland (comp.). *Culturas del Río de la Plata (1973-1995): transgresión e intercambio*. Frankfurt: Vervuert Verlag, 1995. p. 13-36.
- FÉLIX-DIDIER, Paula; SZIR, Sandra. Ilustrando el consumo: la relación texto-imagen en los avisos de publicidad gráfica aparecidos en las publicaciones periódicas en Buenos Aires (1898-1910). *I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes—IX Jornadas CAIA. Poderes de la Imagen*. Buenos Aires: CAIA, 2001. CD-ROM.
- FUCHS, Florian. *Civic Storytelling: The Rise of Short Forms and the Agency of Literature*. Princeton: Zone Books, 2023.
- GERVAIS, Thierry. Les premiers magazines illustrés, de la gravure à la photographie (1898-1914). KALIFA, Dominique; RÉGNIER, Philippe; THÉRENTY, Marie-Ève; VAILLANT, Alain (Dir.). *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*. Paris: Nouveau Monde, 2012. p. 453-463.
- GUELFICAMPOS, José Francisco. Recortes de prensa: de la práctica social a los archivos. *Anuario Escuela de Archivología*, n. 11, p. 137-160, 2019. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/anuario/article/view/30051>. Acceso en: 14 oct. 2024.
- GUTIÉRREZ, Leandro; ROMERO, Luis Alberto. *Sectores populares, cultura y política: Buenos Aires en la entreguerra*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.
- GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. Arte y emigración. Juan Carlos Alonso (1886-1945), un artista gallego en la Argentina. *XIII Congreso Nacional del CEHA (Comité Español de Historia del Arte)*. Granada, 31 de octubre al 3 de noviembre de 2000. v. II, p. 759-771, 2000.
- MASCIOTO, María Ángeles. Lecturas cruzadas: literatura e imagen en la prensa masiva. *CAIANA*, n. 16, p. 18-31, 2020. Disponible en: https://www.academia.edu/43975665/Lecturas_cruzadas_literatura_e_imagen_en_la_prensa_masiva_1933_1934_. Acceso en: 14 oct. 2024.

MATIĆ, Gordana. (2017) *AESOPUS EMENDATUS: La fábula contemporánea iberoamericana. Precursores, exponentes y situación actual*. Tesis doctoral. Zagreb: Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales.

ROGERS, Geraldine. Magazines y periódicos: zonas de superposición en la lucha por el mercado (1898-1904). *Orbis Tertius*, v. 9, n. 10, p. 31-42, 2004. Disponible en: https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv09n10a02/pdf_25. Acceso en: 14 oct. 2024.

ROGERS, Geraldine. Las publicaciones periódicas como dispositivos de exposición. En: DELGADO, Verónica y ROGERS, Geraldine (Coord.). *Revistas, archivo y exposición: Publicaciones periódicas argentinas del siglo XX*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Serie: Colectivo crítico, 2019. p. 11-28.

ROMÁN, Claudia. *Prensa, política y cultura visual. El Mosquito (Buenos Aires, 1863-1893)*. Buenos Aires: Ampersand, 2017.

SZIR, Sandra. *Infancia y cultura visual. Los periódicos ilustrados para niños (1880-1910)*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2006.

SZIR, Sandra. Entre el arte y la cultura masiva. Las ilustraciones de la ficción literaria en *Caras y Caretas* (1898-1908). En: MALOSETTI COSTA, Laura; GENÉ, Marcela (comps.) *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa, 2009. p. 109-140.

SZIR, Sandra. Consumo, gráfica y publicidad en las revistas ilustradas. Buenos Aires, siglo XIX. *Anuario TAREA*, n. 7, p. 80-105, 2020. Disponible en: https://ri.unsam.edu.ar/bitstream/123456789/2384/1/ANU_IIPC-TAREA_2020_7_80-105.pdf. Acceso en: 14 oct. 2024.

THERENTY, Marie-Ève. Métamorphoses littéraires – La littérature-journal. En: KALIFA, Dominique; RÉGNIER, Philippe; THÉRENTY, Marie-Ève; VAILLANT, Alain (Dir.). *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*. Paris: Nouveau Monde, 2012. p. 1509-1521.

VAN DIJK, Gert-Jan. *Ainai, Logoi, Mythoi: Fables in Archaic, Classical, and Hellenistic Greek Literature: With a Study of the Theory and Terminology of the Genre*. Leiden: Brill, 1997.

VIU, Antonia. *Materialidades de lo impreso. Revistas latinoamericanas 1910-1950*. Santiago de Chile: Metales pesados, 2019.

Relações entre literatura e imprensa em *A Informação Goyana*: esboço para um estudo de caso

Relationships between Literature and Press in A Informação Goyana: Outline for a Case Study

Júlio César Kohler

Damasceno Baron

Universidade Federal de Goiás (UFG)
Goiânia | GO | BR
juliobaron@discente.ufg.br
<http://orcid.org/0009-0001-7314-6129>

Priscila Renata Gimenez

Universidade Federal de Goiás (UFG)
Goiânia | GO | BR
priscilagimenez@ufg.br
<http://orcid.org/0000-0001-6727-8224>

Resumo: Esta pesquisa apresenta levantamento e análise dos textos literários presentes nos dois primeiros volumes da revista *A Informação Goyana*. Com edição e impressão no Rio de Janeiro entre 1917 e 1935, este periódico expôs as potencialidades econômicas de Goiás, em busca de visibilidade e investimentos para o estado diante da então capital federal. Nesse sentido, tentamos responder de que modo os gêneros literários presentes nas 24 edições consultadas na revista microfilmada corroboraram as intenções editoriais, além de reconhecer a contribuição da imprensa periódica para a inserção e estabelecimento de determinados escritores, como Hugo de Carvalho Ramos e Cora Coralina, no campo literário brasileiro. Para tanto, tratamos do percurso da imprensa em Goiás para a formação e circulação da literatura em ou sobre a região, demonstrando a contribuição essencial de *A Informação Goyana* para a produção e circulação da literatura goiana na conjuntura nacional.

Palavras-chave: *A Informação Goyana*; imprensa em Goiás; literatura em Goiás.

Abstract: This research presents a survey and analysis of the literary texts present in the first two volumes of the magazine *A Informação Goyana*. Published and printed in Rio de Janeiro between 1917 and 1935, this periodical exposed the economic potential of Goiás, in search of visibility and investments for the state when faced with what was then the federal capital. In this sense, we tried to answer how the literary genres present in the 24 edi-



tions consulted in the microfilmed magazine corroborated the editorial intentions, in addition to recognizing the contribution of the periodical press to the insertion and establishment of certain writers, such as Hugo de Carvalho Ramos and Cora Coralina, in the Brazilian literary field. To this end, we attended to the journey of the press in Goiás towards the formation and circulation of literature in, or about, the region, demonstrating the essential contribution of *A Informação Goyana* to the production and circulation of Goiás literature in the national context.

Keywords: *A Informação Goyana*; press in Goiás; literature in Goiás.

1 Introdução

Este artigo pretende apresentar a análise de textos literários presentes na revista *A Informação Goyana*, publicada no Rio de Janeiro entre os anos 1917 e 1935, com periodicidade mensal, sob os auspícios dos goianos da então cidade de Bonfim, atual Silvânia, Henrique Silva e Antônio Americano do Brasil. Considerando o volume de material e de dados oferecidos por esta revista, fizemos um recorte, propondo apreciação dos dois primeiros anos – logo, de 24 números. A pesquisa foi realizada a partir da revista microfilmada, disponível na plataforma da Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional.

Ainda que uma variedade de trabalhos tenha se debruçado sobre *A Informação Goyana*, as abordagens costumam enfatizar o papel propagandístico da revista, visando analisar as representações e interpretações das potencialidades econômicas e naturais de Goiás para o resto do Brasil (Lisboa, 2009; Nepomuceno, 2003). Também já se buscou analisar o que foi dito sobre a instrução elementar, como (suposto) requisito para o progresso regional (Borges, 2009), até o uso da revista como fonte para pesquisas variadas, sobre a história política e econômica do estado. Embora praticamente todos esses trabalhos tenham, ao menos, citado a presença de textos literários, são escassos os que consideraram a indissociação entre o periódico e a inserção de escritores no campo literário brasileiro. Nesse sentido, pelo menos três trabalhos merecem destaque.

Em primeiro lugar, *A poesia em Goiás*, de Gilberto Mendonça Teles (2019), antologia e livro maior da historiografia literária do estado até o momento. O autor atribui à fundação do primeiro jornal da então província (*Matutina Meyapontense*, de 1830), bem como à criação do Liceu de Goiás (1847) e do Gabinete Literário Goiano (1864), as causas para a abertura de “novas perspectivas para os goianos, [...] preparando as gerações que, através do jornalismo e da literatura, participaram intensamente das ideias abolicionistas e republicanas” (Teles, 2019, p. 54). Mediante consulta em jornais, revistas e periódicos, Teles (2019, p. 84) considera que “a experiência nos jornais que iam aparecendo nos levaria depois às primeiras produções poéticas”, identificando o idealismo romântico como estética predominante, ainda que não

única, desde as primeiras anotações literárias de que se tem registro, em fins do século XVIII, até, pelo menos, o início do XX.

Também merece destaque a obra *Cora Coralina: raízes de Aninha* (2009), biografia de Ana Lins dos Guimarães Peixoto Brêtas, escrita por Clovis Carvalho Britto e Rita Elisa Sedda. Valendo-se de uma ampla pesquisa documental, este livro recorre a uma série de jornais e periódicos editados em solo goiano, paulista ou carioca, por onde Cora publicou parte de sua produção em prosa e verso antes do lançamento de *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*, em 1965. *A Informação Goyana* é um deles.

Ainda sobre a obra de Cora Coralina, somam-se ao esforço de Britto e Sedda os estudos de Monteiro (2020) e Nunes e Quintela (2022), os quais reconhecem não só a relação intrínseca entre imprensa e literatura mediante publicações de originais e exercícios de crítica literária, como, também, a atuação das instituições para o processo de canonização. Nunes e Quintela concluem com a percepção de que “um sistema literário não era só constituído pelas relações entre autores, obras e leitores. [...] Dependia também dos efeitos que poderia gerar o reconhecimento explícito por parte de agentes e instâncias do campo cultural” (2022, p. 22), como jornais, academias de letras e artes e universidades, requisitos que foram fundamentais para o impulsionamento da obra da escritora.

Também buscaremos compreender como a imprensa, na figura de *A Informação Goyana*, contribuiu para a inserção de Hugo de Carvalho Ramos, autor do consagrado livro de contos *Tropas e boiadas* (1917), no campo literário brasileiro, uma vez que é o nome com mais textos de literatura publicados na revista durante o período analisado. Cabe mencionar uma coincidência: a primeira edição de *Tropas e boiadas*, impressa pela *Revista dos Tribunais*, do Rio de Janeiro, data de fins de fevereiro 1917 (Ramos, 1984, p. 19), e a primeira edição de *A Informação Goyana* sai em 15 de agosto do mesmo ano. Considerando a integração do autor ao circuito literário carioca, também merece nota a suposta relação de mutualismo entre Hugo de Carvalho Ramos e a revista editada por Henrique Silva e Americano do Brasil, sem desconsiderar outros periódicos por onde o literato publicou no início do século XX, como a *Fon-Fon*.

Além da análise mais detida sobre os textos assinados por Cora Coralina e Hugo de Carvalho Ramos, serão mencionados outros, tanto de autores goianos, quanto externos à literatura feita em Goiás, publicados n’*A Informação Goyana*. É o caso de nomes consagrados à época, como Afonso Arinos e Carlos Maul. Tais textos interessam pela afinidade temática, em reverência às lendas e paisagens circunscritas pelo território goiano. Em alguma medida, a inserção desses registros nas páginas da revista revela que as representações artísticas de Goiás estavam vinculadas a um repertório cultural que inseria as categorias sociais, históricas e geográficas desse que, segundo o editorial da primeira edição, era o “Estado mais central e menos conhecido do Brasil” (“*A Informação Goyana*”, 1917, p. 3). Essa unidade repertorial da chamada literatura goiana só será interrompida, em partes, mediante a publicação de nomes como José Décio Filho na revista *Oeste* a partir de 1942, e, efetivamente, nos anos 1960, já durante o aumento da densidade demográfica e franco processo de urbanização da nova capital, Goiânia.

2 Literatura e imprensa em (e sobre) Goiás: da *Matutina Meyapontense* à *Informação Goyana*

Antes da observação mais detida dos exemplares de *A Informação Goyana*, faremos uma breve exposição, tomando como ponto de partida a chegada de uma prensa tipográfica e a edição do primeiro jornal da então província, em 1830, até o aparecimento de *A Informação Goyana*, em 1917.

O primeiro periódico a circular em Goiás foi concebido por iniciativa particular de Joaquim Alves de Oliveira, “o empresário mais rico nas primeiras décadas do século XIX da Província de Goiás” (Teles, 2011, p. 310). Detentor de uma tipografia¹ “adquirida na Côte, no ano de 1829, e trazida para a então vila de Meia-Ponte, hoje lendária cidade de Pirenópolis” (Lobo, 1949, p. 9), consta que este jornal circulou até 1834, com 526 números publicados. Além de inserir atas do governo e discursos oficiais, a *Matutina Meyapontense* também possibilitou “[...] a publicação dos primeiros textos literários da história da literatura goiana” (Teles, 2011, p. 310), sobressaindo a produção em versos do cônego Luiz Antônio da Silva e Souza, “político, poeta, jornalista, tribuno, o primeiro a escrever sobre a história de Goiás” (Teles, 1978, p. 23).

Sem desconsiderar veículos como o *Correio Oficial*, impresso também na tipografia de Joaquim Alves de Oliveira, adquirida pelo presidente da província José Rodrigues Jardim em 1835 e circulando com pontualidade durante 15 anos (Lobo, 1949, p. 13-17), fontes como Lobo (1949), Pina Filho (1971) e Teles (2019) mencionam uma série de periódicos com inserção cultural e literária circulando em várias cidades de Goiás, ainda que predominantemente na capital, após a Proclamação da República. Se “escritores, poetas, políticos, fizeram do jornal o meio imediato de levar ao público suas obras e pensamentos” (Pina Filho, 1971, p. 89), há mesmo de se destacar que nos fins do século XIX em Goiás, “toda a produção poética foi feita através da imprensa” (Teles, 2019, p. 109), com ênfase para a atuação de Antônio Félix de Bulhões Jardim. Jornalista e poeta de espírito republicano e abolicionista, Bulhões Jardim era detentor de uma tipografia e foi responsável pela edição de periódicos como *A Província de Goyaz*, que circulou entre 1869 e 1873, por onde veiculou parte de sua produção.

Já no início do século XX houve uma efervescência cultural, também decorrente dos marcos históricos do momento. Além de um crescente movimento editorial,² destacaram-se o semanário *A Rosa*, em 1907, “impresso em papel de cor de rosa e dirigido por um grupo de senhoritas (Cora Coralina, Leodegária de Jesus, Rosa Godinho e Alice Santana), o qual funcionou como veículo das ideias do movimento literário da Cidade de Goiás” (Teles, 2019, p. 115); *Nova Era*, que circulou entre 1914 e 1917, de cunho noticioso e literário, sob a direção do também poeta Joaquim Bonifácio de Siqueira; *O Lar*, já de 1926, predominantemente literário

¹ Ainda que a primeira tipografia de que se tem notícia em Goiás tenha sido de propriedade particular, é necessário mencionar que “devemos ao marechal Miguel Lino de Moraes, segundo presidente da Província, nomeado por carta imperial em 31 de janeiro de 1827, a iniciativa do estabelecimento da imprensa na vasta extensão do Brasil. [...] Foi, entretanto, a gigantesca iniciativa vetada pelo ministério do Império, que a julgou prematura” (Lobo, 1949, p. 9). Dessa recusa podemos apreender que, apesar de recém-declarada a independência político-administrativa de Portugal, ainda não havia uma política de integração do sertão brasileiro através dos meios de comunicação. Por outro lado, também pode-se afirmar algum pioneirismo, na medida em que Goiás “foi uma das primeiras províncias do Brasil a possuir imprensa livre” (Almeida, 1944, p. 189 *apud* Teles, 2019, p. 80).

² Grande parte dos livros dessa fase da literatura feita em Goiás leva nomes de flores e evoca temáticas escapistas, pouco ou nada revelando sobre o ambiente. Para uma relação mais detida sobre os nomes e autorias, cf. Teles, 2019, p. 114.

(Lobo, 1949, p. 30-31), além de *A Imprensa e Goyaz – Órgão Democrata*, onde Cora Coralina publicou alguns de seus primeiros escritos. Também vale ressaltar o que consta na parte literária do *Anuario histórico, geographico e descriptivo do estado de Goyaz*, no qual o professor Francisco Ferreira dos Santos Azevedo faz a primeira compilação, ainda que panorâmica, de escritores e peças literárias de que se tem notícia, com direito a comentários que apontam para um incipiente exercício de crítica e de historiografia literária.

Apesar desse contexto, ascendente, pouco se sabia sobre o estado no restante do país. Considerando que o primeiro escritor goiano a obter expressão no cenário nacional foi Hugo de Carvalho Ramos, a partir de 1917, com o livro de contos *Tropas e boiadas*, percebe-se que a movimentação constatada entre o final do século XIX e início do XX revelou tentativas de integração, ainda que tardia, com as correntes romântica e parnasiana, já encerradas nos grandes círculos literários de então.³ Essa conjuntura pode ser justificada tanto pelos fluxos migratórios para Goiás, quanto pela ida de goianos aos considerados centros irradiadores de instrução e de produção literária e editorial do período.

É o caso, por exemplo, de dois célebres nomes da literatura do estado entre 1830 e 1903, ou seja, o mencionado Antônio Félix de Bulhões Jardim, que, tendo estudado Direito em São Paulo de 1859 a 1866, estabelece contato com as maiores figuras da última fase do romantismo nacional (Teles, 2019, p. 88), e Manuel Lopes de Carvalho Ramos, pai de Victor e Hugo de Carvalho Ramos. Manuel nasceu em Cachoeira, Bahia, e foi diretor ativo do Gabinete Literário Goiano a partir de 1892 (Figueiredo, 2016, p. 88). Além disso, “se entregou a uma grande produção literária, tornando-se o líder intelectual de sua época, acéfala com a morte de Félix de Bulhões, em 1887” (Teles, 2019, p. 106). Consta que Manuel, antes de sua vinda para Goiás na condição de juiz de direito, foi “motivado muito cedo para a literatura, fundou e participou de várias entidades culturais em Cachoeira e Recife [...], anterior e posteriormente à vida universitária na capital pernambucana, também marcada por realizações culturais” (Figueiredo, 2016, p. 81). Esse trânsito formativo e cultural⁴ em centros como São Paulo, Rio de Janeiro, Bahia e Recife foi o mesmo percurso realizado pelos goianos Henrique Silva e Americano do Brasil, mentores da revista *A Informação Goyana*, editada a partir de 1917 no Rio de Janeiro.

3 Amostras de Goiás em *A Informação Goyana*: trajetória intelectual dos editores e intenções editoriais

Segundo dados coletados por Nepomuceno (2003, p. 38-39), os 213 números de *A Informação Goyana* totalizaram um quantitativo de 2.229 matérias. Na divisão por temas, o mais recorrente

³ Curioso como os estigmas de “isolado” e “atrasado”, amplamente atribuídos a Goiás pela história política e econômica – e que foram devidamente desconstruídos por Chaul (2018) –, também se aplicam à historiografia literária. Essa visão parece razoável pensando-se, por exemplo, que as tendências românticas e parnasianas tomaram conta da vida cultural de Goiás num momento de ascensão do realismo em nível nacional – para ficarmos em apenas um exemplo. As páginas de *A Informação Goyana* também oferecem pistas para essa discussão, conforme veremos na parte analítica deste trabalho.

⁴ “A primeira escola de ensino superior de Goiás – a *Academia de Direito* –, só foi instalada em 1903, quando José Xavier de Almeida era o presidente do Estado. Com exceção dos ensinos de Farmácia e Odontologia, criados em 1922 e 1923, respectivamente, as demais instituições de ensino superior só começaram a aparecer em Goiás a partir da década de 1940” (Baldino, 1991, p. 56 e 66 *apud* Nepomuceno, 2003, p. 101). Daí esse trânsito em busca de formação ser uma necessidade no período.

é Economia, com 17,14% do espaço; em segundo lugar está Recursos Naturais, com 11,98%, seguido de Notas e Informações, com 11,17%, além de 10,86% de Transportes, 7,22% de artigos sobre a própria revista e, por fim, os discursos de Literatura, que totalizam 43 publicações, sendo 1,93% do total. Em termos de formatação, a revista tinha a seguinte configuração:

com expressiva parte das matérias ilustradas por desenhos e fotografias em formato 32x24 cm, durante todo o tempo em que circulou, *A Informação Goyana* teve seu conteúdo disposto em páginas de duas colunas. Seus títulos, bem como os demais caracteres utilizados, eram nítidos. O número de páginas variava de oito a dezesseis, predominando, contudo, o padrão de oito páginas. [...] Não organizava seus temas em seções previamente definidas (Nepomuceno, 2003, p. 41).

Imagem 1 – Revista *A Informação Goyana*, ano II, v. II, n. 4



Fonte: *A Informação Goyana* (1918, p. 65).

Nepomuceno (2003, p. 31; 52) informa que *A Informação Goyana* “não ultrapassou os 500 exemplares de tiragem”, e que “Henrique Silva encarregava-se, ele próprio, da distribuição da

revista”. A autora aponta, ainda, que houve circulação em vários estados do Brasil, com ênfase no Rio de Janeiro e São Paulo, além de outros países, como Argentina, Uruguai e França.

A formação intelectual que orientou Henrique Silva⁵ e Antônio Americano do Brasil,⁶ bem como outros nomes que publicaram com alguma regularidade em *A Informação Goyana*, tem bases fundamentadas pela Faculdade de Medicina e, principalmente, pela Escola Militar da Praia Vermelha, ambas situadas no Rio de Janeiro. No caso da Escola Militar da Praia Vermelha, por onde também circularam outros colaboradores da revista,⁷ predominou o pensamento positivista de Auguste Comte, fortemente influenciado pela presença do intelectual republicano Benjamin Constant como professor, a partir de 1870.

A Escola Militar da Praia Vermelha carregava uma espécie de contradição, uma vez que era baseada numa natureza de ensino abrangente, menos ortodoxa, de formação mais reflexiva e socializante que propriamente prática em relação a estratégias de ação armada. Essa ênfase em exercícios contemplativos “acentua-se mais ainda, se aos conteúdos curriculares forem associados os debates travados no interior das sociedades científicas, filosóficas, literárias e até dramáticas ali existentes” (Nepomuceno, 2003, p. 72-73), *vide*, por exemplo, a Sociedade Fênix Literária. De vocação pedagógica, essa agremiação elaborou uma revista mensal sem “nenhuma referência à condição militar de seus redatores, nem mesmo quando expressou os objetivos pedagógicos da publicação, isto é, seu intento de contribuir para o desenvolvimento moral e intelectual do povo brasileiro” (Nepomuceno, 2003, p. 78).

Considerando que a formação de Henrique Silva foi realizada nessa instituição, podemos extrair duas conclusões: primeiro, a elaboração de *A Informação Goyana* foi pioneira, na medida em que teve como foco o desenvolvimento de uma ideia de nação a partir da inserção de Goiás aos centros cosmopolitas da época; e, mesmo que pequeno, o espaço atribuído à literatura, bem como seu teor, pode revelar como ela foi usada como recurso útil para a confirmação desse projeto. Essa perspectiva editorial já se encontra resumida pelo prospecto, presente no primeiro número da revista, publicado em 15 de agosto de 1917:

O periodismo carioca nas suas revistas dos Estados não inclui nunca o de Goyaz. Nem nos trabalhos organizados pela Directoria de Estatistica Commercial do Ministerio da Fazenda, nem nos do Serviço de Estatistica Commercial do Rio de Janeiro o simples vocabulo indigena Goyaz vem mencionado. Ora, um dos principaes esforços desta revista é precisamente collocar diante dos olhos dos capitalistas, dos industriaes e dos commerciantes as possibilidades economicas sem conta do Estado mais central e menos conhecido pelo Brasil. “A Informação Goyana” traz, portanto, um fim e um programma que bem a difinem na imprensa brasileira (“A Informação Goyana”, 1917, p. 3).⁸

⁵ Henrique Silva, por muitos chamado de “general das letras goianas”, iniciou a carreira em 1882, na condição de cadete, no Esquadrão de Cavalaria de Goiás, matriculando-se, no ano seguinte, na Escola Militar da Praia Vermelha. Em 1891 se aproximou do jornalismo pela fundação da revista *Brazil Central*, que só teve um número. Essa revista foi considerada por J. J. Curado como o número zero de *A Informação Goyana*. Cf. Nepomuceno, 2003, p. 84-86, 97 e Teles, 2011, p. 402.

⁶ Antônio Americano do Brasil foi historiador, poeta, folclorista, jornalista e político. Consta que Henrique Silva era seu tio-avô. Cf. Nepomuceno, 2003, p. 97 e Teles, 2011, p. 77-78.

⁷ Para uma relação completa dos nomes, cf. Nepomuceno, 2003, p. 89-92.

⁸ Esta e todas citações do artigo transcritas da revista preservaram a grafia da época, como disposto no original.

4 Discursos literários em *A Informação Goyana*: uma análise dos anos iniciais

Ainda que haja uma diversidade temática, “traço que lhe confere um perfil enciclopédico e que acentua seu intento de defender e projetar Goiás no cenário nacional” (Nepomuceno, 2003, p. 39), a predominância dos temas Economia, Recursos Naturais, Notas e Informações e Transportes diz muito sobre os principais objetivos que nortearam a publicação da revista. Incomodados com a falta de atenção dada a Goiás pela imprensa carioca, os editores visavam angariar investimentos de empresários e mais atenção do poder público para o aprimoramento da infraestrutura, sobretudo no que tangia à comunicação de Goiás com o restante do Brasil pela extensão da linha férrea. Tratava-se, antes de tudo, de um projeto de integração nacional, ainda que realizado por um teor de idealização regionalmente ufanista, conforme a própria predominância de uma literatura romântica também pode atestar.

Quanto aos textos literários presentes em *A Informação Goyana*, entre agosto de 1917 e agosto de 1919, apresentamos a seguir tabelas que sistematizam a pesquisa realizada sobre esse conteúdo nesses primeiros anos do periódico. Visto que o material literário publicado na revista aparecia em diversos gêneros e variada extensão, a sistematização descreve a data e edição em que os artigos foram publicados, se o autor é natural de Goiás ou não, além do título e do gênero do artigo. Esse último item visa especificar a natureza e a extensão do artigo ou trecho literário, a fim de traçar um panorama das formas do conteúdo literário empregadas pela revista nesse período. Busca, ainda, perceber como esses usos podem ter corroborado para o projeto de integração de Goiás ao cenário nacional, que era caro aos idealizadores da revista. Tal método possibilita conclusões não só sobre a importância da imprensa como recurso à estabilização de determinada autoria no campo literário brasileiro, mas também permite compreendermos as intenções dos diretores da revista em relação aos textos e autores publicados.

4.1 Dados coletados do volume I de *A Informação Goyana* (agosto de 1917 a julho de 1918)

O primeiro ano de circulação apresenta ao menos dezoito artigos literários, sendo eles dos seguintes gêneros: conto (quatro incidências); crônica, textos folclóricos e outros, de cunho argumentativo, que usam a literatura como repertório cultural de recurso à persuasão (três incidências de cada); dois poemas de natureza épica, além de um esboço de crítica literária, um uso de epígrafe e uma narrativa de viagem, conforme detalhado na tabela 1:

Tabela 1 – Artigos literários repertoriados no volume I de *A Informação Goyana*

Edição	Autor goiano	Autor não goiano	Título do artigo	Gênero do artigo
Agosto de 1917 (v. I, n. 1)	Victor de Carvalho Ramos	-----	“Um mundo desconhecido”	Crônica
	-----	Carlos Maul	“A lenda de Ariana”	Poema épico
Setembro de 1917 (v. I, n. 2)	Americano do Brasil	-----	“A fertilidade do solo goyano”	Citações para corroborar texto argumentativo
	Henrique Silva	-----	“As mil e uma noites do sertão (seus pro-homens)”	
	Americano do Brasil	-----	“Pelos campos agrestes”	
Outubro de 1917 (v. I, n. 3)	Hugo de Carvalho Ramos	-----	“Flor silvestre”	Conto
Novembro de 1917 (v. I, n. 4)	Sem assinatura ⁹	-----	“Pela botânica médica no Brasil”	Epígrafe com “Ode – dedicatória de Camões aos <i>Colloquios de Garcia Orta</i> ”
Dezembro de 1917 (v. I, n. 5)	-----	Affonso Arinos	“Burity perdido”	Conto
Janeiro de 1918 (v. I, n. 6)	-----	-----	Nenhum material encontrado	-----
Fevereiro de 1918 (v. I, n. 7)	-----	-----	Nenhum material encontrado	-----
Março de 1918 (v. I, n. 8)	Sem assinatura	-----	“Trovas Goyanas”	Trova
	Hugo de Carvalho Ramos	-----	“O caminho das tropas”	Conto
	Sem assinatura (Henrique Silva)	-----	Nota do redator com comentário sobre a obra de Hugo de Carvalho Ramos	Esboço de crítica
Abril de 1918 (v. I, n. 9)	-----	Joaquim Manoel de Macedo	“D. Damiana da Cunha”	Crônica
	Americano do Brasil	-----	“Das margens do Araguaya”	Narrativa de viagem
	Victor de Carvalho Ramos	-----	“A aposta (Scenas do sertão goyano)”	Conto
	Sem assinatura	-----	“Lendas Goyanas”	Folclore

⁹ Dado o tom investigativo sobre a flora para uso medicinal no caso desse texto, o uso da composição poética “trova” em texto sem assinatura presente na edição de abril de 1918, e sem desconsiderar a formação dos editores da revista, acreditamos que tenham sido escritos por Henrique Silva e Americano do Brasil, respectivamente.

Maio de 1918 (v. I, n. 10)	-----	Carlos Maul	“Interpretação de um mytho indígena”	Poema épico
Junho de 1918 (v. I, n. 11)	-----	-----	Nenhum material encontrado	-----
Julho de 1918 (v. I, n. 12)	João Goyano (pseudônimo desconhecido)	-----	“O falk-lore do Brasil Central”	Folclore
	Victor de Carvalho Ramos	-----	“Erico”	Crônica

Fonte: Elaboração própria.

Entre contos, crônicas e poemas, dois são de autores goianos (Hugo de Carvalho Ramos e seu irmão, Victor de Carvalho Ramos) e três são de fora – do mineiro Afonso Arinos, e dos cariocas Carlos Maul e Joaquim Manoel de Macedo. Se considerarmos que três dos quatro contos são dos irmãos Carvalho Ramos, e que ao menos um já havia sido publicado em livro – ou seja, “O caminho das tropas”, presente na primeira edição de *Tropas e boiadas*, lançado em fevereiro de 1917 –, pode-se inferir que a projeção da literatura feita em Goiás no primeiro ano se deu, em especial, pela narrativa curta, desconsiderando a produção em versos que ascendia na antiga capital do estado desde, pelo menos, o início daquele século.

Essa predileção pode ser justificada pelo próprio alinhamento temático entre os textos de Hugo e Victor com a intenção do projeto da revista, na medida em que, de maneira mais ou menos apurada, ambos buscavam circunscrever características e potencialidades do estado de Goiás, bem como do cerrado brasileiro. Já a literatura que predominou em Goiás durante a efervescência editorial lírica, situada entre o final do século XIX e a primeira década do XX, manifestava um romantismo tardio e de temática escapista, reverenciando em pouco ou nada a região, o que talvez justifique a ausência na revista. Diverge dessa tendência o nome de Cora Coralina que, tanto compôs, ainda que timidamente, aquele movimento, quanto passa a publicar na revista a partir de seu segundo ano. Assim como no caso de Victor e Hugo, veremos que a perspectiva de Cora em seus textos estava atenta com a absorção dos elementos típicos, da região e da vida cotidiana, coincidindo com recursos que, não à toa, determinaram os rumos da literatura brasileira naquele início de século XX.

Em relação aos autores de fora do estado, nota-se a presença de Afonso Arinos através do conto “Buriti perdido”, originalmente publicado na obra *Pelo Sertão*, de 1898. Essa presença é plenamente justificável, inclusive tomando a contística de Hugo de Carvalho Ramos como referência, conforme o seguinte diagnóstico:

Pelo Sertão, publicado em 1898, e tido como iniciador do Regionalismo brasileiro, pagou tributo à paisagem goiana, como aquele “buriti perdido” a profetizar o aparecimento de Brasília. E *Tropas e Boiadas*, o primeiro e um dos mais sérios livros da literatura no Brasil Central, possui também inúmeras semelhanças estilísticas com o livro de Afonso Arinos que lhe deve ter servido de modelo, ainda que a obra do escritor goiano contenha mais atualidade e muito mais densidade literária (Teles, 1969, p. 36).

É curioso o fato de que essa aproximação já havia sido apontada pelos editores de *Informação Goyana*, em março de 1918. Logo após a transcrição completa do conto “O caminho

das tropas”, de autoria de Hugo, aparecem as iniciais “N. R.” (provavelmente “Nota do redator”), mencionando que,

[c]omo desenhista de costumes sertanistas, como surpreendedor em flagrante das cenas da vida real, sem as imitações dos processos estrangeiros, no observar e sentir, qualidades máximas do artista, entre nós só lhe foi comparável Affonso Arinos, entre os “conteurs” brasileiros (Ramos, 1918, p. 93, N. R.).

Na continuação desse comentário, é notória a reclamação do tal redator,¹⁰ o qual não só justifica a inserção integral desse conto nas páginas da revista, como oferece pistas sobre uma suposta baixa repercussão do recém-lançado *Tropas e boiadas*, no Rio de Janeiro:

Se os da imprensa carioca conhecessem de algum modo os costumes e as causas do “Hinter-land”, que é o depositário das nossas lendas e tradições de par com os modismos, ductilidades e graças da velha língua classica dos quinhentistas, transplantada ao tempo da descoberta do paiz – certo que Hugo teria sido consagrado, na sua estréia, com melhores louvores (Ramos, 1918, p. 93, N. R.).

Houve, ainda, visitas de membros de periódicos do triângulo mineiro à editoria de *A Informação Goyana*, como *Lavoura e Commercio*, *Gazeta de Uberaba* e *Araguary* (“A Informação Goyana” [...], 1917, p. 44), sem contar que, sobre a primeira edição de *Tropas e boiadas*, “[...] o *Jornal do Commercio*, edição da tarde, de 15 de fevereiro, e *A Notícia*, de 23, informavam que estava para aparecer um livro de um jovem escritor goiano, Hugo de Carvalho Ramos” (Ramos, 1984, p. 19). Por outro lado, no primeiro ano de circulação, não há menção de visitas de responsáveis por periódicos produzidos em Goiás, o que também pode justificar o fato de que *Tropas e boiadas* “[...] não teve grandes repercussões em Goiás, permanecendo mais ou menos ignorado por muito tempo, pelo menos no período que vai até a mudança da capital do estado para Goiânia, quando então a nova geração ‘o descobre’ e passa a tomá-lo como mestre” (Teles, 1969, p. 54).

