

Multimodalidade e cenografia em quatro edições da Antologia da Literatura Fantástica

Gustavo Primo

Introdução

ESTE ARTIGO PRETENDE CONFRONTAR DUAS PERSPECTIVAS TEÓRICAS, a saber, os estudos de mídia e a análise do discurso literário, a fim de observar o modo como os sentidos do texto literário podem ser construídos não só a partir do texto verbal, mas também do suporte de inscrição em que o texto se materializa, ou seja, no nosso caso, o livro impresso. Para isso, discutiremos os conceitos de multimodalidade¹ e cenografia² e, em seguida, interpretaremos os possíveis sentidos que quatro edições da Antologia da Literatura Fantástica podem gerar a partir de sua materialidade.

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

A obra em questão foi concebida por três escritores argentinos, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo e Jorge Luis Borges que, reunidos numa noite de fins da década de 1930, decidiram coletar um apanhado de textos que julgavam ser os melhores exemplos da literatura fantástica mundial. A partir dos relatos de Bioy Casares, que registrou toda a empreitada em seus diários, a premissa parecia ser muito despreziosa, apenas uma diversão entre amigos. Entretanto, agora que nos distanciamos temporalmente, nota-se a motivação estratégica de se organizar uma antologia como essa: ao coletar textos de diversos gêneros, épocas, línguas e nações, e sorrateiramente inserir textos de autoria própria, os três curadores visavam à legitimação da escrita argentina no rol mundial da literatura fantástica.

A estratégia logrou na primeira edição, de 1940, lançada pela casa Editorial Sudamericana, administrada por parentes de Silvina Ocampo. A partir desse momento, com o passar do tempo,

¹ ELLESTRÖM, L. *The modalities of media: a model for understanding intermedial relations*. In: _____ *Media borders, multimodality and intermediality*. London: Palgrave MacMillan, 2010, p. 10-48.

² MAINGUENEAU, D. *A cena de enunciação*. In: *Discurso literário*. São Paulo: Contexto, 2006, p. 247-322.

surgiram inúmeras outras publicações da antologia, por diversas casas editoriais ao redor do mundo, de modo que a proposta pretendida pelos três organizadores foi se transformando a cada contexto de publicação. Cada casa editorial, ao longo das décadas, formalizou a Antologia da Literatura Fantástica (doravante, ALF) de diferentes formas, com suas próprias concepções do que era a antologia, com diferentes propósitos para que ela fosse publicada, cada uma com sua equipe editorial de capistas, diagramadores e editores, cada um com seus próprios imaginários do que queria dizer uma “literatura fantástica”.

Por isso, é possível dizer que cada uma das edições lançadas produz um sentido “fantástico” específico e condicionado ao contexto histórico de produção, circulação e recepção. Neste ensaio, analisaremos quatro edições diferentes, levando em consideração seus aspectos gráficos, textuais e paratextuais, à procura de imagens e símbolos usados na confecção do livro que corroborem para uma semântica global do objeto. Além disso, os quatro exemplos servirão para mostrar como há, no projeto editorial de um livro, um esforço editorial para que aconteça uma consonância entre o suporte material do livro e o conteúdo nele inscrito.

As quatro edições escolhidas são:

1. A primeira edição, publicada em 1940 pela Editorial Sudamericana, na Argentina.
2. Uma edição publicada em Inglês, com o título *The Book of Fantasy*, em 1988, pela casa editorial Xanadu Publications, do Reino Unido.
3. Uma impressão de bolso, já em sua vigésima nona edição, que circula atualmente na Argentina, publicada pela Debolsillo, do grupo editorial Penguin Random House, em 2016.
4. A primeira edição publicada no Brasil, em 2013, pela editora Cosac Naify.

A perspectiva metodológica adotada para a análise vem da conjunção e diálogo entre duas propostas: o estudo das modalidades da mídia (ELLESTRÖM, 2010) e a análise do discurso literário, mais especificamente a noção de cenografia discursiva (MAINGUENEAU, 2006). Essas duas abordagens oferecerão conceitos suficientes para que se analisem as quatro edições da ALF, considerando a hipótese de que, junto ao texto verbal, a própria materialidade de cada objeto-livro também oferece uma significação para a obra, algumas vezes de maneira mais bem-sucedida, outras vezes, menos.

