

materialidades do texto  
estudos sobre cultura impressa e literatura



**ANA UTSCH  
THIAGO LANDI**

(Orgs.)

**materialidades do texto**  
estudos sobre cultura impressa e literatura



**contafios**

Os livros são objetos transcendentés  
Mas podemos amá-los do amor táctil  
Caetano Veloso, “Livros”.



## Sumário

As materialidades da edição, 9

*Ana Utsch e Thiago Landi*

### Espaços do livro

Se um livro e sua engrenagem: texto literário e materialidade em *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino, 19

*Thiago Landi*

Da materialidade em *Diários públicos*, de Leila Danziger, 35

*Késia Oliveira*

O murmúrio dos restos: livro e leitura em Leila Danziger, 49

*Mônica de Aquino*

Pensar a dobra: abertura e fechamento do livro, 65

*Júlia Carolina Arantes*

Bestiários: aproximações contemporâneas, 77

*Filipe Menezes*

A obstinação enciclopédica de Primo Levi em *A tabela periódica*, 97

*Breno Fonseca*

## Estados do texto

A febre dos livros, 117

*Ana Utsch*

Ler o *Livro de reclamações*: o corpo que vibra, 135

*Otávio Campos*

Leituras e desleituras de manuscritos pessoais:  
o corpo, o tempo e as imagens da escrita, 151

*Nathália Valentini*

As intervenções de Gordon Lish nos contos  
de Raymond Carver: análise de duas versões de  
“Tanta água tão perto de casa”, 167

*Tamiris Lalesca*

Editoras independentes: a materialidade diferenciada  
na era da concentração editorial, 181

*Samara Coutinho*

O livro, a leitura e a edição: um projeto lobatiano, 197

*Jéssica M. Andrade Tolentino*

Sobre os autores, 213

# Espaços do livro





**Se um livro e sua engrenagem:  
texto literário e materialidade em *Se um viajante  
numa noite de inverno*, de Italo Calvino**

*Thiago Landi*

El espacio modifica la comunicación. El espacio impone sus propias leyes a la comunicación. La palabra impresa está presa en la materia del libro.

Ulises Carrión, “El arte nuevo de hacer libros”.

O livro sobre o qual nos debruçaremos aqui é *Se um viajante numa noite de inverno*, do escritor italiano Italo Calvino, publicado originalmente em 1979. Mas não seria nosso objeto de estudo antes uma obra literária? A pergunta, de natureza retórica, chama a atenção para a simplificação de sentido que se opera no uso da palavra “livro” para referir-se ao que ele contém, ou seja, o código linguístico, seu conteúdo. Esse deslocamento semântico, já tematizado por Roland Barthes em *O grau zero da escrita*, nos faz pensar no lugar periférico que a materialidade do texto tem na nossa cultura e, mais especificamente, na tradição literária. Se um texto se torna objeto de leitura e reflexão a partir de sua condição material, logo, pensar uma obra implica pensar também as formas sob as quais ela foi inscrita. Sobre isso, o pesquisador Samuel Teixeira nos diz:

Ler uma obra literária é entrar na condição textual. Com este apelo à materialidade do dispositivo de mediação, Jerome McGann alerta para a simplificação redutora do livro (desvalorização da materialidade no processo de

comunicação humana), uma simplificação metonímica conceptual, onde o continente é o conteúdo, isto é, onde o objecto livro tem uma posição essencialmente funcional, assumindo o papel de canal neutro na cadeia de processos de comunicação.<sup>1</sup>

É curioso pensar nos fenômenos linguísticos presentes em nossa comunicação que, despercebidamente, usufruem das substâncias materiais do texto para produzir sentido. Além do livro, é também o caso do termo “virar a página”, usado na língua vernácula como forma de dizer “seguir adiante”, ou da palavra “parênteses”, quando esta indica uma suspensão no assunto principal para introduzir um tema complementar. Ora, livro, página e parênteses não são objetos do mundo material do texto? Assim, nesses exemplos identificamos relações parentais sem vínculos, usos correntes que inadvertidamente prestam reverência às materialidades do texto, sem contudo reconhecer quem os fez nascer.