Isso confirma que o trânsito entre jornais, fazendo com que os conteúdos ganhassem maior exposição, pode ter colaborado com a divulgação da obra de Hugo. Também cabe lembrar que parte dos escritos do escritor circulou em outras revistas e periódicos, “[...] do Rio de Janeiro – *Fon-Fon* – ou, maioritariamente, de Uberaba – *Lavoura e Comércio*, *Via-Láctea*” (Quintela, 2024, p. 27). Essa produção foi reunida e editada com outras, esparsas, incluso versos e correspondências, no segundo volume das *Obras completas*, organizada por Victor de Carvalho Ramos e lançado em 1950 sob o título de *Plangências*. Toda essa rede de circulação – e a falta de informações a respeito da recepção de *Tropas e boiadas* – permite compreender que a inserção de Hugo no sistema literário brasileiro esteve condicionada à sua presença na imprensa, tanto como colaborador, quanto pela divulgação de sua obra editada.

¹⁰ Este comentário pode ter sido inserido tanto por Americano do Brasil quanto por Henrique Silva, porque até março de 1918 ambos ainda estavam vinculados à direção da revista. Americano do Brasil se desliga no mês seguinte, ou seja, abril de 1918. A edição do referido mês (Dr. Americano [...], 1918, p. 102) menciona o fato: “O Exmo. Sr. Desembargador João Alves de Castro, presidente do Estado de Goyaz, acaba de convidar para o cargo de secretario do Interior e Justiça o nosso estimado companheiro Dr. Antonio Americano do Brasil, membro da directoria da ‘A Informação Goyana’”. Vale mencionar que Antonio Americano do Brasil continua colaborando com textos ao longo dos anos seguintes.

Outro diagnóstico que contribui para compreendermos a presença de discursos literários enfocados por *A Informação Goyana* tem a ver com a consciência sobre as ascendentes representações do sertão àquela altura, no âmbito da literatura brasileira. Se isso fica claro pela aparição de Afonso Arinos, verificam-se, ainda, algumas referências literárias utilizadas pelos editores em textos de caráter meramente expositivo. A literatura, nesses casos, atua como recurso à confirmação de determinados pressupostos, justamente pelo capital simbólico que essa prática redacional, editorial e de escrita ocupava entre a intelectualidade da época. Um exemplo pode ser observado no texto de Americano do Brasil, intitulado “A fertilidade e a vegetação do solo goyano”:

Depois que o espirito arguto e observador de Euclides Cunha disserniu em forma litteraria o alcance do *naevus* mestiçado e a barbara psychologia das gentes sertanejas, esculpindo o seu maravilhoso “Sertões”, um phenomeno suggestivamente brasileiro deu entrada nos arraiaes da belletristica – o apparecimento de uma verdadeira sertão-mania, sustentada pelos nervosos amantes das novidades nacionaes.

Não houve poeta que não bordasse uma pagina melancolica de sertanismo nephelibata; romancista que não copiasse certos gestos dos personagens de Affonso Arinos; litterato que não soltasse a verve da phantasia pelos pagos do centro; conferencista que não proclamasse inconscientemente o “masculino sustentador do Brasil futuro”, ora, creando no sertão um oasis de encantos, ora decapitando-lhe as bellezas nativas e variadas (Brazil, 1917, p. 16).

No mesmo número, Henrique Silva faz uma espécie de convocação para os escritores brasileiros, quase que “oferecendo” a história tradicional de Goiás como recurso para uma realização ficcional que, a partir dessa assimilação, estaria, como consequência, dotada de grande valor. Transcrevemos uma parte, presente no texto de título “As mil e uma noites do sertão: seus pro-homens”:

Ainda está por fazer o estudo dos costumes e caracteres do grande cyclo dos bandeirantes paulistas, as tradições, as superstições, vida e scenarios sertanistas do Brasil Central, desde o inicio da sua descoberta até a integralização da nossa nacionalidade. Seus costumes e caracteres, seus dramas e tragedias, seriam descriptos com alma e amor, teriam, como molduras, as paisagens apenas esboçadas pelas pennas de Bernardo Guimarães, de Taunay e do primoroso Affonso Arinos. Nenhuma pagina da litteratura nacional valeria em emotividade, essa em que se reconstituisse em toda a pureza e frescura primitivas, a alma supersticiosa e ingenua do incola sob a ameaça de um “Anhanguera”, aterrorizando-a com a estratagemas de como no alcool que levava, lançar fogo aos rios, fazendo levantar das correntes crystallinas nuvens igneas, e transformando o borborinho das cascatas espumantes em crepitações de ferro em braza, salpicando faúlhas no espaço incendiado (Silva, 1917, p. 22).

Esse mesmo ponto de vista pode ser corroborado pelo uso constante de excertos folclóricos, os quais vão aparecer em pelo menos três ocasiões durante o período em análise. Tal inserção quis, aparentemente, expor a riqueza do extrato cultural dos habitantes de Goiás. Assim, a persuasão se dava não só pelos dados estatísticos e expositivos presentes na revista, mas buscava, pela via da arte literária, revelar as supostas vantagens de um estado exótico,

misterioso, rico e ainda inexplorado, em concordância com as mesmas justificativas que orientaram a circulação da revista.

Além dos textos de Hugo de Carvalho Ramos, o uso do folclore e da tradição também aparecem sob assinatura de Carlos Maul. Este autor retoma uma formatação de epopeia, gênero amplamente conhecido por exaltar os feitos de um herói em reverência à cultura nacional. De fato, “A lenda de Ariana” e “Interpretação de um myto indígena” servem como metonímias da obra do autor, a qual, em linhas gerais, “incita uma volta aos valores originais, ao momento inaugural onde se fundamentam os conceitos absolutos de um povo. Ponto de partida da jornada histórica, esse passado ‘selvagem’ e ‘primitivo’ deveria ser a eterna fonte de seu espírito nacional” (Caires, 2018, p. 2-3). Talvez essa mesma perspectiva, purista em relação ao passado e às origens, justifique o fato de que

a revista passou pela Semana de Arte Moderna (1922), pelo tenentismo (1922-1924), pelo nascimento do Partido Comunista do Brasil (1922), pela marcha da Coluna Prestes (1924-1927), pela Grande Depressão de 1929 e pela Revolução Constitucionalista de 1932 sem, sequer, tocar nesses acontecimentos (Nepomuceno, 2003, p. 45).

Apesar do aparecimento de autores pioneiros (*vide* Hugo e Cora), e que se valeram de alguns pressupostos enunciados pela semana de 1922, como direito permanente à pesquisa e atualização da inteligência artística brasileira, a revista parece ter usado a literatura mais como recurso à reverência e idealização a uma terra inexplorada que como forma de discussão em profundidade da região representada – muito embora os contos de Hugo guardem esta dimensão.

4.2 Dados coletados do volume II de *A Informação Goyana* (agosto de 1918 a julho de 1919)

Tabela 2 – Artigos literários repertoriados no volume II de *A Informação Goyana*

Edição	Autor goiano	Título do artigo	Gênero do artigo
Agosto de 1918 (v. II, n. 1)	Hugo de Carvalho Ramos	“A alma das aves”	Conto
Setembro de 1918 (v. II, n. 2)	Hugo de Carvalho Ramos	“Caçando perdizes” (seção “Chronica do Mez”)	Conto
Outubro de 1918 (v. II, n. 3)	-----	Nenhum material encontrado	-----
Novembro de 1918 (v. II, n. 4)	Eduardo Sócrates	“Reminiscencias”	Crônica
Dezembro de 1918 (v. II, n. 5)	-----	Nenhum material encontrado	-----
Janeiro de 1919 (v. II, n. 6)	-----	Nenhum material encontrado	-----

Fevereiro de 1919 (v. II, n. 7)	Hugo de Carvalho Ramos	“Populações ruraes”	Crônica
	Cora Coralina	“Ipê florido”	Crônica
	Americano do Brasil	“O folk-lore do Brasil Central”	Folclore/Desafio
	Dr. Sabino (possivelmente um pseudônimo)	“Casmurros”	Crônica
Março de 1919 (v. II, n. 8)	Cora Coralina	“Doces”	Crônica
	Cora Coralina	“Rio vermelho”	Crônica
Abril de 1919 (v. II, n. 9)	Hugo de Carvalho Ramos	“O piquizeiro da chapada”	Poema
	Cora Coralina	“Ipê florido”	Crônica
	Cora Coralina	“O progresso de Goyaz”	Crônica
Maio de 1919 (v. II, n. 10)	Hugo de Carvalho Ramos	“Desportos nacionaes – O Bete”	Crônica
Junho de 1919 (v. II, n. 11)	-----	Nenhum material encontrado	-----
Julho de 1919 (v. II, n. 12)	Cora Coralina	“Um milagre (Lenda de Goyaz)”	Conto/folclore
	Hugo de Carvalho Ramos	“Peru de roda (fragmento)”	Conto

Fonte: Elaboração própria.

De imediato, chama a atenção o fato de que todos os autores presentes no volume 2 são goianos. Por outro lado, não se observa uma diversidade, mas, antes, a ênfase nas figuras de Hugo de Carvalho Ramos (três contos, duas crônicas e um poema, totalizando seis textos) e Cora Coralina, que aparece pela primeira vez, assinando quatro crônicas e um conto de teor folclórico. A respeito de Hugo, esses mesmos contos (“A alma das aves”, “Caçando perdizes” e “Peru de roda”) não apareceram na primeira edição de *Tropas e boiadas*, mas, conforme Ramos (1984), estavam previstos para sair na segunda edição, a qual só veio a ganhar luz em 1922, cerca de um ano após a morte do autor. Tal circunstância revela a originalidade das produções para a revista, na medida em que aquelas podem ter sido as primeiras vezes em que esses textos foram expostos ao grande público.

No caso de Cora, a participação na vida literária através de jornais e revistas periódicas é ainda mais efetiva, uma vez que seu nome aparece no cenário literário de Goiás desde o início do século XX, e seu primeiro livro só foi editado em 1965. A interferência dos macrofatores, como editoras, universidades e imprensa para sua inserção e canonização, já foi amplamente estudada por Britto e Sedda (2009) e, academicamente, a partir de uma noção de sistema literário em conformidade com os pressupostos do teórico Itamar Even-Zohar, por Monteiro (2020), além de Nunes e Quintela (2022). Assim, faremos apenas breves comentários sobre a importância de *A Informação Goyana* nesse processo.

O que observamos na tabela 2 é uma participação da autora em praticamente todo o segundo volume da revista.¹¹ Com um temário regional e dando conta das questões caras à fauna, flora, lendas e costumes de seu estado de origem, chama a atenção o fato de que, naquele período, Cora já estava morando na cidade de Jaboticabal, interior de São Paulo. A regularidade de suas publicações numa revista que visava mostrar as potencialidades econômicas, mas também culturais de Goiás, para o resto do Brasil, revela a perspicácia da autora em relação ao suporte buscado para divulgar seus escritos, uma vez que ela:

Sabia o que escrever e onde publicar. Para *A Informação Goyana*, enviava suas reminiscências sobre Goiás. Para o jornal *O Democrata*, coisas sobre Jaboticabal. No *Estado de São Paulo*, crônicas pertinentes a um jornal com ampla área de leitores. Para ela, o ato de escrever estava ligado diretamente à publicação. Assim, teria uma resposta ao seu texto. Essa interação escritor/leitor norteava a conduta da escritora (Britto; Sedda, 2009, p. 127).

Percebe-se, ainda, a ornamentação romântica de determinados textos de Cora inseridos em *A Informação Goyana*, distintos da construção literária que a consagrou a partir da primeira publicação em livro. “Ipê Florido”, texto que sai em duas edições da revista,¹² demonstra um manejo com a linguagem alinhado com as construções sintáticas de Hugo, o que se aproxima do tipo de literatura que se julgava ideal para as intenções dos editores. Apenas para se ter uma amostra, vale a citação do primeiro parágrafo do referido conto: “Altaneiro e flamimivomo, erecto e magestoso, alteia na campina verde e distante, embellezando a paisagem deserta com o seu fulgor de ouro o novo, o Ipê Florido” (Coralina, 1919, p. 126). Percebe-se um uso rebuscado da língua, incrementado por conjunções aditivas, dando a mesma impressão de grandiosidade do cerrado pela linguagem literária, aspecto muito presente nos contos de Hugo de Carvalho Ramos.

Além da recorrência desses dois autores para demonstração de certa goianidade sintetizada em uma linguagem culta, outras duas questões merecem atenção, começando pelo texto “Casmurros”, presente no volume de fevereiro e assinado por um tal Dr. Sabino. Trata-se de um esboço de análise linguística tendo o texto literário como objeto, sobre a necessidade de renovação. O texto diz: “Já é tempo dos brasileiros escreverem como se fala no Brasil, e não desdenharem o uso de palavras e frases que, originárias do Brasil ou aqui populares, se não encontram nos obsoletos dicionários de língua portuguesa, ou nelles vêm com fôrma ou significação differente” (Dr. Sabino, 1919, p. 107). De modo geral, esse comentário, que aponta para um exercício de crítica sobre o que se publicava no momento, diz respeito à mesma ideia de integração entre a oralidade sertaneja e um ideal mais ou menos em conformidade com as perspectivas estéticas do Modernismo brasileiro. Vale mencionar que Eduardo Sócrates, que aparece na edição de novembro de 1918, também nasceu na Cidade de Goiás. Ele foi o ter-

¹¹ Denófrío, 2004, p. 16, citada por Britto e Sedda, 2009, p. 129, diz que as publicações de Cora em *A Informação Goyana* aparecem em 1919 e cessam em 1924.

¹² A primeira publicação deste conto havia saído em fevereiro de 1919. Já na edição de abril do mesmo ano, consta a seguinte menção: “Sob o título Ipê Florido, reproduzimos nesta edição o artigo de nossa distincta collaboradora D. Cór Coralina, o qual sahiu truncado em nosso número 15 de fevereiro ultimo.

Não quizemos privar os nossos leitores da boa prosa desta pequena pagina artistica de tão notavel patricia e damos hoje em toda integridade do texto o artigo que um descuido typographico havia decepado uma boa metade, inclusive a assignatura da autora” (Cora [...], 1919, p. 132).

ceiro maior colaborador de *A Informação Goyana* e também teve formação concluída na Escola Militar da Praia Vermelha (Nepomuceno, 2003, p. 89).

5 Considerações finais

Tanto pelo aspecto quantitativo quanto pelo qualitativo, percebemos que os textos literários presentes nos dois primeiros volumes da revista *A Informação Goyana* tiveram uma função mais acessória, complementando um discurso de amostra de Goiás para o resto do Brasil e do mundo. Por outro lado, pode-se dizer que essa inserção também ajudou a estabelecer certos nomes no campo literário brasileiro, uma vez que pôs em circulação textos recém-editados em livro, como no caso dos contos de Hugo de Carvalho Ramos, publicados em *Tropas e boiadas*, além de inéditos, escritos especialmente para a linha editorial aparentemente exigida pela revista, conforme aconteceu com Cora Coralina.

Outro ponto que merece destaque é a presença de autores de fora de Goiás, mas que apresentavam um repertório temático baseado no então ascendente tema do sertão. A participação de Afonso Arinos, bem como as menções ao celebrado Euclides da Cunha, comprovam que os editores estavam atentos a essa tendência, a ponto de adequarem esses discursos aos propósitos da revista. Os textos de caráter folclórico, e que são presença constante desde o início até o fim de sua circulação, também podem ser vistos como reforço à propaganda de um estado inexplorado e exótico, repleto não só de potencialidades naturais para investimentos econômicos, mas distinto, na medida em que também oferecia raízes mitológicas que engrandeciam culturalmente a região.

Igualmente, chama a atenção o fato de a revista dar alguma ênfase a elementos de instrução pública, mas sequer mencionar instituições provedoras de manifestações artísticas, como bibliotecas e salas públicas de leitura, cinemas e outras instituições que compunham o campo cultural da Cidade de Goiás a partir daquela segunda década do século XX. É o que se percebe, por exemplo, pelo artigo de Victor de Carvalho Ramos presente na edição de novembro de 1917, de título “O ensino em Goyaz”. Apesar de mencionar o então Liceu Goiano e a Escola Normal, bem como outros colégios, localizados em cidades ao norte e sul de Goiás, não há, por exemplo, menção ao Gabinete Literário Goiano, iniciativa particular e associativa com fundação datada de 1864, responsável pela aquisição e circulação de livros literários em Goiás de forma mais ou menos regular, até, pelo menos, 1930. Uma pesquisa mais aprofundada nos volumes subsequentes da revista também pode dar uma amostra de como os editores trataram essa questão.

Por fim, concluímos que a pesquisa pelas páginas de *A Informação Goyana* apresenta-se como mais um exemplo da função essencial que os periódicos não especializados tiveram para a constituição e circulação da literatura em ou sobre Goiás. Quanto a extrair produtos vinculados a certa apreciação estética, ou até mesmo de incipiente crítica literária, é inequívoco que há um longo trabalho a ser feito, *vide* a quantidade de jornais, revistas e periódicos locais que assimilaram, com mais ou menos ênfase, a literatura em suas páginas, como a revista estudada. De todo modo, reconhecemos algumas lacunas no exercício proposto como, por exemplo, perceber até que ponto a predominância dos gêneros literários verificados (contos e crônicas) diz respeito a um “movimento de mão dupla”, ou seja, se as dinâmicas da imprensa (periodicidade, imediatismo, linhas editoriais, circulação entre um público externo e entre

outros periódicos e revistas do período) também são fatores que condicionaram a escolha pelos gêneros, bem como os recursos estéticos utilizados pelos respectivos autores. Tudo isso pode, enfim, orientar pesquisas futuras.

Referências

- “A INFORMAÇÃO Goyana” no paíz e no estrangeiro. *A Informação Goyana*. Rio de Janeiro, ano I, v. I, n. 4, p. 44, 15 nov. 1917. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=176648&Pesq=J%c3%a1%20%c3%a9%20tempo%20dos%20brasileiros%20escreverem&pagfis=106>. Acesso em: 8 maio 2024.
- “A INFORMAÇÃO Goyana”. *A Informação Goyana*. Rio de Janeiro, ano I, v. I, n. 1, p. 3, 15 ago. 1917. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=176648&pagfis=3>. Acesso em: 10 maio 2024.
- A INFORMAÇÃO GOYANA. Rio de Janeiro, ano II, v. II, n. 4, 15 dez. 1918. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=176648&pesq=&pagfis=487>. Acesso em: 11 maio 2024.
- A INFORMAÇÃO GOYANA. Rio de Janeiro, anos I e II, 1917-1919. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=176648&Pesq=J%c3%a1%20%c3%a9%20tempo%20dos%20brasileiros%20escreverem&pagfis=1>. Acesso em: 11 maio 2024.
- BORGES, Thaís Cristina Modesto. A instrução elementar na revista *A Informação Goyana*. In: Seminário Nacional de Estudos e Pesquisas – História, Sociedade e Educação no Brasil, 7., 2009, *Anais [...]*. Campinas: Faculdade de Educação/Unicamp, 2009. Disponível em: https://histedbrantigo.fe.unicamp.br/acer_histedbr/seminario/seminario8/trabalhos.html. Acesso em: 22 fev. 2024.
- BRAZIL, Americano do. A fertilidade e a vegetação do solo goyano. *A Informação Goyana*. Rio de Janeiro, ano I, v. I, n. 2, p. 16-17, 15 set. 1917. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=176648&pagfis=38>. Acesso em: 15 maio 2024.
- BRITTO, Clovis Carvalho; SEDA, Rita Elisa. *Cora Coralina: raízes de Aninha*. 6. ed. Aparecida, SP: Ideias e Letras, 2009.
- CAIRES, Daniel Rincon. A estética nacionalista de Carlos Maul. In: Encontro Estadual da ANPUH – Associação Nacional de História, 24., 2018, *Anais [...]*. Guarulhos: UNIFESP, 2018. Disponível em: https://www.encontro2018.sp.anpuh.org/resources/anaais/8/1530363519_ARQUIVO_AesteticanacionalistadeCarlosMaul-r.pdf. Acesso em: 28 fev. 2024.
- CHAUL, Nasr Nagib Fayad. *Caminhos de Goiás: da construção da decadência aos limites da modernidade*. 5. ed. Goiânia: Editora UFG, 2018.
- CORA Coralina. *A Informação Goyana*. Rio de Janeiro, ano II, v. II, n. 9, p. 132, 15 abr. 1919. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=176648&Pesq=Nenhuma%20pagina%20da%20litteratura%20nacional&pagfis=626>. Acesso em: 20 maio 2024.
- CORALINA, Cora. Ipê florido. *A Informação Goyana*. Rio de Janeiro, ano II, v. II, n. 9, p. 126, 15 abr. 1919. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=176648&Pesq=-J%c3%a1%20%c3%a9%20tempo%20dos%20brasileiros%20escreverem&pagfis=634>. Acesso em: 25 maio 2024.

DR. AMERICANO do Brasil. *A Informação Goyana*. Rio de Janeiro, ano II, v. I, n. 9, p. 102, 15 abr. 1918. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=176648&pagfis=258>. Acesso em: 12 abr. 2024.

DR. SABINO. [Outro grande escriptor portuguez]. *A Informação Goyana*. Rio de Janeiro, ano II, v. II, n. 7, p. 107, 15 fev. 1919. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=176648&Pesq=J%c3%a1%20%c3%a9%20tempo%20dos%20brasileiros%20escreverem&pagfis=575>. Acesso em: 3 maio 2024.

FIGUEIREDO, Nelson Lopes de. *Passageiro da história: do sertão ao infinito*. Goiânia: Kelps, 2016.

LISBOA, Andreia Silva. O “*Brazyl Central*” e suas potencialidades na revista *A Informação Goyana*. 2009. 103 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de História, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/items/38b98b4e-4d1d-4de3-a91a-abea8b48a423>. Acesso em: 22 fev. 2024.

LOBO, José. *Contribuição à história da imprensa goiana*. Goiânia: Indústria Gráfica Ingra, 1949. Obra póstuma.

MONTEIRO, Thaise. As instituições e o processo de “canonização” de Cora Coralina. *Leitura EM Revista*, Rio de Janeiro, n. 16, p. 46-64, 2020.

NEPOMUCENO, Maria de Araújo. *O papel político-educativo de A Informação Goyana na construção da nacionalidade*. Goiânia: Editora UFC, 2003.

NUNES, Margareth de Lourdes Oliveira; QUINTELA, Antonio Corbacho. A chancela editorial da UFC e a inflexão no impacto da obra de Cora Coralina. *Signótica*, Goiânia, v. 34, p. e69372, 2022. DOI: <https://doi.org/10.5216/sig.v34.69372>. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/sig/article/view/69372>. Acesso em: 22 fev. 2024.

PINA FILHO, Braz Wilson Pompêo de. *Goiás: História da Imprensa*. Goiânia: Edição Departamento Estadual de Cultura, 1971.

QUINTELA, Antón Corbacho. Plangências: um título que sentenciava a miscelânea do segundo volume das Obras Completas. In: RAMOS, Hugo de Carvalho. *Hugo de Carvalho Ramos: obras reunidas*. São Paulo: Ercolano, 2024, p. 19-31, 2024. v. II.

RAMOS, Hugo de Carvalho. Caminho das tropas. *A Informação Goyana*. Rio de Janeiro, ano II, v. I, n. 8, p. 92-3, 15 mar. 1918. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=176648&pagfis=249>. Acesso em:

RAMOS, Victor de Carvalho. Nota biográfica sobre Hugo de Carvalho Ramos. In: RAMOS, Hugo de Carvalho. *Tropas e boiadas*. 6. ed. Goiânia: P. D. Araújo – Livraria e Editora Cultura Goiana, 1984. p. 11-23.

SILVA, Henrique. As mil e uma noites do sertão: seus pro-homens. *A Informação Goyana*. Rio de Janeiro, ano I, v. I, n. 2, p. 22, 15 set. 1917. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=176648&pagfis=44>. Acesso em: 4 abr. 2024.

TELES, Gilberto Mendonça. *A poesia em Goiás: estudo, antologia*. 3. ed. Goiânia: Editora UFC, 2019.

TELES, Gilberto Mendonça. *O conto brasileiro em Goiás*. Goiânia: Departamento Estadual de Cultura, 1969.

TELES, José Mendonça. *Vida e obra de Silva e Souza*. Goiânia: Oriente, 1978.

TELES, José Mendonça. *Dicionário do escritor goiano*. 4. ed. Goiânia: Kelps, 2011.

Entre a arquitetura e a poesia: materialidade dos livros na obra de Luís de Montalvor e na imprensa portuguesa nos anos 1940

Between Architecture and Poetry: Materiality of Books in the Work of Luís de Montalvor and in the Portuguese Press in the 1940s

Gisella Amorim Serrano
Universidade de Lisboa (ULisboa)
Lisboa | PT
gisaamorim77@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-8244-397X>

Resumo: Nosso objetivo é contextualizar e analisar dois artigos de autoria do poeta português Luís de Montalvor, os quais se referem à materialidade dos livros, assim como alguns outros trabalhos publicados na imprensa portuguesa nos anos 1940. O primeiro artigo de Montalvor foi publicado na revista *Panorama* em 1943, uma edição do Secretariado de Propaganda Nacional criado em Portugal em 1933. O segundo foi publicado na revista *Seara Nova* (1944). Publicados à mesma época, ambos receberam de seu autor o mesmo título: “A arte do livro”. Nossa proposta é avaliar como o autor entendia a materialidade dos textos, utilizando as metáforas da arquitetura e da poesia como ensejo para pensar o mercado editorial português nos anos 1940. Nossa hipótese é que Luís de Montalvor contribuiu para a compreensão do papel da materialidade dos textos por meio da defesa da tipografia como recurso fundamental para a edição naquele contexto. As reflexões de Luís de Montalvor destacam o lugar e a relevância da condição material dos impressos, considerando a arte como apanágio do livro. Para efeitos de contextualização, procuramos destacar alguns artigos e obras publicados na imprensa portuguesa sobre o mesmo tema: a materialidade dos textos e a produção editorial. Elegemos também alguns trabalhos acadêmicos que tomaram a tipografia como objeto de estudo na contemporaneidade, e que, por conseguinte, nos auxiliam a compreender o referido cenário de produção dos escritos de Montalvor.

Palavras-chave: edição; arte; livros; materialidade; tipografia.



Abstract: Our aim is to contextualize and analyse two articles by the Portuguese poet Luís de Montalvor, which refer to the materiality of books as well as some other works published in the Portuguese press in the 1940s. Montalvor's first article was published in *Panorama* magazine in 1943, an edition of the National Propaganda Secretariat created in Portugal in 1933. The second was published in the magazine *Seara Nova* (1944). Published at the same time, they were both given the same title "The art of the book" by their author. Our proposal is to assess how the author understood the materiality of texts, using the metaphors of architecture and poetry as an opportunity to think about the Portuguese publishing market in the 1940s. Our hypothesis is that Luís de Montalvor contributed to understanding the role of the material condition of texts by defending typography as a fundamental resource for publishing in that context. Luís de Montalvor's reflections highlight the place and relevance of the material condition of printed matter, considering art to be the appanage of the book. For contextualization purposes, we have tried to highlight some articles and works published in the Portuguese press on the same theme: the materiality of texts and publishing production. We have also chosen some academic works that have taken typography as an object of study in contemporary times, and which therefore help us to understand the previously mentioned production scenario of Montalvor's writings.

Keywords: edition; art; books; materiality; typography.

1 Notas biográficas e profissionais de um poeta português: Luís de Montalvor

Luís de Montalvor foi o primeiro editor da revista *Orpheu* (1915), junto com Fernando Pessoa,¹ por quem fora intitulado como um poeta sensacional (Martinho, 1991, p. 32), e Mário de Sá Carneiro. Foi também editor da revista *Centauro*. No primeiro e único exemplar dessa revista, destacava-se “sua atitude intelectual, assim como sua apresentação material” (*Centauro* [...], 1916).²

Luís Felipe da Silva Ramos adotou, em algumas ocasiões, o pseudônimo de Luís de Montalvor (Saraiva, 1998, 2013).³ Contribuiu, ainda, com várias revistas expressivas das primeiras décadas do século XX, entre elas *Contemporânea*, *Sudoeste*, *Cancioneiro* e *Presença*. Se como poeta colaborou em diversos periódicos, como autor em prosa, sua contribuição não foi proeminente, embora o professor Arnaldo Saraiva (1998) tenha alertado para o fato de que seus textos ainda precisam ser compilados e estudados. Os dois textos aqui em perspectiva, dois artigos sobre o mercado editorial português publicados na revista *Panorama* em 1943 e, no ano seguinte, na revista *Seara Nova* (1944), são exemplos disso.

São conhecidos três livros em que aparece como autor: *História do regime republicano em Portugal*; *Arte indigenista portuguesa*, com Diogo de Macedo; e *História da expansão portuguesa no mundo*, e há outros poucos artigos. Foi diretor artístico, editor e livreiro, fundando a Editora Ática⁴ em 1930, na qual compilou a obra de seu amigo mais famoso, Fernando Pessoa, com os títulos: *Obras completas de Pessoa* (1970); *Poesia* (1942); *Poemas de Alberto Caieiro* (1946). Na revista *Seara Nova*, Irene Lisboa refere-se a Montalvor como experiente diretor e conhecedor “da técnica do livro, activo propulsor da sua moderna arquitectura ou estética formal” (Montalvor, 1944, p. 99).

Falecido em 1947, parte de sua obra é póstuma, tal como os poemas reunidos por Arnaldo Saraiva em *O livro de poemas de Luís de Montalvor*; assim como *Entre Fialho e Némesio*; e *Retratos dos poetas que conheci*, escrito pelo seu também amigo João Gaspar Simões.

Essa pequena nota biográfica contextualiza o autor como sujeito histórico, delineando-o como partícipe nas dinâmicas do mundo editorial português. Naquele tempo, homens de letras eram executores e produtores no circuito editorial, alocados em redes de intercâmbio intelectual e artístico, e eram especialmente comprometidos com os impressos, tornando-os, ao mesmo tempo, produto cultural e comercial.

Por um lado, os artigos escritos por Montalvor manifestam sua percepção e revelam aspectos ainda pouco explorados acerca do universo da indústria editorial portuguesa na época contemporânea; de outro, permitem inferir sobre iniciativas prescritivas para os livros (Medeiros, 2009a, p. 131). Seu ponto de vista contextualiza a produção editorial na sua dimensão transdisciplinar, suscitando uma avaliação afinada com os resultados recentes dos estudos sobre as materialidades dos impressos.

¹ Segundo Fernando Martinho (1991, p. 30) Montalvor moldou sua poesia à autoria de Fernando Pessoa, mesmo copiando-o: “[a] Caieiro foi Montalvor buscar a ficção, o fingimento, o imaginário, a mentira no cenário e encenação pastoris”.

² A revista *Centauro* teve um único volume, cuja correspondência seria destinada à Livraria Brasileira, na rua Áurea em Lisboa. O volume está disponível em www.ric.slihi.pt.

³ Ver também: <https://modernismo.pt/index.php/l/221-luis-de-montalvor-1892-1947>.

⁴ É muito comum encontrar-se a menção Ática apenas.

Tomando-se que uma edição bibliográfica se apresenta num “espaço social complexo” (Medeiros, 2009a, p. 131), não é descabido afirmar quão frutíferas são a leitura e a problematização dos dois artigos escritos por Montalvor na década de 1940, espécie de testemunhos cujas intencionalidades cambiavam entre a promoção da arte para o livro e a denúncia das fragilidades do setor editorial naquele momento.

Em que pesem as amplas produções editoriais portuguesas no início do século XX, sobretudo nos anos 1910-1940, ainda se constata a carência de estudos que manejem os aspectos do empreendimento editorial de forma entrecruzada, incorporando elementos de toda ordem, tais como a indústria produtora, as técnicas de impressão e arte, por exemplo. As escolhas desses elementos no grande circuito editorial são significativamente mais baixas, quando contrapomos com o elevado número de trabalhos que analisaram, nessas décadas, estratégias político-editoriais dos periódicos e da propaganda política por meio dos impressos. Some-se ainda, de forma específica, um vasto rol de trabalhos que contribuíram para a compreensão da indústria e da técnica dos manuscritos e livros somente até o século XIX, coexistindo, ainda, com um tipo de hiato, com expressivas exceções, no que toca à história da materialidade na produção técnico-editorial no início do século XX em Portugal. Por tudo isso, o testemunho desse autor/produtor/editor, torna-se uma espécie de panfleto acusatório ou um esforço de meta-avaliação.⁵

2 Dois artigos de Montalvor: a arquitetura e a poesia dos livros

“A arte do livro” foi o primeiro texto de Montalvor publicado na revista *Panorama* em 1943. Na contramão de um discurso técnico, o poeta comprometeu-se a oferecer ao público leitor não especialista uma compreensão mais simplificada do universo português do livro, espargindo, num texto curto e acessível, de indiscutível importância, um conjunto de aspectos que evocavam perspectivas teóricas sobre a estética dos impressos. A produção de um livro seria, por princípio, diz ele, uma arte estabelecida sob um “acordo sutil” entre “o espírito do texto escrito e o caráter, forma ou desenho do tipo impresso”. Para o poeta, toda produção impressa convocaria uma esfera artística: a arte tipográfica (Montalvor, 1943, p. 21).

Montalvor (1943, p. 20) reconhecia a dimensão de mediação e prescrição na edição, situando o objeto impresso como um tipo de medianeiro ou “o intermediário natural entre duas espécies de atos da vida do espírito: o do pensamento e sua expressão na equivalência dos caracteres gráficos, e o do conhecimento ou revelação que a outrem ou a outros se oferece”. Uma provável contribuição conceitual esteve relacionada no grifo dessa ação de intermediação, uma vez que a historiografia da edição destaca o papel do editor como intérprete, por meio do qual a materialização do texto em letras tipográficas, cores, papéis, desenhos e ilustrações e todo o aparato crítico exemplificariam a existência de uma intervenção. Para esse editor, tal interferência seria uma necessidade capaz de fazer alguma correspondência entre o pensamento do autor e o leitor. A materialidade seria, assim, a expressão da autoria, os dispositivos de criação e a unidade de um impresso – seus caracteres tipográficos – sendo, portanto, dispositivos de representação e correspondência como manifestação de uma ideia

⁵ Meta-avaliação aqui entendida numa interpretação livre e alargada, aludindo ao esforço de compreendermos a avaliação feita por Montalvor naquele contexto.

ou sentimento. Não obstante, seriam ainda elementos de reativação, porque mobilizariam uma “zona inerte” do espírito do leitor, criando um efeito de “magia” (Montalvor, 1943, p. 20). Portanto, nos anos 1940, o poeta parece aludir às dimensões filosóficas configuradas tanto na estética dos textos quanto na sua dimensão simbólica.

O processo de edição pelo editor configura-se também numa apropriação, numa leitura (Chartier, 1996, 1999), tornando-o presente na própria obra (Medeiros, 2009a, p. 132). Com respaldo dos estudos atuais, por exemplo, é possível analisar os espaços não hermenêuticos da edição, a fim de se compreenderem as esferas de representação que orientam e manipulam, de forma sistemática, a ação leitora.⁶

Seria anacronismo ponderar que, embora consciente de que a materialização de um texto é um mecanismo de “tradução”, Montalvor não percebeu outros condicionantes nesse processo ou mesmo as interferências, como os ruídos nas junções entre a autoria e edição?

A busca do leitor seria, na sua concepção, uma busca de “repovoamento”, impulsionado pelas supostas necessidades ou desejos por sabedoria ou diversão ou “contentamento dos sentidos”, sendo que a leitura, nesse aspecto, constituiria um exercício de satisfação de uma suposta “necessidade” (Montalvor, 1943, p. 20).

