

# PALIMPSESTOS SOBRE PALIMPSESTOS: DECIFRANDO S., DE J. J. ABRAMS E DOUG DORST<sup>1</sup>

## PALIMPSESTS OVER PALIMPSESTS: DECRYPTING S., BY J. J. ABRAMS AND DOUG DORST

---

Pamela Stival<sup>2</sup>

---

**RESUMO:** *S.* é um quebra-cabeça literário idealizado por J. J. Abrams e escrito por Doug Dorst. A investigação conduzida pelos personagens Eric e Jen sobre a real identidade do autor V. M. Straka nas páginas do livro *O navio de Teseu* é envolvente e cheia de detalhes, tais como códigos em notas de rodapé, documentos e correspondências anexas. Esses anexos e anotações criam um panorama amplo e moderno, em conformidade com a sociedade atual, além de permitir várias formas de leitura. A fim de analisar a forma escolhida pelos autores para apresentar o livro e de decifrar as diferentes narrativas que compõem a obra, serão usados os seguintes conceitos: “transtextualidade”, de Gérard Genette (2006); “jogo textual”, de Wolfgang Iser (2002); e “obra aberta”, de Umberto Eco (1997).

**Palavras-chave:** *S.* Transtextualidade. Jogo textual. Obra aberta.

**ABSTRACT:** *S.* is a literary puzzle idealized by J. J. Abrams and written by Doug Dorst. The investigation conducted by the characters Eric and Jen about the real identity of the author V. M. Straka in the pages of the book *O navio de Teseu* is engaging and full of details, such as codes in footnotes and attached documents and correspondence. These items and notes set a wide and modern outlook, in conformity with the nowadays society, besides enabling several ways of reading. In order to analyze the format chosen by the authors to present the book and decipher the different narratives which constitute the work, will be applied the following concepts: “transtextuality”, by Gérard Genette (2006); “textual game” (2002), by Wolfgang Iser; and “open work”, by Umberto Eco (1997).

**Keywords:** *S.* Transtextuality. Textual game. Open work.

---

<sup>1</sup> Artigo recebido em 12 de setembro de 2016 e aceito em 11 de novembro de 2016. Texto orientado pela Profa. Dra. Verônica Daniel Kobs (Uniandrade).

<sup>2</sup> Mestranda do Curso de Teoria Literária da Uniandrade.  
E-mail: pam.stival@gmail.com



*Tudo que dizemos tem um "antes" e um "depois" –  
uma "margem" na qual outras pessoas podem escrever.*

(Stuart Hall)

## INTRODUÇÃO

S. é um trabalho idealizado por J. J. Abrams e escrito por Doug Dorst. A obra é composta por um livro chamado *O navio de Teseu*, escrito por um autor fictício chamado V. M. Straka e traduzido por outro personagem fictício denominado F. X. Caldeira. Dado o mistério sobre a real identidade do autor Straka, Eric e Jen estão tentando descobrir pistas que possam levá-los até o escritor misterioso. Para isso, os estudantes fazem a análise literária, investigam outras fontes e registram os achados em anotações e comentários nas margens do livro. Para se compreender a multiplicidade de linguagens da obra, é necessário desmembrar as diferentes narrativas e entender como elas se relacionam entre si.

A trama de *O navio de Teseu* gira em torno de S., um personagem que perdeu a memória (não se sabe como, nem quando). O livro escrito por Straka inicia *in media res* com S. vagando pelas ruas à procura de alguma informação sobre a própria identidade. S. então é sequestrado e levado até um navio, onde começa a se envolver com um grupo de pessoas que luta contra uma grande companhia, a qual produz armas de destruição em massa. Entre uma missão e outra, S. conhece pessoas que tentam ajudá-lo a encontrar a mulher que ele viu no primeiro capítulo do livro e que parecia saber quem ele era. Nessas buscas, S. sempre se depara com o símbolo **S.** desenhado em paredes, janelas e livros. Para tentar manter as poucas informações que tem sobre si mesmo, S. registra sua história nas paredes do navio e, posteriormente, em folhas de jornais e onde mais pudesse encontrar espaços em branco para escrever.

*O navio de Teseu* foi o último livro escrito por V. M. Straka. O autor supostamente morreu no dia em que iria encontrar o tradutor e editor F. X. Caldeira, que, ao longo da narrativa, o leitor descobre tratar-se de uma mulher, para entregar o décimo e último capítulo. Para preservar sua identidade secreta, Straka escrevia em diversas línguas diferentes e enviava seus capítulos por correspondência a Caldeira. A editora iria finalmente encontrar o autor, em um hotel, quando se depara com um corpo recém caído da janela do quarto e as folhas soltas do capítulo voando pelo chão. Caldeira tenta recuperar o texto, mas um prefácio escrito a *O navio de Teseu* explica que parte do derradeiro capítulo foi reconstruída por ela mesma. No mesmo prefácio, Caldeira fala sobre a lista de pessoas que supostamente poderiam ser V. M. Straka. A editora e tradutora contraria todas as possibilidades.