A seguir, discutiremos as ideias mais pertinentes vindas dos dois teóricos mencionados e, depois, partiremos para a análise das edições. É importante ressaltar que não procuramos esgotar as possibilidades de interpretação, mas, sim, selecionaremos imagens, figuras, temas e símbolos materializados nos livros que corroborem com nossos pressupostos.

1. *Fundamentação Teórica*

1.1 *As modalidades da mídia*

No artigo “*The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations*”, Lars Elleström (2010) parte de uma pergunta teórica problemática para os estudos intermídia: como a noção de intermedialidade pode ser compreendida se ainda não há consenso sequer para a definição de “mídia”? Ao longo do texto, o autor aponta que as inúmeras mídias podem ser definidas pelo que possuem de semelhantes ou diferentes entre si, mas, e o que é pertinente para nossa análise, há sempre quatro “modalidades” inerentes a toda mídia possível, que variam desde um aspecto material até um aspecto mental. Assim, para cada modalidade, há também “modos” de percebê-las no mundo:

1. Modalidade material: é a “interface corpórea latente da mídia”³. No caso dos livros que analisaremos, os modos como essa modalidade se manifesta relacionam-se com formas ditas planas (o texto verbal e imagético impresso na página) e também com certa tridimensionalidade (a abstração que podemos tirar das dimensões do livro, as relações entre largura, profundidade, peso, textura etc.).
2. Modalidade sensorial: manifesta-se pelo modo como nós percebemos a mídia através dos cinco sentidos. A partir de células receptoras que captam estímulos, temos certas sensações quando em contato com o livro, por exemplo: as cores, a maleabilidade ou dureza da capa e das páginas, o cheiro e o som das páginas virando – são fatos do mundo sensível até agora negligenciados pela teoria literária.
3. Modalidade espaciotemporal: relaciona-se com o modo como convertemos e organizamos dados sensoriais dentro dos conceitos de espaço e tempo (idem, p. 18). O autor não detalha muito como essa modalidade se manifesta no livro impresso, mas podemos supor que a sequencialidade temporal proporcionada por essa mídia varia de acordo com o modo como o receptor interage com o objeto (fazendo ora uma leitura linear, página por página, ora uma leitura topical, hipertextual).
4. Modalidade semiótica: a mais mental das modalidades relaciona-se com o sentido (*meaning*) do texto encarnado na mídia. No livro impresso, podemos dar sentido às informações a partir de diferentes modos: uma interpretação proposicional, por meio de relações simbólicas, arbitrárias, que ocorre principalmente quando decodificamos a massa verbal (a leitura do texto verbal é uma prática de interpretação simbólica); ou uma interpretação pictórica icônica ou indicial (por exemplo, quando identificamos figuras e motivos da capa, por similaridade ou contiguidade, respectivamente). É importante ressaltar que esses três modos sempre incidem de maneira mista, geralmente com a predominância de um deles.⁴

Após caracterizar as quatro modalidades da mídia, Elleström parte para uma discussão sobre a relação entre mídias (intermedialidade) e formas de remediar (*remediate*) e transformar uma mídia em

³ ELLESTRÖM, Lars. *The modalities of media: a model for understanding intermedial relations*. In: ____ Media borders, multimodality and intermediality. London: Palgrave MacMillan, 2010, p. 17.

⁴ Idem, p. 22-23.

outra. Dessa discussão, aproveitamos, para nossa análise, as noções de aspectos qualificantes (*qualifying aspects*) das mídias:

- O aspecto qualificante contextual: com o passar do tempo, as mídias aparecem, desaparecem e são apreendidas somente em certos contextos sociais e culturais⁵. Podemos dizer que o livro impresso é uma mídia qualificada já muito bem definida, historicamente canonizada como o suporte ideal para o texto literário e aceito amplamente em qualquer contexto social do mundo letrado. Por se tratar de um objeto produzido de maneira hiperespecializada no mundo contemporâneo, há sempre sutilezas a serem notadas em sua materialidade que evocam seu contexto de produção (por exemplo, a tipografia, o tipo de papel, a escala de cores e as ilustrações de capa que evocam uma certa moda etc.).
- O aspecto qualificante operacional: a “unidade” da mídia é concebida por convenção. Para efeitos de análise, consideramos aqui o livro impresso como uma mídia que media o discurso literário de forma multimodal.