Apesar de reconhecer um livro como um “objeto de ordem espiritual” (Montalvor, 1943, p. 20), esse editor reafirmava a preponderância da tipografia como “a razão de ser de um texto”:

[...] o essencial reside principalmente na plenitude da realização gráfica, isto é, na harmonia de sua composição, pela beleza e forma dos seus caracteres, pelo acerto e equilíbrio da sua aplicação, movimento, cor, legibilidade, o que numa palavra se define por um texto impresso (Montalvor, 1943, p. 20).⁷

Para a “plena” realização de um livro, seria necessário, segundo Montalvor, ter “conhecimento de estilos gráficos”, num “sentido de escolha e aproveitamento”, com vistas a orientar e a reger “em segurança” o “bom gosto” (Montalvor, 1943, p. 21). Para esse editor, a manifestação gráfica era a expressão artística, a materialização desse acordo sutil, sendo que “a largura e a altura das margens em relação à mancha de composição, [...], as proporções da superfície de composição, devem harmonizar-se [...] com o gênero literário do texto, época, etc.” (Montalvor, 1943, p. 21).

Esses aspectos confluem para o que definiu como a arquitetura do texto, um edifício que poderia expressar, sob a via tipográfica, uma identidade, uma representação, ou mesmo simbolizar uma ideia ou um estilo literário. A “boa tipografia”, advertia, deveria responder “com uma solução específica” a cada “demanda” particular (Montalvor, 1943, p. 21).

Como a planta que projeta as paredes de um edifício não o decora, faltaria a ornamentação. Nessa lógica, ficaria a cargo da ilustração a composição poética, “a parte rica” (Montalvor, 1943, p. 21).

A digressão do poeta foi ampliada em 1944, num fascículo de outro periódico que circulou nos anos 1940: a revista *Seara Nova*. Ao responder ao apelo de um “Inquérito do livro

⁶ Ver: DEOLINDO, Jacqueline da Silva. Transcendência pela imanência: por que estudar a materialidade dos meios. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO DA REGIÃO SUDESTE, XII., 2007, Juiz de Fora. Anais [...]. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2007. p. 1-15. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2007/resumos/ro113-1.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2023.

⁷ Todas as citações, neste trabalho, serão transcritas na forma original do autor, sem atualizações.

em Portugal”,⁸ “o autor abordou outra dimensão sobre a materialidade”, uma vez que, para ele, um livro impresso é a “equivalência da vida de pensamento e da sua expressão”, sendo sua “correspondência em sinais gráficos” uma “área de fixação” (Montalvor, 1944, p. 99). A finalidade da composição gráfica seria o preenchimento do “vazio” da página, com as expressões da criação literária.

Para Montalvor (1944, p. 99) a composição material de um texto, portanto, intencionava produzir uma “preconcebida harmonia visual”, refletindo e expressando a “evolução do gosto e da arte”, assim,

[a] página do calígrafo, do iluminista, do tipógrafo sempre historiou, [...], a arte de sua época. Assim, a execução gráfica dum texto demonstra, [...] torna-se indispensável para que o objetivo do livro ganhe uma presença de beleza que a mesma sirva uma expressão plástica, denuncie uma arte (1944, p. 99).

O alinhamento entre técnica e arte expressaria, conforme sinalizou, uma representação ou a “flor gentilíssima do espírito” (Montalvor, 1944, p. 99), mas o autor também defendia que tipografia é a arte em serviço da dimensão filosófica, com vistas à expressão do pensamento, ao enaltecimento e sua monumentalização porque poderia durar “o que dura a formosura das coisas eternas” (Montalvor, 1944, p. 99).

Ele retoma e renova seu conceito de arquitetura, afirmando que

[...] um livro supõe uma síntese harmoniosa de conceitos estéticos, sugere uma arquitetura votiva. Chamemo-lhe, antes de um templo sensível, espécie de edifício espiritual, que desde os alicerces, até ao acabamento, requiere um espírito de construção, uma disciplina, uma arte de interpretações emotivas e artísticas (Montalvor, 1944, p. 100).

Nesse novo texto, definiria ainda o livro de arte, declarando as funções da tipografia, a *performance* dos pressupostos editoriais que regiam a edição, assim como prefigura algumas estratégias editoriais para o alcance de sua valorização e consumo:

Livro de arte será, pois, aquele em que a ilustração, de certo modo, valoriza o texto. A ilustração é, pois, como acessório da tipografia, a parte decorativa, por excelência [...]. Assim, temos além da sedução que nela exerce a ilustração, a perfeição da sua tipografia, a excelente categoria de papéis, a exiguidade da sua tiragem, motivo bibliográfico de raridade, etc. [...] Na autêntica edição de arte, quando ilustrada, nada deve ser mecânico, à parte a impressão do texto. A parte da ilustração, qualquer que seja a sua natureza, água forte, ponta-sêca, madeira, litografia, etc deve obedecer, como sempre obedeceu, ao método das tiragens diretas, manuais. Esse é o sabor, o particularismo, a verdadeira arte dum livro de luxo (Montalvor, 1944, p. 100).

Na terceira parte do texto, o poeta analisa o circuito editorial em Portugal. Denuncia um período de “incúria e de abaixamento de categoria de produção”, predominando o “cúmulo do

⁸ O “Inquérito do livro em Portugal” era publicado na revista *Seara Nova*, a partir do seu número 829, em 3 de janeiro de 1943. O objetivo era “tornar o leitor conhecedor dos vários problemas técnicos, sociais e estéticos do livro” (Lisboa, 1943, p. 195).

mau gosto”, um descuido com as “ilustrações, [os] arranjos gráficos”, com a adoção de papéis de baixa qualidade, constituindo um “quadro dramático”, precedido de raras exceções, tais como o catálogo dos impressos da Imprensa Nacional (indica que até o século XIX havia preservado “os créditos do bom tempo do mestre J. Carneiro da Silva”) (Montalvor, 1944, p. 99-100).

Além disso, nomeia a escassez de aparato técnico como um problema determinante na indústria portuguesa, porque “[p]ossui a indústria gráfica determinado número (e este é exíguo) de caracteres de classe”, fazendo com que, “[u]ma vez adquiridos são utilizados intensa e arbitrariamente em tôdas as espécies de obras, de categoria ou não” (Montalvor, 1944, p. 101).

Esse obstáculo resultara, para ele, numa “monotonia acentuada” com “desgaste de efeitos e aplicação”, sendo que esse “tristíssimo panorama” compelia a produção a “defeitos, insuficiência, limitação de recursos”, repercutindo no “ensino profissional, constringendo a produção e estorvando o aspecto central das artes gráficas” (Montalvor, 1944, p. 101).

A primeira indagação sobrevinda da leitura de Montalvor é de ordem epistemológica. O objeto de análise do poeta, qual seja, a expressão material dos textos, situa-se numa baliza interdisciplinar, nomeadamente da História, Sociologia, Literatura, Artes e Ciência da Conservação. Um feixe de problemas comuns que remete à abordagem da edição, ao caráter de representação dos conteúdos, à produção técnica do papel, à indústria editorial, à tipografia, a técnicas e à produção, etc.

A estética do livro, a partir da leitura de Montalvor e numa proposição filosófica, relacionaria o belo à arte tipográfica. É imperativo pensar a natureza física dos objetos, não apenas porque possuam “biografia”, como propôs Menezes (2003, p. 11), mas pelas implicações dessa natureza nos seus usos e apropriações. Numa outra perspectiva e, para melhor compreendê-los, é preciso considerar sua historicidade, nesse caso, como apontou Almada (2018), considerar a memória material dos objetos, isto é, a manipulação da matéria-prima, as relações entre as técnicas e a desenvoltura corporal, os materiais. Mais do que isso, essa autora propõe considerar a cultura material da escrita, na qual a materialidade é convocada como testemunha das suas relações culturais, a informar-nos muito além dos limites de um conteúdo emitido pelos textos que suporta.

Montalvor (1944) provoca-nos a ponderar a história das edições, não apenas porque ela é, por princípio, uma ação de atribuição de uma mais-valia, de benefício simbólico (Medeiros, 2012, p. 24), mas porque ela sinalizaria a sua correspondência com o sistema de representações do mundo social onde foi produzida. Especificamente, porque é preciso salientar a consciência de que o mundo social do livro não corresponde ao mundo do objeto, mas ao das práticas e dos agentes que o viabilizam enquanto tal (Medeiros, 2012, p. 24).⁹

Assim, a atenção a tantos aspectos culminaria num diálogo entre saberes promovido pela materialidade dos impressos.

⁹ Ver MEDEIROS, Nuno. Sistemas editoriais em mutação: alguns tópicos de introdução a uma problemática. *RUA-L. Revista da Universidade de Aveiro*, Lisboa, n. 9, II série, p. 17-37, 2020. DOI: <https://doi.org/10.34624/rual.voi9.26656>.

3 Outros aspectos sobre a materialidade dos livros na imprensa portuguesa

Curiosamente, nos anos 1920, dois artigos publicados na revista *Águia*¹⁰ também evocaram a importância da materialidade dos livros impressos no Brasil. Com autoria de dois brasileiros, os textos reclamaram a tipografia como elemento crucial no processo editorial. O primeiro foi escrito por Affonso Lopes de Almeida que, em tom de denúncia, incitou a atenção aos aspectos gráficos e tipográficos como qualidade e primor. Num texto intitulado “Os nossos livros”, afirma:

Mas ainda há mais. As nossas edições são em geral feias, ou, pelo menos, pouco atraentes...Quantas vezes um bello titulo, belamente gravado, chamaria o interesse do publico para obras literárias de autores pouco famosos, obras estas que sem aquelle trabaho de typographia e gravura não alcançarão êxito algum? Às vezes um pequeno traço de desenho simples, a forma do próprio typo usado na capa, ou a cor ou a qualidade do papel empregado, grandemente concorrem para a venda maior de um livro. Porque não imitamos nós nisto o exemplo que nos dão os editores de além-mar? (Almeida, 1921, p. 86).

O segundo artigo, escrito pelo modernista Ronald de Carvalho, poeta e diplomata brasileiro, ressaltava, veementemente, a conformação material do livro no artigo “A arte do livro”:

Nada há de mais desolador para os nossos foros de cultura que o aspecto material do livro. Desde os alentados relatórios das imprensas officiaes, até os volumes de poesias, não é difícil perceber uma preocupação systematica de mau gosto, na edição das nossas obras literárias. A lei do calhamaço é um tabu inviolável que os nossos editores não têm a coragem de transgredir. O livro é considerado, aqui, um gênero de commercio que se oferece ao consumidor como um caixote de batatas, uma pipa de aguardente ou um corte de fazenda. A beleza e a utilidade do texto não entram em linha de conta, o nome e a fama do autor não merecem o mínimo respeito, os sentimentos estheticos do leitor não despertam a mais leve consideração da parte dos nossos fabricantes de papeis impressos. As tradições dos livros belos, com as suas portadas floridas, trabalhadas, as suas vinhetas graciosas e a sua composição typographica fina e cuidada, desapareceram para sempre. [...] Convençam-se os editores de que não lhes trará prejuízo o bom gosto, a graça, a elegância (Carvalho, 1921, p. 86-87).

Os dois autores brasileiros concordam e elegem a configuração material dos impressos como elemento significativo, considerando-a na sua dimensão articuladora e interlocutora com os leitores. Nesse sentido, também informam sobre suas expectativas para o leitor da época e para um mercado editorial em expansão. Embora relativamente distantes historicamente, podemos colocá-los numa espécie de diálogo com a lógica dos posteriores textos de Luís de Montalvor.

Outra obra de extrema importância para esse tema é *O inquérito do livro em Portugal*, de Irene Lisboa, em dois volumes editados em 1944 e 1946, publicação da editora Seara Nova, com diferentes temas a respeito do mundo editorial, entre eles: editores e livreiros; a arte do

¹⁰ Revista *Águia*, 2ª série, v. XIX, n. 109-111, jan.-mar. 1921.

livro; autores e críticos; leitor. Constituía a impressão de depoimentos com vistas à provocação e à colheita de critérios sobre o mundo do livro.

A obra oferece-nos um documento pouquíssimo explorado ainda hoje, apesar de conter expressivas observações sobre agentes do mundo editorial naquele contexto. Nela são apresentados os depoimentos, anteriormente publicados, nos fascículos da revista *Seara Nova*, sob a forma de entrevistas.

Na apresentação do “Inquérito do livro em Portugal”¹¹ da citada revista, Irene Lisboa afirmara que

[o] nosso livro não corre mundo como o francês ou o inglês, é o produto de uma criação e de uma indústria quase estritamente nacionais, limitadas, reduzidas mas apesar de tudo sofrendo de problemas agudos de expansão e qualidade. Quem folheia um livro acabado de publicar, numa atitude naturalmente objetiva e desprendida, longe está de saber que pedra ou que passo de marca na embrenhada maquinaria dos prelos... na sinuosa vida econômica, e até na de relação e de determinantes espirituais! De tudo isto é o livro afinal um reflexo, mas já amortecido e global. O seu leitor tem nele patente o produto de muitas lutas e esforços, passados e presentes (Lisboa, 1943, p. 195).

Respondendo ao mesmo “Inquérito do livro”, Roberto Nobre, pintor e editor português, também apontara a importância da materialidade e o papel da tipografia na produção dos impressos:

É claro que a estética do livro não depende apenas das pinturas das capas e ilustrações interiores. Ela vai desde o papel à escolha do tipo. A influência que os caracteres tipográficos têm no agrado da leitura é decisiva. Por vezes um arranjo gráfico de bom gosto na capa é preferível às lambuzadelas pretensiosas de certos desenhos idiotas. Descobriu-se que o aspecto do próprio livro corrente ajudava a formar o ambiente da leitura, que um livro de versos líricos não devia ser apresentado da mesma forma que um tratado filosófico (Nobre, 1944, p. 211).

O “Inquérito do livro em Portugal” nos anos 1944/1946, assim como os dois artigos dos autores brasileiros acima citados, pode constituir uma espécie de exemplo do lugar da tipografia num contexto específico de produção editorial. Eles ajudam a contextualizar, em parte, uma discussão sobre um elemento do circuito produtivo.

4 Alguns aspectos e estudos sobre a tipografia em Portugal

Os depoimentos sobre o mercado editorial português aqui identificados retomam o lugar da tipografia no início do século XX em Portugal¹² e, conseqüentemente, engendram questionamentos sobre as relações estabelecidas entre Estado e a indústria editorial. Assim, torna-se

¹¹ A revista *Seara Nova* começou a publicar as respostas ao inquérito a partir do volume 833.

¹² Ver a resposta de Manuel Canhão, tipógrafo português e estudioso da história da tipografia em Portugal. Sobre alguns aspectos da impressão e o artigo “A fundição de tipos” na indústria editorial portuguesa, ver o artigo no n. 912, de 3 de fevereiro de 1945 na revista *Seara Nova*. Em 1941, o entrevistado publica um estudo sobre os caracteres móveis: “Os caracteres de imprensa e sua evolução histórica, artística e econômica em Portugal”.

imperativo rever alguns trabalhos sobre o mercado editorial e a tipografia na época contemporânea em Portugal.

Conforme assinalou Medeiros (2009b), não é possível compreender o circuito editorial português tomando-lhe a partir de uma matriz única. O Estado é certamente, pela sua capacidade de ingerência, um interventor transversal que denota implicações técnicas e de modos de produção, regulamentando saberes profissionais, estimulando novas tecnologias, etc.

Ainda segundo o Medeiros, o setor da edição era marcado por uma matriz “de apostolado”, com conotações relativas à militância e às suas características éticas e estéticas... “um meio termo que hesita entre o artesanato e a indústria no atinente aos processos e formas de produção” demarcado por uma “visível resistência à industrialização e à economia de escola” e, finalmente, um “modo paroquial de produção”, salientado por “esquemas sucessórios de tipo dinástico” (2009b, p. 238-241). As décadas de 1930 a 1960, por sua vez, experimentam uma nova reconfiguração como “sistema de práticas” (Medeiros, 2009b, p. 247).

Os anos 1940 são também o momento de uma nova configuração com a instauração de nova política cultural – a Política do Espírito – implementada por Antônio Ferro,¹³ que moldou os projetos político-ideológicos do regime de Salazar. Em que pese a nova política, poucas transformações técnicas concorreram sem “emergência de uma visão de conjunto consistente” para o mundo do livro, da edição e da leitura, uma vez que o objetivo era uma política articulada mais em torno dos mecanismos de legitimação do governo e de censura, e muito menos afeita às demandas do setor editorial (Medeiros, 2020, p. 48).

A história da tipografia em Portugal, no início do século XX, como tema acadêmico, parece ainda carecer de estudos mais específicos. Dados relevantes, mas não suficientes, foram arrolados em publicações como a de Durão.¹⁴

É forçoso identificar, por exemplo, as correlações nessa fina teia, ainda a explorar, entre a indústria gráfica no Estado Novo e a história da edição. É necessário precisar com agudeza dados mais concretos, sistematizar essa ampla rede, contextualizar a ação do Estado por meio de suas políticas para o livro e a edição no que toca às dimensões de materialização, tal como a importação de papel. É igualmente importante que novos trabalhos indiquem, analisem, problematizem a zona de referência entre a expressão material dos impressos e a organização de periódicos, de redes de sociabilidades.¹⁵

Alguns trabalhos sobre a tipografia portuguesa são bons exemplos das possibilidades de pesquisa neste campo. Grande destaque, por exemplo à tese de Serejo (2016): *A materialidade gráfica da revista Presença: o grafismo e a tipografia no contexto do modernismo português: (1927 a 1940)*, desenvolvida em torno de quatro eixos: (1) materialidade numa perspectiva filosófica, estética e psicológica; (2) relação entre a materialidade, modernismo e texto impresso; (3) relação entre a materialidade e poesia; e, ainda, (4) análise da materialidade gráfica modernista.

Outros estudos tomaram a tipografia, contextualizando seu uso, identificando a historicidade de técnicas e expressões artísticas a partir dos periódicos portugueses, tal como o traba-

CANHÃO, Manuel. A arte do livro. *Seara Nova*, Lisboa, n. 912, p. 75-77, 3 fev. 1945. Disponível em: https://pt.revistasdeideias.net/pt-pt/seara-nova/in-issue/iss_0000001929/7. Acesso em: 24 fev. 2024.

¹³ Antônio Ferro foi jornalista e foi o diretor do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) e, posteriormente, do Secretariado Nacional de Informação e propaganda (SNI) entre 1933 e 1950.

¹⁴ Ver: DURÃO, Susana. *Oficinas e tipógrafos: cultura e quotidianos de trabalho*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2003.

¹⁵ Ver Deolindo, 2007.

lho de Esteves (2020): *Tipografia, lettering e imagem nas capas da segunda série da revista Ilustração Portuguesa (1906-1924)*, no qual notou influências tipográficas, do movimento artístico Arte Nova, e da Art déco nos 947 números do periódico. Outro destaque é a dissertação sobre *design gráfico em revistas portuguesas*, incluindo a *Orpheu* e a *Presença*, de Rocha (2013), que afirma:

A tipografia é parte obrigatória do design editorial. Esta consegue exprimir diferentes ideias através do seu desenho. A escolha da tipografia em qualquer publicação não deve ser ao acaso. Cada fonte transmite diferentes ideias e reflete diferentes épocas. O uso inapropriado da tipografia pode facilmente prejudicar a leitura, influenciando diretamente o sucesso da própria publicação (Rocha, 2013, p. 19).

Estes trabalhos sinalizam o lugar e o papel da materialidade dentro do circuito editorial sob diferentes prismas. São exemplos de possibilidades a partir do tema da composição material dos textos e impressos.

4 Outras considerações

Os dois artigos de Montalvor, assim como outros depoimentos publicados na imprensa portuguesa, indicam um especial destaque para a tipografia, conferindo-lhe uma dimensão potencial e essencial na construção material de uma obra. Outros agentes editoriais, imersos no mundo do livro, demonstraram a mesma preocupação com a expressão gráfica naquele contexto, sobretudo destacando a importância de uma espécie de diálogo entre os autores e os materializadores. Pensar a materialidade não é apenas pensar sobre os critérios que consolidam uma edição, conforme nos informa Chartier (2022, p. 612),

[m]aterialidade do texto significa os formatos diferentes das obras publicadas. Significa também a inscrição e a disposição do texto sobre as páginas do livro. Significa igualmente as escolhas do autor, do corretor, do operário tipográfico ou do tipógrafo, na Primeira Modernidade, no que se refere às grafias ou às pontuações. Então, isso é um conjunto de elementos que define a materialidade do livro, que produz uma possibilidade de recepção da obra para os leitores que pensam sua apropriação isoladamente em relação ao texto lido, mas que é, ao mesmo tempo, uma apropriação guiada, constrangida, organizada pela materialidade do livro, que o leitor não necessariamente tem presente na sua consciência.

Assim, a materialidade dos impressos não expressa apenas uma informação visual porque conforma uma complexa rede de significados que dialoga com a autoria, a produção e a leitura. Pensar a materialidade é compreender, identificar, analisar e interpretar condicionantes impostos, inconscientes ou não, mas, sobretudo, considerar elementos que pactuam com a ideia de construção. Uma impressão pode ser compreendida, ao mesmo tempo, como materialização, edificação, mas ainda e também como potencialização tanto do que concerne às expectativas de autores e produtores quanto das formas como pode vir a ser apreendida, apropriada e lida pelo seu consumidor.

Os artigos de Montalvor, assim como as respostas do “Inquérito do livro em Portugal”, enquanto fontes históricas, são provocativos, testemunhos propedêuticos e podem ser toma-

dos para os estudos sobre o universo editorial português naquele período. Os estudos acadêmicos sobre a tipografia em Portugal não somente contextualizam essas fontes indicando novas referências como também indicam possibilidade de trabalho e pesquisa sobre o tema.

Referências

- ALMADA, Márcia. Cultura material da escrita ou o texto como artefato. In: CONCEIÇÃO, Adriana Angelita da; MEIRELLES, Juliana Gesuelli (org.). *Cultura escrita em debate: reflexões sobre o império português na América – séculos XVI a XIX*. Jundiaí: Paco, 2018. p. 17-40.
- ALMEIDA, Afonso Lopes de. Os nossos livros. *A Águia*, Porto, 2ª série, v. XIX, n. 109-111, p. 86, jan.-mar. 1921. Disponível em: https://pt.revistasdeideias.net/pt-pt/a-aguia/in-issue/iss_0000000086/96. Acesso em: 12 jun. 2024.
- CANHÃO, Manuel. A arte do livro. *Seara Nova*, Lisboa, n. 912, p. 75-77, 3 fev. 1945. Disponível em: https://pt.revistasdeideias.net/pt-pt/seara-nova/in-issue/iss_0000001929/7. Acesso em: 24 fev. 2024.
- CARVALHO, Ronald de. A arte do livro. *A Águia*, Porto, 2ª série, v. XIX, n. 109-111, p. 86-88, jan.-mar. 1921. Disponível em: https://pt.revistasdeideias.net/pt-pt/a-aguia/in-issue/iss_0000000086/96. Acesso em: 14 abr. 2023.
- CENTAURO só procurará [...]. *Centaurus*, Lisboa, ano 1, n. 1, out./dez. 1916.
- CHARTIER, Roger (org.). *Práticas de leitura*. Tradução de Cristiane Nascimento. São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 1996.
- CHARTIER, Roger. A ordem dos livros: Leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII. 2. ed. Brasília: UnB, 1999.
- CHARTIER, Roger. Materialidade dos escritos, constituição de acervos e a função-autor: Entrevista com Roger Chartier – Parte II. [Entrevista cedida a] André Furtado e Anna Coelho. *Varia história*, Belo Horizonte, v. 38, n. 77, p. 611-628, maio-ago. 2022. DOI: <https://doi.org/10.1590/0104-87752022000200011>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/vh/a/jnX8TytLC8Vnd-DxKSWxfqS/?lang=pt>. Acesso em: 12 jun. 2024.
- ESTEVES, Jessica Pereira. *Tipografia, lettering e imagem nas capas da segunda série da revista Ilustração portuguesa (1906-1924)*. 2020. Dissertação (Mestrado em Design) – Faculdade de Arquitetura, Universidade de Lisboa, 2020. Disponível em: <https://www.repository.utl.pt/handle/10400.5/22394>. Acesso em: 24 mar. 2023.
- LISBOA, Irene. Inquérito ao livro em Portugal. *Seara Nova*, n. 879, p. 99-101, 17 jun. 1944. Disponível em: https://pt.revistasdeideias.net/pt-pt/seara-nova/in-issue/iss_0000001827/3. Acesso em: 13 mar. 2023.
- LISBOA, Irene. Inquérito do livro em Portugal. *Seara Nova*, Lisboa, n. 829, p. 195-196, 1943.
- MARTINHO, Fernando J. B. *Pessoa e a moderna poesia portuguesa*. Lisboa: Ministério da Educação, 1991.
- MEDEIROS, Nuno. Acções prescritivas e estratégias: a edição como espaço social. *Revista Crítica de Ciências sociais*, n. 85, p. 131-146, jun. 2009a. DOI: <https://doi.org/10.4000/rccs.363>.
- MEDEIROS, Nuno. Notas sobre o mundo social do livro: a construção do editor e da edição. *Revista Angolana de Sociologia*, n. 9, p. 33-48, 2012. DOI: <https://doi.org/10.4000/ras.412>. Disponível em: <https://journals.openedition.org/ras/412>. Acesso em: 13 mar. 2023.

MEDEIROS, Nuno. O SPN e SNI na encruzilhada do livro: António Ferro e o campo oficial da edição. In: SERRA, Filomena; RODRIGUES, Sofia Leal; ANDRÉ, Paula (ed.). Projectos editoriais e propaganda: fotografia e contra-imagens no Estado Novo. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais; 2020. p. 41-51.

MEDEIROS, Nuno. Os mundos da edição em Portugal durante o Estado Novo. *Revista Estudos do Século XX*, n. 9, p. 231-249, 2009b. DOI: http://dx.doi.org/10.14195/1647-8622_9_13.

MEDEIROS, Nuno. Sistemas editoriais em mutação: alguns tópicos de introdução a uma problemática. *RUA-L. Revista da Universidade de Aveiro*, Lisboa, n. 9, II série, p. 17-37, 2020. DOI: <https://doi.org/10.34624/rual.voi9.26656>.

MENEZES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003. DOI: <https://doi.org/10.1590/s0102-01882003000100002>.

MONTALVOR, Luís de. A arte do livro. *Panorama: revista portuguesa de arte e turismo*, Lisboa, ano 3, n. 15-16, p. 20-21, jul. 1943. Disponível em: https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/Panorama/N15-16/N15-16_item1/P42.html. Acesso em: 11 mar. 2023.

MONTALVOR, Luís de. Inquérito ao livro em Portugal. *Seara Nova*, n. 879, p. 99-101, 17 jun. 1944. Disponível em: https://pt.revistasdeideias.net/pt-pt/seara-nova/in-issue/iss_0000001827/3. Acesso em: 23 set. 2023.

NOBRE, Roberto. Inquérito ao livro em Portugal. *Seara Nova*, Lisboa, n. 902, p. 211-212, 25 nov. 1944. Disponível em: https://pt.revistasdeideias.net/pt-pt/seara-nova/in-issue/iss_0000001919/3. Acesso em: 14 abr. 2023.

ROCHA, João Ricardo. *Revista de Cultura Imaterial Portuguesa*. 2013. Dissertação (Mestrado em Design de Comunicação) – Faculdade de Arquitectura, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2013.

SARAIVA, Arnaldo (ed.). *O livro de poemas de Luís de Montalvor*. Lisboa: Campo das Letras, 1998.

SARAIVA, Arnaldo. As Prosas de Montalvor. *Cadernos de Literatura comparada*, n. 28, p. 103-115, 2013.

SEREJO, Cristiana. *A materialidade gráfica da revista Presença: o grafismo e a tipografia no contexto do modernismo português: (1927 a 1940)*. 2016. Tese (Doutorado em Design de Comunicação) – Faculdade de Belas-Artes (Design de Comunicação), Universidade de Lisboa, Lisboa, 2016.

A propósito de una encuesta: notas sobre las condiciones materiales de producción de literatura

About a Survey: Notes on the Material Conditions of Literature Production

José Luis de Diego

Universidad Nacional de La Plata (UNLP)
La Plata | Bs. As. | AR
jldediego25@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-4180-2205>

Resumen: En 1982 se publicó en Argentina la *Encuesta a la literatura argentina contemporánea*, un volumen de más de 500 páginas que reúne las respuestas de 65 escritores (narradores, poetas, dramaturgos) y 19 críticos literarios. El contexto de producción de aquel libro es significativo ya que aún no habían terminado los años oscuros de la dictadura militar. La *Encuesta* consta de 9 preguntas que van desde los inicios en la escritura, el clima familiar e intelectual de su casa, la educación formal e informal, los grupos y amistades literarias; hasta los temas centrales que recorren sus textos, la representación de un lector ideal de su obra y los trabajos de supervivencia que ha realizado mientras escribe. Se trata de un documento excepcional para el estudio de la vida literaria y de las representaciones de los escritores sobre su propia labor. En este caso, nos ocuparemos de las condiciones materiales de producción de literatura, desde “¿cómo trabaja?” hasta “¿de qué vive?”; desde las posibilidades de escribir literatura hasta las posibilidades de vivir de esa escritura.

Palabras clave: escritores; literatura; representaciones; campo literario; Argentina.

Abstract: In 1982 a survey of contemporary Argentine literature was published: *Encuesta a la literatura argentina contemporánea*, a volume of more than 500 pages that gathers the answers of 65 writers (narrators, poets, playwrights) and 19 literary critics. The context of production of that book is significant since the dark years of the military dictatorship had not yet ended then. The survey consists of 9 questions, ranging from the begin-



nings of writing, the family and intellectual climate at home, formal and informal education, literary groups and friendships, to the central themes that run through their texts, the representation of an ideal reader, and the survival jobs the authors have done while writing. It is an exceptional document for the study of literary life and of writers' representations of their own work. In this case, we will deal with the material conditions of literature production, from "How do you work?" to "What do you live on?"; from the possibilities of writing literature to the possibilities of making a living from that writing.

Keywords: writers; literature; representations; literary field; Argentina.

1 Introducción

Cuando el golpe militar que encabezó el General Onganía intervino las universidades nacionales, en 1966, quienes conducían la Editorial Universitaria de Buenos Aires (Eudeba) renunciaron a sus cargos, y poco después, el 21 de setiembre de 1966, con José Boris Spivacow a la cabeza, pusieron en marcha el Centro Editor de América Latina (CEAL), un proyecto editorial y cultural que continuó buena parte de las iniciativas que habían caracterizado a Eudeba. A poco de comenzar sus actividades, el CEAL firmó un acuerdo con la Cooperativa de Vendedores de Diarios, Revistas y Afines, y comenzó a distribuir el material producido en los kioscos del país y de grandes capitales de América Latina. El formato un fascículo + un libro logró un rápido interés en el público y se multiplicaron las colecciones: *Capítulo. Historia de la Literatura Argentina*, *Capítulo. Historia de la Literatura Mundial*, *Siglomundo*, *Transformaciones*, *Historia del Movimiento Obrero*, *Los Hombres de la Historia*, *Mi País tu País*, etc. La combinación de alta calidad de los contenidos (garantizado por un notable equipo de colaboradores) y un muy bajo costo de venta redundaron en el éxito de la empresa; éxito que hay que medir mucho más en cuanto a su impacto cultural que en cuanto a los beneficios económicos que produjo. Así, Eudeba primero y el CEAL después marcaron una época en la que eran posibles emprendimientos editoriales que atendieran más a la cultura que al dinero, y en la que confluyeron una generación de intelectuales comprometidos con los proyectos y amplios sectores de la clase media en ascenso que encontraron en aquellos libros los instrumentos más idóneos para su formación. Pero diez años después, en 1976, otro golpe militar abortó la intensa actividad del CEAL, que debió soportar prohibiciones, quemas de miles de ejemplares e intimaciones judiciales. No obstante, y a pesar de las enormes dificultades que enfrentaban, lograron sobrevivir y en 1979 lanzaron una segunda versión, renovada y ampliada a 127 fascículos, de *Capítulo. La historia de la literatura argentina*. Una vez publicada la historia propiamente dicha, hacia 1982, Susana Zanetti – la gran hispanoamericanista argentina que dirigía la colección – decidió prolongarla con una encuesta a escritores y críticos; fueron en

total 21 fascículos que, reunidos en un volumen con el título *Encuesta a la literatura argentina contemporánea*, superaron las 500 páginas.

Aunque aparezcan mezclados y sin un orden preestablecido, la *Encuesta* consta de dos cuestionarios: uno de nueve preguntas para los escritores (narradores, poetas y dramaturgos) y otro diferente, de cinco preguntas, dirigido a los críticos. El proyecto fue dirigido, como lo adelantamos, por Susana Zanetti y los cuestionarios fueron elaborados por Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo. Contestaron 65 escritores y 19 críticos; según informan los responsables de la encuesta, no contestaron 15 escritores y 7 críticos. Los 84 testimonios allí recopilados están acompañados de imágenes del escritor, de la portada de algunas de sus obras, de ilustraciones y de una bibliografía. El número de respuestas obtenido abona el optimismo de los encuestadores en cuanto a la representatividad de la muestra: “Pero en este caso estamos seguros de que los escritores y críticos que no hemos encuestado se reconocen e incluso se sienten representados en estas respuestas” (504); y ese optimismo se reconoce en el título: no es una encuesta a los escritores o a los críticos sino *a la literatura*, como si allí pudieran encontrarse y recorrerse todas las implicancias que el ambicioso título anuncia.

Las nueve preguntas dirigidas a los escritores son: 1) ¿Cómo comenzó a escribir? ¿Cómo se publicó su primer libro? ¿Cómo recuerda usted hoy ese período?; 2) ¿Cuál fue el clima intelectual de su casa y su infancia? ¿Se apoyó o se desalentó su inclinación literaria? Escuela, educación formal e informal en la adolescencia, los grupos y las amistades literarias; autores decisivos en su formación literaria ¿Recuerda algo que pudiera denominarse “episodio de iniciación literaria”?; 3) ¿Cómo trabaja? ¿Hace planes, esquemas? ¿Lee a otros autores en los períodos en que está trabajando en una obra propia? ¿Cuándo y cómo corrige? ¿Lee alguien sus textos antes de que ingresen en el proceso de publicación? ¿Escribe de manera regular o por épocas?; 4) Se dice que todo escritor tiene sus temas, constantes que definen su obra, ¿cómo definiría usted los suyos?; 5) ¿Cuál sería, a su juicio, el lector ideal de su obra?; 6) ¿Con qué interés lee lo que la crítica dice sobre sus obras? ¿Cuáles son las modalidades críticas a las que usted escucha con mayor interés? ¿Cuáles son los medios que las difunden? ¿Qué relación se establece (si es que se establece alguna) entre consagración crítica, éxito de público y calidad literaria?; 7) ¿En relación con qué autores argentinos o extranjeros piensa usted su propia obra?; 8) ¿Cuáles son las cualidades más importantes en un escritor? ¿Cuáles son los escritores argentinos o extranjeros que, en su opinión, responden a ese modelo?; 9) ¿Vive usted de la literatura? ¿Qué otras actividades realiza o ha realizado?