O interesse pelo romance de Calvino se deve precisamente pelo fato de nele se perceber um movimento contrário: uma obra que se constrói ao redor de sua engrenagem, conversando com o amplo universo material e social do objeto que a fez possível; um trabalho literário que evoca seus mecanismos de produção, transmissão e recepção. Dessa forma, em *Se um viajante numa noite de inverno*<sup>2</sup> reconhecemos um retorno à literalidade da metonímia “livro”, na medida em que sublinha, em sua densa e múltipla narrativa, os aspectos gráficos, bibliográficos e sociológicos que o compõem.

Por se tratar de uma obra identificada por sua complexidade e multiplicidade temática, descrevê-la em poucas linhas demanda um árduo trabalho, mas deixamos a seguir uma tentativa: um

<sup>1</sup> TEIXEIRA. *Livro de artista como metalivro*, p. 28-29.

<sup>2</sup> A edição usada para este trabalho é da Cia. das Letras, publicada em 1995, com tradução de Nilson Moulin. A partir de agora, a obra será referida como *Se um viajante...*

romance que se subdivide em dez romances. Narra a história de um leitor sem nome e uma leitora, Ludmilla, que correm atrás da continuidade de romances que vão se interrompendo à medida que a leitura chega a um ponto decisivo. O livro é assim construído: os capítulos dedicados à saga dos leitores, devidamente enumerados de 1 a 12, são intercalados com os dez diferentes romances sistematicamente iniciados e interrompidos, cada qual com um título próprio, sendo o primeiro deles justamente *Se um viajante numa noite de inverno*. Nos capítulos, um narrador conversa a todo o tempo, em segunda pessoa, com o personagem Leitor – como se o protagonista da saga coincidissem com quem a lê – incitando-o a agir e a dar continuidade à narrativa. Finalizado um capítulo, dá-se início a um romance, chamado pela crítica de *incipit*,<sup>3</sup> no qual Calvino encarna um suposto autor, propondo uma paródia romanesca de “tipos” narrativos.

Poderia ser um projeto simples, mas Calvino não poupa o seu leitor de um enredo engenhoso: à medida que o périplo da dupla avança, os capítulos vão dando conta de uma trajetória detetivesca em busca dos *incipit* interrompidos. Inicialmente, eles são descontinuados por falhas editoriais, como uma encadernação que repete os mesmos cadernos ou uma impressão que estampa apenas um lado do fólio, resultando na mescla de páginas brancas às impressas. No entanto, a sequência da trama se revela mais embaraçada quando desvenda um tradutor desleal que falsifica as obras, uma editora desordenada, uma organização secreta que age em prol da eliminação da autoria, enfim, obstáculos que estão sempre girando em torno do romance e do livro.

Nos *incipit*, nos deparamos sempre com uma escrita intimista e aflita em primeira pessoa, que narra uma sucessão de fatos até desembocar numa súbita interrupção. Mesclado à diegese, Cal-

<sup>3</sup> A palavra *incipit* corresponde, em latim, à terceira pessoa do singular do verbo “incipere”, que significa “iniciar”. Na literatura, o termo é usado para referir-se às primeiras palavras de uma obra literária.

vino, encarnado em um de seus autores, vai tecendo pequenos ensaios que tematizam, metanarrativamente, o lugar do escritor, do romance, da autoria, da tradução, etc. É o caso do trecho a seguir, extraído do quinto *incipit* – “Olha para baixo onde a sombra se adensa” –, do suposto autor belga Bertrand Vandevelde:

Conto muitas histórias ao mesmo tempo porque desejo que em torno desse relato sintam-se a presença de outras histórias, até o limite da saturação; histórias que eu poderia contar ou que talvez venha a fazê-lo, ou quem sabe já tenha contado em outras ocasiões; um espaço cheio de histórias, que talvez não seja outra coisa senão o tempo de minha vida, no qual é possível movimentar-se em todas as direções, como no espaço sideral, encontrando sempre novas histórias, que para narrar seria preciso antes narrar outras, de modo que, partindo de qualquer momento ou lugar, encontre-se sempre a mesma densidade de matéria para relatar.<sup>4</sup>

Talvez seja este o eixo central de *Se um viajante...*, dar volta sobre si mesmo: questionar-se como romance, interrogar-se sobre a sua gênese, presentificar seu *modus operandi*.

## Livro e romance, corpo e alma

No primeiro capítulo do livro, o narrador dá início à sua relação com o Leitor, travando com ele uma espécie de conversa monológica em segunda pessoa que ao mesmo tempo dita-lhe as ações e responsabiliza-se por desenvolvê-las. Será essa voz onipresente que conduzirá a narrativa dos capítulos e acompanhará a busca apaixonada dos leitores pelos livros descontinuados. Através dela, já de início percebemos a íntima relação travada entre o romance e o livro que o contém. Narrador diz: “Você vai

<sup>4</sup> CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 113.

começar a ler o novo romance de Italo Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*. Relaxe. Concentre-se”.<sup>5</sup> O tom do primeiro capítulo será este, um manual para que o leitor desfrute da leitura que seguirá. Ao instruí-lo sobre a regulação da luz ele diz:

Tome cuidado para que a página não fique na sombra – um amontoado de letras pretas sobre um fundo cinzento, uniformes como um bando de ratos; mas esteja atento para não receber uma luz demasiado forte que, ao refletir-se no branco impiedoso do papel, corroa a negrura dos caracteres como a luz do meio-dia do mediterrâneo.<sup>6</sup>

Nos deparamos com uma experiência abismal: um romance dentro de um romance dentro de um livro. A página composta de caracteres, o branco da folha, o preto das letras fazem emergir os códigos gráficos e bibliográficos daquilo que está sendo lido. Não são muitas as obras literárias que propõem esse movimento autoconsciente em relação à sua condição material. A elas, a crítica norte-americana Katherine Hayles deu o nome de *tecnotexto*, conceito que convenientemente traduziu os impulsos autorreflexivos presentes em *Se um viajante...* Hayles assim o define: “a obra literária que interroga a tecnologia de inscrição que a produz, mobilizando *loops* reflexivos entre seu mundo imaginário e o aparato material que incorporou essa criação como presença física”.<sup>7</sup>

Na esteira desse pensamento, Samuel Teixeira, apoiado pelas ideias fundadoras de Don McKenzie a respeito do livro como forma expressiva<sup>8</sup> e também de Jerome McGann sobre a condi-

<sup>5</sup> CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 11.

<sup>6</sup> CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 12.

<sup>7</sup> HAYLES citada por BEIGUELMAN. *Livrídeos: vídeo e literatura nos anos 80 e 90*, p. 134. Ver também: HAYLES. *Writing machines*, p. 25.

<sup>8</sup> Ver: MCKENZIE. *O livro como uma forma expressiva*.

ção textual, nos traz a perspectiva de uma abordagem holística do livro, a qual acreditamos aplicar-se à obra de Calvino. Segundo ele, “a abordagem holística do livro, assente na articulação dos códigos linguísticos e bibliográficos, permite ter uma visão mais global quer do texto poético, quer dos processos de produção textual [...]”.<sup>9</sup> Tal perspectiva faz frente a certa tradição de pensamento segundo a qual a obra, embora gravite ao redor de sua materialidade e de seu conteúdo, é comumente reconhecida apenas pelo segundo. McGann questiona esse primado do texto como instância semântica exclusiva recorrendo à seguinte metáfora: “The body is not bruised to pleasure soul”.<sup>10</sup>