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

Para analisar cada edição da ALF, observaremos principalmente as modalidades materiais e semióticas de cada livro, tocando, algumas vezes, também em aspectos das outras duas modalidades. Exploremos, a seguir, o conceito de cenografia.

1.2 *Cenografia discursiva*

De acordo com Dominique Maingueneau (2006), proponente de uma análise do discurso literário, todo enunciado literário está vinculado a uma “cena englobante literária”. É ela que permite, por exemplo, que se suponha que aquilo de que se fala é fictício, que o nome do autor seja um pseudônimo, que se leia um texto sem que sua referencialidade a um mundo real seja constantemente vigiada. Para que o discurso literário seja produzido e apreendido como tal, é preciso que certas condições de enunciação estejam dispostas numa *cena genérica*:

As condições de enunciação ligadas a cada gênero correspondem (...) a certo número de expectativas do público e de antecipações possíveis dessas expectativas pelo autor. Elas

⁵ ELLESTRÖM, Lars. The modalities of media: a model for understanding intermedial relations. In: ____ Media borders, multimodality and intermediality. London: Palgrave MacMillan, 2010, p. 24.

são facilmente formuladas em termos de circunstâncias de enunciação legítimas: quais são os participantes, o lugar e o momento necessários para realizar esse gênero? Quais os circuitos pelos quais ele passa? Que normas presidem ao seu consumo? E assim por diante.⁶

A cena englobante e a cena genérica estão intimamente ligadas às condições de produção, circulação e recepção do literário dentro de uma comunidade que compartilha imaginários sobre o literário e que produz e interage com objetos de inscrição do literário. No nosso caso, por exemplo, a cena genérica ligada à primeira edição da ALF, em Buenos Aires, anos 40, é diferente da cena genérica em que o público britânico recebe *The book of fantasy* no final dos anos 1980, ou o brasileiro recebe a ALF em 2013 etc. No contexto original, era parte de uma coleção de textos tidos como o que era “*lo perdurable y lo viviente de las diversas disciplinas de la literatura mundial*”⁷, ao mesmo tempo em que tinha o papel crucial de legitimar o nome dos organizadores e dos diversos escritores argentinos incluídos na coletânea como representantes autênticos de uma tradição literária hispano-americana. Aqui no Brasil, quando a Cosac Naify lança um novo e sofisticado livro, já não há necessidade de legitimação de autores que alcançaram o cânone, e o fantástico se reveste de uma significação diferente, mais distante do gênero formulado pelos autores do Rio de la Plata, e mais próxima de um fantástico associado, por exemplo, a fenômenos da literatura de entretenimento na contemporaneidade, que servem a outros propósitos, e são produzidos por outros motivos.

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

Uma cenografia é indicada com vários índices localizáveis no texto ou no paratexto, mas não se espera que ela designe a si mesma; a cenografia se *mostra*, por definição, para além de toda cena de fala que seja *dita* no texto. [...] Essa “-grafia” não remete a uma oposição empírica entre suporte oral e suporte gráfico, mas a um processo fundador, à inscrição legitimadora de um texto, em sua dupla relação com a memória de uma enunciação que se situa na filiação de outras enunciações e que reivindica um certo tipo de reemprego.⁸

A cenografia da ALF, portanto, transcende as intenções de seus primeiros organizadores, à medida que articula seus inúmeros elementos constituintes e constitutivos para justificar, tacitamente, seu estatuto de obra literária. É possível descrever a cenografia de um livro identificando traços

⁶ MAINGUENEAU, D. Discurso literário. São Paulo: Contexto, 2006. P. 251.

⁷ BALDERSTON, D. De la " Antología de literatura fantástica" y sus alrededores. Casa de las Américas 42.229 (2002), p. 227.