Hay preguntas, dentro del conjunto, en las que se advierte una perspectiva más sociológica que reclama datos precisos en la configuración de una trayectoria, como las preguntas 2 y 9; y otras que se orientan a un mundo de representaciones y expectativas, como la 5 y la 8. Quiero decir que, por un lado, las preguntas apuntan alternativamente a la constatación de ciertos datos factuales (cómo se publicó su primer libro, escuela y educación formal, cómo trabaja, si hace planes o esquemas...) y, por otro, a lo que podemos llamar representaciones sobre su práctica y su lugar en el campo literario y cultural (cuál sería el lector ideal de su obra, en relación con qué autores argentinos o extranjeros piensa usted su obra, cuáles son las cualidades más importantes en un escritor...). Por aquellos años, Altamirano y Sarlo estaban preparando su difundido libro *Literatura/Sociedad*, publicado por Hachette en 1983, en el que ya se advertía el interés por sistemas teóricos que posibilitaran formular una teoría de las mediaciones entre cultura y política; esta operación permitiría salir de la anulación brutal del espacio público producida durante la dictadura sin caer nuevamente en la “canibalización” de

la cultura por la política que había caracterizado a los *primeros* setenta. Sarlo la llamó “salida culturalista”; y en la elaboración de un programa para esa “salida” resultó decisiva la obra del historiador galés Raymond Williams. Se trató de un “momento ecléctico” que permitió reponer al sujeto, la historia y la experiencia. Podemos agregar que en las categorías fundantes de ese “momento”, entonces, se basan, programáticamente, las preguntas del cuestionario. Si las respuestas de los escritores resultan *situadas* respecto de un momento específico de nuestra historia política e intelectual, de las preguntas podríamos afirmar lo mismo.

Convencido de que esa encuesta merecía un análisis pormenorizado, escribí el libro *Los escritores y sus representaciones* (2021), en donde procuro reflexionar sobre los tópicos que las preguntas movilizan y que las respuestas vienen a confirmar o a refutar. En esta oportunidad, me voy a concentrar en dos de las preguntas, la 3 y la 9, y, por supuesto, en las respuestas de los escritores, porque creo que es posible volver sobre ellas –repetiré, inevitablemente, algunos argumentos– y profundizar y enriquecer aquellos capítulos con nuevos aportes.¹

2 ¿Cómo trabaja?

Volvemos, entonces, a la tercera pregunta: “¿Cómo trabaja? ¿Hace planes, esquemas? ¿Lee a otros autores en los períodos en que está trabajando en una obra propia? ¿Cuándo y cómo corrige? ¿Lee alguien sus textos antes de que ingresen en el proceso de publicación? ¿Escribe de manera regular o por épocas?”. La pregunta inicial, “¿cómo trabaja?”, parte de una petición de principio: que la escritura literaria es un trabajo; pero nadie leería, para los años ochenta, esa pregunta como encerrando un supuesto contradictorio con su tarea. Dicho con menos vueltas, para todo el mundo la escritura literaria *es* un trabajo, pero para lograr esa certidumbre se debió superar el arduo proceso de profesionalización. Como se sabe, la profesionalización de los escritores se inicia en Europa hacia mediados del siglo XIX con los narradores que se suman a las estrategias de ampliación del público de los grandes periódicos a través de los folletines. Y la profesionalización permitió la progresiva autonomización de la política. Suelen considerarse a Domingo Sarmiento y a José Hernández los más importantes escritores de la Argentina del siglo XIX; pues bien, Sarmiento llegó a ser presidente de la República, y Hernández se desempeñó como senador nacional. Muy diferente será el panorama ya entrado el siglo XX. Desde entonces y hasta hoy, el campo literario se ha visto envuelto en debates interminables, que a menudo se explicitan como alternativas dilemáticas, acerca de opciones éticas y estéticas diferentes respecto del mercado y del público. No voy a reseñar las etapas de ese proceso; en sus orígenes, encontré en un célebre texto de Émile Zola, “*L'argent dans la littérature*”, publicado en 1880, su más intensa formulación. Pero sí quiero detenerme en las derivas y contradicciones de un desarrollo discontinuo y siempre incompleto que genera las tensiones constitutivas del campo: el de la creación y la profesión, del arte y la mercancía, del

¹ Con el fin de enriquecer el conjunto de respuestas y ampliar tanto el censo de escritores como el arco temporal, incluí, como parte del corpus en análisis, dos libros de entrevistas posteriores a la *Encuesta...: La curiosidad impertinente*, de Guillermo Saavedra (1993), y *Primera persona*, de Graciela Speranza (1995). Para aligerar las referencias de los testimonios, cuando cito a la *Encuesta...* añado entre paréntesis E y el número de página; cuando cito *La curiosidad impertinente*, lo indico con una C, y respecto de *Primera persona*, lo indico con una P. No he alterado los testimonios: en todos los casos, la aparición de cursivas corresponde al original.

trabajo artesanal y la producción en serie. Y estas tensiones, con sus matices y encerronas, pueden leerse en los testimonios de la encuesta. Dice Julio Cortázar:

Para empezar: horror a todo profesionalismo, incluso hoy sigo viéndome como un aficionado, alguien que escribe porque le gusta y no porque tiene que escribir. De ahí los defectos posibles: falta de planes, de esquemas, pero siempre preferiré esos defectos al aburrimiento del método (E, p. 459).

Se podría decir que del conjunto de escritores que participan de la encuesta, quizás sea Cortázar el que por entonces podía identificarse con mayor certeza con la figura de un escritor profesional. Los escritores del llamado *boom* enfrentaron un proceso acelerado de profesionalización para el que, según se quejaban a menudo, no estaban preparados, ya que debieron acomodarse al éxito sin las herramientas adecuadas. Así lo señaló, por esos años, Ángel Rama, cuando analizó con lucidez la magnitud de estas transformaciones y los conflictos que fueron creando; en sus palabras, “la necesidad de asumir un régimen de trabajo acorde con el nuevo sistema” (1984, p. 93). La demanda creciente de material para editar no se condice con un régimen de producción artesanal, o con figuras de escritor ligados a la bohemia y al escribir en momentos de inspiración o en los ratos libres: el escritor deviene un productor, de trabajo *full time*, obsesivo con el producto y colaborador eficiente con la difusión del resultado. Rama advierte un corte entre el ritmo de producción de los autores del *boom* respecto de otro modelo, el de Rulfo, Guimarães Rosa, Arguedas o Lezama Lima, escritores más alejados de las demandas del mercado, más artesanales, de ritmo lento de producción. De aquí derivan dos conjeturas; la primera: la fuerte denegación de Cortázar (“horror a todo profesionalismo”) nos habla de un conflicto que estaba viviendo en carne propia; siente horror no porque *se vea* como un aficionado, sino porque *es* un profesional y no le agrada en absoluto serlo; la segunda: si Cortázar se ve a sí mismo como un aficionado, qué queda para el resto, quienes deben compartir cuotas mucho menores del mercado. Sin embargo, y por contraste, existen testimonios – generalmente de escritores más jóvenes – que parecen acercarse más a una conciencia profesional, a una rutina de trabajo: “Por la mañana, bien sobrio y en algún boliche. No más de quinientas palabras por día, que me cuestan mucho trabajo” (Eduardo Belgrano Rawson, E, p. 443); “No es tan importante que escriba muchas horas por día, pero sí un poco cada día” (Juan Martini, P, p. 107).

Es interesante advertir que los testimonios de narradores, poetas y dramaturgos parecen requerir criterios analíticos diferenciados. Por ejemplo, es mucho más frecuente la certeza de no necesitar planes o esquemas previos en los poetas que en los narradores; y si los textos poéticos y narrativos reclaman algún primer lector que los juzgue, los dramaturgos suelen derivar esa instancia a las prácticas y los ensayos de la obra, en los que se lleva a cabo el proceso de corrección del texto dramático. Pero vamos por partes: los planes y esquemas dividen las aguas; muchos de los testimonios reniegan de ellos (Aparicio, De Miguel, Alonso, Kordon, Gandolfo, Ulla, Cossa, Pla, Adet), como si hubiera cierta incompatibilidad entre un orden previo y la libertad de la escritura, que reclama fluidez e incluso improvisación (Cortázar menciona, como lo hiciera tantas veces, el modelo del jazz). Como dijimos, la poesía y la narración parecen responder a regímenes diferentes; los narradores cuentistas suelen afirmar que al momento de escribir el cuento ya está en la cabeza, al menos cierto formato elemental condensado en el título, o en el inicio, o en el final. En cambio, la novela, que contempla una trama

más compleja y diversificada, requiere algún esquema o planificación previos; aun quienes reconocen trazar esos esquemas, insisten en su precariedad: la novela termina por ser algo muy diferente a lo planificado, como si a medida que el texto avanzara se fuera independizando progresivamente de lo que se esperaba de él. Pero los “planes” o “esquemas” de la pregunta movilizan un amplio abanico de respuestas, desde el esbozo de una trama novelesca a papelitos a medio escribir en una servilleta, o una libreta de notas que acumula ideas en germen o frases inconexas; en cualquier caso, incluso las respuestas que se distancian de esas planificaciones utilizan la pregunta como una suerte de disparador acerca de la génesis de la escritura poética y literaria: si no hay planes o esquemas, entonces ¿cómo nace la escritura? Ante este interrogante, revive, manifiesto o enmascarado, el viejo dilema entre inspiración y trabajo, el que parece reescribir, en otros términos, el de artesanado y profesionalización.

De la mano de la profesionalización y de las demandas laborales crecientes de los trabajadores de la cultura — ligados al periodismo, a la docencia, al mundo editorial, a la traducción —, la escritura en todas sus variantes, incluida la poética y literaria en general, constituía un trabajo; y esa certeza implicaba no solo la demanda de una remuneración, sino también condiciones básicas para desarrollar la labor y ciertas prácticas periódicas y aun rutinarias. No obstante, el concepto de inspiración, aunque anacrónico y residual, persiste, a veces embozado o metaforizado, en algunos testimonios de la *Encuesta...* Según Mujica Lainez, “La inspiración, para un novelista, es el momento en que brota, brumosa, la idea básica de una novela [...]. Ese chispazo inicial es la inspiración. El resto, también en mi caso, consiste en estudiar y anotar mucho; en llenar cuadernos de apuntes antes de comenzar el libro” (E, p. 26-27): en suma, la inspiración se combina con el trabajo, como si fueran dos momentos, necesarios ambos y no incompatibles, del proceso creativo. Horacio Armani tampoco rehúye el término, pero a sabiendas de su evidente anacronismo: “Como soy un poeta que cree en la inspiración (y además en otras cosas ya dejadas de lado, como la *necesidad* irracional y misteriosa de escribir un poema) no hago planes ni esquemas” (E, p. 32). Es frecuente, acaso por lo ya señalado, que el término no aparezca pero que se sugiera mediante perífrasis que evocan su alcance semántico, como una fuerza no buscada que llega misteriosamente, sin que se la invoque: “Cuando eso se desencadena, me exige. Y entonces escribo. O soy escrito” (Rodolfo Alonso, E, p. 58); “Jamás se me dio la poesía en planes, en esquemas y tampoco la entiendo como oficio. Cuando me llega con su real carga de energía trato de aprovecharla a fondo...” (Francisco Gandolfo, E, p. 247). En este caso, no es un dato menor que los dos testimonios se refieran a la escritura lírica, como si la poesía aún manifestara una relación estrecha con la inspiración, mientras que la narrativa y el teatro se pusieran decididamente del lado del trabajo. Sin embargo, no siempre es así; en autores que practican diferentes variantes genéricas también abundan formas metaforizadas de la inspiración, ya como algo que llega o como aquello oculto que se procura alcanzar. En casi todos los casos se trataría, de acuerdo con el oportuno oxímoron de Raúl Gustavo Aguirre, de una “inspiración guiada” (E, p. 128). Por último, quiero destacar algunos testimonios que procuran escapar a la trampa diríamos *contenidista* o icónica de la “idea” o de la “imagen” para resaltar el carácter *formal* de esa irrupción, y en ese señalamiento van en auxilio de la retórica:

Creo que uno trabaja con un estímulo inicial que, de una manera rápida, podríamos llamar una metáfora o que, de un modo un poco más abierto, podríamos decir que es como un lugar de condensación (Ricardo Piglia, C, p. 102).

Es la forma lo que cuenta. La anécdota es lo último que aparece. Es la atmósfera, el tiempo del relato, el lenguaje, la entonación, lo que debe crear su propio mundo y tratar de ponerlo en órbita (Juan José Saer, *P*, p. 153).

En estas intervenciones, se puede advertir que no es la idea o la imagen la que va encontrando la forma, sino que es la lengua, sus modulaciones y sus figuras, la que va creando esas imágenes: una suerte de inversión *formal* del procedimiento generalmente atribuido a la inspiración. Por supuesto, esta inversión no es solo una ocurrencia teórica, sino que tiene consecuencias en el diseño del proyecto creador; no es casual que los testimonios citados pertenezcan a dos escritores, Piglia y Saer, que desde entonces han ocupado un lugar visible en el canon de nuestras letras.

Veamos ahora otro momento de la pregunta, en la que se interroga acerca del proceso de corrección: “¿cuándo y cómo corrige?”. A primera vista, es una pregunta de menor interés; sin embargo, casi todos los encuestados hacen alguna referencia a este proceso. Lo primero que habría que decir es que si lo que solemos llamar creación literaria puede situarse, según vimos, del lado de la inspiración – o sus variantes metafóricas –, definida como un momento de génesis difícil de explicar y aun misterioso; la corrección está decididamente del lado del trabajo. Para algunos, es una etapa penosa y necesaria; para otros, un momento que prolonga y perfecciona la actividad creativa; pero casi todos declaran corregir sus textos, y mucho: “Corrijo mucho, y hay textos que han tenido hasta seis o siete o diez redacciones” (Ernesto Sabato, *E*, p. 4); “Corrijo cada página, cada capítulo, las pruebas de galera, las pruebas de páginas... y el libro ya publicado” (María Esther de Miguel, *E*, p. 18); “Corrijo incesantemente. Detrás de cada poema publicado quedaron hasta veinte versiones distintas, y descartadas, de ese poema” (Alberto Girri, *E*, p. 76); “Corrijo, prácticamente, sin término lo que escribo, muy en especial los poemas [...]. No creo haber publicado poema alguno antes de su quincuagésima versión” (Eduardo González Lanuza, *E*, p. 488). Por el contrario, son muy escasos, casi configurando la excepción a una regla generalizada, los que afirman que corrigen poco o nada. Las razones difieren; o bien se reconoce como una limitación, que es en verdad una opción, como Héctor Tizón: “Como la historia ha ido madurando [en su interior], no corrijo mucho, lo cual no es una virtud sino un defecto. Este defecto suele llamarse ‘estilo’” (*E*, p. 368); o bien la decisión se basa en una determinación ideológica, según Germán García: “No podía corregir nada porque tenía cierta ideología de lo testimonial, casi de lo automático” (*E*, p. 22); o bien puede minimizarse su importancia a nivel consciente: “Los cambios importantes son inconscientes. Por eso corrijo poco. Lo que no sirve lo tiro” (Hebe Uhart, *P*, p. 217). En la corrección, admite Tizón, quedan las marcas del “estilo”, esa categoría que resultara exitosa en la teoría literaria de la primera mitad del siglo, pero que ya para los ochenta, y aun antes, había caído en desuso. De hecho, en algunos casos, la sospecha sobre el proceso de corrección se debe al riesgo de que se convierta en una práctica de “hacer estilo”, con las connotaciones negativas que conllevaba esa prevención: “Pero hay que tener cuidado con el exceso de corrección porque se puede dañar el material que surge de la inconsciencia. También hay que tener cuidado con el famoso ‘estilo’” (Ernesto Sabato, *E*, p. 4); “Creo que para formular eso que la imaginación da como don revelado lo peor es el lenguaje correcto, la institución del estilo, a la cual uno nunca es del todo ajeno: lo bien escrito que protege su prestigio, sus estructuras y piensa con lo ya pensado” (Marcelo Cohen, *P*, p. 80).

Las reflexiones de los escritores sobre la corrección de sus textos nos obligan, desde el presente, a una serie de prevenciones sobre las condiciones materiales de la escritura. Quiero decir algo muy simple: corregir, en los ochenta, era una labor absolutamente diferente a lo que es hoy, y los testimonios dan cuenta de ello; el paso del cuaderno de espirales a la versión mecanografiada, y de allí a las galeras, requería prácticas de escritura diferenciadas (escribir a mano, escribir a máquina, corregir en papel), y a menudo un error mínimo obligaba a mecanografiar de nuevo una página entera, de manera que la corrección, más que una práctica específica, constituía una parte indisociable del proceso de escritura:

Corregir es una pasión. O quizá una forma de locura. Mis primeros borradores son orales, después escribo a mano (generalmente con lápiz, en el peor tipo de papel que encuentro: quizá para acentuar lo provisorio de la escritura), más tarde a máquina, y allí empiezan las tachaduras, las notas al margen, las llamadas, corrijo incluso los libros publicados (Abelardo Castillo, *E*, p. 254).

Escribo a lápiz (lápices de dibujo, de mina muy blanda), borro, no tacho ni corrijo sobre lo ya escrito; y hago tres versiones de un cuento, copiando de la anterior y modificándola. Y la cuarta versión va a máquina. No me gusta la máquina de escribir; soy preindustrial (Angélica Gorodischer, *E*, p. 343).

Es interesante observar cómo los formatos determinaban las prácticas; y, en algunos casos, requerían prácticas diferentes, como se advierte en el testimonio de Juan Martini:

Cuando lo que escribo es un poema, prefiero hacerlo a mano; es lo único que escribo así; para narrar, para contar, necesito una máquina de escribir, quizás por una cuestión de ritmo, de ensamble entre pensamiento y escritura, de visualización del texto (*E*, p. 230).

Una vez más: la poesía parece identificarse con prácticas artesanales, mientras que la narración requiere el instrumento propio del escritor profesional: la máquina de escribir. E incluso la corrección misma, por la dificultad inherente al proceso de cambio de formatos, puede transformarse en una tarea profesionalizada; en ese caso, por supuesto, el escritor deberá pagar a un tercero, y solo podían hacerlo quienes contaban con fortuna personal o quienes vendían muy bien sus libros:

Cuando trabajo suelo hacer planes que a veces no sigo. Escribo a mano, en cuadernos de espiral, y después hago pasar a máquina [...]. Luego viene la corrección, y ahí me divierto mucho. Nos divertimos, con Andrés Vázquez, que es quien, en general, me ayuda en esta tarea. Hay que pensar que yo tengo la suerte de tener una editorial conmigo [por entonces, Guido trabajaba en Losada] (Beatriz Guido, *E*, p. 99).

... los escribo a mano y cuando logro que sea decoroso y aceptable lo dicto a mi secretaria que me introduce correcciones con mucha sensatez (Adolfo Bioy Casares, *E*, p. 483).

En este punto resulta pertinente recurrir al estupendo libro de Martyn Lyons *El siglo de la máquina de escribir* – siglo que el autor fecha entre 1880 y 1980 –. A través del análisis

de numerosos casos de escritores y de sus prácticas, constata la persistencia en el tiempo de la escritura a mano y las resistencias, a menudo neuróticas, contra la escritura a máquina. Por esa razón, los manuscritos de escritores conservan un aura que el tiempo transforma en un valor añadido: “la idea era que aquellos manuscritos podrían contener información clave no incluidas en las obras publicadas” (2023: 238); y, en consecuencia, “las reliquias escritas a mano tienen un enorme valor de mercado” (237).

Por último, cuando me refería a la diversificación de las prácticas, en verdad quería señalar a una serie de testimonios que resultan atípicos en el conjunto: los de los dramaturgos; ya no se trata de un escritor individual que da a leer, confidencialmente, un manuscrito secreto, sino de verdaderas producciones colectivas en las que un texto base se ve sujeto a numerosas correcciones por sugerencias de sus colegas:

Ya finalizada, la recupero, es mía nuevamente e intento corregirla, pero yo sé que la corrección vendrá después, la verdadera corrección vendrá cuando se esté ensayando. Podría decir que termino de escribir una obra el día del estreno, o quizá, el día que baja el telón por última vez (Sergio De Cecco, *E*, p. 424).

Tanto con Cossa como con Gorostiza, Ricardo Halac y eventualmente otros autores como el malogrado Germán Rozenmacher, nos reunimos con alguna frecuencia a leernos nuestros borradores. Además de mis amigos, ellos han sido y son mis mejores críticos: por implacables y por constructivos (Carlos Somigliana, *E*, p. 185).

En 1970, Cossa, Somigliana, Talesnik y Rozenmacher formaron el “Grupo de autores” y me invitaron a sumarme [...]. Me sumé y adquirimos la costumbre de reunirnos a leernos los borradores. Tengo un hermoso recuerdo de esos encuentros, a los que a veces se sumaban De Cecco, Gorostiza o Viale, y que eran casi ceremonias. El que leía invitaba a su casa, compraba masas y una botella de whisky (Ricardo Halac, *E*, p. 159).

Algunas prácticas propias de la dramaturgia consideran a la corrección como un *proceso*, más que el logro de un *producto* final – incluso, puede estar latiendo detrás la concepción brechtiana según la cual *nunca* hay un producto final –; por supuesto, se puede afirmar que bajar el telón “por última vez” (en el testimonio de De Cecco) equivale a la publicación, es decir a confirmar ese texto como definitivo; no obstante, el camino hacia ese texto es bien diferente. Si bien las “masas” y el “whisky” de las que habla Halac pretenden desacralizar la práctica de lectura de borradores y el progresivo establecimiento de un texto más o menos definitivo, afirma también que se trataba de “casi ceremonias”, un retorno al carácter ritual de la creación. Hablamos del trabajo artesanal de la escritura de poemas a mano, de allí al oficio de escritor frente a la máquina de escribir, y de allí a la producción colectiva de obras en reuniones y ensayos: un itinerario que parece acentuar una creciente profesionalización: en un extremo, el poeta solitario; en el otro, el dramaturgo, el teatro y su público.

3 ¿Vivir de la pluma?

Con respecto a la pregunta 9, lo que reclaman varios escritores en sus respuestas es, podríamos decir, su desambiguación, ya que “¿Vive usted de la literatura?” induce a necesarias aclaraciones e incluso a interpretaciones antojadizas. En efecto, qué significa “vivir de la literatura”: si se trata de vivir del porcentaje devengado por los derechos de autor, es evidente que la gran mayoría de los escritores no pueden vivir de ese ingreso y deben buscar otros medios de subsistencia. El objetivo formulado en la célebre metonimia “vivir de la pluma” ha sido, desde el siglo XIX, logrado por muy pocos. El arduo proceso de profesionalización de los escritores requiere de la existencia de un mercado ampliado que nunca, en nuestro país, ha terminado de consolidarse. La doble amenaza sobre ese mercado proveniente de la inestabilidad política y de las fluctuaciones de la moneda ha sido, a lo largo del tiempo, una pinza que imposibilitó la formación de un público lector y la constitución de proyectos editoriales competitivos y de largo aliento. Este hecho ha originado uno de los dilemas propios del campo literario argentino: la doble cara del mercado. Las representaciones de los escritores oscilan entre reclamarlo y anhelar su existencia – si queremos vivir de esto y que nuestros libros se vendan, necesitamos un mercado fuerte – y demonizarlo – el mercado bastardea todo lo que toca, transforma la buena literatura en bisutería. Es plausible que esa doble cara tenga el origen que sugiere la tesis de la denegación de lo económico de Pierre Bourdieu (1995), una tesis que suele resultar pertinente a la hora de interpretar el sentido de los testimonios. Contra la tendencia dominante que tendía a sacralizar el espacio del arte y no contaminarlo con las leyes de la oferta y la demanda, Émile Zola publicó un famoso artículo, ya mencionado, en el que afirma que el dinero le había permitido al escritor independizarse de toda forma de patronazgo humillante – reyes, nobles, Iglesia – porque ahora podía vivir de su escritura, de su profesión. Los debates en Francia tendrán su eco en Argentina, ya que podemos advertir que ese tono celebratorio y un interés creciente por la literatura de alcance popular puede leerse en intervenciones de Horacio Quiroga, de Roberto Payró o de Manuel Gálvez. Visto desde hoy, podemos decir que se trataba del momento heroico de un proceso que lejos estuvo de consolidarse; los dilemas aún perviven, juntos con las inestabilidades del mercado y la precaria profesionalización de los escritores, y así se perciben en la encuesta. En medio de una abrumadora mayoría que afirma no vivir de la literatura, algunos de ellos dicen no vivir de la literatura (equivalente al cobro de derechos de autor) sino de la escritura, de los múltiples oficios en los que se practica, o se transmite, alguna forma de escritura. De esos oficios, sobresalen algunos: quienes se han desempeñado en la docencia o la enseñanza, generalmente secundaria o universitaria, o en talleres de escritura privados (Sabato, De Miguel, Pisarello, Girri, Isaacson, Heker, Aguirre, Piglia, Ardiles Gray, Halac, Mercader, Blaisten, Vanasco, Martini Real, Veiravé, Ponferrada, Ulla, Lastra, Di Benedetto, Boido, Riestra, Aráoz Anzoátegui, Pla, Adet, Viñas, Uhart); quienes trabajaron en periodismo, en sus más variadas formas y actividades (De Miguel, Mujica Lainez, Armani, Alonso, Rivera, Gudiño Kieffer, Isaacson, Lynch, Ardiles Gray, Halac, Moyano, Mercader, Blaisten, Martini Real, Ponferrada, Ulla, Cossa, Lastra, Manzur, Asís, Di Benedetto, Tununa Mercado, Ana Basualdo, Cohen); quienes trabajaron en el mundo del libro – editoriales, librerías, imprentas – (García, Monti, Pisarello, Alonso, Girri, Piglia, Yánaver, Blaisten, Francisco Gandolfo, Martini Real, Lastra, Manzur, Aráoz Anzoátegui, Elvio Gandolfo, Laiseca, Viñas); quienes trabajaron como traductores (Monti, Alonso, Girri, Heker, Mercader,

Vanasco, Gorodischer, Cohen, Elvio Gandolfo, Aira); quienes trabajaron como bibliotecarios (Gorodischer, Arias). Otra vez, algunas necesarias aclaraciones: he referido los trabajos que los escritores *dicen haber desempeñado*, de modo que puede haber escritores que hayan trabajado en alguna de estas actividades y no lo hayan dicho. Y dejo de lado los trabajos no relacionados específicamente con el mundo de la literatura: hay escritores que se han desempeñado profesionalmente, como abogados o psicoanalistas; otros han sido funcionarios, etc.

Como si hiciera falta actualizar la vigencia del texto de Zola, un caso especial lo representan los “pensionados”, aquellos escritores que, habiendo recibido algún premio nacional, aún cobraban una magra pensión mensual: “Actualmente vivo con la pensión que me pasa la Municipalidad de Buenos Aires por haber obtenido el Primer Premio Municipal (bienio 79/80). Son setecientos mil pesos” (María Esther de Miguel, *E*, p. 20); “Cuento con mi pensión del gran premio nacional, que solo ahora empieza a tener color” (Manuel Mujica Lainez, *E*, p. 29); “A partir de 1967, gracias al Premio Nacional de Poesía, mi principal fuente de recursos es la pensión graciable a la que esa distinción da derecho” (Alberto Girri, *E*, p. 78); “Mi madre y yo estamos más o menos a la misma altura; ella cobra la pensión de mi padre y yo cobro el Premio Nacional” (Andrés Rivera, *P*, p. 192); “Y tengo por ley nacional un pago mensual por el Premio Nacional de *Lisandro*. Es decir, superponiendo estas dos cosas, logro llegar al treinta-treinta y uno de cada mes” (David Viñas, p. 247).

Varios escritores hacen lo posible por vivir *de la escritura*, pero solo un puñado reducido reconoce vivir, al menos en parte, *de la literatura*, aunque deba contar con otros ingresos: “En 1981 entrevisté la posibilidad de vivir de la literatura, aunque no me ilusiono demasiado” (Martha Mercader, *E*, p. 178); “En la actualidad, por supuesto, vivo de la literatura, es decir, de la venta de mis libros. Disculpen” (Jorge Asís, *E*, p. 398); “Desde *La casa del ángel* vivo de la literatura y del cine. Siempre trabajé con Leopoldo [Torre Nilsson], en los libros y los guiones cinematográficos” (Beatriz Guido, *E*, p. 102-103); “Vivo de mis derechos de autor desde el año 1978. Anteriormente compartí la actividad teatral con el periodismo” (Roberto Cossa, *E*, p. 331); “Hace unos veinte años que vivo de mi literatura [en 1962 se publicó *Sobre héroes y tumbas*]. Pero antes debí hacer de todo para sobrevivir” (Ernesto Sabato, *E*, p. 8); “Sí, desde hace unos cinco años puedo vivir de mis derechos de autor, aunque me hace gracia eso de ‘derechos’; digamos que vivo de mis obligaciones de autor, que son duras y rigurosas a pesar de la fama que me doy a mí mismo de diletante y de improvisador” (Julio Cortázar, *E*, p. 461); “No vivo, por cierto, de la literatura, pero ella me ayuda a vivir. Mis libros se venden bien, aquí y en España [...]. Y volviendo a los libros, me reconforta la certeza de que lo que me pagarán por *El escarabajo* en Barcelona, me permitirá vivir holgadamente un año en Europa...” (Manuel Mujica Lainez, *E*, p. 29); “Creo que en este país ha sido y es muy difícil vivir exclusivamente de la literatura. Puedo decir que después de trabajar mucho durante cuarenta años, esa situación mejora” (Adolfo Bioy Casares, *E*, p. 485). Es interesante analizar el conjunto de citas: Mercader y Asís son, para 1982, recientes autores de *best sellers*, de manera que tienen argumentos para ilusionarse con poder *vivir de la pluma*; Beatriz Guido y Roberto Cossa apelan a prácticas artísticas afines – el cine y el teatro, respectivamente – con otras posibilidades de ingresos en el marco de las llamadas industrias del espectáculo; los restantes – Sabato, Cortázar, Mujica Lainez, Bioy Casares – son autores nacidos en la década del diez y que para los años de la encuesta ya eran reconocidos y consagrados, de manera que sus libros se consideraban *long sellers*. Como en el caso de los *best sellers*, la expectativa sobreactuada de Mujica (“vivir holgadamente un año en Europa”) contrasta con la prudencia, acaso también sobreactuada, de Bioy; respecto de

Cortázar, quizás lo de “hace unos cinco años” tenga que ver con su jubilación como traductor de la Unesco. Pero lo más sorprendente de este conjunto es la ausencia de Borges, dado que varios autores responden que quizás sea uno de los pocos escritores que viven de su literatura; como suele ocurrir con Borges, su testimonio resulta sorprendente: después de informar que cobra dos jubilaciones, se refiere a la venta de sus libros:

Y lo que dan los libros, que es poco y nada. Se rinden cuentas teóricamente cada seis meses, del 10% que le toca a un autor, pero de hecho eso no es nada. Sin embargo hay libros como las *Obras completas* [se refiere a las suyas] que han llegado a 11 o 12 ediciones, pero todo eso beneficia a los libreros, a ellos les toca el 30%, claro que tienen que dar el 10% al Estado, de manera que es el 20% que ganan (E, p. 226).

El argumento de Borges, que enfatiza en la imagen de un escritor explotado, no es para nada novedosa; solo que es un argumento que se espera de cualquier otro escritor menos de Borges: porque es un escritor con un aura de “puro”, alejado de cualquier debate de orden crematístico; y porque, como él mismo afirma, las ediciones en español y en otras lenguas debían asegurarle, para inicios de los ochenta, ingresos nada despreciables. El tópico de la disputa con los editores asoma, además, en otros testimonios: “No, claro que no”, responde Héctor Tizón, “Los que viven de la literatura son los editores, y no todos” (E, p. 370); y Bernardo Jobson puntualiza con mayor detallismo: “En nuestro país, de la literatura viven las editoriales, las imprentas, los talleres de fotocomposición, las distribuidoras, las librerías, los kiosqueros, la ley 11723, el corrector de pruebas, lo cual involucra ya a tanta gente que hasta parece justo que el autor no” (E, p. 495).

La controversia sobre el estatus laboral de un escritor es de larga data; el propio Marx ha dejado algunas reflexiones acerca de la cuestión que se han convertido en clásicas. Después de teorizar sobre el concepto de capital, trabajo, salario y alienación, Marx afirma que existen dos tipos de trabajo: el productivo es el que se cambia por capital, el improductivo es el que se cambia por una renta. En consecuencia, los escritores y artistas son trabajadores improductivos: “El fabricante de pianos reproduce capital; el pianista no hace más que cambiar su trabajo por una renta” (1972: 79); mientras que los editores y directores de periódicos y revistas cumplen la función de agentes capitalistas. Esto es: el escritor solo es un obrero productivo cuando enriquece a su editor y se transforma en “asalariado de un capitalista”. Esta ambigüedad constitutiva de la específica relación entre el escritor y su trabajo ha generado, y continúa generando, posiciones encontradas, visiones idealizadas, confusiones conceptuales y, con relación a nuestro tema, representaciones bien diferenciadas. En la *Encuesta...*, contra la queja generalizada en el sentido de no poder vivir de la literatura, un puñado de escritores sostiene, de un modo algo desconcertante, que es mejor que así sea: que la actividad literaria no esté contaminada por los reclamos de la supervivencia la mantiene más libre e independiente, un eco residual de aquella torre de marfil que sirvió de emblemática residencia a los autores que rechazaban la irrupción del mercado y las tentaciones del dinero:

No, bendito sea Dios. Alguien que escribe – y esto con independencia de la sociedad en que vive – debe tener un segundo oficio. Es una vía casi esencial para no aburguesarse (Andrés Rivera, E, p. 84).

Nunca viví de mi obra (¿quién lo hace?). Siempre tuve mi “segundo puesto”. No es un destino del todo malo. No me convence mucho el ocio que da la fortuna para la vida de un escritor (Roger Pla, *E*, p. 469).

Siempre creí que al menos para mí la actividad laboral tiene que ser lo más ajena posible a la literatura, con el fin de conservar intactas las disponibilidades creadoras en este ámbito y también para estar vinculado en forma concreta con el mundo de la gente que trabaja (Raúl Gustavo Aguirre, *E*, p. 131).

No vivir exclusivamente de la literatura tiene sus ventajas: permite dedicarse a ella con tranquilidad. Creo que sería incapaz de escribir un libro en un lapso fijado de antemano por un contrato editorial (Juan José Hernández, *E*, p. 298).

Rivera y Pla coinciden: el dinero aburguesa, el ocio corrompe; Aguirre, que reclama un segundo oficio para estar en contacto con la gente que trabaja, disocia totalmente la idea de la literatura como un trabajo, como si el escritor fuera un ocioso al que no le viene nada mal contaminarse con el mundo real; Hernández reniega del profesionalismo largamente reclamado. Es notable hasta qué punto pervive la escisión que Bourdieu ha estudiado en detalle para el caso francés y Jorge B. Rivera (1980) para el caso argentino; incluso cuando el dinero no se percibe como una tentación o una forma de corrupción, continúa representándose como algo ajeno y sorpresivo, tal el caso de la respuesta de Francisco Gandolfo: “Cuando iba a una librería y me liquidaban la venta salía contento como un chico: no podía creer que aparte de la felicidad que me había proporcionado lograr ese libro, encima me dieran plata” (*E*, p. 250).

Hay algunos escritores que reaccionan contra esta postura algo residual y anacrónica; lo que no es tan lógico es que sean muy pocos los que lo hacen: Bernardo Kordon, por ejemplo, o Angélica Gorodischer que explicita su queja: “Acá no hay escritores profesionales (o hay dos o tres, y hay dos o tres que tienen fortuna personal), esa gente que en otros países vive efectivamente de lo que escribe porque le pagan lo que escribe” (*E*, p. 346); o Rodolfo Rabanal, que se rebela contra el purismo de los que rechazan la contaminación del dinero:

Sabido es que para algunos escritores argentinos de primera línea la relación económica vinculada al hecho literario es pura grosería, un toque basto de mal gusto y, en fin, una exigencia impropia de tan alta condición. Los editores piensan aproximadamente lo mismo, y aun ciertos lectores. Yo, qué voy a hacerle, pienso exactamente lo contrario. Más aún, pienso que me gustaría ganar plata con mis libros e instalarme en buenos cuartos de excelentes hoteles para escribir y pensar y mirar el paisaje por la ventana (*E*, p. 326).

