

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SEMIÓTICA E LINGUÍSTICA GERAL**

JULIANA ÁNGEL-OSORNO

A leitura como ação: Descrição de anotações de leitores em textos de ficção como índices da emergência de sistemas complexos

Versão corrigida

São Paulo
2023

JULIANA ÁNGEL-OSORNO

A leitura como ação: Descrição de anotações de leitores em textos de ficção como índices da emergência de sistemas complexos

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Semiótica e Linguística Geral do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Linguística.

Orientadora: Profa. Dra. Evani de Carvalho Viotti

Versão corrigida

São Paulo
2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

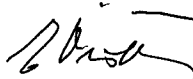
Ángel-Osorno, Juliana
?5831 A leitura como ação: Descrição de anotações de leitores em textos de ficção como índices da emergência de sistemas complexos / Juliana Ángel-Osorno; orientadora Evani Viotti - São Paulo, 2023.
202 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Linguística. Área de concentração: Semiótica e Linguística Geral.

1. Linguística. 2. Semiótica. 3. Teoria Literaria.
I. Viotti, Evani, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**Termo de Anuência do (a) orientador (a)**Nome do (a) aluno (a): Juliana Angel OsornoData da defesa: 15 / 09 / 2023Nome do Prof. (a) orientador (a): Evani de Carvalho Viotti

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 14 / 11 / 2023

(Assinatura do (a) orientador (a))

Agradecimentos

Em primeiro lugar, quero agradecer à minha orientadora, Evani, para quem só tenho palavras de afeto e admiração. Evani foi uma interlocutora incansável e generosa nesses anos de doutorado e, embora soe como um grande clichê, essa tese não existiria não fosse o entusiasmo e a constância na orientação dela.

Também devo agradecer a Murilo, que esteve ao meu lado em todas as fases do doutorado, da escrita do projeto até a escrita da tese, me dando sempre apoio, café, companhia e escuta. A suas anotações nos livros aqui em casa, devo também a inspiração para esta pesquisa.

Aos meus colegas do LLICC (Laboratório “Linguagem, Interação, Cultura e Cognição”) da FFLCH/USP, que foram fundamentais para eu sobreviver ao primeiro ano da pandemia de COVID-19, muito obrigada. A Cecília, Dora, Júlia, Bruna, Renata, Rodrigo e Joana, meus agradecimentos por esses anos de companhia real e virtual. Gostaria de agradecer especialmente ao João, que sempre mostrou muito entusiasmo por minha pesquisa e virou um interlocutor encorajador e rigoroso, além de um grande amigo.

Também gostaria de agradecer aos professores João Queiroz, Lynn Mario Menezes de Souza e Bruna Gisi pela leitura cuidadosa do meu relatório de qualificação. Suas contribuições durante a banca deram combustível para a segunda parte desta pesquisa, e espero que, caso leiam a tese, encontrem nela rastros de nossa interação. Ao professor Leland McCleary, gostaria de agradecer não apenas pelas contribuições na qualificação, mas pelas contribuições desde o começo do doutorado nos encontros do LLICC, e pelo entusiasmo que sempre mostrou por esta pesquisa e seu objeto.

Não posso deixar de agradecer aos leitores, conhecidos e anônimos que me deixaram observar suas anotações nos livros que leram. Também às pessoas que, animadas com minha ideia de pesquisa doaram temporariamente livros de suas bibliotecas e confiaram em que eu cuidaria bem deles. Gostaria de agradecer especialmente a Jamie Gentry, que ao saber do tema da minha pesquisa pediu à Biblioteca da Universidade de Chicago que desse baixa à uma cópia anotada do livro *Dawn*, de Octavia Butler, e a enviou a Evani para que eu pudesse estudá-lo. Esse livro, anotado por dois leitores, forneceu material valiosíssimo para minha pesquisa.

Agradeço ao departamento de linguística da USP, que me acolheu tão bem há mais de dez anos e que eu continuo a sentir como uma casa fora de casa. Agradeço especialmente à Érica pela sabedoria burocrática e por nunca me deixar perder um prazo. E também à Clarissa Monteiro, que em 2020 topou ser Representante Discente junto comigo, tarefa da qual surgiu uma pareceria muito importante durante aquele primeiro ano incerto da pandemia.

Agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq pela concessão de bolsa para a pesquisa de doutorado, que resultou nesta tese.

Também devo agradecer à Biblioteca do Instituto Ibero-Americano de Berlim e à Fundação do Patrimônio Cultural da Prússia, em Berlim, pelo acesso a um manuscrito original de *Sobre Héroes y Tumbas*, do escritor argentino Ernesto Sábato, que tive o prazer de estudar em fevereiro de 2023 nas instalações da biblioteca e que foi material importante para o desenvolvimento desta pesquisa.