⁸ MAINGUENEAU, D. Op. Cit., p. 253.

característicos da mídia que materializa a obra, bem como figuras, temas e imagens ali representados, e como eles entram em sintonia para formar uma semântica global, um sentido do que é a literatura fantástica.

Para traçar um paralelo com o que propõe Elleström (2010), digamos que uma interpretação do modo como as quatro modalidades da mídia (material, sensorial, espaciotemporal e semiótica) se constituem fornece-nos dados sobre a cenografia da obra analisada. Nas seções seguintes, analisaremos certos aspectos de cada edição, principalmente traços materiais e semióticos, constitutivos de uma cenografia que aponte para uma significação da ALF em cada contexto de circulação.

O foco da análise se dará na diagramação das capas, nos paratextos introdutórios (prefácios e introduções), na organização dos relatos ali reunidos e, eventualmente, na estrutura narrativa de alguns contos pertinentes.

2. Análises

2.1 *Antología de la literatura fantástica, 1ª edición da Editorial Sudamericana (Argentina, 1940)*

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

[la Colección Laberinto] ofrecerá al público de habla hispánica lo perdurable y lo viviente de las diversas disciplinas de la literatura mundial. Textos sabiamente elegidos, escrupulosas versiones de las obras extranjeras, clara y elegante tipografía, definen esta biblioteca de apasionante interés y de extraordinário valor cultural.⁹

A *Antología*, então, abria uma coleção que prometia levar ao público obras eternas da literatura mundial em “clara e elegante tipografia”, inserindo-se numa tradição literária e editorial hispano-americana. É notável como essa capa coloca em relevo o aspecto qualificante contextual da mídia, de que falou Elleström no artigo mencionado, já que agora nos causa estranhamento olhar para a diagramação “antiquada” dessa capa, que atendia a motivações mercadológicas e editoriais diferentes das atuais. Portanto, poderia parecer pouquíssimo atraente para um consumidor dos dias de hoje.

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

⁹ BALDERSTON, D. Op. Cit., p. 227.

Entre as duas colunas, há uma figura humana alada que, associada à proposta da coleção, remete à figura mitológica de Ícaro, filho de Dédalo, o construtor do labirinto da ilha cretense de Minos. Ao fundo, em cinza, há um padrão que lembra, de forma simbólica, as paredes de um labirinto. Podemos dizer, então, que a figura simbólica predominante no projeto gráfico desta coleção (outras antologias e coletâneas foram publicadas posteriormente com a mesma proposta) é a do labirinto.

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

O labirinto conduz ao interior de si mesmo, em direção a uma espécie de santuário interior e oculto onde reside o que há de mais misterioso na persona humana. Pensamos aqui na *mens* (mente), templo do Espírito Santo na alma que se encontrar em estado de graça, ou também nas profundidades do inconsciente. Tanto alma quanto inconsciente não podem ser alcançados pela consciência a não ser através de longos rodeios ou uma intensa concentração até essa intuição final em que tudo se simplifica por uma espécie de iluminação.¹⁰

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

[...] a chegada ao centro do labirinto, como no término de uma iniciação, introduz uma lógica invisível, que os arquitetos sempre mantiveram em segredo ou, melhor, que cada um pode mapear de acordo com a própria intuição ou afinidades pessoais.¹¹

É mais favorável, portanto, que o conto fantástico funcione como um labirinto em que o leitor fique eternamente perdido, que a própria desorientação seja objeto de contemplação nesse tipo de texto. De fato, como sabemos, a imagem do labirinto permeia a obra de um dos organizadores da ALF, de Jorge Luis Borges.

¹⁰ CHEVALIER, Jean. Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Jean Chevalier, Alain Ghererbrant, com a colaboração de: André Barbault... [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. 622.

¹¹ CHEVALIER, Jean. Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Jean Chevalier, Alain Ghererbrant, com a colaboração de: André Barbault... [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. 622.