Periodistas o docentes, editores, libreros o impresores, pensionados o jubilados, el “segundo oficio”, para los escritores que aspiran a “vivir de la pluma”, parece ser una condena; para quienes rechazan las tentaciones del aburguesamiento, se transforma en una suerte de mal necesario, una “vía casi esencial”. Esta tensión reproduce, de algún modo, la referida más arriba: las dos caras del mercado. Así, para el primer grupo, será necesario un mercado más fuerte y consolidado que facilite la profesionalización; para el segundo, a más mercado, más se bastardea el arte, menos lugar para la buena literatura.

A pesar del evidente riesgo del anacronismo, resulta muy frecuente, en estos días, la lectura de testimonios del pasado a partir de una perspectiva de género. Es extraño, sin

embargo, encontrar en el análisis de las preguntas que anteceden que las escritoras hubiesen puesto de manifiesto, resaltado o sugerido la necesidad de una consideración diferencial de su actividad por su condición de mujeres. Incluso hoy puede resultar hasta chocante una respuesta como la de Beatriz Guido: “Ante todo mi lector sabe que yo no soy una escritora sino un escritor. No hago ‘literatura femenina’. Las mujeres me leen con curiosidad porque yo les aporéo el mundo del hombre” (E, p. 101). Pero la pregunta de la encuesta que estamos analizando sí parece habilitar una perspectiva de género toda vez que algunas escritoras creen encontrar mayores inconvenientes que los escritores en el logro de alguna forma de subsistencia por el camino de la literatura, e incluso en la posibilidad de cierta profesionalización; tal el caso de Marta Lynch, quien se reconoce como “mantenida” en un gesto de resignación: “Hago periodismo miserablemente pago. Vivo de mi estructura familiar: vale decir, como cualquier pequeño burguesa soy mantenida por mi marido. Lo que yo gano me obligaría a mendigar” (Marta Lynch, E, p. 149); o Martha Mercader, a quien su condición de mujer le duplica, según su testimonio, el trabajo por realizar: “Durante tres décadas trabajé como docente, traductora, empleada, colaboradora de radios, revistas y programas de televisión [...] amén del trabajo de madre de dos hijos (ahora independientes) y ama de casa con escaso servicio doméstico” (Martha Mercader, E, p. 178). Y acá viene a cuento también lo dicho por Angélica Gorodischer en oportunidad de contestar la tercera pregunta: “¿Que cómo trabajo? Como puedo, créanme, como puedo. Tengo un marido, tres hijos, una casa, un jardín, una gata, un perro y un empleo, ¿cómo quieren que trabaje?” (E, p. 343). En suma, aunque pocas a lo largo de la *Encuesta...* las marcas diferenciales aparecen; acaso más cercanas a la queja que a la reivindicación o la denuncia, dejan una huella de una justa demanda que, con el tiempo, cobrará cada vez mayor visibilidad.

4 Consideraciones finales

Cuando se piensa en encuestas dirigidas a escritores, uno suele imaginarse cuatro o cinco páginas de una revista que, como máximo, proyecta la publicación uno o dos números más. Una encuesta de 9 preguntas a 65 escritores que abarca algo más de 500 páginas es un hecho infrecuente, incluso fuera de Argentina, y se constituye en una fuente ineludible cuando se trata de estudiar el campo literario y cultural y los *habitus* de constitución, consolidación y convivencia. Aquí consideramos dos aspectos centrales: la relación entre escritor y trabajo en tanto autorrepresentación de su labor (¿es el escritor un trabajador? ¿qué tipo de trabajo desempeña?); y en tanto vehículo de supervivencia (¿de qué vive? ¿puede vivir de la escritura? ¿puede vivir de la literatura?). Y si bien algunas de las respuestas tienden a subrayar estereotipos asentados y, por tanto, previsibles; otras sorprenden por su originalidad, por su densidad analítica e incluso por su lucidez proyectiva.

Por supuesto, ese rico venero invita y provoca a nuestros instrumentos de análisis. Es interesante repensar cómo funcionaban el campo literario y las representaciones de sus integrantes hace casi cincuenta años, pero también ese trabajo de descripción e interpretación pone a prueba las categorías que solemos utilizar para abordar ese tipo de objetos y de procesos. Quiero decir que no se trata de un nuevo objeto de estudio: estamos frente a lo que, antes de la sociología dura, de la sociología de los sociólogos, llamábamos “vida literaria”. Un objeto apasionante y escurridizo que no solía ser abordado desde estudios sistemáticos, sino a tra-

vés de crónicas, ensayos leves, biografías, artículos periodísticos, epistolarios. La sociología de la cultura creyó encontrar en los múltiples intercambios de la vida literaria ciertas leyes que regulan su funcionamiento, y nos brindó, en consecuencia, nuevos métodos de aproximación y nuevas categorías interpretativas. Revisitar el pasado munidos de esas herramientas ha sido el propósito – parcial, tentativo – de este trabajo.

Referencias

- ALTAMIRANO, Carlos; SARLO, Beatriz. *Literatura/sociedad*. Buenos Aires: Hachette, 1983.
- BOURDIEU, Pierre. El mercado de los bienes simbólicos. En: BOURDIEU, Pierre. *Las reglas del arte*. Génesis y estructura del campo literario. Traducción de Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1995. p. 213-261.
- DIEGO, José Luis de. *Los escritores y sus representaciones*. Buenos Aires: Eudeba, Colección La vida y los libros, 2021.
- LYONS, Martyn. *El siglo de la máquina de escribir*. Traducción de Sofía Odello. Buenos Aires: Ampersand, 2023.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Textos sobre la producción artística*. Traducción, selección, prólogo y notas de Valeriano Bozal. Madrid: Alberto Corazón, 1972.
- RAMA, Ángel. El “boom” en perspectiva. En: RAMA, Ángel. (ed.) *Más allá del boom: literatura y mercado*. Buenos Aires: Folios Ediciones, 1984. p. 51-110.
- RIVERA, Jorge B. El escritor y la industria cultural. El camino hacia la profesionalización (1810-1900) y La forja del escritor profesional (1900-1930). En: *Capítulo. La historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980.
- SAAVEDRA, Guillermo. *La curiosidad impertinente*. Entrevistas con narradores argentinos. Rosario: Beatriz Viterbo, 1993.
- SARLO, Beatriz. Raymond Williams: una relectura. *Punto de Vista*, Buenos Aires, año XVI, n. 45, p. 12-15, abr. 1993.
- SPERANZA, Graciela. *Primera persona*. Conversaciones con quince narradores argentinos. Buenos Aires: Norma, 1995.
- ZANETTI, Susana (dir.). *Encuesta a la literatura argentina contemporánea*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.
- ZOLA, Émile. El dinero en la literatura. En: *El naturalismo*. Traducción de Jaume Fuster. Barcelona: Península, 1972. p. 147-180.

Bernard Grasset, éditeur total

Bernard Grasset, Full Publisher

Anthony Glinoyer

Université de Sherbrooke (UdeS)
Sherbrooke | QC | CA
anthony.glinoyer@gmail.com
<http://orcid.org/0000-0002-3520-3719>

Résumé : Malgré le prestige dont jouit, encore aujourd'hui, la maison d'édition qu'il a fondée, Bernard Grasset n'est jamais tout à fait sorti, depuis sa mort, de « l'indignité nationale » à laquelle il avait été condamné en 1948 pour faits de collaboration pendant la Seconde Guerre mondiale. Nous revenons ici sur son cas non pas en vue de nous prononcer pour ou contre une réhabilitation du personnage dans la mémoire nationale française, mais pour montrer à travers son exemple que les pratiques, les discours et les représentations forment les différentes facettes d'une même médiation éditoriale.

Mots-clés : Bernard Grasset ; édition, France ; discours d'éditeur ; imaginaires littéraires.

Abstract: Despite the prestige still enjoyed today by the publishing house he founded, Bernard Grasset has never fully escaped, since his death, the “national indignity” to which he was condemned in 1948 for collaboration during World War II. In this text, we revisit his case not to take a position for or against the rehabilitation of the figure in French national memory, but to demonstrate through his example that practices, discourses, and representations form the different facets of the same editorial mediation.

Keywords: Bernard Grasset; publishing; France; editorial discourse; literary imaginaries.



Malgré le prestige dont jouit, encore aujourd'hui, la maison d'édition qu'il a fondée, Bernard Grasset n'est jamais tout à fait sorti, depuis sa mort, de « l'indignité nationale » à laquelle il avait été condamné en 1948 pour faits de collaboration pendant la Seconde Guerre mondiale. En nous fondant sur les deux principales publications le concernant – le livre de Gabriel Boillat (1974), *La Librairie Bernard Grasset et les lettres françaises*, et la biographie de Jean Bothorel (1989) – nous revenons ici sur son cas non pas en vue de nous prononcer pour ou contre une réhabilitation du personnage dans la mémoire nationale française, mais pour montrer à travers son exemple que les pratiques, les discours et les représentations forment les différentes facettes d'une même médiation éditoriale. Nous nous pencherons successivement sur la trajectoire de Grasset, sur les pratiques éditoriales qu'il a contribué à transformer et sur les représentations, particulièrement nombreuses, dont il a été le sujet et l'objet.

1 Une trajectoire équivoque

Bernard Grasset est né en 1881, la même année que Gaston Gallimard qu'il considèrera toute sa vie comme son principal concurrent. Élevé à Montpellier, dans un milieu catholique, nationaliste et conservateur, Grasset obtient un doctorat en droit, orienté vers les sciences économiques. C'est avec ce bagage peu commun qu'il monte à Paris, fréquente le milieu littéraire et entre en édition. Les Éditions nouvelles, financées en partie par la famille de Grasset, deviennent en 1908 les Éditions Bernard Grasset. Celles-ci s'attachent au cours des décennies suivantes des auteurs importants qui ont laissé des œuvres littéraires marquantes, telles *Maria Chapdelaine*, de Louis Hémon, *Les Provinciales*, de Jean Giraudoux, les œuvres de Francis Carco, d'André Maurois, *Les Enfants terribles*, de Jean Cocteau, *Les Conquérants*, d'André Malraux, *Les Jeunes Filles*, de Montherlant ou encore *Le Nœud de vipères*, de François Mauriac. La maison d'édition ne survivra pas sous une forme indépendante à son fondateur : acculé financièrement en 1954, un an avant sa mort, Grasset vend à Hachette 90 % de ses parts de la maison.

Deux éléments sont essentiels dans la trajectoire personnelle et professionnelle de Grasset. Le premier concerne sa santé mentale. On l'a dit maniaco-dépressif, neurasthénique, hypocondriaque, cyclothymique et j'en passe. Quel que soit le bon diagnostic, Grasset est allé de cure en cure, selon un cycle allant de l'activité à la maladie, puis à la convalescence puis enfin à la reprise d'activité, toute sa vie. Ses problèmes psychiatriques ont été si graves qu'il a perdu temporairement le contrôle de son entreprise : en 1935, ses deux sœurs l'ont fait répondre devant un tribunal de sa santé mentale. Même si la demande d'interdiction a été rejetée, on s'est demandé sur la place publique parisienne si Grasset était psychologiquement capable de gérer sa maison. Notons à cet égard qu'il a été célibataire pendant la plus grande partie de sa vie, avant un mariage en 1943 qu'il va amèrement regretter au cours de ses périodes dépressives suivantes.

Le second élément incontournable de sa biographie concerne, on l'a dit, ses prises de position à l'égard de l'occupant allemand, et les conséquences de celles-ci au moment de l'épuration. L'affaire est complexe et je renvoie aux travaux des spécialistes pour plus de détails.¹ Dès 1936, il édite *Principes d'action*, d'Adolf Hitler mais prend soin de signer cet avertis-

¹ Voir FOUCHÉ, Pascal. *L'Édition française sous l'Occupation (1940-1944)*. Paris : Éditions de l'IMEC, 2005 et MOLLIER, Jean-Yves. *Édition, presse et pouvoir au XX^e siècle*. Paris : Fayard, 2008.

sement en page de couverture : « cette publication n'entraîne aucune adhésion, quelle qu'elle soit, de la part de l'éditeur français, aux principes qui y sont exprimés. Elle répond uniquement à une nécessité de documentation authentifiée sur l'idéologie du Parti national-socialiste et sur la pensée de son chef » (Bothorel, 1989, p. 311). Pendant la période de l'Occupation, qu'il passe principalement à Paris, l'attitude de Grasset est plus équivoque encore. En tant qu'éditeur, il se plie comme ses collègues du Syndicat des éditeurs à la Convention de censure interdisant de publication aux Juifs, aux francs-maçons, aux communistes et aux auteurs considérés comme anti-allemands. Il crée même une collection pro-allemande, qu'il intitule « À la recherche de la France ». En tant qu'intellectuel, Grasset n'a écrit qu'une seule tribune pro-Pétain et pro-Hitler puis a gardé le silence sur ces sujets. Une fois suffit. Enfin, Grasset a défendu au début de la guerre ce qu'il a appelé un « armistice de l'esprit ». Considérant que l'édition littéraire est pourvue d'une valeur spécifique et doit donc être traitée autrement, il proposait que les éditeurs puissent poursuivre leur activité sous la tutelle de l'occupant. Il s'offrait même comme intermédiaire entre les autorités françaises et allemandes. Comme on l'imagine, la proposition n'a eu d'autre effet que d'isoler davantage Grasset. L'Occupation terminée, sa condamnation en première instance fait grand bruit puis Grasset est condamné en cassation, en 1948, à l'indignité nationale à vie, à cinq ans d'interdiction de séjour, à la confiscation de ses biens, à la dissolution de la Société des Éditions Grasset, à l'exclusion du Syndicat des éditeurs. Grasset est certainement l'éditeur le plus visible parmi ceux qui ont été condamnés et l'éditeur le plus lourdement condamné. Il a cependant été bénéficié d'une amnistie en 1953 et a repris les rênes de sa maison à partir de la fin 1949 et jusqu'à sa mort en 1955.

2 L'art du coup médiatique

L'économie de la maison Grasset, du vivant de son fondateur, repose sur la rémunération des et par les auteurs. Grasset pratique abondamment, comme bien d'autres, l'édition à compte d'auteur (surtout au début de sa carrière) : compte d'auteur total ou partiel, cela dépend de la tête du client mais il est de mise qu'un manuscrit spontanément proposé fasse l'objet d'une contribution de la part de son auteur. Grasset fait par exemple payer Marcel Proust, qui en a les moyens, un montant forfaitaire pour *Du côté de chez Swann* puis des frais supplémentaires pour les nombreux remaniements apportés par l'auteur. En revanche, pour les écrivains qu'il déniche ou qu'il détourne d'un autre éditeur, Grasset est prêt à débours des sommes importantes. Pour Jean Giraudoux et Raymond Radiguet, Grasset signe des contrats généreux, prévoyant des mensualités qui permettent aux heureux élus de vivre de leur plume. Il y a donc un équilibre, tacite mais réel, qui s'opère, selon la réussite supposée ou non de l'opération, tant au niveau des ventes que de la légitimation, entre les écrivains pour lesquels Grasset débourse de l'argent, et les écrivains qui au contraire doivent payer pour publier sous son enseigne.

Durant ses périodes de présence au bureau, Grasset est réputé avoir des idées à la minute, certaines farfelues, d'autres géniales. Je mentionne ici une liste de certains de ses bons coups : il a publié un cours d'anglais qu'il a écrit, il a donné un nouvel essor à la *Revue militaire générale* pendant la Première Guerre mondiale, il a remis à la mode les mots-croisés. D'autres idées sont restées lettre morte, comme cette « académie de publicité et de psychologie appliquées » grâce à laquelle on aurait pu s'initier « à l'art de la publicité pour mieux faire connaître à l'étranger notre activité intellectuelle, notre production artistique, nos richesses

naturelles, nos beautés touristiques, tout ce qui fait le charme et la grandeur de notre pays » (Bothorel, 1989, p. 240).

Cependant, une vision trop personnalisante de la médiation éditoriale des Éditions Bernard Grasset serait réductrice. Si Grasset n'a cessé de proclamer son indépendance à l'égard de toute école de pensée, s'il a poussé l'affirmation de sa subjectivité jusqu'à créer en 1929 la collection « Pour mon plaisir », ses proches collaborateurs (et collaboratrices, souvent oubliées) ont joué tout au long de la carrière de Grasset un rôle clé dans la gestion de la maison. Pendant ses longues périodes de convalescence, il se contente de donner des orientations par lettre et laisse ses employés, en particulier Louis Brun, veiller à leur exécution. « Vous êtes le seul patron de la Maison », lui écrit-il en son absence (Bothorel, 1989, p. 244). Louis Brun suit les projets, rencontre les auteurs, les imprimeurs, les libraires. Il est l'éditeur invisible de la maison Grasset. En outre, il a toujours refusé de doter sa maison d'un comité de lecture et s'est targué de prendre ses décisions souverainement mais il a confié des fonctions éditoriales à des intellectuels, tels Edmond Jaloux, Gabriel Marcel, Daniel Halévy. Des intellectuels ont été, par ailleurs, des employés de longue date de Grasset, comme Henry Poulaille et Henri Muller au service des ventes.

Bernard Grasset s'est surtout fait connaître par sa science de la mise en marché. Une note manuscrite datant des premières années de la maison exprime clairement l'ambition de l'éditeur : « Reprendre complètement les techniques de lancement. L'heure est venue d'imposer les auteurs, de créer l'événement autour d'un ouvrage » (Bothorel, 1989, p. 119). Il va s'y employer par la large diffusion d'annonces dans les journaux et sur les vitrines et plus généralement par son usage de la publicité. À l'époque, les écrivains qui faisaient de la publicité, qui passaient à la radio, au cinéma, dans les magazines n'étaient pas rares.² Mais voir au cinéma la mise en scène de la signature du contrat entre Grasset et le jeune et talentueux Raymond Radiguet, voilà qui était inédit. Ce sont ces pratiques agressives de mise en marché qui vont assurer le succès de *Maria Chapdelaine*, de Louis Hémon (1921), premier volume de la collection « Les Cahiers verts » que Grasset a confiée à Daniel Halévy. L'éditeur a raconté plusieurs fois son engouement à la lecture du roman, le rachat des droits à Payot puis la campagne auprès des libraires et des journalistes pour pousser le livre. En mars 1922, estime Grasset, il a vendu 200 000 exemplaires et dépensé 100 000 francs de publicité (Bothorel, 1989, p. 153). Grasset a accompagné ces pratiques de tout un discours de justification sur lequel nous allons revenir. Notons déjà cette phrase d'un journaliste du *Cri du jour* en novembre 1935, qui montre que la responsabilité de Grasset était directement engagée, dans les esprits de l'époque, à ces manières de faire :

En mettant à la mode la publicité à outrance pour la diffusion d'un volume, la maison Grasset, obligeant ses collègues à lui emboîter le pas et investir des sommes importantes pour le lancement de chaque ouvrage, engageait l'édition dans une impasse où elle se trouve maintenant embourbée (Bothorel, 1989, p. 161).

Dans une autre stratégie gagnante, Grasset parie d'emblée sur les retombées possibles des prix littéraires, alors en plein développement,³ tente de se gagner des jurés et de

² Voir BOUCHARENC, Myriam. *L'Écrivain et sa publicité. Histoire d'une tentation*. Seyssel: Champ Vallon, 2022.

³ Sur l'histoire des prix littéraires en France, voir DUCAS, Sylvie. *La Littérature à quel(s) prix?* Paris : La Découverte, 2013.

faire la publicité de ses victoires. Il va jusqu'à créer de toutes pièces un prix littéraire, tout en continuant de faire jouer ses réseaux pour obtenir le Goncourt ou le Renaudot. En 1921, la création du prix Balzac est annoncée à grand renfort de publicité. Financé par un mécène, le prix offrait une récompense dix fois plus élevée que le prix Goncourt : sous la pression du Syndicat des éditeurs, Grasset a accepté que des œuvres publiées dans d'autres maisons que la sienne puissent être récompensées. Le prix n'aura que quelques années d'existence mais Grasset aura fait ce qu'il fait le mieux : créer l'événement.

3 Une œuvre prolifique

Grasset est l'un des premiers éditeurs à porter dans des livres un discours critique sur son métier.⁴ Et il est certainement celui qui, dans la première moitié du XX^e siècle, a le plus commenté la situation du monde du livre. Il ne l'a pas fait toutefois de façon continue. Selon Gabriel Boillat (1974), il y a eu chez Grasset trois périodes principales d'écriture sur l'édition : 1923-24, 1929-34 et 1951-54. Il y a consacré pas moins de trente articles ainsi que plusieurs ouvrages : *La Chose littéraire* en 1929,⁵ un commentaire de la *Lettre sur le commerce de la librairie*, de Diderot, en 1937, dans lequel il s'oppose au projet de loi Jean Zay qui voulait faire des auteurs des « travailleurs intellectuels », une brève *Lettre à André Gillon sur les conditions du succès en librairie* (1951),⁶ enfin l'*Évangile de l'édition selon Péguy* (1955), qui est un long commentaire à la fois d'un texte récemment réédité de Charles Péguy et d'un jugement prononcé contre Grasset dans une affaire de droits d'auteurs qui l'opposait à Montherlant.

Avant de revenir à ces publications spécialisées, précisons qu'elles représentent seulement une grosse moitié des écrits de Bernard Grasset. S'il s'est refusé à écrire ses mémoires, il a écrit un roman autobiographique, *L'Admirable Madame Vontade*, resté inédit sauf pour deux extraits parus dans *Opéra*, en mars 1951. Il s'est en outre lancé dans une série de livres de réflexion morale et philosophique, qu'il a publiés à la *Nouvelle Revue française*, chez son concurrent Gallimard : *Remarques sur l'action* (1928), *Remarques sur le bonheur* (1931), *Les Chemins de l'écriture* (1942). Paraîtront enfin des *Textes choisis*, classés et commentés par Henri Massis.⁷

Dans toutes ses publications consacrées à l'édition, Grasset entretient l'image d'un homme d'action qui prend le temps (de grand matin, assurait-il) de coucher sur papier les leçons de ses expériences et d'énoncer les problèmes du temps. À la différence des essais philosophiques, mûrement réfléchis, les interventions de Grasset sur son métier paraissent toujours poussées par l'urgence, provoquées par les événements. Il publie des réponses, des commentaires, des préfaces,⁸ des remarques. Et quand il ne pratique pas le discours second,

⁴ Je renvoie ici à la série d'articles que j'ai publiés : « Les discours d'éditeurs (1). Écrits polémiques », *Histoires littéraires*, v. XXII, n. 87, p. 123-134, juill.-sept. 2021; « Les discours des éditeurs (2). Écrits historiques et mémoriels », *Histoires littéraires*, n. 89, p. 187-196, janv.-mars 2022; « Les discours des éditeurs (3). Entretiens et enquêtes », *Histoires littéraires*, n. 90, p. 103-108, avr.-juin 2022; « Les discours des éditeurs (4). Autres discours », *Histoires littéraires*, n. 93, p. 113-120, janv.-mars 2023.

⁵ Il s'agit d'un recueil d'articles parus dans *Le Journal* au cours des deux années précédentes.

⁶ André Gillon était directeur-administrateur de Larousse.

⁷ Paris : La Table ronde, 1953. Nous renvoyons à la bibliographie dans Gabriel Boillat (1974, t. I, p. 294-295).

⁸ Parfois, l'écriture sert à répondre aux autres, même dans les livres qu'il publie. Ainsi pour *L'Amour qui n'ose pas dire son nom*, de François Proché, livre homophobe. Grasset écrit à Brun qu'il souhaite préfacier le livre de Proché,

comme dans *La Chose littéraire*, Grasset multiplie les dialogues fictifs avec le lecteur. Cela s'exprime davantage encore dans son ultime livre, *l'Évangile de l'édition selon Péguy*, dans lequel il commente et reprend à son compte la « mystique de l'édition » du directeur des *Cahiers de la quinzaine*, Charles Péguy, avec qui Grasset avait collaboré à ses débuts. Il y a dans ce livre des pages où Grasset prend directement à partie Gaston Gallimard, ou encore Daniel Halévy, le directeur des « Cahiers verts » : « Vous connaissez mieux que quiconque, Halévy, la querelle d'Allemand que l'on m'a cherchée à la Libération : vous savez que ma maison faillit être rayée d'un trait de plume, par des hommes à gages » (Grasset, 1955, p. 15). Le texte de Péguy, les commentaires sur celui-ci et les propos propres à Grasset se croisent sur l'espace de la page, dans les notes et dans les marges du texte. Enfants des circonstances, les discours de Grasset sont adressés à certaines personnes, pour mieux s'adresser à tous.

Entrons maintenant dans le corps de ces textes où Grasset exprime une vision cohérente et constante du commerce de la littérature. Grasset croit en l'édition littéraire et la défend. Tel est son segment de marché : ni le livre de luxe ni le livre populaire mais le livre, roman ou essai, susceptible d'obtenir un prix littéraire et de vendre plusieurs dizaines de milliers d'exemplaires malgré son prix relativement élevé.

Grasset estime que la « chose littéraire » se produit autrement depuis la fin de la Première Guerre mondiale, sur une plus large échelle et selon des pratiques renouvelées. Désormais, la littérature peut atteindre de grands succès : « On appelle succès, de notre temps, le brusque engouement d'un public étendu pour un ouvrage, se traduisant parfois, dans l'espace de quelques mois, par une vente qui dépasse cent mille exemplaires » (Grasset, 1951, p. 9). L'édition serait entrée dans ce qu'il appelle « l'ère des cent mille » – chiffre en réalité fabuleux, très rarement atteint par des ouvrages de littérature générale. Grasset considère que la lecture littéraire aurait progressé dans le goût d'un grand nombre de personnes : « de toutes les modes, celle de l'esprit est peut-être la plus suivie » (Grasset, 1929, p. 105).

L'explosion quantitative du public lecteur pour les nouveautés littéraires se serait accompagnée, au cours de l'« ère d'inflation littéraire » (Grasset, 1929, p. IV), d'une transformation des façons de promouvoir les œuvres publiées. Dans le monde d'avant, dit Grasset, la publicité était avant tout verbale : on faisait des visites aux critiques, on fréquentait les salons et on espérait que cela suffirait à faire connaître ses livres. Mais désormais, la publicité est entrée dans les journaux, et jusqu'au cinéma, parce qu'il faut « créer l'événement » (Grasset, 1951, p. 11) pour convaincre le « haut personnel » du monde littéraire, à savoir les auteurs-critiques-éditeurs-jurés qui sont les opérateurs du succès. Les métaphores comptables, boursières, voire sportives abondent sous la plume de Grasset : on parle escompte, traité, rente, on mise son poulain pour un prix littéraire comme on va aux courses de chevaux à Longchamp, on participe au « grand jeu » (Grasset, 1929, p. 89).

Ces considérations ne sont en rien nouvelles : nombreux ont été les hommes de lettres, au XIX^e siècle, à en tenir des similaires sur le monde de l'édition qui était mieux avant et sur la spéculation comme soi-disant nouveau maître-mot des opérations de librairie. Chez l'éditeur Grasset, elles surprennent. N'a-t-il pas lui-même été un acteur essentiel de telles transformations ? N'a-t-il pas sa part de responsabilité dans les mœurs condamnables du monde éditorial ?

et précise à l'intention de son employé : « ne lui dites pas que je voudrais dire à peu près le contraire de ce qu'il dit » (*apud* Jean Bothorel, 1989, p. 197).

Loin de minimiser son propre rôle, Grasset n'a de cesse d'en affirmer l'importance. Il répond d'avance à ceux qui voudraient récuser sa critique parce qu'il est l'un des artisans de la configuration qu'il dénonce. « Quant à moi, précise-t-il dans *La Chose littéraire*, je fis toujours passer ma préoccupation de créer le besoin avant mon souci de le satisfaire » (Grasset, 1929, p. 113). Et dans sa *Lettre sur les conditions du succès*, il associe le renouveau de l'édition, « depuis une trentaine d'années », à sa propre pratique d'éditeur : « depuis l'instauration de méthodes d'édition, où j'ai ma part, qui devaient permettre aux écrivains de vivre de leur plume » (Grasset, 1929, p. 10). Il s'agissait, revendique-t-il, de créer l'offre, ou le besoin, auprès des lecteurs, par la sélection et l'entretien des meilleurs écrivains.

S'il regrette les contraintes pesant sur l'éditeur, c'est cet acteur, et lui-même en particulier, que Grasset place au cœur du système de la légitimation littéraire. L'éditeur, anticipant les goûts du plus grand nombre, doit refuser beaucoup de manuscrits : « J'attends le chef-d'œuvre, mais je suis toujours prêt à la pire des déceptions » (Grasset, 1929, p. 41). Parce que les œuvres médiocres sont plus nombreuses que les œuvres admirables. Grâce à son goût sûr et aux conditions privilégiées qu'il offre à ceux qu'il a élus dignes d'entrer dans son catalogue, l'éditeur constitue un « fonds » de « valeurs durables » (Grasset, 1929, p. 149). L'édition selon Grasset repose sur les contrats d'exclusivité avec les auteurs qu'il juge les meilleurs afin de constituer le meilleur fonds possible. La richesse de celui-ci se mesure à la propriété, pour une longue période (soixante-quinze ans), d'œuvres qui pourront se vendre sur le long terme. La propriété littéraire est une action « dont le rendement est constamment reporté sur l'avenir » (Grasset, 1929, p. 154). L'éditeur, en banquier symbolique,⁹ fait des paris sur le futur. C'est ce que Grasset appelle l'« édition de découverte » (Grasset, 1955, p. 89) contrairement à « telle autre qui n'opère que sur les valeurs déjà reconnues ».

Dans cette perspective, les écrivains eux-mêmes sont déresponsabilisés. Ils n'ont qu'à s'occuper de leur œuvre et laisser les éditeurs créer l'événement. Ce sont les éditeurs qui font la dépense, qui parient sur l'avenir. D'où l'opposition farouche de Grasset au projet de loi qui voulait faire de l'écrivain un travailleur. La littérature n'est pas un métier, prétend-il, mais l'édition l'est bien. Un métier qui s'accomplit avant et après la publication, au grand bénéfice des écrivains et grâce aux lecteurs.

Dans le chapitre « Mon message » de *l'Évangile de l'édition selon Péguy* et dans ses autres écrits, c'est l'évangile selon Grasset que l'on lit. Pour filer la métaphore religieuse, il ne serait pas excessif de dire que Grasset prêche toujours pour sa chapelle. Grasset croit en son métier et l'incarne. C'est ce qu'il appelle à plusieurs reprises « l'esprit éditeur » : l'éditeur entretient et régule le système, il représente la « police des Lettres » contre la camaraderie et la complaisance. Mieux encore, il garde le troupeau et le guide. Cela exige un investissement d'argent, de temps et d'énergie, total. Contre l'image de l'éditeur attiré par le lucre et de l'écrivain désintéressé, Grasset, qui vivait lui-même dans un relatif dénuement, se montre entièrement voué à son artisanat : « Dépense de la personne, sans contrepartie » (Grasset, 1955, p. 259).

⁹ Voir DURAND, Pascal; GLINOER, Anthony. *Naissance de l'Éditeur* : L'édition à l'âge romantique. Bruxelles : Les Impressions nouvelles, 2005, ainsi que GLINOER, Anthony. *Être éditeur* : Histoire, discours, imaginaires. Paris : L'échappée, 2024.

4 Un personnage littéraire

Il reste une dimension qui, sans être propre à Grasset, s'est davantage déployée autour de lui qu'autour de tout autre éditeur de son temps. Bernard Grasset a non seulement été un éditeur qui agit et un éditeur qui parle, il a aussi été un éditeur à qui on parle et même, peut-être surtout, un éditeur dont on parle. D'abord, il y a deux occurrences de textes directement adressés au personnage : la « Lettre-préface à Bernard Grasset », d'Anna de Noailles, dans son recueil de poèmes *L'Honneur de souffrir*, en 1930, ainsi que la « Lettre à Monsieur Bernard Grasset », de Charles-Ferdinand Ramuz, datée de 1929,¹⁰ dans laquelle il le remercie d'avoir cru en lui malgré ses mauvaises ventes.

Toujours dans l'entre-deux-guerres, une pièce de théâtre offre une place de (dés)honneur à un éditeur. Il s'agit de *Vient de paraître*, comédie de salon d'Édouard Bourdet créée en 1927 au théâtre de la Michaudière et publiée l'année suivante dans *La Petite Illustration*. L'acte I a lieu dans la maison d'édition de Julien Moscat. Furieux que son concurrent Chamillard lui ait raflé son auteur vedette Maréchal, Moscat monte un coup : il fait obtenir, grâce au contrôle qu'il exerce sur les jurés, le prestigieux prix Zola à un jeune auteur de province, Marc, manipulé par son épouse. Moscat a un œil sur tout : le rachat des droits du livre, l'adultère entre la femme de Marc et Maréchal, le paiement d'à-valoirs à Marc qui lui permet d'arrêter de travailler au ministère. Au bout du compte, l'opération réussit. Les ressemblances avec Grasset, Gallimard, le prix Goncourt, etc. n'ont pas échappé évidemment aux contemporains. La pièce obtient un succès honorable et donnera lieu, en 1949, à un film avec Pierre Fresnay. L'éditeur Moscat est un homme d'argent. Ses opérations visent exclusivement la vente, présente ou future, des livres qu'il publie et promet :

Tout ce que je lui demande, moi, c'est d'avoir du succès ! Je ne m'en cache pas : ma spécialité, c'est l'auteur à succès. Je travaille dans l'auteur à succès. Je ne méprise pas l'artiste méconnu, bien sûr, mais c'est un article que je ne tiens pas. Ceux qui veulent faire artiste méconnu, je les laisse à mes confrères (Bourdet, 2004, p. 106).

Ses coups d'éclat visent de jeunes auteurs. Son métier consiste donc à faire des paris sur le talent, parce que les jeunes ne commencent à rapporter de l'argent qu'après quelques romans. Julien Moscat a tous les traits prêtés à Bernard Grasset : roublardise, absence de scrupules, esprit de conquête. Dans les mémoires de son ancien employé, Henry Muller, *Trois pas en arrière* (1952), il est dit qu'Édouard Bourdet était venu un matin à la boutique de la maison d'édition avec François Mauriac et avait utilisé ses observations dans sa pièce. Muller rapporte que Grasset est allé la voir au théâtre et ne s'y est pas reconnu mais riait fort en pensant à Gallimard, à Albin Michel, entre autres confrères. Grasset, lui, parle de la pièce à plusieurs reprises : dans *La Chose littéraire* et encore dans la *Lettre à André Gillon sur les conditions du succès*.

Les mémoires de Muller comportent d'ailleurs plusieurs chapitres consacrés à Grasset. Les éléments principaux de la légende de celui-ci y sont présents : la difficulté de travailler avec lui (« Grasset était beaucoup trop amoureux de sa profession pour accepter la moindre compromission, beaucoup trop passionné de la « chose littéraire » pour ne pas réagir avec vio-

¹⁰ Voir NOAILLES, Anna de. *L'Honneur de souffrir*. Paris : Grasset, 1930 ; RAMUZ, Charles-Ferdinand. *Salutations paysannes* : précédées d'une lettre à Monsieur Bernard Grasset. Paris : Grasset, 1929.

lence devant ce qui lui déplaisait, beaucoup trop emporté pour peser ses termes » [Muller, 2002, p. 75-76]). Il était « un homme impossible » avec lequel « il fallait toujours se tenir à carreau » (Muller, 2002, p. 82), son désintérêt pour l'argent, ses coups médiatiques (à l'instar du dîner avec les 4 M de son écurie littéraire : Mauriac, Maurois, Montherlant et Morand).