Diante dessas informações, Eric, um estudante de literatura está em busca de provar sua tese sobre a verdadeira identidade de V. M. Straka. Eric faz anotações nas margens de um exemplar de *O navio de Teseu* que deixa em um local específico da biblioteca. Jen, outra estudante de literatura, encontra o exemplar por acaso e percebe que se trata de um material de estudo. Sendo assim, ela faz uma anotação no livro e os dois iniciam uma conversa por meio de comentários nas margens do exemplar de *O navio de Teseu*. Eric pede ajuda de Jen, alegando ter sido prejudicado por seu ex-orientador. O estudante foi expulso da universidade e tem pressa para descobrir e, por conseguinte, poder comprovar a identidade de Straka, pois seu antigo orientador está prestes a publicar um artigo apresentando a própria tese sobre o tema. A principal fonte de pesquisa de Eric e Jen são as notas da editora F. X. Caldeira escritas no livro *O navio de Teseu*. A editora e tradutora da obra escreveu notas, por vezes estranhas, conflitantes ou até inverossímeis. Os estudantes deduzem, então, que as notas são algum tipo de código de comunicação de Caldeira com o próprio V. M. Straka. Eric e Jen ainda anexam ao livro recortes de jornal, cartas, bilhetes, cópias de documentos, cartões postais e fotos para se comunicarem e compartilharem informações relativas à investigação.

## TRANSTEXTUALIDADES FICTÍCIAS

Para compreender a maneira como J. J. Abrams e Doug Dorst construíram *S.* é necessário recorrer aos conceitos de alguns dos cinco tipos de transtextualidade que Gérard Genette teorizou. O primeiro é o de “paratexto”, que compreende:

(...) título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; errata, orelha, capa e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso. (GENETTE, 2006, p. 9)

Em *O navio de Teseu* a paratextualidade se apresenta, principalmente, nos nomes dos capítulos do livro, criados pela editora F. X. Caldeira, já que Straka não nomeava seus capítulos. Eric e Jen percebem durante a investigação que esses títulos são, na verdade, códigos para decifrar as mensagens escondidas nas notas de rodapé de cada capítulo.



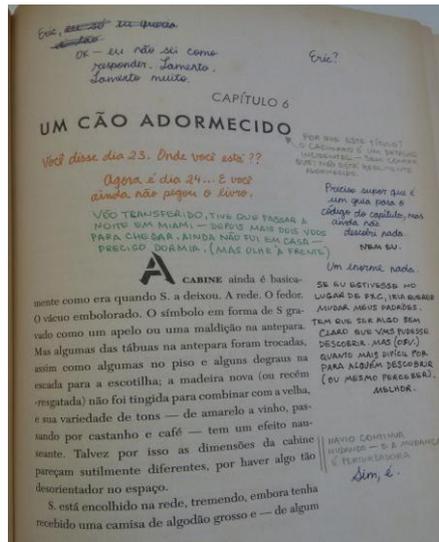


Figura 1: Primeira página do capítulo 6 de *O Navio de Teseu* (ABRAMS; DORST, 2016, p. 203)<sup>3</sup>

Eric e Jen utilizam também a “metatextualidade” em suas buscas pela identidade de Straka. Para Genette, a metatextualidade “é a relação, chamada mais correntemente de ‘comentário’, que une um texto à outro texto do qual ele fale, sem necessariamente citá-lo (convocá-lo), até mesmo, em último caso, sem nomeá-lo” (GENETTE, 2006, p. 11, ênfase no original). Tal recurso textual se configura como os artigos sobre Straka que Eric e Jen leem (e por vezes anexam ao livro) e, ainda, os comentários que fazem a respeito do autor e da obra.

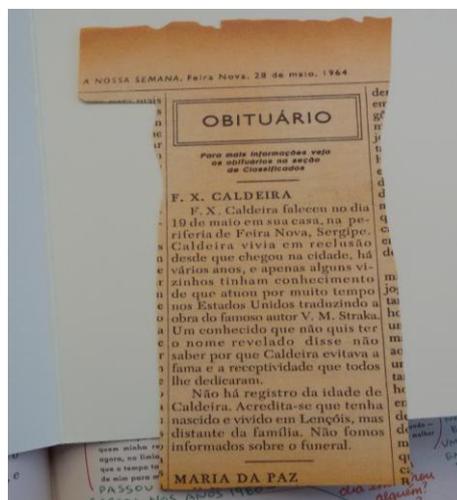


Figura 2: Recorte de jornal encontrado dentro de um cartão anexado ao livro *O Navio de Teseu*. (ABRAMS; DORST, 2016, p. 257)

<sup>3</sup> Imagens do livro *S.*, fotografadas pela autora deste artigo.