2.2 *The Book of Fantasy*, 2ª edição em língua inglesa, da Xanadu Publications (Reino Unido, 1988)

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

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

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

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

É importante mencionar que, de todos os relatos da ALF, pouquíssimos se enquadrariam numa cena genérica semelhante à do projeto gráfico: menos de dez relatos apresentam temas ou figuras de cenografia “gótica”. No prefácio de Bioy Casares para a edição de 1976, o autor chega até a dizer, inclusive, a respeito de “vampiros e castelos”, que

Sua passagem pela literatura não foi feliz; lembremos Drácula de Bram Stoker (presidente da Sociedade Filosófica e campeão de atletismo da Universidade de Dublin), e *Mrs. Amworth*, de Benton. Não integram essa antologia.¹²

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

Incluímos esta breve análise como um exemplo de edição que, em vez de apresentar uma semântica global fortemente ligada à proposta da ALF, cerceou sua significação em prol de estratégias que tinham motivações mais mercadológicas do que de manutenção de sentidos propostos originalmente pelos autores argentinos.

2.3 Antología de la literatura fantástica, 29ª edición / 11ª na versão pocket, do selo Debolsillo / Penguin Random House (Argentina, 2016)

Uma das maiores provas de que um autor já está canonizado em sua nação é a impressão de sua obra em formato de livros de bolso. O tamanho reduzido 19x13cm e a baixa gramatura do papel (que se assemelha a folhas de jornal) permitem maior circulação do livro, já que seu custo, para o consumidor, é reduzido, e sua materialidade pouco rebuscada e muito portátil leva a um transporte e manuseio muito mais prático. Por outro lado, o tipo de papel e a encadernação em brochura levam a um desgaste acelerado. É um tipo de objeto pensando mais para circular para um grande público do que para perdurar no tempo.

Esta edição reúne 75 textos, dispostos em ordem alfabética do sobrenome dos autores, e o prefácio da editora Sudamericana de 1965. Fora isso, como é de praxe nos livros de bolso, não há nenhum tipo de elaboração imagética ou tipográfica do miolo.

A diagramação da capa não pretende apresentar a ALF como um objeto único e exclusivo, digno de formalização material individual, mas sim um como objeto pertencente a uma vasta coleção

¹² BORGES, J. L.; BIOY CASARES, A.; OCAMPO, S. (Org.). *Antología de la literatura fantástica*. 29ª Edición. Buenos Aires: Debolsillo, 2016, p. 15.

de livros de bolso, todos com um projeto gráfico semelhante: fontes casuais e sem serifa apresentam autores/organizadores e título da obra; para todos os títulos da coleção, a mesma cor é usada na lombada (vermelho escuro) e no fundo da capa e quarta capa (bege); na quarta capa, além do texto verbal, apresentam-se fotos dos organizadores, já canonizados na época da circulação desse objeto, além do usual código de barras, a rubrica dos responsáveis pelo desenho gráfico e o link para duas páginas institucionais da editora. O texto da quarta capa confirma o espaço canônico ocupado pelos organizadores e autores incluídos na coletânea:

Três destacadas figuras do mundo argentino das letras nos oferecem esta antologia com o melhor de um gênero literário que sempre exerceu um atrativo irresistível ao público leitor. É o gênero representado pelas irrupções da fantasia criadora e da intuição artística sobre o desconhecido, o inexplicável, o misterioso, o sobrenatural. Os compiladores não pararam até terminar esta meritíssima seleção de relatos de valor perdurável. Aí estão os clássicos como Poe, os magos da palavra como Joyce, os contempladores do inaudito como Kafka, os metafísicos, os textos orientais... E junto a eles, outras figuras, inclusive as de grandes valores argentinos.¹³

Curiosa é a palavra que aparece tanto na capa quanto na quarta-capa, no canto superior esquerdo, e que “etiqueta” a obra: *Contemporânea*. Para não nos determos na longa discussão acerca do que é o contemporâneo, lembremo-nos de que a proposta original dos organizadores pressupunha um apagamento do contexto original de circulação de cada um dos relatos inseridos na coletânea, como se eles fossem “descolados” de seus países, línguas e tempos de origem e agora pairassem num limbo suspenso da literatura fantástica. Esse efeito de falta de parâmetros espaciais e temporais parece fazer consonância com a etiqueta “contemporânea”, num sentido digno de ser confirmado por filósofos como o italiano Giorgio Agamben, que diz que o contemporâneo é aquilo que permanece sempre no presente¹⁴.