Para compreendê-la de forma mais cuidadosa, será necessário recorrer à oitava e última estrofe do poema “Among School Children” (1926), ou “Entre crianças da escola”, em tradução de Renato Suttana, do poeta irlandês William Butler Yeats, de cujo segundo verso McGann retira a imagem:

O trabalho não pode florescer  
Onde em prol da alma o corpo sofre em vão,  
Nem a beleza advém do padecer,  
Nem o saber da insônia ou da exaustão.  
Ó bem plantada e flórea castanheira,  
És a folha, és o tronco, és o botão?  
Visão brilhante, ó corpo que se anima,  
Como isolar da dança a dançarina?<sup>11</sup>

<sup>9</sup> TEIXEIRA. *Livro de artista como metalivro*, p. 24.

<sup>10</sup> MCGANN citado por TEIXEIRA. *Livro de artista como metalivro*, p. 24. Ver também: MCGANN. *The textual condition*, p. 13-14.

<sup>11</sup> YEATS. Entre crianças da escola. Do original: “Labour is blossoming or dancing where / The body is not bruised to pleasure soul, / Nor beauty born out of its own despair, / Nor blear-eyed wisdom out of midnight oil. / O chestnut tree, great rooted blossomer, / Are you the leaf, the blossom or the bole? / O body swayed to music, O brightening glance, / How can we know the dancer from the dance?”. Tradução de Renato Suttana.

O segundo verso parece completar a ideia expressa no primeiro como sua rigorosa condição. Não há trabalho frutífero se o corpo sofre em prol da alma (ou se a beleza resulta do padecer, ou o saber da exaustão). A metáfora aproveitada por McGann, “The body is not bruised to pleasure soul”, claramente alude o corpo ao objeto-livro, enquanto seu conteúdo se vincula à imagem da alma. Ambos só sucedem na totalidade, ideia que será confirmada pelos quatro últimos versos da estrofe: uma castanheira bem plantada não existe senão como a comunhão entre a folha, o tronco e o botão, assim como uma dança plena não se dá sem a dançarina. É essa visão do todo que McGann quer estabelecer ao pensar a relação entre o texto e a matéria que o corporifica.

Entendendo, portanto, que o romance de Calvino nos suscita a possibilidade de lê-lo como um tecnotexto e identificando, conseqüentemente, a sua condição holística de livro, apresentamos a seguir passagens que ilustram tais perspectivas. Já no primeiro *incipit*, homônimo ao romance, o narrador anuncia:

O romance começa numa estação ferroviária [...]. Alguém olha pelas janelas toldadas do bar, abre a porta de vidro, e no interior o ar é nevoento, como se visto através de olhos míopes ou irritados por algum cisco. São as páginas do livro que estão embaçadas como os vidros das janelas de um velho trem; sobre as frases paira uma nuvem de fumaça.<sup>12</sup>

Romance e livro, texto e materialidade, corpo e alma: duas dimensões que rompem com a expectativa da batalha para mostrar-nos sua comunhão. Não se apresentam sequer como duas facetas, mas como entidade única e harmônica. No trecho acima, a paisagem do enredo mistura-se à da própria página que o contém, como quem diz: somos a mesma coisa. Semelhante assimilação é

<sup>12</sup> CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 18.



ilustrada na cena a seguir, extraída do quarto *incipit*, “Sem temer o vento e a vertigem”, do suposto escritor Vorts Viljandi. Nela, Alex Zinnober, o narrador, relata o diálogo travado entre ele e Irina Piperin. São tempos convulsos, de guerra. Ele é militar, ela, desenhadora de estampas de tecidos. Ambos acabam de se conhecer em meio a uma multidão caótica. Eles se separam após o diálogo que os apresenta.