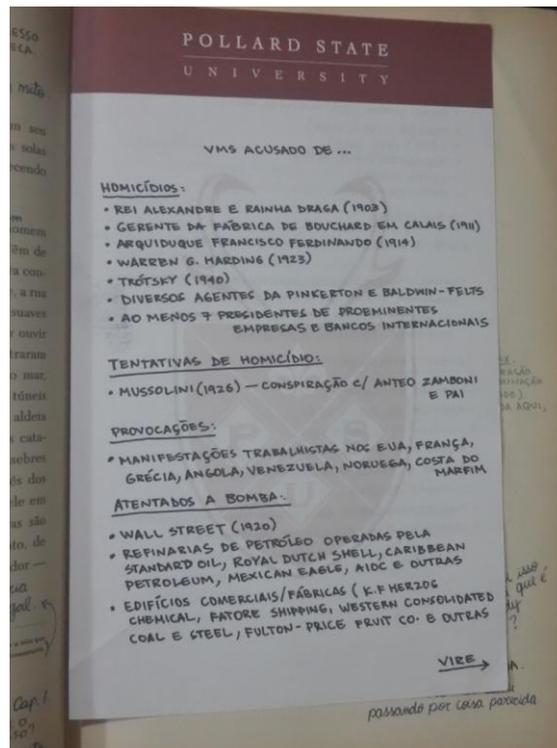


Figura 3: Bilhete escrito por Eric, relacionando as acusações e suspeitas sobre o autor V. M. Straka (ABRAMS; DORST, 2016, p. 11)

Deve-se ressaltar ainda o uso da “intertextualidade”, definida por Genette como “a relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro” (GENETTE, 2006, p. 8). Essa relação se estabelece quando, no início de *O navio de Teseu*, é apresentada uma lista das outras obras de Straka e Eric pede a Jen que leia todos, em ordem de publicação. Assim, durante a narrativa eles sublinham trechos do livro e comparam com trechos de outras obras do autor, ressaltando suas semelhanças, inclusive no que se referia à temática.

Portanto, compreende-se que os elementos transtextuais criados pelos autores Abrams e Dorst para o livro *O navio de Teseu* têm função primordial na narrativa de S., considerando-se que toda a trama envolvendo o autor Straka e a editora Caldeira é o principal objeto de estudo de Eric e Jen.



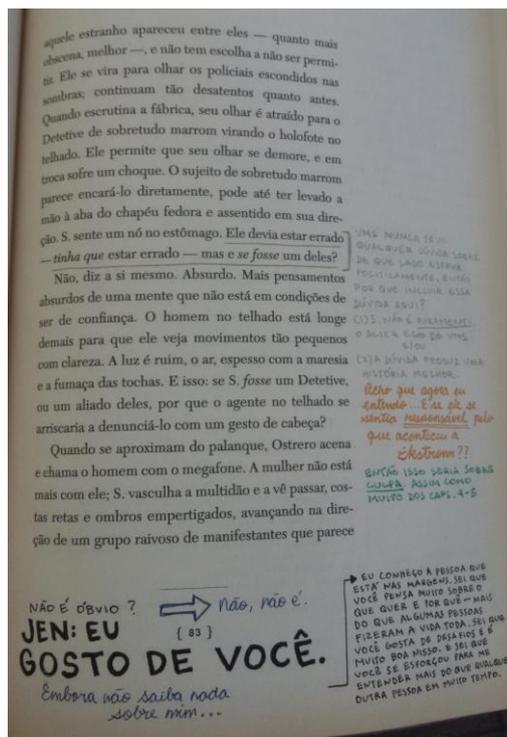


Figura 4: As anotações nas margens evidenciam o relacionamento entre Eric e Jen. (ABRAMS; DORST, 2016, p. 83)

Como demonstra a figura acima, por meio de comentários e cartas no livro, Eric e Jen compartilham, ainda, informações sobre sua vida pessoal e, ao longo da narrativa, entende-se que o envolvimento entre os dois também se intensifica.

## O FIO DE ARIADNE E AS POSSIBILIDADES DE LEITURA

A narrativa de S. é totalmente fragmentada. Existem a narrativa de *O navio de Teseu*, a trama envolvendo Straka e Caldeira, que Eric e Jen tentam desvendar, e a própria trama de Eric e Jen, que precisam correr contra o tempo para completar sua investigação e acabam se envolvendo amorosamente. A própria referência ao mito grego Teseu, no nome do livro, é um indicativo de que a obra precisa ser desvendada ao poucos. Segundo o *Dicionário de mitologia grega e romana*, Teseu é o herói por excelência da região da Ática, filho de Egeu e Etra.