A imagem prevalente na capa é uma árvore – com frutos arredondados vermelhos e negros, que remontam a uma dualidade. De acordo com o Dicionário de Símbolos de Chevalier, a árvore é “um dos temas simbólicos mais ricos e sobre os quais mais se falou”¹⁵. Representa a união entre o céu e a terra, o espiritual e o terreno, o sobrenatural e o natural. Por vezes, o cosmos como um todo, num só lugar. Também é um objeto de adoração e contato com os deuses, o crescimento de uma família ou nação, uma evolução contínua.

¹³ Ibidem.

¹⁴ AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

¹⁵ CHEVALIER, Jean. Op. cit., p. 117.

Dos textos coletados na ALF, inúmeros tematizam ou colocam como objeto de *mise-em-scène* uma árvore: *Sennin*, de Ryunosuke Agutagawa; *A árvore do orgulho*, de G. K. Chesterton; *Tantalia*, de Macedonio Fernández; *História de raposas*, de Niu Chiao; *Como descemos na ilha das ferramentas*, de Rabelais etc. No entanto, podemos interpretar a árvore, num sentido amplo como a representação de uma genealogia, uma história ancestral que possui suas raízes, ramificações e frutos: a ALF torna-se um livro que documenta a história da literatura fantástica através dos séculos.

2.4 *Antologia da literatura fantástica, 1ª edição brasileira, da Cosac Naify (Brasil, 2013)*

A editora Cosac Naify, conhecida pela sofisticação com que elaborava e imprimia seus livros de artes e literatura, publicou, em 2013, a primeira versão brasileira da ALF, com design primoroso, capa dura, fita-marcadora e corte de páginas colorido de azul-marinho. O livro automaticamente tornou-se objeto de desejo de colecionadores e pesquisadores. Anos mais tarde, quando a editora anunciou o fim de suas atividades, o valor de mercado dessa edição chegou a aumentar sete vezes seu preço inicial¹⁶, legitimando, de certa forma, o valor simbólico que a obra já carregava.

Foram incluídos os 75 textos compilados conforme a edição argentina de 1965, dispostos por ordem alfabética do sobrenome dos autores. A Cosac Naify adicionou tanto o prefácio da edição de 1940 quanto o de 1965, ambos escritos por Bioy Casares. Ao final da antologia, foi adicionado um texto de apoio, escrito pelo professor brasileiro Walter Carlos Costa, contando toda a trajetória da ALF ao longo das décadas, bem como uma tradução do prefácio ao *Book of Fantasy*, assinado por Ursula K. LeGuin. Essa cenografia conjugada pelos paratextos, que “cercam” o miolo do livro com informações acadêmicas e históricas sobre a obra, indica uma posição já canonizada na história da literatura e digna de permanecer no tempo como documento não só literário, mas também histórico.

O livro tem formato 16,5 x 24 cm, um pouco maior do que o convencional 14 x 21 cm. A capa conta com ilustrações de um jovem artista, conhecido apenas pelo *nickname* Zanksi¹⁷, em cores “radioativas”, quase psicodélicas, que figurativizam uma miríade caótica de símbolos e temas presentes nos textos da *Antologia*. A partir de uma leitura da ALF, nota-se que cada figura ali representada remete a um dos relatos da coletânea: cavalos, portas, um dragão cuspidor fogo, um relógio quebrado ao meio (prova do tempo suspenso?), um caixão flutuante... uma mão humana segurando uma pata de macaco.

Todas essas figuras estão distribuídas pela capa e quarta-capa sem nenhum ponto de fuga correspondendo a um “horizonte”. Tal qual uma ilustração de M.C. Escher, todos os objetos parecem estar flutuando, suspensos de uma realidade temporal ou espacial, como que prescindindo de um ponto racional de fixação. Esse baralhamento de perspectivas, junto ao uso de cores muito saturadas,

¹⁶ O site de vendas Amazon.com.br, responsável por administrar o estoque remanescente da Cosac Naify, passou a vender o livro, que custava R\$39,90, por R\$270,00 (preços cotados em Julho de 2017).