Nessa altura o diálogo – que concentrou sobre si toda a atenção, quase fazendo esquecer o aspecto agitado da cidade – poderia interromper-se: os costumeiros veículos militares, ou as costumeiras filas de mulheres diante das lojas, ou as costumeiras passeatas de operários com cartazes, atravessam a praça e a página, separando-nos.<sup>13</sup>

Uma vez mais, as paisagens se confundem: o diálogo entre Alex e Irina tem dois *topoi*, a praça e a página. As falas por eles trocadas são condicionadas por ambos, até que a multidão os atravessa. Sem a página, eles não teriam se conhecido.

### Figurações de leitores

Nas *Mil e uma noites*, Xerazade consegue escapar da morte porque conta histórias maravilhosas a seu marido e possível assassino, o rei Xariar, interrompendo-as ao amanhecer – como estratégia de sobrevivência –, para segui-las contando na noite seguinte. Assim ela ganha a vida pelo período que dá título à fábula, depois do qual o rei desiste de matá-la. Seu plano passa pela compreensão do encantamento de Xariar por suas histórias. A avidez de seu parceiro pela continuidade desperta-lhe o instinto de sobrevivência: a ideia da interrupção.

Em *Se um viajante...* há elementos que nos permitem aproximá-lo das *Mil e uma noites*. Como Xerazade, Calvino cria o

<sup>13</sup> CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 89.

engenho da suspensão, propondo ao Leitor e a Ludmilla (e a nós, os outros leitores) um jogo de arrebatamento e sedução. Como Xariar, eles anseiam pela continuidade e buscam-na incondicionalmente. São leitores modernos, assim como pensa Ricardo Piglia a respeito de Quixote: “Vive em um mundo de signos; está rodeado de palavras impressas [...]; no tumulto da cidade ele se detém a levantar papéis jogados na rua, quer lê-los”.<sup>14</sup> Em *O último leitor*, Piglia também caracteriza a figura do leitor extremo, que igualmente nos ajuda a entender os dois protagonistas de Calvino: “Na literatura, aquele que lê está longe de ser uma figura normal e pacífica (do contrário não se narraria); aparece mais como um leitor extremo, sempre apaixonado e compulsivo”.<sup>15</sup>

Se por um lado é o Leitor quem lidera a busca pelos *incipit* interrompidos, percorrendo espaços impensáveis para tentar encontrá-los, talvez seja na figura de Ludmilla que encontraremos a imagem mais clara da leitura apaixonada. Após a frustrante descontinuação dos quatro primeiros romances, no quinto capítulo, Leitor decide buscar explicações onde, para ele, residia a raiz do problema, a editora que publicou os dois primeiros romances e que, portanto, deveria ser a responsável pelo mistério que os circunda. Quando convidada para acompanhá-lo na visita, Ludmilla lhe diz:

Há uma linha limítrofe: de um lado estão aqueles que fazem os livros, do outro, aqueles que os leem [...]. Trata-se de uma linha fronteira aproximativa, que tende a desaparecer: o mundo daqueles que se relacionam com os livros é sempre mais populoso e tende a identificar-se com o mundo dos leitores. Certamente, também os leitores são cada vez mais numerosos, mas pode-se dizer que o número daqueles que usam os livros para produzir

<sup>14</sup> PIGLIA. *El último lector*, p. 18. Tradução nossa do espanhol.

<sup>15</sup> PIGLIA. *El último lector*, p. 19. Tradução nossa do espanhol.

outros livros cresce mais depressa que o daqueles que se satisfazem em lê-los e amá-los. Sei que, se ultrapassar esse limite, mesmo ocasionalmente, correrei o risco de confundir-me com essa maré que avança; por isso, eu me recuso a entrar numa editora, mesmo que por alguns minutos.<sup>16</sup>