Après la mort de l'éditeur, les témoignages publiés ont été nombreux. Dans *Combat*, le 22 octobre 1955, ont paru les hommages de Mauriac, André Maurois, Gaston Gallimard et Henry Muller. Dans *Arts*, les 2 et 8 novembre 1955, ont suivi ceux de Jean Cocteau, Daniel Halévy, Paul Morand, Marcel Jouhandeau, Hervé Bazin. Puis, en juin 1956, est sorti un numéro hommage de *La Table ronde*. Quant à Christine Garnier, autrice et dernière compagne de Grasset, elle a écrit un texte d'hommage une décennie plus tard : « Bernard Grasset, on le regardait vivre avec un étonnement toujours renouvelé. Il y a dix ans exactement, je le vis mourir » (Garnier, 1965, p. 219). Elle parle des mémoires que Grasset n'a pas voulu écrire : « Ses souvenirs d'éditeur — aussi bien à propos de Montherlant que de Daniel Halévy, de *Maria Chapdelaine* que de *Monsieur des Lourdines* — Grasset les racontait souvent après une partie d'échecs. Il adorait jouer aux échecs » (Garnier, 1965, p. 22).

Plus étonnant encore, le personnage a continué à fasciner et à repousser jusqu'à nos jours. Nous en prendrons pour témoin le livre publié par Christophe Bataille (2006), lui-même éditeur chez Grasset, et intitulé *Quartier général du bruit*. L'auteur y invente le personnage de Kobald (« le diable » en allemand), employé aux éditions Bernard Grasset. À la suite d'une tentative de meurtre envers Grasset par un auteur rejeté, Kobald prend progressivement le rôle de son patron. Ce roman à clés concerne probablement la période de crise qu'a connue Grasset en 1934-35, quand ses problèmes de santé mentale ont failli lui coûter sa maison d'édition.

Dans ce même livre est décrit et reproduit le portrait de Grasset par Jacques-Émile Blanche. Or, ce même portrait est l'objet d'une âpre bataille d'héritage. Les deux frères de sa petite-nièce Marie Liang, légataires comme elle, sont décidés à le vendre. Un acheteur, prêt à déboursier 40 000 euros, se serait déjà manifesté. Marie Liang, elle, veut garder la toile dans la famille. Elle annonce vouloir écrire une grande enquête qui, espère-t-elle, réhabilitera la mémoire de son oncle Bernard Grasset.¹¹

« J'ai dit que la leçon de ma vie serait recueillie comme la leçon d'un métier » (Bothorel, 1989, p. 441), a dit Bernard Grasset. En effet, il s'est identifié avec une particulière intensité, pendant toute sa longue carrière, à son métier d'éditeur. Il en a exploré les différentes composantes et les a lui-même théorisés : la sélection des auteurs, le suivi de leur production, mais surtout la mise en marché, à savoir les relations avec le diffuseur et avec les libraires, la publicité, les relations avec les médias. Dans son livre *The Content Machine. Towards a Theory of Publishing from the Printing Press to the Digital Network*, l'éditeur Michael Bhaskar (2013, p. 129) appelle cet ensemble d'opérations l'« amplification » : l'éditeur ne rend pas seulement public une œuvre, il construit aussi des cadres d'amplification grâce auxquels l'œuvre pourra être vue, entendue et connue. En cela, Grasset a exprimé avec continuité la tension constitutive de la médiation éditoriale, partagée entre les biens symboliques et les biens matériels.

¹¹ Voir « Le portrait qui déchire la famille Grasset », article anonyme du 2 juillet 2018. Disponible sur : <https://www.vanityfair.fr/pouvoir/medias/story/article-mag-le-portrait-qui-dechire-la-famille-grasset/2715>. Consulté le : 14 nov. 2024.

Références

- GRASSET, Bernard. *Évangile de l'édition selon Péguy*. Paris : André Bonne, 1955.
- GRASSET, Bernard. *La Chose littéraire*. Paris : Gallimard, 1929.
- GRASSET, Bernard. *Lettre à André Gillon sur les conditions du succès en librairie*. Paris : Grasset, 1951.
- RAMUZ, Charles-Ferdinand. *Salutations paysannes* : précédées d'une lettre à Bernard Grasset. Paris : Grasset, 1929.
- GARNIER, Christine. Bernard Grasset au jour le jour. *Revue des deux mondes*, Paris, n. 22, p. 219-225, 15 nov. 1965.
- BATAILLE, Christophe. *Quartier général du bruit*. Paris : Grasset, 2006
- DIDEROT. *Lettre sur le commerce de la librairie*. Commentée par Bernard Grasset. Paris : Grasset, 1937.
- BOURDET, Édouard. *Vient de paraître*. Paris : Folio théâtre, 2004.
- BOILLAT, Gabriel. *La Librairie Bernard Grasset et les lettres françaises*. Paris : Honoré Champion, 1974. 2 v.
- MULLER, Henry. *Trois pas en arrière*. Paris : La Table ronde, 2002.
- BOTHOREL, Jean. *Bernard Grasset : Vie et passions d'un éditeur*. Paris : Grasset, 1989.
- BHASKAR, Michael. *The Content Machine: Towards a Theory of Publishing from the Printing Press to the Digital Network*. Londres : Anthem Press, 2013.

Um sopro de vida, de Clarice Lispector: entre o movimento da escrita e a fixidez editorial

Um sopro de vida, by Clarice Lispector: between the Movement of Writing and Editorial Fixity

**Alex Keine de Almeida
Sebastião**

Universidade Federal de Minas Gerais
(UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR
keine74@uol.com.br
<http://orcid.org/0000-0002-8407-5960>

Resumo: Este texto avalia o impacto causado pela leitura do manuscrito de *Um sopro de vida*, de Clarice Lispector, invocando a noção de produção de presença formulada por Hans Gumbrecht. O movimento da escrita e a indisciplina dos fólhos autógrafos contrastam com a fixidez editorial do livro. Por se tratar de publicação póstuma, questiona-se não só o estatuto da participação de Olga Borelli, mas também a omissão ocasional dos créditos dessa participação. Faz-se o cotejo entre algumas edições de *Um sopro de vida* com o objetivo de se examinar variações e constantes. Ao final, destaca-se a importância do trabalho a ser realizado para materializar edições diversas que busquem preservar o caráter fragmentário e inconcluso do livro, aproximando-se do movimento da escrita de Clarice.

Palavras-chave: *Um sopro de vida*; Clarice Lispector; manuscrito; edição; autoria.

Abstract: This text evaluates the impact caused by reading the manuscript of *Um sopro de vida*, by Clarice Lispector, invoking the notion of production of presence formulated by Hans Gumbrecht. The movement of writing and the undisciplined nature of the autograph folios contrast with the editorial fixity of the book. As it is a posthumous publication, not only the status of Olga Borelli's participation is questioned, but also the occasional omission of credits for this participation. A comparison is made between some editions of *Um sopro de vida* with the purpose of examining variations and



constants. In the end, the importance of the work to be carried out in order to materialize different editions is highlighted. Those editions ought to preserve the fragmentary and incomplete character of the book, coming closer to Clarice's writing movement.

Keywords: *Um sopro de vida*; Clarice Lispector; manuscript; edition; authorship.

1 Saboreando o arquivo

No verão de 2016, estive no Rio de Janeiro para consultar o acervo de Clarice Lispector mantido pelo Instituto Moreira Salles (IMS). Ainda em Belo Horizonte, enviei um *e-mail* ao setor de literatura, solicitando o agendamento da visita e especificando o material a ser consultado. Esse procedimento prévio é uma exigência do IMS, conforme informação lançada em sua página eletrônica. Recebida a resposta confirmativa, parti em viagem.

Cheguei ao IMS pela manhã e aproveitei para conhecer sua sede: uma mansão imponente, de arquitetura em estilo modernista, inaugurada em 1951, no bairro da Gávea. O verde tem forte presença no local, encravado na mata atlântica ainda preservada e guarnecido de jardins projetados por Burle Marx. Em meio a esse cenário cinematográfico, a instituição conta com edifícios anexos onde são mantidos os acervos de literatura, fotografia, iconografia e música. As instalações também são utilizadas para abrigar exposições artísticas diversas.

A consulta havia sido combinada para ocorrer na parte da tarde. Chegada a hora, dirigi-me ao prédio do arquivo de literatura e fui encaminhado para a sala de pesquisa. Naquela tarde, eu era o único pesquisador na sala. A funcionária responsável foi muito gentil e, antes de me trazer o material, passou-me instruções gerais: a entrada de bolsas e mochilas não é permitida; para anotações, deve-se usar lápis e não caneta; fotos do conteúdo do acervo não são autorizadas; é obrigatório o uso de luvas para manipulação do material. Além das luvas, havia sobre a mesa uma máscara, cujo uso era opcional. Pensei que ela também se destinava a proteger o material de eventuais danos. Naquele momento, não me ocorreu que, sendo o arquivo frequentemente composto de folhas muito antigas, *habitat* atraente para ácaros, fungos e similares, é também a saúde do pesquisador que a máscara se destinava a preservar. Ao longo de toda minha permanência ali, uma funcionária esteve presente na sala.

Eu havia solicitado a consulta a dois itens do acervo de Clarice Lispector: a cópia do datiloscrito de *Água viva* e o manuscrito de *Um sopro de vida*. Minha expectativa maior era direcionada ao manuscrito. Após uma rápida passada de olhos sobre o datiloscrito, dediquei quase todo o tempo a conhecer o dossiê de *Um sopro de vida*. Apesar da expectativa, não imaginei que o impacto de manusear os fólhos autógrafos da escritora cuja obra ocupava minha atenção já havia algum tempo fosse ser tão grande. Senti-me diante de um tesouro, sendo transportado no tempo e no espaço para junto de Clarice a escrever. Ao ter em mãos os manuscritos, pude tocar a letra de Clarice e ser tocado por ela.

Algumas das folhas mantidas no arquivo estão rasgadas. O texto se apresenta sobre pedaços de papel, farrapos que materializam a escrita fragmentária dos restos, a poética do

empobrecimento. Em meio ao caos das letras e à desordem das palavras, fazem-se várias referências ao livro que ali se gesta. Há pulsão da escrita, mas há também desejo de livro.

Ao longo da consulta, fiz várias anotações buscando reproduzir o que lia e o que via nas folhas manuscritas. Muitas dessas anotações se revelariam de pouca valia. Talvez o mais importante ali não fosse o que eu escrevia, mas o simples ato de escrever, como resposta àquela escrita cuja presença me enfeitiçava. Escrever como tentativa de criar uma vibração propícia a receber o que Clarice me oferecia. Como nota Arlette Farge: “o sabor do arquivo passa por esse gesto artesão, lento e pouco rentável, em que se copiam textos, pedaço por pedaço” (Farge, 2009, p. 23).

Diante do manuscrito, o pesquisador pode se perguntar: o que se lê ou se vê ali para além do sentido textual? É frequente haver uma contraposição entre imagem e texto. Mas, o próprio texto pode se apresentar como algo a ser visto. Sabe-se que a linguagem é um fenômeno verbivocovisual, como foi destacado por James Joyce e pelos poetas concretistas. Antes de criar sentidos a serem evidenciados pela interpretação, a letra pode se oferecer aos sentidos como algo a ser ouvido, visto e tocado. Essa potência da letra costuma se perder na padronização editorial do livro publicado, enquanto, no manuscrito, ela costuma estar preservada, com todo seu fulgor. Podemos pensar que a produção de efeitos de presença é potencializada pelo manuscrito e atenuada pelo livro impresso.

O contraste entre a folha manuscrita e sua versão impressa costuma surpreender. Diante do manuscrito, já não se é apenas leitor, mas passa-se a ser também espectador do processo criativo. Entrelaçado ao que se dá a ler, está o que se dá a ver. A página editada nos apresenta o texto em sua versão pasteurizada, expurgado das rasuras, das hesitações e dos erros. Os caminhos que a mão trilhou, seus desvios, seus retornos, o errar da escrita, nada disso costuma aparecer no texto publicado.

Os fólios de *Um sopro de vida* nos mostram uma escrita que explora o espaço da página em sentidos diversos. Além do sentido usual do texto, do que ele pode significar, há um outro sentido do texto: a direção que ele toma no interior da página. A escrita se faz sobre a folha posicionada ora na vertical, ora na horizontal. Nesse último caso, há uma quebra no centro da folha, em que uma linha imaginária faz as vezes da dobra da página de um livro. Assim, a forma livro parece já se impor à escrita em seu momento germinal.

Quando o espaço da página se esgota, eis que a escrita insiste, persevera, como se algo devesse ser escrito ainda ali e não em outro lugar, em outra página. Pulsão da escrita que não cessa. O texto passa às margens da página, circunda-se a si mesmo e as palavras se abraçam numa pirueta. A letra se torna menor, adaptando-se à escassez do papel, e passa a transitar no limiar entre o branco da página e o abismo do fora. Equilíbrio tênue que marca toda a escrita de Clarice Lispector, mas que se dá a ver como imagem no texto manuscrito.

Alguns fólios do arquivo são impressos destinados a receber os datiloscritos dos escritores, marcados com o timbre de editoras, como, por exemplo, a Livraria Francisco Alves Editora S.A.¹ e a Editora Artenova Ltda.² As folhas da Francisco Alves trazem uma moldura retangular como margem do texto, numeração das linhas de 1 a 32 e cabeçalho com campos a serem preenchidos: obra, autor, número da página e número da página no original. A folha

¹ A Francisco Alves foi responsável pela primeira edição de *Laços de Família* (1960) e de *A maçã no escuro* (1961).

² A Artenova realizou a primeira edição de *A imitação da rosa* (1973), *Água viva* (1973), *Onde estivestes de noite* (1974) e *De corpo inteiro* (1975).

da Artenova traz maior quantidade de campos em seu cabeçalho: lauda, título do livro, tradutor, visto, autor, capa, revisão, número de página, tradução, observações, composição. Todos esses campos foram deixados em branco por Clarice, visto que, para ela, tratava-se apenas de utilizar o papel como suporte da escrita, sem compromisso editorial.

Na margem esquerda da mesma folha da Artenova, consta numeração de linhas, de 1 a 40. Logo abaixo do cabeçalho, há oito linhas verticais, encimadas por números múltiplos de 9, indicando, provavelmente, o número de toques do datiloscrito a ser ali produzido. O formato burocrático das folhas contrasta com a liberdade da escrita que se lançou sobre elas, indiferente à carga institucional do contexto. Isso aponta para o fato de que a forma do manuscrito, sua materialidade, relaciona-se com a escrita que ele abriga. Uma escrita que assume seu caráter fragmentário não se constrange facilmente ao formato padronizado do processo editorial. E como nos ensina D. McKenzie, “formas afetam o sentido” (McKenzie, 2018, p. 32).

Desde a aparência das letras, passando pelos traços e rabiscos, pelos espaços em branco, pelos desenhos eventuais, até as observações nas entrelinhas ou às margens da página, as variações na cor da tinta e a distribuição espacial dos elementos gráficos, tudo isso são elementos que integram o texto que está sendo lido. No manuscrito de *Um sopro de vida*, a presença do espaço em branco é frequente. Vários dos fólios que compõem o dossiê trazem notas esparsas destinadas à composição do livro. O isolamento de uma frase pode conferir-lhe uma potência que se esvazia na impressão sequencial e linear do processo editorial. Frases como “Eu escrevo para nada” podem ser flagradas sozinhas, emergindo do branco de uma folha, como um sussurro atravessando o silêncio.³

2 O manuscrito entre presença e ausência

O contato com o manuscrito do livro *Um sopro de vida*, em 2016, constituiu para mim uma experiência inesperada no percurso da pesquisa acadêmica que estava em curso. Para compreender o que se passou ali, podemos invocar a noção de produção de presença formulada por Hans Ulrich Gumbrecht. O teórico alemão questiona a ideia de que a interpretação seja a prática nuclear das Humanidades. Ele propõe que “concebamos a experiência estética como uma oscilação (às vezes, uma interferência) entre ‘efeitos de presença’ e ‘efeitos de sentido’” (Gumbrecht, 2010, p. 22). A poesia constitui um exemplo paradigmático da simultaneidade dos efeitos de sentido e dos efeitos de presença, na medida em que a dimensão hermenêutica do poema convive com a materialidade da letra revelada na rima, na aliteração, no verso e na estrofe (Gumbrecht, 2010, p. 39-40).

No caso do manuscrito de *Um sopro de vida*, podemos pensar que os fólios mantidos em arquivo, além de serem preciosa fonte de pesquisa para a reconstituição da gênese do livro, produzem efeitos de presença no leitor. Gumbrecht pondera:

Pode ser mais ou menos banal observar que qualquer forma de comunicação implica tal produção de presença; que qualquer forma de comunicação, com seus elementos materiais “tocará” os corpos das pessoas que estão em comunicação de

³ Ao final deste trabalho, estão reproduzidas as imagens de alguns fólios selecionados do manuscrito de *Um sopro de vida*, fornecidas gentilmente pelo Instituto Moreira Salles, com autorização de Paulo Gurgel Valente.

modos específicos e variados – mas não deixa de ser verdade que isso havia sido obliterado (ou progressivamente esquecido) pelo edifício teórico do Ocidente desde que o cogito cartesiano fez a ontologia da existência humana depender exclusivamente dos movimentos do pensamento humano (Gumbrecht, 2010, p. 39).

Vale dizer, toda comunicação requer um meio material, e, portanto, alguma produção de presença. Mas a tendência da cultura ocidental potencializada desde Descartes tem sido recalcar a presença e a materialidade, privilegiando o sentido. Ao se lançar luz sobre a produção de presença, não se pretende negar a importância do sentido e da interpretação. Segundo Gumbrecht, “a presença e o sentido [...] sempre aparecem juntos e sempre estão em tensão” (2010, p. 134). Trata-se, então, de buscar articular esses dois momentos, como duas faces da mesma moeda. Ao abordar os textos e demais produções culturais, cumpre perceber que a hermenêutica não esgota a experiência humana diante dos objetos que se propõe analisar. Evocando Jean-Luc Nancy, Gumbrecht chama a atenção para nosso cansaço em meio à procura infundável pelo sentido e observa: “aquilo de que, pelo contrário, sentimos falta num mundo tão saturado de sentido e, portanto, aquilo que se transforma num objeto principal de desejo (não totalmente consciente) na nossa cultura [...] são fenômenos e impressões de presença” (Gumbrecht, 2010, p. 134).

A invocação aqui da noção de presença elaborada por Gumbrecht não é arbitrária. Ao contrário, ela revela intensa afinidade com a obra de Clarice Lispector. Especialmente nos livros publicados na década de 1970, Clarice Lispector aponta para a importância de uma leitura que podemos chamar de sensorial, privilegiando os sentidos e as sensações e não o sentido textual. É verdade que esses sentidos e sensações gerados pela experiência de leitura não ocorrem sem conexão com o sentido textual. Entretanto, a questão aí está na relevância a ser conferida aos efeitos da presença da obra literária em relação ao sentido que lhe pode ser atribuído através do processo de interpretação. Vejamos algumas passagens extraídas de *Água viva*:

Não se compreende música: ouve-se. Ouve-me então com teu corpo inteiro (2019, p. 28).

Ouve-me, ouve o silêncio. O que te falo nunca é o que te falo e sim outra coisa (2019, p. 31).

Ouve apenas superficialmente o que digo e da falta de sentido nascerá um sentido como de mim nasce inexplicavelmente vida alta e leve (2019, p. 39).

Este texto que te dou não é para ser visto de perto: ganha sua secreta redondez antes invisível quando é visto de um avião em alto voo. Então adivinha-se o jogo das ilhas e veem-se canais e mares. Entende-me: escrevo-te uma onomatopeia, convulsão da linguagem. Transmito-te não uma história mas apenas palavras que vivem do som (2019, p. 41).

Em *Um sopro de vida* (1999), também há trechos em que a presença e a questão do ser a ela associada são trazidas ao primeiro plano, em detrimento do sentido. Como, por exemplo, nestes:

De repente as coisas não precisam mais fazer sentido. Satisfaço-me em ser (1999, p. 13).

Em cada palavra pulsa um coração (1999, p. 17).

Dizer palavras sem sentido é minha grande liberdade. Pouco me importa ser entendida, quero o impacto das sílabas ofuscantes (1999, p. 95).

Eu gosto tanto do que não entendo: quando leio uma coisa que não entendo sinto uma vertigem doce e abismal (1999, p. 40).

O que se vê nesse modo de tornar tudo absolutamente do estado presente, o resultado não é mental: é uma forma muda de sentir absolutamente intraduzível por palavras (1999, p. 125).

Retornando ao manuscrito de *Um sopro de vida*, percebe-se que, se por um lado, ele produz efeitos por sua presença no mundo, por outro, ele aponta para uma dupla ausência. Ausência da autora, visto que a morte se apresentou a Clarice Lispector antes que fosse publicado o livro. E ausência do próprio livro, considerando que, no momento final, o que havia era somente o manuscrito do livro ou talvez nem isso: anotações destinadas ao livro que permaneceu por vir.

Vislumbra-se no manuscrito de *Um sopro de vida* os rastros de um livro ausente, aquele que não chegou a ser publicado e tampouco concluído em vida, aquele que deixou apenas um sopro. Segundo o relato de Olga Borelli, ele seria o livro definitivo de Clarice, que a incumbiu da ordenação do manuscrito (cf. Borelli, 1987a, p. 7). A seu modo, Borelli cumpriu a tarefa e, desde 1978, temos *Um sopro de vida* como livro publicado. Ao longo do texto, a palavra livro aparece inúmeras vezes e podemos perguntar se ele não é ali o protagonista. Também podemos perguntar de qual livro se trata. Será deste que pegamos com as mãos ao ler *Um sopro de vida*? Esse que foi editado postumamente e podemos comprar nas livrarias ou tomar emprestado em bibliotecas? Talvez não. Talvez o livro de que se trate seja semelhante ao Livro de que nos fala Mallarmé (*apud* Blanchot, 2013, p. 327): um livro em fracasso e que tem por destino estar sempre além, sempre por fazer-se; um livro cuja escrita é infinita e que só se faz presente por sua ausência. Podemos pensar, então, que há dois livros: o publicado e o para sempre ausente (Sebastião, 2022, p. 233). Ou, na verdade, três, se incluirmos aí o manuscrito, cujos fólios podem ser tomados como os destroços de livro mencionados no próprio texto. Eis o que nos diz o Autor, personagem da obra:

Este ao que suponho será um livro feito aparentemente por destroços de livro. Mas na verdade trata-se de retratar rápidos vislumbres meus e rápidos vislumbres de meu personagem Ângela. Eu poderia pegar cada vislumbre e dissertar durante páginas sobre ele. Mas acontece que no vislumbre é às vezes que está a essência da coisa (Lispector, 1999, p. 19-20).

3 A autoria em questão

Das páginas iniciais das primeiras edições de *Um sopro de vida*, consta uma apresentação assinada por Olga Borelli em que ela nos informa ter sido encarregada por Clarice de organizar os manuscritos daquele que seria seu livro definitivo. As notas manuscritas que deram ori-

gem ao livro integram o arquivo da escritora mantido pelo Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro. Trata-se de material raro, visto que, da extensa obra de Clarice Lispector, são poucos os originais que foram preservados.

Ao analisar o material, todavia, percebe-se, logo numa primeira leitura, a distância existente entre o manuscrito e o livro publicado. Cabe perguntar, então, se estamos ali diante da versão manuscrita do livro ou se, na verdade, trata-se de notas manuscritas que deram origem ao livro. Essa última denominação parece ser a mais apropriada, considerando a ausência de organização dos fólios e dos fragmentos que compõem o dossiê mantido em arquivo, bem como as intervenções textuais que separam o livro publicado do material manuscrito.

Se, por um lado, não se duvida que *Um sopro de vida* integra a obra de Clarice Lispector, por outro lado, sabemos que parte do processo de composição do livro ocorreu após a morte da escritora e foi levado adiante por Olga Borelli. A participação de Olga na escrita do livro ocorreu antes mesmo da morte da escritora. Na fase final de sua vida, Clarice costumava ditar à amiga e secretária vários trechos do livro que escrevia. A grafia de Olga Borelli está presente em diversos fólios que compõem o manuscrito de *Um sopro de vida*. Alguns deles contam com a presença de personagens que não foram mantidos no livro publicado.

Em sua apresentação ao livro, Borelli relata: “Durante oito anos convivi com Clarice Lispector participando de seu processo de criação. Eu anotava pensamentos, datilografava manuscritos e, principalmente, partilhava dos momentos de inspiração de Clarice” (Borelli, 1987a, p. 7). Ao mesmo tempo em que reconhece sua assistência à escritora no processo de composição do livro, Borelli limita sua posterior participação à ordenação dos manuscritos e afirma que o livro, iniciado em 1974, foi concluído em 1977, às vésperas da morte de Clarice. Vale dizer, parece não se admitir que o livro permaneceu inacabado, como se a ordenação dos manuscritos não fizesse parte do processo de criação da obra. Seguindo esse movimento de recalque da incompletude do livro, nas edições mais recentes, produzidas pela Editora Rocco, a apresentação de Olga Borelli acabou por ser suprimida.

Carlos Mendes de Sousa qualifica *Um sopro de vida* como uma matéria em estado bruto e pondera: “este texto surge na obra de Clarice do mesmo modo que ‘Objeto gritante’ surgia para *Água viva*, isto é, esperar-se-ia dele uma versão onde se procedesse a um trabalho depurador” (Sousa, 2012, p. 422). Para o crítico português, o caráter póstumo do livro suscita problemas de edição, dentre os quais está a aleatoriedade dos procedimentos utilizados na ordenação do livro. Ele acrescenta: “A questão da legitimidade deste texto, tal como ele nos é apresentado, é uma questão que sempre se deverá colocar, porque uma coisa é certa: o livro, se publicado em vida, não sairia assim” (Sousa, 2012, p. 424).

Por outro lado, ainda sobre *Um sopro de vida*, Sousa (2012, p. 426) destaca “a importância da sua incompletude, do seu estado de rascunho, estado que pode ser entendido como uma preciosa imperfeição: a última realização do que era o potencial livro de Clarice é o lugar do livro nunca feito, o ‘não livro’”, e cita o comentário de Berta Waldman:

Ao contrário do discurso da lei que se inscreve definitivamente, o livro de Clarice nunca é o que já está escrito, nem mesmo o que está se escrevendo, mas “outra coisa” que não chega a dizer: ele é sempre para mais tarde. Esse futuro para o qual aponta, entretanto, não é acalentado como um projeto realizável, estando inevitavelmente fadado ao fracasso: o não livro será seu melhor livro (Waldman *apud* Sousa, 2012, p. 426).

Em entrevista concedida a Arnaldo Franco Júnior e publicada no *Suplemento Literário* em 19 de dezembro de 1987, dez anos após a morte de Clarice, Olga Borelli descreve sua participação na escrita de *Um sopro de vida* de modo diverso daquele constante da Introdução à primeira edição da obra. Ao invés de referir-se à “ordenação dos manuscritos”, Borelli afirma que estruturou o livro publicado postumamente. E acrescenta a seguinte revelação: ela também teria sido responsável por estruturar outras obras de Clarice, publicadas ainda em vida da escritora, quais sejam: os livros *Água viva* e *A hora da estrela* e os contos “A Bela e a Fera ou A ferida grande demais” e “Um dia a menos” (Borelli, 1987b, p. 8). Sobre o processo de estruturar um livro a partir de fragmentos escritos por Clarice, Borelli declara:

Ah, para descobrir!... É, é respirar junto, é respirar junto. É difícil eu te dizer como, mas é uma questão também de... não é bem de lógica, mas é uma lógica sensível e não uma lógica operacional. Porque existe uma lógica na vida, nos acontecimentos, como existe num livro. Eles se sucedem, é tão fatal que seja assim. Porque se eu pegasse um fragmento e quisesse colocar mais adiante, eu não encontraria onde colocar. É como um quebra-cabeça. Eu pegava os fragmentos todos e ia juntando, guardava tudo num envelope. Era um pedaço de cheque, era um papel, um guardanapo... Eu tenho algumas coisas em casa ainda, dela, e até com o cheiro do batom dela. Ela limpava o lábio e depois punha na bolsa... de repente, ela escrevia uma anotação. Depois de coletar todos estes fragmentos, comecei a perceber, comecei a numerar. Então, não é difícil você estruturar Clarice, ou é infinitamente difícil, a não ser que você comungue com ela e já tenha o hábito da leitura, que te possibilite adivinhar [...] (Borelli, 1987b, p. 8).

Se a participação de Olga Borelli foi além de simplesmente secretariar a escrita de Clarice Lispector, pode-se questionar: o trabalho desenvolvido por ela não mereceria ser nomeado se não como coautoria, ao menos como colaboração? Ou seja, as obras de Clarice que Borelli afirma ter estruturado, com especial destaque para o livro *Um sopro de vida*, seriam fruto de um trabalho em parceria? Trata-se de questões polêmicas, visto que é muito difundida a opinião de que a autoria está ligada à inspiração, ao campo das ideias, enquanto o trabalho de estruturação, de edição, seria uma atividade de segunda ordem. Talvez o culto à genialidade do autor, neste caso, da autora Clarice Lispector, torne improvável o reconhecimento da existência de autoria colaborativa.⁴ Nesse contexto de apagamento da participação de Olga Borelli, sua apresentação da obra foi suprimida na nona edição do livro, publicada em 1991, pela Editora Francisco Alves.

A apresentação de Olga Borelli foi excluída de *Um sopro de vida*. Essa afirmação admite duas leituras, em virtude do duplo genitivo que opera aí. Por apresentação de Olga Borelli podemos entender não só a apresentação escrita por ela, genitivo subjetivo, mas também, a apresentação dela mesma, genitivo objetivo. Ou seja, ao se excluir a apresentação escrita por Borelli, excluiu-se também a apresentação da própria Borelli a quem lê a obra. Por consequência, o leitor do texto, em algumas das edições do livro, não é informado de que se trata de uma publicação póstuma, que não chegou a ser concluída por Clarice Lispector.

⁴ Sobre a discussão acerca de autoria, coautoria e colaboração em obras póstumas ver os seguintes artigos: “Authorship, Co-Authorship, and Multiple Authorship”, de Darren Hudson Hick, de 2014, e “You Complete Me: Posthumous Works and Secondary Agency”, de Sondra Bacharach e Deborah Tollefsen, de 2015.

Sobre o trabalho realizado por Olga Borelli, manifestou-se recentemente Carlos Mendes de Sousa. Em mesa realizada no Colóquio Internacional: 100 Anos de Clarice Lispector, ele apresentou o trabalho “Sete semanas (*Um sopro de vida*) ou o livro por vir” (Sousa, 2020), apontando problemas na edição póstuma de *Um sopro de vida*. Segundo ele, Borelli utilizou fragmentos do manuscrito de *Um sopro de vida* para compor sua biografia da escritora, intitulada: *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*, de 1981. Ou seja, alguns fragmentos que deveriam integrar *Um sopro de vida* teriam sido desviados para a biografia publicada por Borelli. Em alguns casos, teria havido alteração do texto original para suprimir referências a personagens do livro.

Entre os problemas que se podem apontar na composição levada a cabo por Borelli está também o fato de que o caráter fragmentário do texto presente nos manuscritos foi sacrificado em várias passagens. Uma das questões centrais mobilizadas pela edição de *Um sopro de vida* é justamente a tensão existente entre o caráter fragmentário do texto e a tarefa de estruturar o livro. A título de exemplo, citem-se os fólhos 180 e 181, em que podemos ler doze fragmentos, separados entre si por um sinal em forma de “x”. Os fragmentos ali têm tamanhos variados e são formados por um conjunto de frases ou por uma única frase, e também por um conjunto de palavras ou por uma única palavra. No livro editado, desapareceu o sinal gráfico de separação entre os fragmentos; passou de minúscula para maiúscula a letra inicial dos fragmentos “padecente” e “faminta e friorenta e humilhada” (Lispector, 1999, p. 51), que ganharam ainda ponto final. Como resultado dessas operações editoriais, tem-se um esmaecimento do intervalo que separa as unidades fragmentadas e o surgimento de um encadeamento textual ausente no manuscrito.

4 Edições em foco

Selecionaram-se algumas edições do livro *Um sopro de vida* com o objetivo de se examinar algumas variações e constantes nelas presentes. Dentre as edições brasileiras estão as seguintes: sétima edição, da Editora Nova Fronteira, de 1987; nona edição, da Francisco Alves Editora, de 1991; primeira edição, da Rocco, de 1999; nova primeira edição, da Rocco, de 2020, lançada por ocasião do centenário de nascimento de Clarice Lispector. Dentre as edições estrangeiras, foram selecionadas: uma francesa, com tradução de Jacques e Teresa Thiériot, publicada pela editora Des femmes-Antoinette Fouque, de 2018; e uma norte-americana, tendo Johnny Lorenz como tradutor e Benjamin Moser como editor, publicada pela editora New Directions. O cotejo a ser realizado entre as edições mencionadas limita-se a alguns aspectos considerados mais relevantes neste trabalho.

Desde sua primeira edição, o livro *Um sopro de vida* traz, antes do início do texto, a seguinte frase: “Quero escrever movimento puro” (Lispector, 1999, p. 9). Ela vem entre aspas e sem indicação de autoria. Na edição a cargo da Editora Nova Fronteira, essa frase, situada na parte inferior, à direita, compartilha com o título da obra, centralizado, na parte superior, a página que antecede o texto. Podemos pensar tratar-se de uma epígrafe, com estatuto claramente diverso das quatro outras epígrafes, lançadas três páginas antes. Isso porque, além de estar deslocada em relação às demais, ela não traz referência de autoria, que poderia ser atribuída à escritora do livro, a um de seus personagens – Autor e Ângela –, ou, eventualmente, a um terceiro não identificado.

Nas edições publicadas pela Rocco, em 1999 e em 2020, a frase “Quero escrever movimento puro” aparece centralizada, em uma página exclusivamente dedicada a ela, potencializando sua ressonância junto ao leitor. Além disso, ela passa a anteceder a sequência de quatro epígrafes, que está na folha seguinte.

Registre-se que, dentre essas quatro epígrafes lançadas, nas edições iniciais, entre o sumário e a apresentação, três são alógrafas, atribuídas ao *Gênesis*, a Nietzsche e a Andréa Azulay, e uma autógrafa, atribuída a Clarice Lispector. Sobre essa última, não a encontramos publicada em outra obra de Clarice, tratando-se, talvez, de fragmento inédito. Sobre a epígrafe atribuída a Nietzsche, cumpre esclarecer que, na verdade, ela é de autoria de Albert Camus, em *O mito de Sísifo*. A confusão pode ter sido gerada pelo fato de que Camus faz referência a Nietzsche logo em seguida ao fragmento tomado como epígrafe por Clarice. Eis o trecho da obra de Camus: “o deleite absurdo por excelência é a criação. ‘A arte, e nada mais do que a arte’, diz Nietzsche, ‘temos a arte para não morrer ante a verdade.’” (Camus, 2019).

Ao examinar as capas das edições selecionadas, constata-se que, com exceção da mais antiga, da Editora Nova Fronteira, todas elas trazem uma fotografia de Clarice Lispector, seja na capa, que é o caso das duas edições estrangeiras, seja na contracapa, como ocorre com as edições brasileiras da Rocco e da Francisco Alves. Além da beleza de Clarice, isso pode se explicar a partir do forte conteúdo autobiográfico que se costuma atribuir a sua obra como um todo, inclusive a *Um sopro de vida*.