¹⁷ Seu portfólio pode ser acessado em <http://www.zansky.com.br/>.

psicodélicas, e manchas e listras disformes, evoca um imaginário de *irracionalidade, falta de lógica, ilusão*, que são, como sabemos, efeitos de sentido importantes para a literatura fantástica.

Voltemos à mão humana segurando a pata de macaco, já que se trata de uma figura central e de tamanho destacado. O conto *A pata do macaco*, de W.W. Jacob, é, de todos os textos da ALF, aquele mais exemplar da tensão dualista entre realidade e ficção. Em linhas gerais, é sobre uma pata mumificada que, supostamente, pode conceder três desejos ao seu possuidor. Mas, assim que o pai de família recebe o amuleto, eventos muito ruins acontecem com seus entes queridos. O conto está tão intrincadamente amarrado que não é possível concluir se os fatos ali narrados aconteceram devido à magia impregnada na pata amaldiçoada do macaco ou, pior ainda, devido à obra do acaso e das péssimas condições de trabalho do operário inglês. Essa narrativa adquire valor máximo para os olhos do gênero fantástico ao colocar em relevo a pergunta: isso aconteceu ou não?

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

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

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

No conjunto antológico reunido no livro esta dualidade *humano x animal* é tensionada em inúmeros contos e mostra-se, como muitos textos canônicos mostraram ao longo dos séculos¹⁸, como uma das temáticas principais da literatura fantástica.

O simbolismo do xadrez, de acordo com o Dicionário de Símbolos de Chevalier, também aponta para uma dualidade entre o ordinário e o extraordinário, o natural e o sobrenatural:

Se desenvolve ali um combate entre peças pretas e brancas, entre a sombra e a luz, entre os titãs (asura) e os deuses (deva). (...) Além disso, o jogo põe essencialmente em ação a inteligência e o rigor.¹⁹

¹⁸ Pensemos aqui nas *Metamorfoses* de Ovídio, no *Estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, de Stevenson etc. O próprio Jorge Luis Borges, organizador da antologia, trabalha com a temática do Duplo em inúmeros de seus contos.

Outro aspecto da modalidade material que chama atenção, automaticamente, por sua relação com as modalidades perceptiva e semiótica, é a cor azul, explorada tanto na capa quanto no miolo do livro. De fato, o miolo inteiro é impresso em tinta azul-escuro, em vez do corriqueiro preto. Essa troca de cores, a princípio sutil, fornece aos nossos olhos, no momento de leitura, um certo deslumbramento impossível de se detectar precisamente. O artista plástico e teórico brasileiro Israel Pedrosa, que escreveu um tratado primoroso sobre as cores, oferece-nos um *insight* pertinente para a interpretação da cor azul:

O azul é a mais profunda das cores – o olhar penetra sem encontrar obstáculo e se perde no infinito. É a própria cor do infinito e dos mistérios da alma. (...) é, ainda, a mais imaterial das cores, surgindo sempre nas superfícies transparentes dos corpos. (PEDROSA, 2003, p. 114)

Junto à falta de referências espaciais das figuras da capa, a cor azul intensifica a vertigem que nos provoca a literatura fantástica. A cor azul, como o céu, convida o leitor a entrar no vazio, torna-se símbolo do inconsciente, da falta de lógica:

Uma superfície pintada de azul dilui-se na atmosfera, causando a impressão de desmaterializar-se como algo que se transforma de real em imaginário. [...] Diante do azul a lógica do pensamento consciente cede lugar à fantasia e aos sonhos que emergem os abismos mais profundos de nosso mundo interior, abrindo as portas do inconsciente e pré-consciente. Por sua indiferença, impotência e passividade aguda que fere, ele atinge o clima do inumano e do supra-real. Segundo Kandinsky, seu movimento é, ao mesmo tempo, ‘um movimento de afastamento do homem e um movimento dirigido unicamente para seu próprio centro, que, no entanto, atira o homem para o infinito e desperta nele o desejo de pureza e de sede do sobrenatural.’ (PEDROSA, 2003, p. 114)

Além de entrar em consonância com uma interpretação da ALF como um livro que rompe com as barreiras da percepção lógica e terrena, indo para os confins do inconsciente e o inexplicável, como o faz a literatura fantástica, a cor azul também fornece um dado valor simbólico ligado à nobreza e à sofisticação,