Sabe-se que no seguimento da morte de Androgeu, o filho de Minos, este exigira aos Atenienses um tributo de sete jovens,



pagável de nove em nove anos. Quando chegou o momento de pagar este tributo pela terceira vez, os Atenenses começaram a murmurar contra Egeu. Teseu refletiu e, para acalmar, designou-se a se mesmo para seguir para Creta. (...) os jovens deviam apresenta-se sem armas, mas, se conseguissem matar o Minotauro, monstro a que deviam ser lançados como alimento, obteriam o direito de regressar livremente. (GRIMAL, 2000, p. 441)

Então Teseu partiu para Creta, rumo ao Labirinto do Minotauro.

Ao partir, Teseu recebera do pai dois jogos de velas para o navio. Velas negras para a ida porque a viagem era funesta. (...) e porque contava que a viagem de regresso fosse de alegria, Egeu dera-lhe também velas brancas. Ao chegar a Creta, Teseu, tal como os companheiros, foi fechado no Labirinto, que era o “palácio” do Minotauro. (GRIMAL, 2000, p. 441, ênfase no original)

Entretanto, ainda antes de entrar no Labirinto, Teseu é notado por Ariadne, filha de Minos e Pasífae.

Quando Teseu chegou a Creta para lutar com o Minotauro, Ariadne viu-o e sentiu por ele um violento amor. Para lhe permitir descobrir o caminho no labirinto onde se encontrava o Minotauro, deu-lhe um novelo de fio, que ele desenrolou, e que lhe indicou o caminho de regresso. Depois fugiu com Teseu para escapar da cólera de Minos. (GRIMAL, 2000, p. 45-46)

Dentro do contexto de *S.*, Ariadne é o nome de um navio em outra obra do autor V. M. Straka. Logo, segundo o próprio Eric, “Daí o título de ONDT<sup>4</sup> – observe também a ligação mitológica entre Ariadne e Teseu” (ABRAMS; DORST, 2016, p. 28). Jen, contudo, responde que precisou pesquisar para compreender a ligação.

---

<sup>4</sup> Sigla de *O navio de Teseu*, usada por Eric e Jen.



Em razão da multiplicidade de elementos que compõem S., o leitor, já no início, deve tomar uma decisão prática sobre a forma de ler a obra. Pode-se optar por ler primeiramente *O navio de Teseu* de maneira isolada para depois tomar conhecimento das notas de rodapé de Caldeira, dos comentários e Eric e Jen e dos elementos anexos. Pode-se, também, escolher ler *O navio de Teseu* juntamente com as notas e depois ler os comentários de Eric e Jen. Ou, ainda, pode-se ler toda a obra concomitantemente, pausando a leitura de *O navio de Teseu* a cada nota de rodapé e frase sublinhada por Eric e Jen, acompanhada de comentários e anexos. Umberto Eco, em *Seis passeios pelos bosques da ficção*, discorre sobre as escolhas que condicionam o processo da leitura: “Num texto narrativo, o leitor é obrigado a optar o tempo todo. Na verdade, essa obrigação de optar existe até mesmo no nível da frase individual – pelo menos sempre que esta contém um verbo transitivo” (ECO, 1994, p. 12). Mesmo optando por uma ou outra abordagem, a escolha renova-se a cada página quando o leitor se depara com novos comentários e materiais anexos. Para Wolfgang Iser, em *O jogo do texto*, “o texto é composto por um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo e, por fim, interpretá-lo” (ISER, 2002, p. 107).