Ludmilla é uma leitora de romances extrema e compulsiva. Como tal, opta pelo paraíso da leitura, bem distante dos sóbrios espaços onde o texto é apropriado de maneira técnica. Sua relação com o romance é vital e corre o risco de romper-se tão logo ela se dê conta do aparato que o torna possível. Sua irmã, Lotaria, personagem que aparece em alguns momentos pontuais ao longo dos capítulos, figura como um outro tipo de leitor. Apropria-se do texto literário tal como critica Ludmilla: usa-o para produzir outros livros. Além de escrever uma tese sobre a obra de Silas Flannery, um dos supostos autores de Calvino, também promove grupos de estudo de outras obras. No quarto capítulo, Lotaria convida Leitor e Leitora a acompanharem um diálogo académico acerca de *Sem temer o vento e a vertigem*, quarto dos dez romances. Na ocasião, finalizada a leitura do primeiro capítulo, os estudiosos propõem uma pausa para discutir algumas questões teóricas do texto lido, a exemplo do desejo polimorfo-perverso e das castrações. Leitor e Leitora, claro, se indignarão e reclamarão a continuidade do romance, ao que Lotaria lhes responde:

Olhe, os grupos de estudo eram muitos, e, como a biblioteca do Departamento Hérulo-Altaico só tinha um exemplar, resolvemos dividi-lo; foi uma partilha um tanto difícil, o livro foi despedaçado, mas creio ter conseguido a melhor parte.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 97.

<sup>17</sup> CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 95.

O grupo queria discuti-lo, os leitores queriam lê-lo. Se de um lado o primeiro se contentou com um capítulo de uma obra para discutir alguns aspectos pontuais – diga-se de passagem, externos a ela –, por outro, os segundos se enfureceram ao constatar que o romance não passava de folhas soltas, de um caderno rasgado e decapitado. Ler um livro para amá-lo, como defende Ludmilla, ou para discuti-lo teoricamente, como o faz sua irmã, eis duas das possibilidades de recepção de uma obra.

A forma pela qual um leitor se apropria de um texto e elabora o seu sentido está contemplada nas diretrizes propostas por Don McKenzie naquilo que chamou de *sociologia dos textos*, marco teórico que milita em prol de uma história do livro que faça jus a todos os diferentes universos ao redor dos quais ele orbita. McKenzie vislumbra uma relação complexa estabelecida entre meio e significado que irá fatalmente incidir na transmissão textual. Procurando se distanciar de uma perspectiva ortodoxa do texto, que o enxerga apenas como conteúdo encerrado no livro, entende-o como um composto de matéria que também produz significado. Muito mais do que isso, inclusive, o texto rompe-se de sua casca e alcança diferentes significações a partir das distintas lentes sob as quais é lido. Compreendê-lo dessa forma produz um câmbio significativo nos estudos do livro. Assim McKenzie anuncia seu pleito:

Aquilo que os escritores pensavam que faziam ao escrever textos, ou impressores e livreiros ao montá-los e publicá-los ou leitores ao tentar entendê-los são questões às quais nenhuma história do livro pode escapar.<sup>18</sup>

Diante do paralelo traçado acima, de duas formas de apropriação de um texto, e do diálogo estabelecido com a perspectiva de McKenzie, podemos observar como em *Se um viajante...*

<sup>18</sup> MCKENZIE. O livro como uma forma expressiva, p. 33.

a teoria encontra ressonância no romance. Se pensamos em Ludmilla e Lotaria como duas porta-vozes de uma mesma obra literária, certamente ouviríamos dois discursos completamente diferentes acerca dela, e essa é uma das nuances para a qual McKenzie nos chama a atenção: o texto é também o uso que se faz dele.