Já a assinatura da escritora aparece somente na capa da edição de 1999, da Rocco, em alto relevo na cor cinza, logo acima do título, que está centralizado, também em alto relevo, na cor verde. A presença da assinatura é mais um elemento a invocar a autoria, levando ao leitor a letra do escritor em sua materialidade. Entretanto, no caso de uma obra de publicação póstuma, que não chegou a ser concluída pelo autor, a presença da assinatura é problemática. Eis que pode gerar no leitor a ilusão de que a obra chegou a ser assinada por Clarice.

Na edição da Nova Fronteira, o título do livro, *Um sopro de vida*, vem acompanhado, já na capa, da indicação de gênero entre parênteses: “(pulsações)” (Lispector, 1987, capa). O mesmo ocorre na edição da Francisco Alves e na edição francesa. Clarice Lispector demonstra ali sua irreverência, ao rebelar-se contra a tradicional divisão em gêneros literários. O que ela escreve não se encaixa facilmente nessa tipologia estabelecida pela teoria da literatura. Em *Água viva*, podemos ler: “Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais” (Lispector, 2019, p. 30). Na edição norte-americana e na edição da Rocco de 1999, a indicação de gênero está ausente da capa, aparecendo somente seguindo o título na folha de rosto. A edição da Rocco de 2020 é a única em que a indicação de gênero simplesmente desaparece. O que é de se criticar, considerando tanto a carga simbólica quanto o teor criativo que estão presentes na referida indicação. Pode-se pensar que o termo “pulsações” assume praticamente a função de um subtítulo, que mereceria ser destacado e não, eliminado.

Sobre as circunstâncias em que ocorreram algumas das edições selecionadas, note-se que a sétima edição da Nova Fronteira, provavelmente uma repetição da primeira, de 1978, à qual não tive acesso, é a que está mais próxima da morte de Clarice. Morte essa que está mencionada na apresentação de Olga Borelli. A referida apresentação pode ser tomada como um breve prefácio, ausente das demais edições brasileiras selecionadas, conforme já se apontou aqui.

A edição de 1999 integra a reedição de toda a obra de Clarice, que passa a estar reunida em uma única editora, a Rocco. Em 2019, a Rocco dá início a um novo esforço de reedição, em virtude da celebração do centenário de nascimento da escritora, que ocorreu em 2020. Segundo o editor Pedro Vásquez, o objetivo foi inovar tanto na materialidade dos livros, com uma nova concepção estética, quanto no seu conteúdo, através da inclusão de artigos sobre a obra. No tocante à inovação visual, merece destaque o fato de que o projeto gráfico, assinado por Victor Burton, foi construído utilizando imagens das pinturas feitas por Clarice Lispector. Em depoimento ao especial Clarice Lispector – 100 Anos, Burton observa:

a ideia era abrir mais o público da Clarice, para um espectro maior, além do público especializado. E aí, eu me deparei com uma sugestão feita, de novo, pelo curador, que mostrou os quadros da Clarice, pintados por ela, que é uma coisa relativamente desconhecida. Relativamente: muita gente conhece, mas o grande público, certamente, não conhece. E eu fiquei fascinado porque, além de gostar dos quadros, de achar os quadros interessantes, eu vi que ali havia um mundo infinito. [...] E, de novo, a relação com a Clarice escritora é absolutamente clara, intensa e correta. É ela mesma se mostrando visualmente na capa (Clarice, 2019, 9 min 1 s).⁵

No ano de 2017, marcando os 40 anos de publicação de *A hora da estrela*, bem como da morte de Clarice, foi lançada nova edição do livro, contendo imagens dos manuscritos mantidos em arquivo pelo Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro/RJ. Em 2019, foi a vez do livro *Água viva* receber nova edição, contendo imagens do datiloscrito de *Objeto gritante*,⁶ mantido no acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa. É de se observar que, nesse movimento de renovação editorial da obra de Clarice Lispector, ganham destaque tanto o elemento artístico-visual extraído dos quadros pintados por ela, quanto a materialidade do processo criativo testemunhado por seus manuscritos e datiloscritos. Por um lado, isso pode contribuir para ampliar o conhecimento do leitor em relação ao processo criativo de Clarice, mas, por outro, pode-se questionar o caráter comercial da iniciativa que, por vezes, vale-se das pinturas e dos fólios arquivados com propósito ilustrativo.

Antes mesmo da aproximação do centenário de nascimento, Carlos de Sousa chegou a apontar para uma extraordinária vaga de divulgação de Clarice Lispector no Brasil e no exterior, considerando-se as reedições e as novas traduções de sua obra, bem como o aumento do número de publicações sobre a escritora e seus livros (Sousa, 2012, p. 5). A difusão internacional da obra de Clarice Lispector ganhou maior impulso com a publicação de sua biografia escrita por Benjamin Moser (2009). Moser também foi responsável pela edição de várias obras de Clarice em inglês, inclusive a edição norte-americana de *Um sopro de vida*.

⁵ Fragmentos extraídos do depoimento verbal de Victor Burton ao especial Clarice Lispector – 100 Anos. Se a própria Clarice estaria de acordo com o propósito de ampliar seu público leitor é algo questionável. Registre-se ainda que a mesma tendência de uma leitura em chave biografista referindo-se à obra escrita da autora se reproduz aqui em relação às pinturas, quando o *designer* afirma: “É ela mesma se mostrando visualmente na capa”.

⁶ *Objeto gritante* foi um dos títulos dados à obra, antes de sua publicação. Pode-se pensar que não se trata de uma versão anterior de *Água viva*, mas sim de obra diversa, considerando a distância que a separa da versão efetivamente publicada.

5 “Quero escrever movimento puro”

A tarefa de realizar a edição de *Um sopro de vida* apresenta como desafio principal o fato de que a obra não chegou a ser concluída por Clarice Lispector. Havendo, ainda, como circunstância agravante a aparente desordem dos manuscritos em arquivo, o que dificulta não só a ordenação, mas também a decisão quanto ao que deve, efetivamente, integrar a obra.

Cumprir observar a relação entre a frase colocada em destaque como epígrafe do livro, “Quero escrever movimento puro”, e a indisciplina dos fólhos manuscritos que compõem o dossiê da obra mantido pelo Instituto Moreira Salles. Há uma beleza misteriosa no fato de que o movimento puro que se queria escrever possa vir a se revelar na materialidade das páginas escritas. Se, num livro tradicional, as páginas estão fixadas e ordenadas, os fólhos manuscritos de *Um sopro de vida* estão soltos, sem ordenação fixa, admitindo que o texto se movimente segundo o desejo do leitor ou os critérios do editor.

O movimento da escrita e a indisciplina dos fólhos manuscritos contrastam com a fixidez editorial de *Um sopro de vida*. O estado de inacabamento e de fragmentação do livro permitiria o surgimento de diferentes edições, seguindo critérios diversos e resultando em livros também diversos. É o que ocorreu, por exemplo, com o *Livro do desassossego* (2006),⁷ de Fernando Pessoa. Entretanto, o que se observou, ao longo de mais de quarenta anos desde a primeira edição de *Um sopro de vida*, foi a repetição do texto estabelecido por Olga Borelli. Em todas as edições brasileiras, o texto da obra não traz alterações substanciais em relação ao da primeira edição datada de 1978. E, nas edições estrangeiras, o texto de partida foi também aquele estabelecido na primeira edição brasileira.

Só recentemente surgiu a iniciativa de se realizar uma nova edição da obra com critérios diversos daqueles utilizados por Olga Borelli. Em 2020, o projeto dessa edição se encontrava ainda em andamento, conforme noticiou Carlos Mendes Sousa, em sua comunicação no Colóquio Internacional: 100 Anos de Clarice Lispector. Sousa foi encarregado de conduzir trabalho com os manuscritos, em parceria com o Instituto Moreira Salles, corrigindo os supostos desvios levados a cabo por Borelli. Sobre a tarefa, Sousa declara:

Trata-se de um trabalho muito minucioso, a leitura de manuscritos e seu confronto com a edição organizada por Olga Borelli. Esse trabalho beneditino – nunca senti que o adjetivo me fosse tão apropriado – leva-me a conhecer aspectos do método de composição de Clarice [...], mas também e sobretudo do método de composição de Olga Borelli (Sousa, 2020).

À guisa de conclusão, destacamos a importância do trabalho a ser realizado a partir dos manuscritos de *Um sopro de vida* para que se possa estabelecer uma edição mais próxima do que viria a ser o livro que não foi concluído pela escritora. Os efeitos de presença gerados pelos manuscritos podem impulsionar a pesquisa em direção ao livro para sempre ausente, contribuindo para a materialização de edições diversas. Essas edições devem buscar preservar o caráter fragmentário e inconcluso do texto, fazendo valer o movimento da escrita de Clarice Lispector.

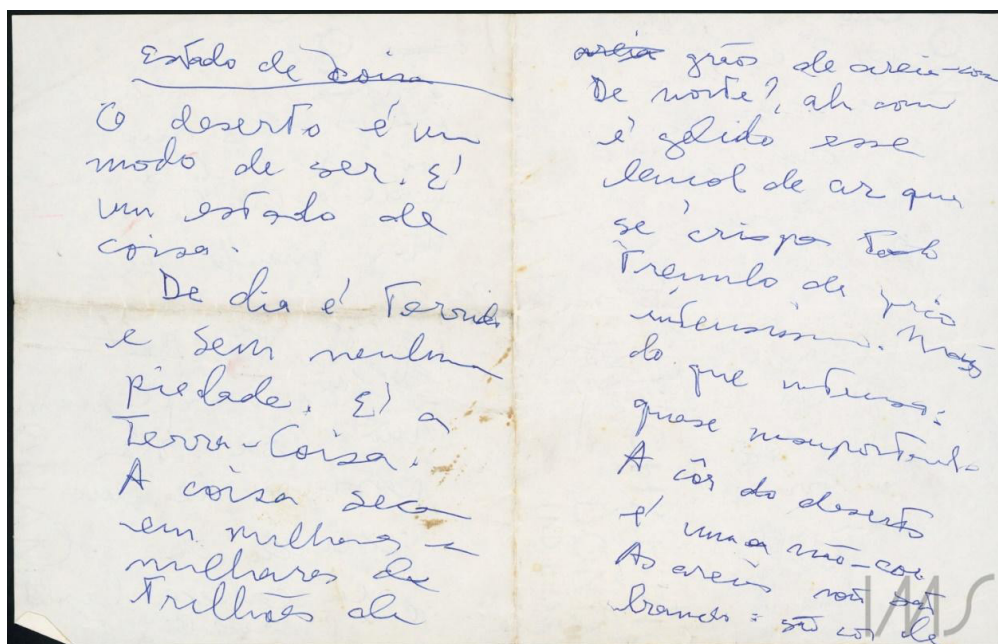
⁷ A esse respeito ver o projeto “Arquivo LdoD”, disponível no site <https://ldod.uc.pt/>, em que é possível consultar e ler diferentes edições do *Livro do desassossego*, e, ainda, criar sua própria edição da obra.

Referências

- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF, 2013.
- BORELLI, Olga. Apresentação. In: LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987a. p. 7.
- BORELLI, Olga. Clarice, segundo Olga Borelli. [Entrevista cedida a] Arnaldo Franco Júnior. *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, n. 1.091, p. 8-9, 19 dez. 1987b. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/websuplit/arquivos.php?a=1987&c=22109112198708-22109112198709>. Acesso em: 2 mar. 2024.
- CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2019. Disponível em: <https://doceru.com/doc/nxnxcxo>. Acesso em: 18 set. 2024.
- CLARICE Lispector—100 Anos | Especial. [S. l.: s. n.], 2019. 1 vídeo (37 min). Publicado pelo canal TV Cultura. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=fsoRt-_vkMM. Acesso em: 3 mar. 2024.
- FARGE, Arlette. *O sabor do arquivo*. Tradução de Fátima Murad. São Paulo: Edusp, 2009.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.
- LISPECTOR, Clarice. *A Breath of Life*. Tradução de Johnny Lorenz. New York: New Directions, 2012.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.
- LISPECTOR, Clarice. [Manuscrito de *Um sopro de vida*]. [Rio de Janeiro: s. n., entre 1974 e 1977]. Pertence ao Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.
- LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. 9. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.
- LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.
- LISPECTOR, Clarice. *Un souffle de vie*. 2. ed. Tradução de Jacques e Teresa Thiériot. Paris: Des femmes-Antoinette Fouque, 2018.
- MCKENZIE, Donald Francis. *Bibliografia e a sociologia dos textos*. Tradução de Fernanda Veríssimo. São Paulo: Edusp, 2018.
- MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. Tradução de José Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- SEBASTIÃO, Alex Keine de Almeida. *Clarice Lispector e a liberdade de ninguém*. Belo Horizonte: Cas'a edições, 2022.
- SOUSA, Carlos Mendes. *Clarice Lispector: figuras da escrita*. São Paulo: IMS, 2012.
- SOUSA, Carlos Mendes. Sete semanas ou o livro por vir: *Um sopro de vida*. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL 100 ANOS DE CLARICE LISPECTOR, 2020, São Paulo. USP, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4bCo4lREjBM>. Acesso em: 5 mar. 2024.

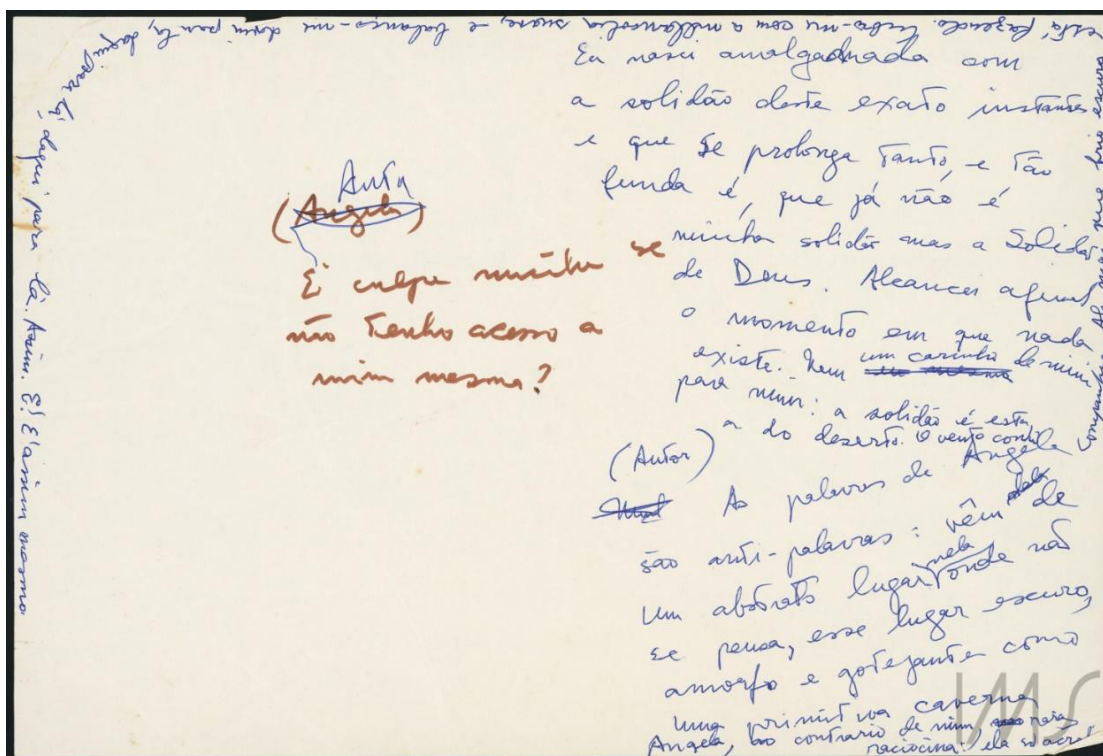
ANEXO – Fólios selecionados do manuscrito de *Um sopro de vida*

Imagem 1 – Fólio 59



Fonte: Lispector, [entre 1974 e 1977].

Imagem 2 – Fólio 18



Fonte: Lispector, [entre 1974 e 1977].

[illegible]

Fonte: Lispector, [entre 1974 e 1977].

Imagem 4 – Fólio 3

- Livro -

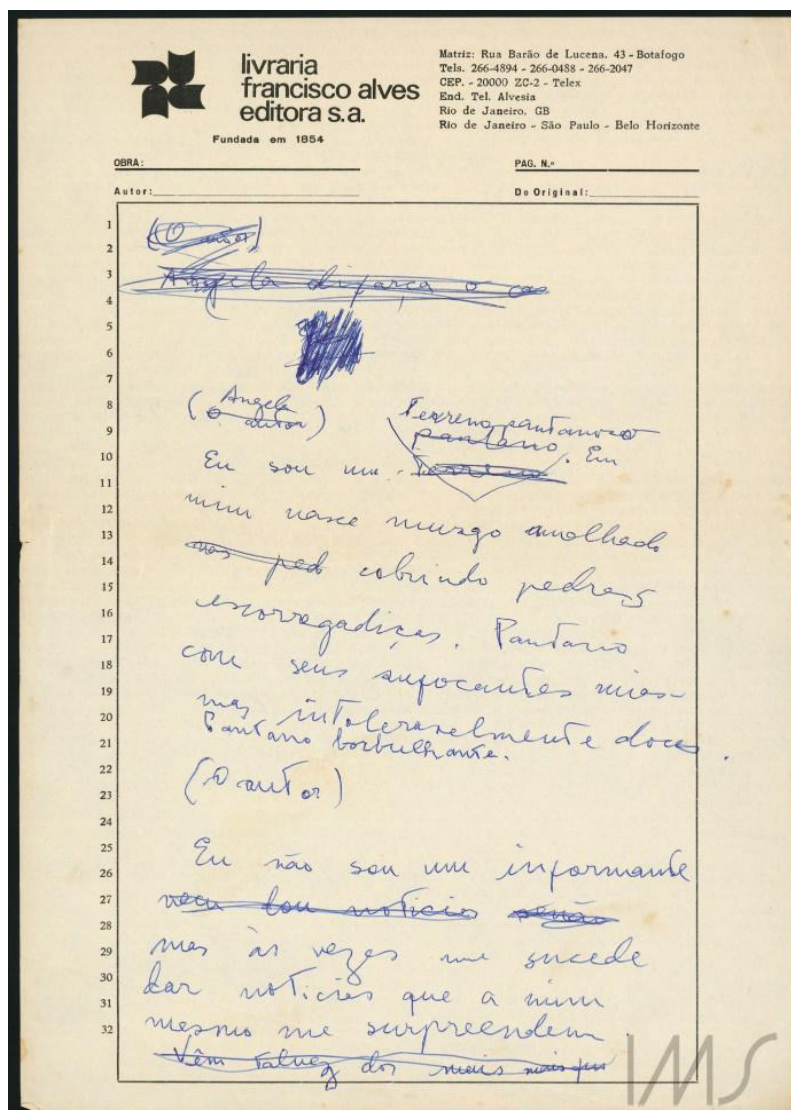
- Juntar o começo
- Xavier
- Angela
- O sonho acordado é que é o real
- Inserir a última frase de Xavier com a primeira frase de Angela (repetir as últimas palavras de Xavier)
- Como tornar tudo um sonho ~~real~~? acordado?

IMS

Fonte: Lispector, [entre 1974 e 1977].

Andei semeando por aí
+
Entre a palavra e o pensamento existe
o meu ser.
X
Meu pensamento é puro ar, ^{impalpável} ~~insuportável~~
palavra é de Terra. Meu corpo
é vida. Minha energia ~~atômica~~ ^{eletrônica magnética} é de origem
divina e ~~atômica~~. Meu símbolo é o amor.
Meu sadio é energia ~~atômica~~.
Tudo o que eu disse agora não
vale nada, não passa de
espumas. ~~Minha energia atômica~~
é divina.
+
padeceste
X
famizada e friorenta e humilhada
X
Eu te recebo ~~de~~ ^{de} - pés
descalços: é esta a minha
humildade e esta moliz de
pés ~~flácidos~~ é a minha suculência.
X
Não quero ser somente eu mesma.
Quero também ser o que não sou.

Fonte: Lispector, [entre 1974 e 1977].



Fonte: Lispector, [entre 1974 e 1977].

159

ano 25 anos, o pt. doz. no p. ano

ed. 159				LAUDA
PRODUÇÃO				
TÍTULO DO LIVRO	TRADUTOR	DATA	VISTO	
AUTOR	CAPA	REVISÃO		
N.º PAG. TRADUÇÃO	OBSERVAÇÕES	COMPOSIÇÃO		

0 9 18 27 36 45 54 63

(O autor)

O tempo passa depressa clamando a vida e' tão curta. Então - para que eu não seja engolido pela voracidade das luas e atividades que têm o tempo para depressa - eu cultivo um certo Tédio. Degusto assim cada detestável minuto. E também o vazio silencioso da eternidade da espécie. Quero viver muitos minutos num só minuto. Quero me multiplicar para poder abarcar até as áreas desérticas que dão a ideia de imobilidade eterna. As areias do deserto do Saara me pareceram longamente adormecidas, intrometidas pelo passar dos dias e das noites. E' própria com dessas areias, lembra-me bem - e' neutro, e' bege claro, não é branca como as imaginárias. Se fossem areias brancas ou coloridas, elas seriam "pato" e "acontecimentos", mas não são, nada acontece. E quando acontece, é um rígido cactus imenso, grosso, inumerável, espinhoso, ericado, intratável. Mas pode-se cortá-lo em pedras e clupar - elas a aspera beira: leite de mãe severa. Para suavizar a vida minha vida que passa lenta de um em gota - tenho o poder da miragem.

Uma vida dura e um vazio mais longo. Mas, mesmo assim, não sofrendo. Uma vida dura e um vazio mais longo. Mas, mesmo assim, não sofrendo.

Fonte: Lispector, [entre 1974 e 1977].

Imagem 8 – Fólio 5v

(Angeles)
congrui logo um resido logo um
de veru-moulu, semelha-esparta
branco-gintante, preto-seco, azul-rei
amarelo-doido.
(Autor) (Deus e' como ouvir
Angeles e' como ouvir musica:
repleta o ser
interessa a roupa que angeli?
Ele e' os ujos me velas acostumadas
E quando fala em Deus muda para
Beck.
(Autor)
Quero que cada frase
deste livro seja um
climax.
Fim
Eu acho que ---
IMS

Fonte: Lispector, [entre 1974 e 1977].

Imagem 9 – Fólio 1



Fonte: Lispector, [entre 1974 e 1977].

“Eu doo todos os meus manuscritos” ou os dois corpos do escritor

“I Donate all my Manuscripts” or the Two Bodies of the Writer

Pierre-Marc de Biasi

Centre National de la Recherche
Scientifique (CNRS) | Paris | FR
Institut des Textes et Manuscrits
modernes (ITEM) | Paris | FR
debiasipierremarc@gmail.com
<http://orcid.org/0009-0008-7409-9978>

Tradução de

Mariana Novaes

Universidade Federal de Minas Gerais
(UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR
mariananovaes1787@gmail.com
<http://orcid.org/0009-0005-3867-3010>

Resumo: No famoso codicilo de 1881 vinculado ao seu testamento, Victor Hugo doa à Biblioteca Nacional “tudo o que for encontrado, escrito ou desenhado” por ele. É um gesto fundador no sentido mais pleno, pois a sua consequência direta será a criação do Departamento de Manuscritos Modernos, além de uma consequência indireta, que é a própria existência da crítica genética. Ele resulta de uma longa evolução, em que os manuscritos de Victor Hugo se convertem, no seu espírito, em tesouro a ser preservado tal como os monumentos históricos. Esse *corpus*, disponível e salvaguardado, destinado a sobreviver ao escritor, substitui de forma gloriosa o seu perecível corpo biológico. Se ele pacientemente construiu, contra ventos e marés, o edifício simbólico de uma obra restituída à sua autenticidade autográfica, foi para o legar intacto às gerações futuras, com todos os inéditos, como uma dádiva significativa que resulta do acesso não só aos textos, mas também à escrita que os fez.

Palavras-chave: Vitor Hugo; codicilo; testamento literário; crítica genética; manuscritos autógrafos; materialidade dos textos.



Abstract: In the famous 1881 codicil to his testament, Victor Hugo gave to the Bibliothèque nationale “everything that will be discovered written or drawn” by him. This gesture is truly founding, as its direct consequence would be the foundation of the Department of Modern Manuscripts, and its indirect consequence the very existence of genetic criticism. But it was also the result of a long process, which, in Victor Hugo’s mind, made of his manuscripts a treasure to be preserved similarly to historical monuments. This corpus, available and protected, meant to survive the author, gives form, so to speak, to the glorious form of his biological and perishable body. If Hugo so patiently constructed, against all odds, the symbolic edifice of a work re-established in its autographic authenticity, it was to hand it down intact to posterity, with all its unpublished texts, as a store of meaning giving access not only to the texts but also to writing itself.

Keywords: Victor Hugo; codicil; literary testament; genetic criticism; autograph manuscripts; materiality of texts.

[illegible]

Caligrama, Belo Horizonte, v. 29, n. 3, p. 221-238, 2024

Seria por acaso que o *corpus* de Hugo tenha dado origem, antes de muitos outros, a uma constelação de obras de inspiração genética? Foi Roger Pierrot, então diretor do Departamento de Manuscritos da Biblioteca Nacional da França (BnF), quem primeiro explicou ao grande público tais motivos durante a exposição intitulada *Soleil d'encre*, que apresentava o acervo autógrafo de Victor Hugo, escrito e desenhado, em toda a sua riqueza literária e plástica (Pierrot; Petit; Prévost, 1985). Se Hugo nos deixou de herança um acervo de arquivos tão excepcional, foi de modo plenamente deliberado e após ter trabalhado toda a vida por sua preservação. Através de um codicilo em seus testamentos (fig. 1), ele instituiu o arquivo como valor, obrigando as gerações futuras a entenderem seu legado material como um verdadeiro projeto não apenas epistemológico, mas também ético e político: “Eu doo todos os meus manuscritos e tudo o que for escrito e desenhado por mim à Biblioteca Nacional de Paris, que será um dia a Biblioteca dos Estados Unidos da Europa” (Pierrot; Petit; Prévost, 1985, p. 12).¹ As últimas palavras da profecia ainda restam a se realizar e a entidade europeia ainda permanece problemática; alguns itens autógrafos e desenhos ainda dispersos demoraram a alcançar seu verdadeiro lugar; mas, de resto, a aposta inicial foi mantida. Ninguém sabe melhor do que o bibliotecário e o geneticista como essa frase visionária de Victor Hugo conseguiu mudar, na França, a história do patrimônio escrito e do pensamento crítico. A obrigação histórica de dar um lugar aos papéis do poeta se traduziu, na BnF, no aparecimento de um novo conceito, o de “manuscritos modernos” (até então se conservava apenas os manuscritos antigos e medievais, anteriores ao livro impresso) e de uma nova estrutura institucional, o Departamento de Manuscritos Modernos. A possibilidade de renovar o sentido dos textos à luz de seus arquivos e de compreender a obra como processo culminou, um século depois, na fundação de uma nova teoria: a genética do texto.

E é por isso que o codicilo de 1881 permaneceu acertadamente célebre, como uma espécie de preâmbulo ou prolegômenos a qualquer genética literária possível. É sua condição *sine qua non*: não há abordagem crítica dos processos de escrita sem um acervo de arquivos tão completo quanto possível, não há manuscritos de trabalho sem a vontade pessoal do escritor de guardá-los dia após dia; mas, para começar e antes de qualquer iniciativa ou protocolo, não há preservação na origem sem uma boa razão, sem uma ideia em mente, sem um verdadeiro projeto que fundamente essa empreitada.

Eis o que eu gostaria de tentar atualizar aqui: *a ideia*, no sentido kantiano do termo, o conjunto difuso das razões e dos projetos, o feixe das motivações e dos sonhos que, ao se formar, terminou por convencer Hugo da necessidade de conservar e de legar seus manuscritos de trabalho. Por que guardá-los? Como? Para quem? Para fazer o quê?

1 Os dois olhos do poeta

Retornemos ao codicilo de 1881. Conhecemos a frase audaciosa e solene através da qual Victor Hugo fala sobre sua própria desapareição no final do texto: “Vou fechar o olho terrestre; mas o

¹ “Je donne tous mes manuscrits, et tout ce qui sera trouvé écrit ou dessiné par moi, à la bibliothèque nationale de Paris, qui sera un jour la Bibliothèque des États-Unis d'Europe.”

Ver testamento holografo de Victor Hugo, codicilo de 31 de agosto de 1881 (reproduzido e transcrito em: Pierrot, Petit e Prévost, 1985).

olho espiritual permanecerá aberto, maior que nunca” (Pierrot; Petit; Prévost, 1985, p. 286).² Um leitor francês que assistiu aulas na época em que a escola republicana praticava a “recitação” não pode se enganar aí. É uma piscadela do poeta, uma alusão à famosa “Conscience”, de *La Légende des siècles*: “Ele viu um olho bem aberto na escuridão / E que o olhava na sombra fixamente” (Hugo, 1859, p. 16).³ Paternal e benevolente com os bons, vingativo e impiedoso com os maus, o olho espiritual de Hugo se assemelha àquele do Juízo Final que nunca terminaria de instruir seu veredito. Trata-se de uma advertência de Hugo-Jeová para o uso de todos os pequenos Cains passados, presentes e por vir: que eles desconfiem, pois ele os terá *sob o olho*, onde quer que se escondam, e tanto mais facilmente porque ele já se encontrará lá, onde os malvados poderiam, em desespero, tentar escapar dele (“O olho estava no túmulo e encarava Caim”, Hugo, 1859, p. 18).⁴ No codicilo, a formulação conclusiva sobre “o olho espiritual” e o “olho terrestre” aparece poucas linhas após a célebre declaração de legado à Biblioteca Nacional, mas ela segue imediatamente a menção de um outro legado, atribuído a Juliette Drouet. Lido em sua continuidade, o texto produz uma aproximação impressionante:

Eu doo todos os meus manuscritos, e tudo que será encontrado escrito ou desenhado por mim, à biblioteca nacional de Paris, que será um dia a Biblioteca dos Estados Unidos da Europa.

Deixo uma filha doente e dois netos. Que minha bênção esteja sobre todos.

Ressalvados os oito mil francos por ano, necessários à minha filha, tudo o que me pertence pertencerá a meus dois netos. Registro aqui que devem ser reservadas a pensão anual e vitalícia que concedo à mãe deles, Alice, e que aumento para doze mil francos; e a pensão anual e vitalícia que concedo à mulher corajosa que, por ocasião do golpe de Estado, salvou minha vida arriscando a dela, e que, em seguida, salvou o baú contendo meus manuscritos.

Vou fechar o olho terrestre; mas o olho espiritual permanecerá aberto, maior do que nunca.

Rejeito a oração de todas as igrejas. Peço uma prece a todas as almas (Pierrot; Petit; Prévost, 1985, p. 286).⁵

² “Je vais fermer l’oeil terrestre ; mais l’oeil spirituel restera ouvert, plus grand que jamais.”

Uma ilusão ótica fez aparecer em algumas transcrições, como esta do catálogo, um s maiúsculo no adjetivo *spirituel*, o que não condiz à análise: há a mesma grafia, exata, com o s do particípio do passado *sauvé*, três ou cinco linhas mais acima, ou, ainda, no verbo *sera*, dezesseis linhas acima – e ninguém propôs de transcrever “tout ce qui Sera trouvé écrit ou dessiné par moi”.

³ “Il vit un oeil, tout grand ouvert dans les ténèbres, / Et qui le regardait dans l’ombre fixement.”

⁴ “L’oeil était dans la tombe et regardait Caïn”.

⁵ “Je donne tous mes manuscrits, et tout ce qui sera trouvé écrit ou dessiné par moi, à la bibliothèque nationale de Paris, qui sera un jour la Bibliothèque des États-Unis d’Europe.

Je laisse une fille malade, et deux petits-enfants. Que ma bénédiction soit sur tous.

Excepté les huit mille francs par an, nécessaires à ma fille, tout ce qui m’appartient appartient à mes deux petits-enfants. Je note ici, comme devant être réservées, la rente annuelle et viagère que je donne à leur mère, Alice, et que j’élève à douze mille francs ; et la rente annuelle et viagère que je donne à la courageuse femme qui, lors du coup d’État, a sauvé ma vie au péril de la sienne, et qui ensuite a sauvé la malle contenant mes manuscrits. Je vais fermer l’oeil terrestre ; mais l’oeil spirituel restera ouvert, plus grand que jamais.

Je repousse l’oraison de toutes les églises. Je demande une prière à toutes les âmes.”

Nós inserimos as maiúsculas quando elas não estão no início da frase (o que nunca é evidente em Victor Hugo) e a *État*, um ponto (antes de *Que ma bénédiction*) e um e (ao adjetivo *réservées*), omitido na transcrição do catálogo.

Sempre me pareceu que, apesar de sua natureza técnica e pessoal, esse documento continha uma mensagem universal, e nada circunstancial, sobre o novo sentido que Victor Hugo queria atribuir à ideia de transmissão e de posteridade para suas próprias obras e, mais além, para toda a cultura contemporânea.

2 Os dois corpos do escritor

Notemos, talvez inicialmente, a alusão direta ao golpe de Estado de Luís Napoleão Bonaparte e a força da repetição: “que, por ocasião o golpe de Estado, salvou minha vida [...], e que, em seguida, salvou o baú contendo meus manuscritos.” De um lado, há o corpo imanente e biológico de Hugo, o corpo portador do olho terrestre e que morre agora. O corpo que foi procurado pela polícia em 1851 e que quase foi preso ou morreu: o homem que Juliette salvou. E, então, há o outro corpo do poeta, seu duplo: o corpo transcendente dos “manuscritos”, aquele onde deve ocorrer a vigilância póstuma do olho espiritual, que também havia sido ameaçado fisicamente de destruição pelas violências policiais e que, tal qual o outro, havia sido salvo por Juliette.

De um lado, abaixo, do lado da terra: os restos mortais, o corpo a propósito do qual está prescrito, no início do codicilo, que deverá ser “levado ao cemitério, no carro fúnebre dos pobres” (Pierrot; Petit; Prévost, 1985, p. 286),⁶ e cujo olho terrestre será apagado. Que o cemitério tenha sido, ao final, o Panteão, não muda nada no caso. Esse corpo se tornará pó e sua materialidade se identificará a um símbolo puro, o nome de “Victor Hugo”, esse VH em perspectiva de fuga, cujo registro obsessivo no imaginário gráfico de Hugo sempre me pareceu ter alguma coisa de fúnebre. Mesmo nos cartões de aniversários e de votos mais festivos, em que Hugo desenha e pinta suas iniciais para os seus amigos, existe aí um lado “lápide”, um gesto do além-túmulo: representar o morto que gravaria ele mesmo a pedra de sua sepultura (fig. 2).

Figura 2 – Carte de visite, 1º de janeiro de 1857, enviado a Pierre-Jules Hetzel



Fonte: BnF, Naf 16 964, fº 110.

⁶ “porté au cimetière dans le corbillard des pauvres”.

Mas, ao lado desse corpo, cuja precariedade talvez sempre tenha sido uma obsessão para Hugo, o testamento parece levantar a hipótese de um duplo vivo: uma espécie de segundo corpo, capaz de sobreviver ao primeiro e que poderia tornar-se inalterável. Não uma ideia (como a “posteridade”), mas sim uma materialidade. E o golpe de gênio está aí. Hugo, o mediólogo, entendeu isso: a verdadeira sobrevivência se desenrola no mundo real, na espessura e na durabilidade das coisas, mas com a condição de que essas coisas duráveis possam ser valorizadas e cuidadas por uma administração humana de bens simbólicos. Essas coisas poderiam ser os manuscritos e desenhos do escritor: arquivos compostos por materialidades organizadas (papéis escritos à tinta, reunidos, classificados, encadernados) tratados e cuidados por uma organização material e social (a instituição de conservação, a Biblioteca Nacional de Paris, a universidade, a escola, a pesquisa etc.).