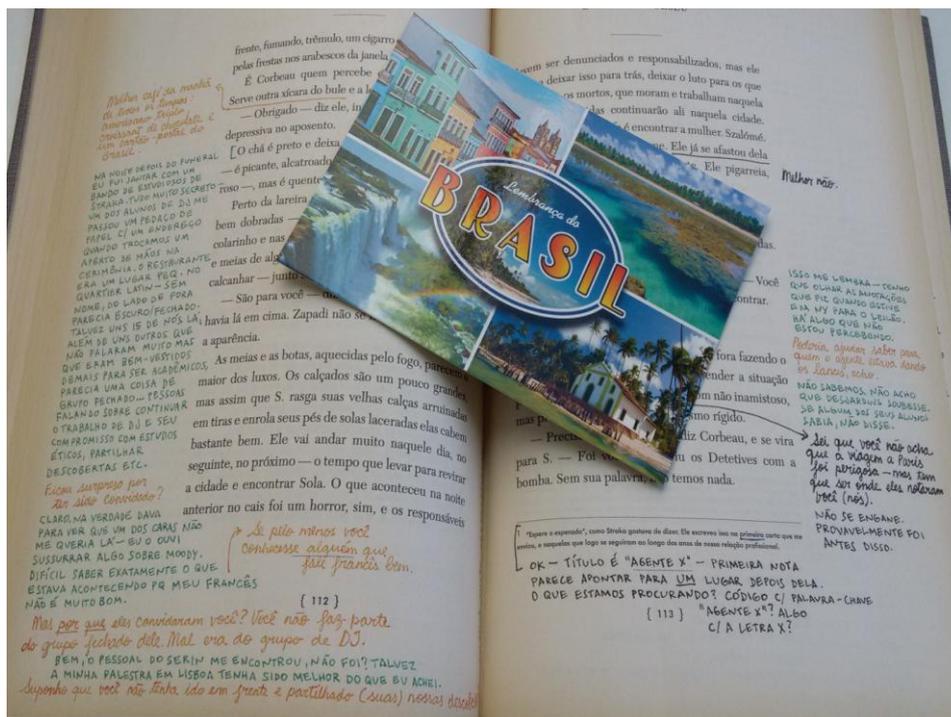


Figura 5: Página com anotações, trechos sublinhados, notas de rodapé e cartão postal anexo. (ABRAMS; DORST, 2016, p. 112-113)



Tal formato de fragmentação de informações precisa ser compreendido para então passar a funcionar automaticamente. Iser argumenta que o leitor precisa formar esquemas para a leitura.

Uma vez que estes esquemas tenham sido formados, o primeiro passo vital para eles está em serem internalizados, de modo que possam funcionar subconscientemente. Isso significa que tendem a se tornar ritualizados de um modo ou de outro e, quando isso sucede, separam-se dos próprios objetos que deram origem à sua formação. (ISER, 2002, p. 111)

Logo, a forma de leitura escolhida se internaliza e passa a ser natural ao leitor. Iser afirma ainda que:

(...) os esquemas podem ser usados para moldar coisas doutro modo inapreensíveis ou de que queremos dispor dentro de nossas condições. Assim como os esquemas capacitam a nos acomodarmos a objetos assim também nos concedem assimilar objetos de acordo com nossas próprias inclinações. (ISER, 2002, p.111)

Assim, tais esquemas são responsáveis por ajudar a ordenar as informações passadas de maneira, às vezes desordenada, pela narrativa de S. Parte dessa fragmentação se dá pelo fato de que os comentários entre Jen e Eric acontecem em momentos diferentes. Por meio da diferenciação das tintas de canetas utilizadas pelos personagens para fazer os comentários é possível perceber cinco períodos distintos de comunicação: no primeiro momento somente os comentários de Eric aparecem, a lápis, depois surgem os comentários de Jen à caneta e com o passar do tempo, as diferentes cores de caneta sinalizam comentários feitos no início, no meio ou no fim da investigação dos dois estudantes. Tais indícios configuram, ainda, uma nova maneira de leitura, já que, percebendo-se tal sequência temporal, podem-se ler os comentários em ordem cronológica.



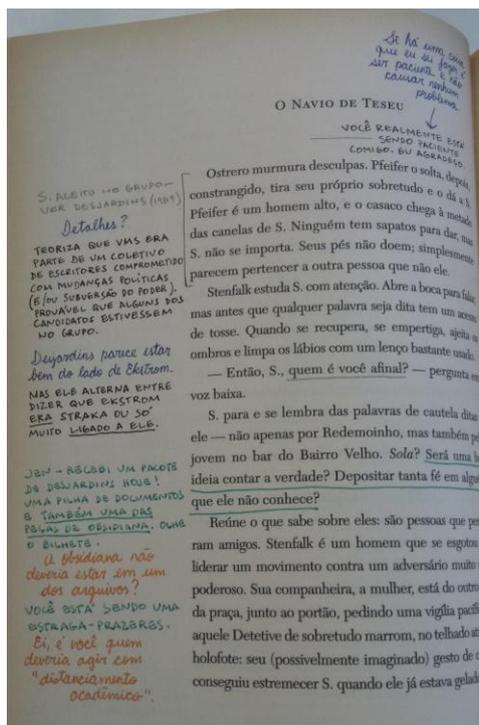


Figura 6: Comentários feitos nas margens, com diferentes cores de tintas de caneta, ou a lápis. (ABRAMS; DORST, 2016, p. 86)