### Silas Flannery leitor de McKenzie

Silas Flannery, suposto escritor irlandês criado por Calvino, é o autor de dois *incipit* do livro, o sexto, *Numa rede de linhas que se entrelaçam*, e o sétimo, *Numa rede de linhas que se entrecruzam*. Trata-se de um sujeito em crise, que vende espaços publicitários em seus romances. Tomado de um profundo desassossego que toca o seu ofício, ele parece encontrar alento numa reflexão que nasce da relação entre o profeta Maomé e seu escriba, Abdullah. Em seus diários, Flannery demonstra grande preocupação pelo vazio potencial, no ato da escrita, entre o mundo e o livro, ou, como ele mesmo elabora: “[...] meu problema é aquilo que fica de fora, o não-escrito, o não-escrevível”.<sup>19</sup> Conta ele, tendo por base as biografias de Maomé, que o escriba Abdullah perdera a fé em Alá a partir do momento em que, ao transcrever os ditados do profeta (que por sua vez escutava a palavra de Alá) e receber a sua concessão para arrematar uma frase ou consertar outra, escandalizara-se, abandonara Maomé e perdera a sua fé no Corão. Para Silas, Abdullah teria errado em escandalizar-se, já que Alá, ao almejar que sua filosofia se convertesse em texto escrito, necessitava precisamente de um escriba que o operacionalizasse. O escriba havia perdido sua fé em Alá pois perdera a fé na escrita. Silas conclui sua reflexão da seguinte forma:

É na página, e não antes, que a palavra – até mesmo a palavra do arrebatamento profético – torna-se definitiva,

<sup>19</sup> CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 186.

isto é, transforma-se em escritura. É só pela limitação do ato da escrita que a imensidade do não-escrito se torna legível, ou seja, pelas incertezas da ortografia, pelos equívocos, pelos lapsos, pelos saltos incontroláveis da palavra e da pena. Por outro lado, o que está fora de nós não pretende comunicar-se pela palavra, quer falada, quer escrita: ele envia suas mensagens por outros meios.<sup>20</sup>

O raciocínio do escritor de Calvino nos revela a maturidade com que enxerga a condição de existência de um texto. Seu pensamento dialoga com a sociologia dos textos de McKenzie, já esboçada acima, e a visão renovada desse estudioso acerca da disciplina da Bibliografia,<sup>21</sup> que gira ao redor da constatação de que o meio repercute sobre a mensagem, afastando-se assim do fantasma do texto puro e autêntico que provém diretamente do espírito do escritor. McKenzie refuta essa pureza, colocando em seu lugar a ideia de que cada texto só existe em sua forma material:

O princípio que desejo sugerir como básico é simplesmente este: bibliografia é a disciplina que estuda textos enquanto formas registradas e os processos de sua transmissão, incluindo sua produção e recepção.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 187.

<sup>21</sup> A Bibliografia como disciplina, ao menos em sua versão ortodoxa de tradição anglo-saxã, não é familiar às práticas acadêmicas brasileiras, sendo o seu correlato mais próximo o campo da Crítica Textual. Entretanto, seu escopo ampliado por McKenzie, com o devido reconhecimento dado à historicidade do texto e seu papel definidor para o significado daquilo que é (re)transmitido, vai ao encontro de uma tradição acadêmica sobretudo francesa, herdeira da História Social e da Cultura, caracterizada pela História do Livro (e mais tarde pela Cultura Escrita), tratada pelo autor como análoga a essa nova Bibliografia (ou Sociologia dos Textos). Por sua vez, esse conjunto epistêmico será a porta de entrada para os estudos editoriais. Landi faz uma leitura mais completa da proposta de McKenzie em: LANDI. Um olhar sobre a edição, p. 48-59.

<sup>22</sup> MCKENZIE. O livro como uma forma expressiva, p. 25.

Se Flannery parece ter captado a mensagem, o escriba Abdullah não. Para ele, o texto deveria espelhar a mente de Alá, negligenciando, portanto, os trabalhos que se empregam entre o espírito e o papel manchado de tinta, dentre os quais figura o ofício do próprio escriba, como reflete Flannery:

Ele estava enganado. A organização da frase era definitivamente uma responsabilidade que lhe cabia; era incumbência sua controlar a coerência interna da língua escrita, da gramática e da sintaxe, para aí acolher a fluidez de um pensamento que se escoava exteriormente a todo e qualquer idioma antes de fazer-se palavra, mais ainda no caso de uma palavra sobremodo fluida como a de um profeta.<sup>23</sup>