[...] pela ideia de superioridade sugerida em comparação com as outras cores, o azul foi escolhido como a cor da nobreza, originando a expressão designativa de *sangue azul*.²⁰

De modo sumário, nossa interpretação leva a crer que há, na cenografia provocada pela formalização material da ALF, uma sincronia forte entre as quatro modalidades midiáticas ali encarnadas, que aponta sempre para as dualidades que permeiam os contos da literatura fantástica: natural x sobrenatural, razão x loucura, humano x animal, fato x ficção, ordinário x extraordinário, culminando na imagem do fantástico como algo suspenso da realidade objetiva, do cotidiano.

¹⁹ CHEVALIER, Jean. Op. Cit., p. 68.

²⁰ PEDROSA, I. Da cor à cor inexistente. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 2002, p. 114.

3. Conclusões

Ao tecer comentários sobre aspectos textuais, paratextuais e gráficos de quatro edições diferentes da ALF, considerando a multimodalidade inerente à mídia livro, procuramos definir certas imagens, temas e símbolos que conferissem a cada edição sua semântica global, ou seja, uma espécie de chave de leitura que guiasse o receptor no seu contato com o objeto-livro. Podemos resumir a investigação no quadro abaixo:

Casa editorial, Ano	Figura(s) prevalente(s) na capa	Semântica global
Sudamericana, 1940	Labirinto	A ALF como labirinto, tentativa de mapeamento do inconsciente.
Xanadu, 1988	Gárgula	A ALF em relação a uma tradição literária anglófona.
Debolsillo, 2016	Árvore	A ALF como genealogia da literatura fantástica.
Cosac Naify, 2013	Pata do Macaco	A ALF como suspensão de uma realidade objetiva.

É uma forma de constatar como cada edição, inserida num contexto diferente de publicação, se formaliza materialmente a partir de critérios específicos. Essa transformação da ALF ao longo das décadas leva-nos a considerar que, diferente do texto verbal, a mídia livro-impresso não é produzida somente por uma figura central como a do “autor”, mas sim por uma miríade de atores editoriais (editores, prefaciadores, capistas, designers etc.). Por outro lado, apesar das inúmeras decisões e caminhos que pessoas diferentes mobilizam para construir o livro, há um sentido global que será produzido no momento em que o livro circula no mundo, na prática da leitura de cada um.

Independentemente de terem sido escolhas conscientes ou não dos atores editoriais, as propriedades multimodais do objeto confluem para que o livro tenha um sentido de fantástico predominante. Isso muda de edição para edição. Descrevendo a cenografia de cada edição, foi possível, portanto, interpretar aspectos que pareceriam invisíveis, mas que na verdade corroboram para o sentido axial que se quer depreender de cada livro.

Como consequência, essa significação do objeto-livro junto à obra que encarna tem influência na valoração da obra e do(s) autor(es) em questão, pois o modo como recebemos cada livro, como leitores e consumidores, influencia na produção do valor simbólico atrelado ao discurso literário. Principalmente na nossa cultura de participação, a reação do público ao objeto, o desejo de consumi-lo e colecioná-lo, é um fator para que o objeto perdure, impregne na cultura de cada nação – é por isso que o esforço de formalização material e a lógica de produção editorial, não devem se dar em vão, e nós, como pesquisadores de literatura, não devemos ignorá-los.

Referências bibliográficas:

AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

BALDERSTON, D. De la " Antología de literatura fantástica" y sus alrededores. *Casa de las Américas* 42.229 (2002): 104-110.

BORGES, J. L.; BIOY CASARES, A.; OCAMPO, S. (ORG.). *Antologia da literatura fantástica*. 3ª reimpressão. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. *Antología de la literatura fantástica*. 1ª. Edición. Rio de La Plata: Editorial Sudamericana, 1940.

_____. *Antología de la literatura fantástica*. 29ª Edición. Buenos Aires: Debolsillo, 2016.

_____. *The book of fantasy*. 2nd edition. Londres: Xanadu Publications, 1988.

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

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

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

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

Recebido em: 28 de fevereiro de 2018

Aceito em: 21 de novembro de 2018