Tamanha quantidade de informações de diferentes fontes (livro, notas de rodapé, comentários e anexos) exige que o leitor possa mergulhar no mundo de Straka. “Ora, como o texto é ficcional, automaticamente invoca a convenção de um contrato entre autor e leitor, indicador de que o mundo textual há de ser concebido, não como realidade, mas *como se fosse realidade*” (ISER, 2002, p. 107, ênfase no original). Já para Eco, “o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chamou de ‘suspensão da descrença’. O leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras (ECO, 1994, p. 81, ênfase no original). Aplicando os postulados dos dois teóricos na obra analisado, conclui-se que é necessário que o leitor aceite a convenção de que está lendo um exemplar de *O navio de Teseu* que pertence a Eric e é emprestado a Jen periodicamente. Desse modo, ao se submeter a essa convenção, o leitor, segundo Eco, descobre “o verdadeiro atrativo de qualquer ficção, verbal ou visual. A obra de ficção nos encerra nas fronteiras de seu mundo e, de uma forma ou de outra, nos faz levá-la a sério” (ECO, 1994, p. 84). Entretanto, Eco também adverte:

Na ficção, as referências precisas ao mundo real são tão intimamente ligadas que, depois de passar algum tempo no mundo do romance e de misturar elementos ficcionais com referências à realidade, como se deve, o leitor já não sabe



muito bem onde está. Tal situação dá origem a alguns fenômenos bastante conhecidos. O mais comum é o leitor projetar o modelo ficcional na realidade – em outras palavras, o leitor passa a acreditar na existência real de personagens e acontecimentos ficcionais. (ECO, 1994, p. 131)

O próprio personagem Eric atenta para o risco de o leitor levar tão a sério o que lhe é apresentado: “Você não pode supor que a entende (Caldeira) totalmente. Tudo que tem é o texto – e não é muito” (ABRAMS; DORST, 2016, p. 77). Entretanto, Jen, ao responder o comentário, revela com ironia que, sim, ela se apoia somente no texto para tirar suas conclusões. “Você percebeu o que acabou de escrever, certo?” (p. 77). Assim, a certo ponto de imersão, o leitor pode se sentir envolvido na investigação das pistas e dos códigos de *O navio de Teseu*. Para Iser, tal interação faz parte do jogo do texto:

Quanto mais o leitor é atraído pelos procedimentos a jogar os jogos do texto, tanto mais é ele também jogado *pelo* texto. Assim novos traços de jogo emergem – ele assegura certos papéis ao leitor e, para fazê-lo, deve ter claramente a presença potencial do receptor como uma de suas partes componentes. O jogo do texto, portanto, é uma performance para um suposto auditório e, como tal, não é idêntico a um jogo cumprido vida comum, mas, na verdade, um jogo que se encena para o leitor, a quem é dado um papel que o habilita a realizar o cenário apresentado. (ISER, 2002, p. 115-116)

Quando o jogo se concretiza, ou seja, quando leitor e texto desempenham seus respectivos papéis, o leitor “é, então, apanhado em uma duplicidade inexorável: está envolto em uma ilusão e, simultaneamente, está consciente de que é uma ilusão” (ISER, 2002, p. 116). Tamanha é a riqueza de detalhes contidos em *S.*, seja na caligrafia de cada personagem, seja nos materiais anexos ou nos códigos e pistas contidos nas notas de rodapé que a imersão é quase inevitável.



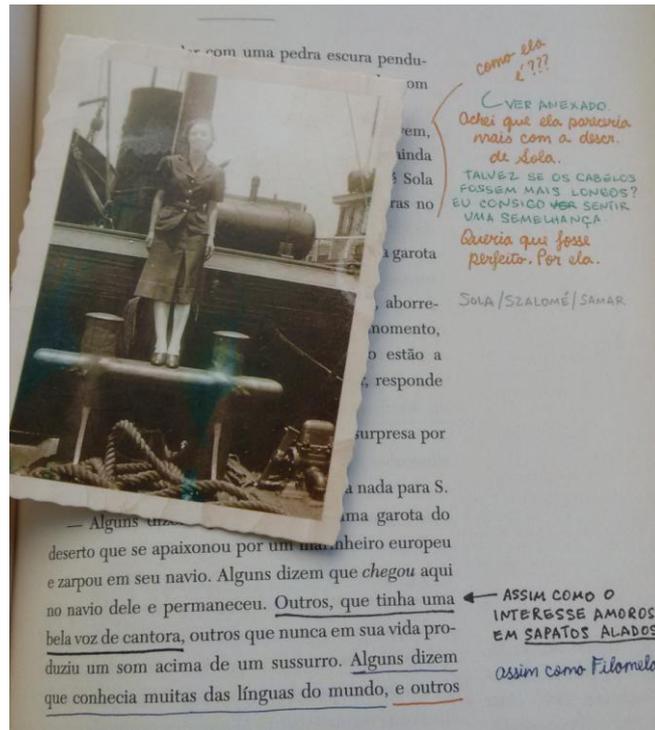


Figura 7: Foto da editora F.X. Caldeira, anexada ao livro *O navio de Teseu* (ABRAMS; DORST, 2016, p. 243)