O trabalho filosófico que empreende Calvino àquele que resolve se debruçar em seu romance para além da deliciosa diegese de *Se um viajante...* nos impõe mais perguntas do que nos leva a respostas. Se, por um lado, o arrebatamento profético, para usar do caso específico apresentado acima (mas poderíamos incluir aqui a experiência literária), resulta de um trabalho pragmático de produção textual, por outro, para onde vai aquilo que não entrou no texto? McKenzie está correto, não há dúvidas: o texto é o reflexo material de um pensamento, uma ideia, uma fabulação, incapturáveis por natureza, mas tornados possíveis por meio da linguagem. No entanto, tal como naquele filme sem final que assistimos e nos perguntamos o que terá sido feito do protagonista, no romance, também podemos nos interrogar acerca daquilo que não entra. Talvez o professor de literatura ciméria, Uzzi-Tuzii, personagem que figura nos capítulos três e quatro do romance, tenha uma resposta para essa angústia:

<sup>23</sup> CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 187.

– Ler – ele diz – é sempre isto: existe uma coisa que está ali, uma coisa feita de escrita, um objeto sólido, material, que não pode ser mudado; e por meio dele nos defrontamos com algo que não está presente, algo que faz parte do mundo imaterial, invisível, porque é apenas concebível, imaginável, ou porque existiu e não existe mais, porque é passado, perdido, inalcançável, na terra dos mortos...”<sup>24</sup>

Talvez, Leitor e Leitora, ao se darem conta de que não acessarão as continuações dos *incipit*, pudessem se resignar com os conselhos do professor, ou do próprio Silas. Pode ser que o que há depois das páginas seja mesmo da ordem do inalcançável, como reflete o primeiro; ou essa ausência quer se comunicar por outros meios, como imagina o segundo. Talvez os *incipit* sejam tudo. De toda forma, que a nós, os outros leitores, essas reflexões sirvam de norte para evitarmos a deriva ao nos debruçarmos sobre a cama, ajustarmos a luz e abrirmos o livro *Se um viajante numa noite de inverno*.

## Referências

- BEIGUELMAN, Gisele. Livríveis: vídeo e literatura nos anos 80 e 90. In: Arlindo Machado (Org.). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras, 2007. p. 129-138. Disponível em: <<https://bit.ly/3rgll9o>>. Acesso em: 9 jun. 2018.
- CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CARRIÓN, Ulises. El arte nuevo de hacer libros. *Revista Plural*, Cidade do México, n. 41, p. 33-38, fev. 1975.
- HAYLES, Katherine. *Writing machines*. Cambridge: MIT Press, 2002. Disponível em: <<https://bit.ly/3ua5Gef>>. Acesso em: 9 jun. 2018.
- LANDI, Thiago. Um olhar sobre a edição. In: \_\_\_\_\_. *Publicar teatro como prática cênica: horizontes editoriais para livros latentes*. 2020. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras,

<sup>24</sup> CALVINO. *Se um viajante numa noite de inverno*, p. 78.



Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020. p. 48-59. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1843/34286>>. Acesso em: 17 fev. 2021.

MCGANN, Jerome J. *The textual condition*. New York: Princeton University Press, 1991.

MCKENZIE, D. F. O livro como uma forma expressiva. In: \_\_\_\_\_. *Bibliografia e a Sociologia dos Textos*. Tradução de Fernanda Veríssimo. São Paulo: Edusp, 2018. p. 21-48.

PIGLIA, Ricardo. *El último lector*. Barcelona: Debolsillo, 2014.

TEIXEIRA, Samuel F. M. *Livro de artista como metalivro*. 2011. Dissertação (Mestrado em Estudos Editoriais) – Departamento de Línguas e Culturas, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2011. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10773/7566>>. Acesso em: 9 jun. 2018.

YEATS, William Butler. Entre crianças da escola. *O arquivo de Renato Suttana*, abr. 2006. Disponível em: <<https://bit.ly/37oGHKb>>. Acesso em: 16 fev. 2021.