E se essa aposta for mantida, a equação de *Notre-Dame de Paris* pode se inverter. No lugar de “Isto matará aquilo”, que profetizava a onipotência do livro impresso (o texto da imprensa de Gutenberg prevalecerá sobre o texto mineral da arquitetura), o codicilo colocará “Isto não matará aquilo”: isto (o texto impresso da obra) não matará aquilo (o manuscrito autógrafo do escritor), mas, ao contrário, irá oferecê-lo para explorar como arquitetura viva de suas origens: *isto viverá daquilo*.

O manuscrito é de fato um edifício, uma catedral de signos, que está do lado do passado do texto, mas também do lado do escriba, do passado da escrita. Como o corpo humano, o manuscrito é único, fincado à terra e ao ditame do aqui-agora, enquanto o livro tipografado, reproduzido em milhares de exemplares, está do lado dos anjos, dos pássaros, dessas multidões de criaturas aéreas tão numerosas que com tantas asas, pode-se ter certeza, atravessarão o espaço e o tempo.

Mas, em toda sua gravidade arcaica, o maço de manuscritos detém um segredo que não se encontra mais em nenhum dos livros: o segredo dessa contiguidade particular que liga todos os textos (e todos os desenhos) do autor à identidade de uma mesma mão e à unidade de uma única vontade. O acervo de manuscritos, ou seja, o corpo da obra *in statu nascendi*, em sua realidade física primeira, é um todo, uma totalidade orgânica que supõe que nada nela falta ou foi desmembrado. Preservar, coletar, preencher lacunas, restabelecer o conjunto completo de autógrafos e desenhos (“tudo que será encontrado”): essa é a completude da qual os bibliotecários-arquivistas serão garantidores no futuro.

3 Crítica da posteridade

Sob a forma de uma injunção, o codicilo especifica bem que o corpo manuscrito deverá ser preservado e disponibilizado “à Biblioteca Nacional”, concebida tanto como um verdadeiro lugar de perenidade para atravessar o tempo ao abrigo dos acasos, quanto como um dispositivo de difusão. É lá que “o olho espiritual permanecerá aberto, maior do que nunca”: uma espécie de clone do escritor, feito de uma matéria quase tão frágil quanto seu corpo biológico, um corpo de papel, que implicará cuidados os mais constantes para sobreviver, mas que, por meio desses cuidados, poderá assegurar à obra, ela mesma, uma nova vitalidade.

Devemos tomar ao pé da letra essa identificação do corpo espiritual e do corpo autógrafo: é uma denegação radical das pretensões que caracterizam os discursos estereotipados sobre a imortalidades das obras, um verdadeiro desafio à própria doutrina da sobrevivência

literária e a todas as religiões. Hugo não acredita que as obras sobrevivam por si mesmas, apenas por sua excelência.

Se a obra tem alma, essa alma está fixada a um corpo que não é o texto, mas o manuscrito em que algo do corpo do próprio escritor é preservado: aquilo que há *de sua mão*. E, assim, através do seu novo olhar sobre o autográfico, Hugo esboça uma dessimbolização ativa da própria noção de posteridade: desde que ele alcance seu verdadeiro lugar, o baú dos manuscritos contém todos os meios reais de instituir uma outra forma – autêntica e concreta – de sobrevivência ou mesmo de ressurreição permanente da obra.

Quanto ao que se nomeia como *posteridade*, Hugo conseguiu alcançar, em vida, uma ideia mais clara do que qualquer outro. A posteridade é a glória e a passagem ao mito, o culto da personalidade, a estatuária, com todos os seus abusos, todos os desvios e manipulações possíveis, até o travestimento mais caricatural do pensamento do autor que não se pertence mais: uma expropriação da obra pelos seus adutores, sempre animados das melhores intenções do mundo, mas às vezes também uma desnaturação que não tem outra motivação senão o desejo de acabar com a onipotência da obra. Sobre esse ponto, tudo foi exposto, tanto o pior como o melhor, no catálogo monumental de Pierre Georgel, *La Gloire de Victor Hugo*, publicado em 1985. A posteridade é também a instituição de ensino, os manuais de literatura, a pedagogia e, sem dúvida, uma série de insultos aos textos, incluindo o famoso ditame do “fragmento escolhido”. Sabemos o que Victor Hugo pensava sobre isso: “Toda escolha em um espírito é uma redução. O eunuco é um homem no qual se escolheu” (Hugo, 1969, p. 1529).⁷

Hugo pretende substituir uma posteridade afinal desmemoriada e castradora, que somente incensa o grande escritor para melhor mumificá-lo, pelas chances, para sua obra, de uma sobrevivência inteiramente ativa, sob a forma de uma espécie de duplo inalterável dele mesmo. Mas entendamos que se trata de um empreendimento sem precedentes, um trabalho de longa paciência e de uma criação bastante insana: reunir os membros dispersos de um ser que só existe virtualmente e que só ganhará vida após a morte do seu autor. É sobre a fabricação deste duplo autográfico, deste clone ou deste golem de papel que gostaria de dizer duas palavras.

4 A fábrica do *corpus*

Na história da constituição do *corpus* manuscritos de escritores europeus do período moderno e contemporâneo, o caso de Victor Hugo é excepcional e exemplar: ele é o primeiro na França a mudar completamente a relação que um escritor tem com seus próprios documentos. Victor Hugo guarda seus manuscritos muito cedo. Não se trata de um comportamento passivo, mas de um projeto deliberado que visa construir um bem simbólico fornecendo a si mesmo os meios para isso. Ao contrário da maioria dos escritores da primeira metade do século XIX, ele muito rapidamente tomou a decisão de não oferecer mais edições especiais de suas obras, ou seja, rompeu com o costume que exigia incluir um ou dois fólios autógrafos, às vezes até mais, ao envio da primeira edição para alguns amigos, alguns críticos fluentes ou certos destinatários particularmente prestigiosos. Evidentemente, esse costume tinha o efeito desastroso de espalhar os fólios e tornar o manuscrito irreversivelmente lacunar.

⁷ “Tout choix dans un esprit est un amoindrissement. L’eunuque est un homme dans lequel on a choisi.”

Victor Hugo se dá conta disso desde meados da década de 1820. Depois de *Odes et Ballades*, em que vários fólhos ainda foram oferecidos, ele decide nada mais subtrair dos dossiês de seus manuscritos. A título de comparação, Gustave Flaubert, embora muito atento à conservação dos seus manuscritos, continuou a rechear de fólhos autógrafos algumas das suas primeiras edições até *Salammbô*, ou seja, até 1862. A partir de 1826, com apenas vinte e quatro anos, Hugo terá um cuidado escrupuloso de preservar todos os manuscritos de suas obras, de um extremo ao outro de sua carreira, a começar pelo de *Bug Jargal*. Principais exceções conhecidas: o manuscrito do primeiro romance *Han d'Islande*, o de *L'Intervention*, uma comédia de 1866 estabelecida a partir de uma cópia de sua cunhada Julie Chenay (o manuscrito foi dado como desaparecido), *Peut-être un frère de Gavroche*, um texto de 1868, cujo manuscrito e cópia desapareceram, bem como o manuscrito do poema *À Théophile Gautier*, escrito em 1872, que Hugo ofereceu à bela Judith, filha do poeta.

Desde muito cedo, Victor Hugo zela para não dispersar seus manuscritos, mas faz mais: ele os classifica metodicamente em pastas e, sobretudo, protege-os ao duplicá-los. A imprensa tipográfica do início do século XIX não estava isenta de perigo para os manuscritos originais que raramente retornavam em perfeitas condições, às vezes com danos reais: traços de lápis em vermelho e azul dos tipógrafos, manchas de tinta, amassados, rasgos, páginas perdidas. Por precaução, Hugo decide, por volta de meados da década de 1830, não ter mais suas obras produzidas a partir de seu manuscrito autógrafo, e sim a partir de uma cópia.

Em 1831, o manuscrito autógrafo de *Notre-Dame de Paris* ainda foi confiado ao editor Gosselin para a composição do texto, tal como, no final do mesmo ano, o manuscrito de *Feuilles d'Automne*, que voltou da gráfica com os nomes dos tipógrafos responsáveis pela composição. Mas, três anos depois, em 1834, o manuscrito que servirá para a impressão de *Claude Gueux* e, no ano seguinte, em 1835, o manuscrito de *Chants du Crépuscule* serão cópias realizadas por Juliette Drouet, que se torna sua copista dedicada e atenciosa. Essas cópias serão feitas por mulheres: Juliette, principalmente, de 1835 a 1860 e, na época da conclusão de *Les Misérables*, por Julie Chenay e algumas mulheres francesas carentes de Guernesey, como Victoire Gay. Depois de retornar do exílio, outros copistas, quase sempre mulheres (exceto Richard Lesclide para *La Légende des siècles* e, em menor medida, Gustave Rivet), continuarão esse trabalho de duplicação preliminar que possibilita preservar os manuscritos autógrafos originais.

5 “Conservar e legar o próprio edifício”

Pode-se, de passagem, fazer uma observação cronológica sobre essa decisão de cópia que completa o sistema de proteção pelo qual Victor Hugo poderá preservar e construir seu próprio patrimônio escrito. A coincidência é impressionante. Essa decisão data de 1834-1835, ou seja, a alguns meses do momento em que ele se engaja oficialmente em uma luta, completamente nova para a época, pela defesa do patrimônio e a salvaguarda dos monumentos ameaçados por fortes intervenções no Comitê de monumentos inéditos de literatura, filosofia, ciências e artes. De certa forma, ao salvaguardar seus papéis e depois legá-los ao Estado, que será responsável por protegê-los, promovê-los e divulgá-los, Hugo está apenas procedendo por sua própria edificação de manuscritos, tal como agiu resolutamente, desde meados da década de 1830, quando lutava ao lado de Victor Cousin, Mérimée, Du Sommerard e alguns outros, pela salva-

guarda e conservação pública de manuscritos medievais do francês antigo, da Sainte-Chapelle, do vocabulário dos ofícios, dos portões do Palais-Royal, Notre-Dame de Paris etc.

Seu princípio é simples, mas inédito para a época: deve-se preservar a obra de toda mutilação, respeitando-a nos seus mínimos detalhes e preservando-a materialmente em sua integridade e completude. Não é apenas o espírito da obra, a sua forma ou a sua representação que pertencem à história dos séculos futuros e da nação, é a sua própria materialidade que deve ser salva: é ela quem garante a unidade do acervo e da forma que constitui seu sentido. Preservar significa preservar a realidade da obra, proibindo, sempre que possível, acrescentar-lhe ou subtrair-lhe o que quer que seja. Esse ponto de vista, que hoje nos parece evidente, produziu o efeito de uma bomba: a teoria que prevalecia até então era que, em caso de grandes degradações, a obra arquitetônica, por exemplo, deveria ser objeto, se possível, de uma reconstrução sólida, mesmo correndo o risco de mudar sua forma. Nos demais casos, a obra deveria sofrer uma demolição pura e simples, ficando então a memória do edifício preservada sob a forma de registros e desenhos.

Os escrivães, responsáveis pelo registro das sessões da Comissão de monumentos inéditos da literatura, filosofia, as ciências e artes, deixaram minutas cujo tom mostra claramente o espanto de todos com essas propostas:

Sr. Hugo acredita que demolimos mesmo quando recomeçamos, que principalmente os restauradores destroem, e que, conseqüentemente, será necessário fazer esforços para catalogar e esforços para preservar, com objetivo de não inventariar após morte.

[...]

Sr. Hugo ressalta que não basta divulgar os monumentos construídos, mas que ainda é necessário conservar e legar o próprio edifício e não sua descrição. No entanto, vários desses monumentos estão em perigo de ruína e precisam de restauro, a tal ponto que há receios quanto à restauração de Notre-Dame de Paris (Hugo, 1967, t. V, p. 1353-1356).⁸

Proteger as obras na sua própria materialidade, não se contentando com a sua imagem, mas conservá-las em sua totalidade e sob sua forma original e autográfica para preservar nelas a vida que lhes deu origem, é também muito claramente o projeto de Hugo para os seus manuscritos. Voltemos a eles. Desde 1834, o *corpus* esteve sujeito aos mais atentos cuidados do escritor e, ano após ano, a massa de papéis aumentou em proporções impressionantes. Em 1851, quando ocorreu o golpe de Estado, já era necessário um grande baú para guardá-los e o peso desse baú, quase tão pesado quanto um homem, é tal que é necessário um carrinho para deslocá-lo.

⁸ “M. Hugo croit qu'on démolit même quand on recommence, que surtout les restaurateurs détruisent, et qu'en conséquence il faudra tout à la fois faire des efforts pour cataloguer et des efforts pour conserver, afin de ne pas inventorier après décès.

[...]

M. Hugo fait observer qu'il ne suffit pas de publier les monuments bâtis, mais qu'il faut encore les conserver et léguer l'édifice lui-même plutôt que sa description. Or plusieurs de ces monuments menacent ruine et ont besoin de restauration, à ce point qu'on fait craindre la restauration de Notre-Dame de Paris.”

Trechos de duas intervenções de Victor Hugo na primeira e depois na sexta sessão da Comissão de monumentos inéditos de literatura, filosofia, ciência e artes, 18 de janeiro de 1835 e 25 de maio de 1836.

6 Proteger o corpo do golem

O famoso baú de manuscritos que acompanhará Hugo nas estradas do exílio contém, desde então, todos os originais de textos publicados, manuscritos de trabalho e todos os tipos de dossiês de obras em andamento, projetos, maços de notas provisórias. O que contém o baú é, de fato, o corpo vivo da obra: uma espécie de golem que reúne textos escritos e redações por vir, toda a produção passada, presente e futura do escritor. Conhecemos as condições dramáticas em que Juliette Drouet, de 6 a 13 de dezembro 1851, conseguiu que o precioso baú fosse transportado secretamente, passando por Paris para escapar da polícia e depois de Paris para Bruxelas para entregá-la ao seu grande homem. Nessa data, o baú incluía também o manuscrito de *Les Misères*, cuja escrita Hugo só retomará nove anos mais tarde. Mas, precisamente quando, deixando Guernesey com destino à Bélgica, em março de 1861, Hugo decidirá retirar do baú os manuscritos daquilo que iria se tornar *Os miseráveis*, será com as maiores precauções: tendo uma bolsa à prova d'água especialmente concebida para manter os manuscritos autógrafos protegidos de qualquer dano em caso de naufrágio...

Durante as duas décadas de exílio, o escritor não se limita a aumentar o golem, ele o veste com dignidade. Entre 1868 e 1869, ele teve dezessete de seus manuscritos encadernados por Turner, um encadernador de Guernesey: encadernações em pleno couro, mas deliberadamente despojadas, de um aspecto muito modesto. Letras grandes vermelhas e filete negro, sem ferros nem ouros: encadernações democráticas, como convêm para vestir o corpo espiritual de um escritor republicano. O oposto da ostentação: o chique discreto da democracia. Pode-se ver nessa escolha da pobreza (relativa), um gesto simbólico do mesmo tipo daquele que consiste em pedir o carro fúnebre dos pobres para o seu enterro. Há um certo paralelismo entre essa entrada do carro fúnebre dos pobres no Panteão e a entrada desses manuscritos autógrafos pobremente encadernados no gabinete dos manuscritos da Biblioteca Nacional.

Poderíamos multiplicar os exemplos que provam que Hugo faz de tudo para proteger seu *corpus* manuscrito, com uma determinação e um escrúpulo que se assemelham muito à consideração que se poderia ter por uma pessoa que se gostaria de proteger do perigo. O baú de metal, cujo conteúdo se expandiu consideravelmente durante o exílio, não o acompanha em seu retorno em 1870; a situação política na França é imprevisível. Por precaução, Hugo tranca-o nos cofres do Banco de Guernesey antes de partir para Bruxelas: o baú contém os dezessete volumes encadernados por Turner, o manuscrito dos *Trabalhadores do mar* e massas de manuscritos restantes em estado de dossiês e pacotes. Ele confia um segundo baú contendo outros autógrafos para sua cunhada Julie Chenay, que permanece em Guernesey cuidando de sua casa.

Depois de 1878, quando a maioria dos manuscritos irão retornar a Paris, Hugo mandará confeccionar e instalar, em seu próprio quarto do apartamento na avenida d'Eylau, um armário de ferro reservado para protegê-los. Essa decisão se explicada pelos receios que ele havia tido no momento da crise de maio de 1877. Enquanto se falava muito em Paris sobre um sério risco de golpe de Estado militar, ele tinha anotado em seu caderno essa reflexão, talvez um pouco teatral, mas que diz muito sobre o significado que ele atribui a esse famoso *corpus* manuscrito: “Decido, na presença do que me parece estar por vir, que colocarei em

segurança meus manuscritos. Farei o contrário por minha pessoa, porque a vida arriscada completa o dever cumprido” (Hugo, t. XV-XVI/2, 1970, p. 886).⁹

Evidentemente, pode-se dizer que o *corpus* de manuscritos não constitui para Hugo apenas um tesouro simbólico, prova e vestígio de seu percurso intelectual e artístico. Ele representa uma espécie de duplo autêntico de sua pessoa, um clone quase tão real e vital como sua própria existência física.

7 O olho espiritual bem aberto

Se esse for realmente o caso, se o golem de papel tomou forma para garantir a sobrevivência da obra e protegê-la, o que significa a frase ligada a ele: “o olho espiritual permanecerá aberto, maior do que nunca”? Antes de mais nada, a “vigilância”, em todos os sentidos do termo, e em primeiro lugar (na ordem do tempo) no sentido de “sentinela”: o golem vigiará o futuro tipográfico e editorial da obra. O *corpus* manuscrito totalmente preservado constituirá uma espécie de referente ou padrão: um dispositivo de verificação e autenticação contra todas as alterações, utilizações fraudulentas ou amputações que possam ser realizadas contra a obra e o pensamento do escritor. O clone e seu olho bem aberto são sobretudo um princípio de controle. Ele é a referência e o juiz.

Mas isso não é tudo. A segunda função do corpo manuscrito também é, positivamente, continuar a dar vida ao escritor na sua relação com o público, como se ele estivesse sempre neste mundo e em processo de criação, através da publicação e distribuição póstuma de obras inéditas. O olho espiritual permanece bem aberto no presente que ele olha diretamente nos olhos, continuando a lhe enviar mensagens depois da morte. O *corpus* de manuscritos é uma reserva, uma espécie de estoque imenso através do qual o escritor se entrega com cinquenta ou cem anos de antecedência. Em princípio até o ano 2000: isso é o que as mesas giratórias anunciavam obedientemente (Hugo, 1968, t. IX, p. 1439).¹⁰ Mas as mesas talvez tivessem a vista um pouco curta. Porque, no que diz respeito à correspondência, aos rascunhos, lascas e outras pilhas de pedra, pelo que dizem, nem tudo foi ainda perfeitamente nem completamente publicado... e aqui estamos já em 2017.

Desse ponto de vista, o testamento literário que Hugo redige em 23 de setembro de 1875 e, seis anos mais tarde, o célebre codicilo de 31 de agosto de 1881 constituem a conclusão lógica desta ação empreendida pelo escritor durante meio século: construir o edifício simbólico de uma obra restaurada em sua autenticidade autógrafa. E, a seguir, legá-la intacta à posteridade, com todos seus componentes inéditos, como uma provisão de sentido onde se terá acesso não só aos textos, mas à própria escrita, ao processo da obra em estado nascente, inclusive em suas formas mais fragmentárias. É evidente que essa preocupação foi constante para Hugo, e muito antes de 1875. Em 28 de dezembro de 1859, sentindo-se ameaçado de desaparecer desde o início do ano, ele havia escrito esta nota:

⁹ “Je décide, en présence de ce qui me semble se préparer, que je mettrai en sûreté mes manuscrits. Je ferai le contraire pour ma personne, car la vie risquée complète le devoir rempli.”

Nota de 31 de maio de 1877.

¹⁰ Ver o processo verbal da sessão de 29 de setembro de 1854.

Para meus filhos,

Se eu vier a morrer, como é provável, antes de ter completado o que tenho em mente, meus filhos deverão reunir todos os fragmentos sem título determinado que eu deixar, desde o mais extenso até os fragmentos de uma linha ou verso, classificá-los da melhor maneira possível, e publicá-los sob o título: *Oceano*.

Eles deverão fazer, sempre em dupla (nunca sozinhos, sendo necessária a maior atenção), a operação de apurar e classificar todos meus documentos. A mãe e a irmã deles os assistirão a título consultivo.

Se precisarem decidir algum impasse, eles solicitarão assistência a A. Vacquerie e P. Meurice.

Hauteville-House, 28 de dezembro de 1859.

V. H. (Hugo, 1969, t. X, p. 1533).¹¹

Observa-se que o texto dessa recomendação testamentária contém o título *Oceano*, que será confirmado em 1875. Mas observa-se sobretudo que Hugo, atendo-se ao essencial, não fala de textos concluídos nem de obras em andamento e apenas dá aqui prescrições para “fragmentos sem título determinado”. Ele enfatiza a importância desses fragmentos e a necessidade de publicá-los na íntegra, sem nenhuma omissão, incluindo linhas ou versos isolados que poderiam ser encontrados em seus papéis. Por fim, observa-se a insistência na natureza filológica desse trabalho e nas deliberações que devem acompanhar as tarefas de apuração, decifração e classificação. Mesmo que a equipe prevista aqui exceda muito pouco o círculo familiar, há, de fato, uma injunção para estabelecer um coletivo editorial.

Dezesseis anos mais tarde, o testamento literário de 1875 organiza definitivamente a publicação póstuma das *Obras completas* e os manuscritos foram confiados a Paul Meurice, Auguste Vacquerie e Ernest Lefèvre com o objetivo prioritário de uma publicação que, dessa vez, não poderia ser mais clara:

Eu os encarrego de publicar meus manuscritos da seguinte forma:

Os manuscritos podem ser classificados em três categorias:

Primeiro, as obras totalmente concluídas;

Em segundo lugar, as obras iniciadas, parcialmente finalizadas, mas não concluídas;

Em terceiro lugar, os esboços, fragmentos, ideias esparsas, versos ou prosas, semeados aqui e ali, seja em meus cadernos, seja em folhas soltas.

[...]

Peço-lhes que publiquem com intervalos nos quais serão julgados entre cada publicação:

Primeiro, as obras concluídas;

Depois, as obras iniciadas e parcialmente concluídas;

Por fim, os fragmentos e ideias dispersas.

¹¹ “*Pour mes enfants*”

Si je venais à mourir, comme c'est probable, avant d'avoir achevé ce que j'ai dans l'esprit, mes fils réuniraient tous les fragments sans titre déterminé que je laisserais, depuis les plus étendus jusqu'aux fragments d'une ligne ou d'un vers, les classeraient de leur mieux, et les publieraient sous le titre : *Océan*.

Ils feraient toujours à deux (jamais à un seul, la plus grande attention étant nécessaire), l'opération du dépouillement et du classement de mes papiers. Leur mère et leur soeur y assisteraient avec voix consultative.

S'ils avaient besoin de se départager, ils prieraient A. Vacquerie et P. Meurice de les assister.

Hauteville-House, 28 décembre 1859.

V. H”

Essa última categoria de trabalhos, vinculando-se ao conjunto de todas minhas ideias, ainda que sem ligação aparente, formará vários volumes, creio, e será publicada sob o título OCEANO (Hugo, 1970, t. XV-XVI/2, p. 961).¹²

Hugo também prevê explicitamente para *Océan* uma edição crítica de tipo filológico, quiçá genético, visto que ele especifica um pouco mais adiante que “a terceira categoria [...] exigirá notas, prefácios talvez, muito tempo e trabalho” (Hugo, 1970, t. XV-XVI/2, p. 962).¹³

Nada é deixado ao acaso na consolidação completa do clone autógrafa, já que o manuscrito epistolar também é designado como sendo virtualmente parte da obra e, nesse caso, de responsabilidade exclusiva dos executores testamentários:

Independentemente dessas três categorias de publicações, no caso de se decidir sobre publicar minhas cartas após minha morte, meus três amigos são expressamente encarregados por mim dessa publicação, em virtude do princípio de que as cartas pertencem não a quem as recebeu, mas àquele que as escreveu (Hugo, 1970, t. XV-XVI/2, p. 962).¹⁴

Por fim, a conclusão do testamento literário não deixa dúvidas sobre o que é prioridade para Hugo – uma publicação absolutamente completa da sua obra, até à última linha, como já o tinha precisado em 1859: “Estes são os meus votos expressos para a publicação de todos os manuscritos inéditos, quaisquer que sejam, que deixarei após minha morte” (Hugo, 1970, t. XV-XVI/2, p. 962).¹⁵

Mas, para Hugo, essa exigência radical de exaustividade e as precauções de método que ele implementa não têm somente como objetivo assegurar uma sobrevivência editorial póstuma, nem apenas construir um dispositivo de validação e de controle de qualidade das

¹² “Je les charge de publier mes manuscrits de la façon que voici :

Lesdits manuscrits peuvent être classés en trois catégories :

Premièrement, les oeuvres tout à fait terminées ;

Deuxièmement, les oeuvres commencées, terminées en partie, mais non achevées ;

Troisièmement, les ébauches, fragments, idées éparses, vers ou prose, semées çà et là, soit dans mes carnets, soit sur des feuilles volantes.

[...]

Je les prie de publier, avec des intervalles dont ils seront juges entre chaque publication :

D’abord, les oeuvres terminées ;

Ensuite, les oeuvres commencées et en partie achevées ;

Enfin, les fragments et idées éparses.

Cette dernière catégorie d’oeuvres, se rattachant à l’ensemble de toutes mes idées, quoique sans lien apparent, formera, je pense, plusieurs volumes, et sera publiée sous le titre OCEAN.”

Testamento literário, 23 de setembro de 1875.

¹³ “la troisième catégorie [...] exigera des notes, des préfaces peut-être, beaucoup de temps et de travail”.

Testamento literário, 23 de setembro de 1875.

¹⁴ “Indépendamment de ces trois catégories de publications, mes trois amis, dans le cas où l’on jugerait à propos de publier mes lettres après ma mort, sont expressément chargés par moi de cette publication, en vertu du principe que les lettres appartiennent, non à celui qui les a reçues, mais à celui qui les a écrites.”

Testamento literário, 23 de setembro de 1875.

¹⁵ “Telles sont mes volontés expresses pour la publication de tous les manuscrits inédits, quels qu’ils soient, que je laisserai après ma mort.”

Testamento literário, 23 de setembro de 1875.

edições de sua obra no futuro. Existe ainda outra coisa. Essa seria, se quiserem, o terceiro e último significado desse “olho espiritual” que “permanecerá aberto, maior do que nunca”. O clone manuscrito de Victor Hugo não é apenas uma reserva de textos. É um dispositivo de escrita que contém nele mesmo, intacta, a totalidade das energias que produziram os textos. O baú de manuscritos, protegido e disponibilizado para a instituição, não é um caixão contendo vestígios comoventes. Na mente de Hugo, o baú é uma “arca da aliança”, contendo ciclones com um grande olho aberto no centro: um pacto feito entre Deus-Hugo e o que será seu povo eleito após sua morte.

Figura 3 – *Planète-oeil*



Fonte: BnF, Naf 13 355, f° 106.

8 O jovem republicano do futuro

Essa aliança valerá, portanto, o que fizermos dela. Hugo sabia bem, por razões óbvias, que o destino de seus manuscritos autógrafos nunca poderia ter o impacto de suas obras publicadas, principalmente por causa do número muito pequeno de leitores que têm acesso a esses documentos, quando se trata de peças únicas. Mas isso não o impediu de considerar que a aventura valia realmente a pena os esforços de uma vida inteira. Ele estava persuadido de que, mesmo destinados a um punhado de fiéis e exegetas, os manuscritos autógrafos mereciam ser, zelosamente, legados e oferecidos ao conhecimento desses jovens filólogos republicanos do futuro que saberiam se beneficiar deles. Foi para eles que Hugo moldou pacientemente o golem à sua imagem ao longo de toda a sua vida. Sua ideia, sua esperança, é que ali será a fonte onde eles vão se reabastecer.

Acessíveis à Biblioteca Nacional, esses manuscritos comporão um monumento de memória de múltiplas entradas (estética, poética, narrativa, filosófica, ética e política), cuja vocação será agir sobre o futuro. Em virtude dos poderes do pensamento sobre o material, Hugo forma a ficção de um acervo que seria o símbolo sempre ativo de sua criatividade e sua luta, como se o *corpus* de manuscritos pudesse continuar a influenciar o curso das coisas. Por exemplo, acompanhando o destino das nações, prosseguindo a luta por uma certa ideia de Direito (a abolição da pena de morte), pelo acesso de todos à escola, pelo laicismo, pelo diálogo franco-alemão, pela partilha de todos os recursos científicos, artísticos e morais da Europa, pela emancipação das mulheres, pela solidariedade e pelo fim da miséria.

“Em conhecer, há nascer”,¹⁶ escreve Hugo em um de seus cadernos, perto da página onde ele rascunha seu testamento de 1859. Pouco importa se os filólogos do futuro forem poucos. Nem sempre é a quantidade que faz a potência e a vitalidade do pensamento. E quanto à vida do pensamento, o que há de mais aguçado, de mais estimulante do que um contato direto com a escrita? O manuscrito se assemelha fisicamente ao que Goethe dizia sobre o gênio: a principal virtude de seu pensamento é *despertar* o pensamento. Porque, e este é mais um traço da genialidade de Hugo de tê-lo imaginado, o manuscrito tem a singularidade de se oferecer como espaço de uma experiência – paranoica com certeza, mas salutarmente paranoica – onde o leitor que verdadeiramente mergulha na vida da escrita começa aos poucos a se tornar ele mesmo o sujeito dessa escrita, como se a tinta se tornasse novamente fluida sob seus olhos, como se seu olho de leitor se tornasse o olho do próprio escritor trabalhando, e o pensamento cujo processo ele reconstitui, seu próprio pensamento em vias de se formar.

Ficção ou realidade, esse efeito vertiginoso do manuscrito, que Hugo vislumbrou, contém um princípio indissociavelmente mágico e pedagógico. O que Victor Hugo nos legou é um dispositivo especular no qual cabe a nós aprender a ver. O pensamento daquele que está morto subsiste ali em seu estado nascente. Ele sobrevive no próprio movimento da sua mais alta vitalidade e no momento em que se oferece como o campo de uma nova experiência possível na primeira pessoa. O manuscrito é, ao mesmo tempo, o que se pode imaginar de mais pessoal e de mais aberto ao outro: o lugar de um face a face onde cada um vem ao encontro do outro, o momento de um nascimento e de uma ressurreição: tanto para o escritor falecido quando para o leitor em que ele reaparece. Michelet teve essa revelação nos Arquivos.

¹⁶ “Dans connaître, il y a naître.” No original francês fica explícita a relação entre os termos. [N. T.]

9 As duas faces do golem

Por razões próprias à gênese hugoliana – mas essa é uma outra questão – sabe-se que, por maior que ela seja, a reserva de manuscritos é incompleta. Ela fica inicialmente aberta a uma ausência quase completa dos processos iniciais de escrita, ao ponto que parece construída em torno de um vazio. Devemos ver um ato deliberado no desaparecimento material dos primeiros rascunhos? Podemos levantar a hipótese da sua própria inexistência, tendo a escrita sido desencadeada por uma gênese puramente mental cuja origem é talvez uma visão? Mas isso não é tudo. Sequências genéticas intermediárias também parecem faltar. Algumas redações, mais trabalhosas que outras, poderiam ter sido eliminadas para não macular o prestígio das redações mais deslumbrantes? Difícil dizer, mas é fato que Hugo destruiu pacotes de seus manuscritos de trabalho. Sequências genéticas intermediárias também parecem faltar. Sabe-se porque ele não esconde isso em seus cadernos (ele escreve de vez em quando que ele queima os seus manuscritos na lareira), mas também pela existência de maços de rascunhos amarrados que escaparam do auto de fé e que traziam escrita de seu próprio punho a menção “queimar”. Hugo esculpiu com fogo o corpo literário do golem: por quê? A dimensão dessa questão é imensa e permanece aberta a pesquisas futuras. Seja como for, essa falta constitui necessariamente um ponto cego para o leitor, uma espécie de impensável originário. Vamos terminar com uma suposição perigosa. Se existe uma falta na obra autógrafa, ela não seria compensada por um excesso formidável? Eu penso em todas as obras gráficas cuja conservação o codicilo reivindica com a mesma autoridade e a mesma exigência dos manuscritos: “Eu doo [...] tudo o que será encontrado *escrito ou desenhado* por mim...” Obviamente, à primeira vista, os desenhos não constituem em si mesmos nenhuma forma de suplência possível para o impensável que a lacuna dos manuscritos produz.

À primeira vista, apenas. Porque, talvez, trate-se aí da mensagem essencial do olho. Uma forma de Hugo nos desafiar a compreender a escrita de forma diferente, a relançar a questão genética em direção a uma maneira completamente diferente de pensar a origem e a formação de representações. O texto de 1881 coloca explicitamente a hipótese de que a obra autógrafa é um todo coerente que compreende duas polaridades: a da escrita literária e a da representação plástica. Mas, então, não deveríamos nos perguntar, seriamente e sistematicamente, como essa dupla polaridade remete, na criação de Hugo, à unidade de uma só e mesma abordagem? O golem de papel é duplo: como Janus, tem dois rostos e um corpo.

O acontecimento plástico tal como Hugo o constrói nos seus desenhos contém talvez o modelo de visão dessa estrutura originalmente sintética que, no nível psíquico, constitui o momento desencadeante de sua escrita. O olho do manuscrito não é apenas uma vigilância ou espelho oferecido ao nosso desejo de reviver o ciclone da escrita. É talvez e sobretudo um olho que sonha. E acredito que muitas vezes ele sonha em nos provocar a colocar de outra forma a questão do sentido, em nos forçar a explorar, como disse Paul Klee (1985, p. 58), as razões pelas quais “escrever e desenhar são fundamentalmente a mesma coisa”.¹⁷ ler, ver, pensar é apreender a escrita lutando com a sua figurabilidade, a imagem, figurativa ou abstrata, na luta com sua narratividade, o jogo de báscula psíquica incessante que regula as trocas de energia entre fantasia verbal e fantasia visual nesse hieróglifo instável que é, em cada mente humana, a representação em estado nascente.

¹⁷ “écrire et dessiner sont identiques en leur fond”.

Referências

HUGO, Victor. *La légende des siècles*. Première série. Histoire, Les petites épopées, série 1. Paris: Hetzel, 1859. t. 1.

HUGO, Victor. *Œuvres complètes*. Dir. Jean Massin. Paris: Club Français du Livre, 1968. t. IX.

HUGO, Victor. *Œuvres complètes*. Dir. Jean Massin. Paris: Club Français du Livre, 1967. t. V.

HUGO, Victor. *Œuvres complètes*. Dir. Jean Massin. Paris: Club Français du Livre, 1969. t. X.

HUGO, Victor. *Œuvres complètes*. Dir. Jean Massin. Paris: Club Français du Livre, 1969. t. XII.

HUGO, Victor. *Œuvres complètes*. Dir. Jean Massin. Paris: Club Français du Livre, 1970. t. XV-XVI/2.

KLEE, Paul. Philosophie de la création. In: KLEE, Paul. *Théorie de l'art moderne* [1964]. Tradução de Pierre-Henri Gonthier. Paris: Denoël, 1985. p. 57-62.

PIERROT, Roger; PETIT, Judith; PREVOST, Marie-Laure. *Soleil d'encre. Manuscrits et dessins de Victor Hugo*. Paris: Paris Musées/Bibliothèque nationale, 1985.