As diferentes narrativas, que correspondem a diferentes linhas cronológicas e a possibilidades distintas de leitura, estão de acordo com a ideia de Ítalo Calvino, em *Seis propostas para o próximo milênio*:

(...) os livros modernos que mais admiramos nascem da confluência e do entrelaçamento de uma multiplicidade de métodos interpretativos, maneiras de pensar, estilos de expressão. Mesmo que o projeto geral tenha sido minuciosamente estudado, o que conta não é o seu encerrar-se numa figura harmoniosa, mas a força centrífuga que dele se liberta, a pluralidade de linguagens como garantia de uma verdade que não seja parcial. (CALVINO, 1990, p. 131)

Tal pluralidade de linguagens a que Calvino se refere, no caso de *S.*, enriquece a narrativa, tornando a leitura e o descobrimento de pistas e códigos uma experiência, por vezes, empírica. Dessa forma, é recorrente o fato de o leitor procurar indícios de códigos e informações na narrativa de *O navio de Teseu*, bem como nas notas de rodapé e nos documentos anexos. Porém, esses detalhes muitas vezes são apenas aludidos por Eric e Jen. Sobre essas possíveis “lacunas”, Eco afirma que uma narrativa de ficção,



(...) ao construir um mundo que inclui uma multiplicidade de acontecimentos e de personagens, não pode dizer tudo sobre esse mundo. Alude a ele e pede ao leitor que preencha toda uma série de lacunas. Afinal (como já escrevi), todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça parte de seu trabalho. Que problema seria se um texto tivesse de dizer tudo que o receptor deve compreender – não terminaria nunca. (ECO, 1994, p. 9)

As lacunas descritas por Eco se tornam parte do jogo do texto descrito por Iser, quando convidam o leitor a participar da investigação, começar a definir seu próprio panorama e até mesmo a levantar suas próprias hipóteses sobre qual seria a verdadeira identidade de Straka.

O jogo encenado do texto não se desdobra, portanto, como um espetáculo que o leitor meramente observa, mas é tanto um evento em processo como um acontecimento para o leitor, provocando seu envolvimento direto nos procedimentos e na encenação. Pois o jogo do texto pode ser cumprido individualmente por cada leitor, que, ao realizá-lo de seu modo, produz um 'suplemento' individual, que considera o significado do texto. (ISER, 2002, p. 116, ênfase no original)

Essa afirmação encontra consonância também em outra declaração do próprio Iser, em *O ato da leitura*, quando o teórico menciona que a obra "é o ser constituído do texto na consciência do leitor" (ISER, 1996, p. 51). Em alguns casos, comentários de Eric e Jen fazem referência a alguma nota de rodapé ou informação que está em outra página. Caso o leitor decida seguir essas orientações, cria-se um movimento de ida e volta no texto. Logo, em *S.*, é necessário interagir com o texto para constituir um panorama próprio, com as informações apresentadas, e, portanto, dar sentido ao conjunto da obra. Sobre esse caminho que o leitor precisa percorrer, em um livro, Umberto Eco, em *Obra aberta*, afirma que:

(...) uma obra de arte é um objeto produzido por um autor que organiza uma seção de efeitos comunicativos de modo que cada possível fruidor possa recompreender (através do jogo de respostas às configuração de efeitos sentida como estímulo pela sensibilidade e pela inteligência) a mencionada obra, a forma imaginada pelo autor. (ECO, 1997, p. 40)



Dessa forma, *S.* enquadra-se na definição de Eco de “obra aberta”, cuja poética tende a “promover no intérprete ‘atos de liberdade consciente’, pô-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma necessidade que lhe prescreve os modos definitivos de organização da obra fruída (ECO, 1997, p. 41, ênfase no original). As possíveis fruições que cada leitor tem possibilidade de fazer, partindo da obra de Abrams e Dorst, têm, portanto, a característica da literatura e da sociedade contemporâneas, que:

(...) ao propor estruturas artísticas que exigem do fruidor um empenho autônomo especial, frequentemente uma reconstrução, sempre variável, do material proposto, refletem uma tendência geral de nossa cultura em direção àqueles processos em que, ao invés de uma sequência unívoca e necessária de eventos, se estabelece como que um campo de probabilidades, uma “ambiguidade” de situação, capaz de estimular escolhas operativas ou interpretativas sempre diferentes. (ECO, 1997, p. 93, ênfase no original)

Sendo assim, *S.* e suas várias possibilidades conferem abertura e dinamismo à leitura. Tal característica, para Eco, corresponde a “várias integrações, complementos produtivos concretos, canalizando-os a priori para o jogo de uma vitalidade estrutural que a obra possui, embora inacabada, e que parece válida também em vista de resultados diversos e múltiplos” (ECO, 1997, p. 63).

Além do conceito de “obra aberta”, Eco teoriza sobre “obra em movimento”. *S.* pode também ser caracterizado dessa forma por permitir diversas formas de interação com um mesmo livro, orientando o leitor para buscas e relações.

*A obra em movimento*, em suma, é possibilidade de uma multiplicidade de intervenções pessoais, mas não é convite amorfo à intervenção indiscriminada: é o convite não necessário nem unívoco à intervenção orientada, a nos inserirmos livremente num mundo que, contudo, é sempre aquele desejado pelo autor. (ECO, 1997, p. 62, ênfase no original)



No final, o livro ainda reforça sua característica de “obra aberta” e “em movimento”. S., o protagonista de *O navio de Teseu*, encontra a mulher pela qual procura desde o início da história, mas não obtém todas as respostas que buscava. Sendo assim, ele continua a registrar sua história sempre que possível. “Os jornais são onde S. escreve. Ele encheu milhares de páginas, escrevendo nos estreitos espaços brancos entre as linhas de composição, superpondo suas palavras às impressas quando fica sem margem. Palimpsestos sobre palimpsestos” (ABRAMS; DORST, 2016, p. 379). S., por fim, continua viajando no navio que dá nome ao livro, agora ao lado da mulher que tanto procurou e executando as missões para as quais é designado.

A narrativa de Eric e Jen também se encerra deixando coisas inacabadas. Os dois saem da universidade onde conduziam seus estudos e fogem para outro país. Eles estão convictos de que encontraram a resposta para a questão da real identidade de V. M. Straka. Entretanto ainda não têm documentos suficientes para provar a verdade e finalmente revelar a informação ao mundo acadêmico.

Por seu caráter plural e pela recusa dos autores, no que diz respeito a estabelecer um final que de fato encerrasse as histórias, S. motiva a curiosidade do leitor, que passa a ser atuante em todo o processo: “Quando uma obra apresenta diversos pretextos, muitos significados e sobretudo muitas faces e muitas maneiras de ser compreendida e amada, então certamente ela é interessantíssima, então é uma cristalina expressão de personalidade” (ECO, 1997, p. 45). S., com suas escolhas, caminhos e possibilidades de compreensão, concretiza-se para o leitor como uma obra densa e envolvente, passível, inclusive, de novas e diferentes leituras.

## CONCLUSÃO

A intrincada construção de S., por J. J. Abrams e Doug Dorst, combina diversas narrativas. Os elementos transtextuais desenvolvidos para *O navio de Teseu* combinam a narrativa linear do personagem S., a outras, não-lineares, como as histórias de: V. M. Straka e seu relacionamento com F. X. Caldeira; e a investigação e o envolvimento de Eric e Jen. As histórias, então, acabam se sobrepondo, gerando um emaranhado de informações, desvendado por um fio de Ariadne.

O jogo textual criado pelos autores força o leitor a tomar decisões e a participar da obra, transformando-o em um leitor não-passivo. As diversas possibilidades de interação e envolvimento, que geram várias maneiras de compreensão, consolidam S. como uma obra aberta e rica em significados. O



cruzamento e a multiplicidade (de materiais, histórias e linguagens) que *S.* oferece ao leitor são reflexos de uma sociedade cada vez mais dinâmica, que exige um leitor disposto a compreender tal dinamismo e a aceitar o convite para experimentar um processo de narrativas fragmentadas e leitura investigativa.

Assim, considerando a pluralidade da criação de Abrams e Dorst:

Alguém poderia objetar que quanto mais a obra tende para a multiplicidade dos possíveis mais se distancia daquele *unicum* que é o *self* de quem escreve, a sinceridade interior. A descoberta de sua própria verdade. Ao contrário, respondo, quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis. (CALVINO, 1990, p. 138)

Entende-se, pois, que a diversidade de narrativas e de leituras possíveis caracteriza *S.* como uma obra única, de apelo interativo e contemporâneo, que transforma o leitor em uma peça importante do jogo textual, com poder de reordenar as informações recebidas da forma que quiser, para interpretar a obra.

## REFERÊNCIAS

ABRAMS, J. J.; DORST, D. S. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.

CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio*. 2. ed. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ECO, U. *Obra aberta*. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.

\_\_\_\_\_. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG, 2006.



GRIMAL, P. *Dicionário da mitologia grega e romana*. 4. ed. Tradução de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 6. ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP & A, 2001.

ISER, W. *O ato da leitura*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: 34, 1996.

\_\_\_\_\_. O jogo do texto. In: LIMA, L. C. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p.105-118.