Finalmente, gostaria de agradecer a minha mãe, meu pai, minha irmã, ao pequeno Amarú e às minhas amigas e amigos por sempre me apoiarem nos meus projetos e por confiarem, – e me lembrarem com a frequência necessária–, de que tudo vai dar certo. Deu!

Resumo

Esta pesquisa de doutorado teve por objetivo responder à pergunta “como lemos ficção?”. A leitura foi concebida como um processo que faz emergir um sistema complexo, mais especificamente uma *ecologia da composição* (SYVERSON, 1999), por meio de ações cooperativas (GOODWIN, 2018) que envolvem o leitor em interação com o texto, com o autor e com outros agentes, materiais e sistemas correlacionados presentes nessa ecologia. Como sistema complexo, a ecologia da composição que emerge da interação dos leitores com os textos tem como atributos ser emergente, distribuída, enativa e corporeada. Por ser um processo silencioso e individual, a leitura apresenta um problema metodológico de observação que pôde ser resolvido aqui por meio do dispositivo metodológico de análise de marginalia deixada por leitores em livros de ficção. A marginalia é entendida como uma série de registros das reações do leitor que emergem durante a leitura, de maneira que ele possa cumprir seu trabalho de leitura. O corpus de pesquisa conta com 1668 anotações feitas por nove leitores em dez obras de ficção nas línguas espanhola, inglesa e portuguesa. Para a construção do corpus foram lidos os dez livros com suas anotações e foi construída uma base de dados que evidencia a interação das anotações com os trechos da narrativa a que elas estão associadas. As análises se apresentam na forma de descrições detalhadas das interações dos leitores com os textos, inspiradas pelos procedimentos dos etnometodólogos, que entendem que as descrições têm validade analítica e teórica, no sentido de que fornecem uma análise dinâmica da tarefa mundana em questão (LIBERMAN, 2013; GARFINKEL, 2018). As análises mostram como os atributos da ecologia da composição se revelam na marginalia. Por um lado, mostram como a interação do leitor com o texto e com outros agentes e materiais faz emergir significados que não se encontram nas partes do texto nem no seu todo. Essa emergência é feita por meio do reuso com transformações de objetos ecológicos (GIBSON, 2015) e materiais semióticos que estão distribuídos no tempo e no espaço. A tese também descreve como o corporeamento atravessa essa interação em todos os níveis, do manuseio do livro pelo leitor até os níveis textuais da narrativa e da história, e discute como a leitura é uma ação e uma experiência perceptual e corporeada usando o conceito de *imaginação enativa* (MEDINA, 2013). A tese conclui que a leitura-como-ação é um sistema semiótico interacional (MCCLEARY; VIOTTI, 2017, 2022), complexo, não necessariamente ou apenas mental, que se caracteriza por ser distribuído, enativo, corporeado e emergente.

Palavras-chave: Leitura de ficção. Ecologia da composição. Sistemas complexos. Ação cooperativa. Interação.

Abstract

This work aimed at answering the question “how do we read fiction?”. Reading is understood here as a process by which a complex system, more specifically an ecology of composition (SYVERSON, 1999), emerges through the interaction between the reader and the text, and other materials, agents, and correlated systems present in the ecology, by means of co-operative actions (GOODWIN, 2018). As a complex system, the ecology of composition that emerges through the interaction of readers and texts shows the attributes of being emergent, distributed, enactive and embodied. As a silent and individual process, reading presents a methodological problem of observation that is solved through the methodological device of analyzing marginalia left by readers in fiction texts. Marginalia is here understood to be any record of the reader’s reactions that emerges during the reading process, which help them fulfill their reading task. The corpus built for the research encompasses 1668 annotations left by nine writers in ten fiction books in Spanish, English and Portuguese. All ten books and their annotations were read in their entirety. A database was created that shows the interaction of the annotations with the narrative passages they are connected with. Analyses are presented in the form of detailed descriptions of the readers' interactions with the texts, following a procedure inspired by ethnomethodologists, who understand that descriptions have analytical and theoretical validity, in the sense that they provide a dynamic analysis of the day to day task at hand (LIBERMAN, 2013; GARFINKEL, 2018). The analyses show how the attributes of the ecology of composition are evinced in the marginalia. On the one hand, they show how the reader's interaction with the text and with other agents and materials brings forth meanings that are not found in any part of the text or in the total number of parts put together. This emergence happens through the reuse with transformations of ecological objects (GIBSON, 2015) and semiotic materials that are distributed in time and space. The dissertation also describes how embodiment runs through this interaction at all levels, from the reader's handling of the book to the textual levels of the story and the narration, and discusses how reading is a perceptual and embodied action and experience using the concept of enactive imagination (MEDINA, 2013). The dissertation concludes that reading-as-action brings forth an interactional, complex semiotic system (MCCLEARY; VIOTTI, 2017, 2022, not necessarily or purely mental, which is characterized by being distributed, enactive, embodied and emergent.

Key-words: Reading of fiction. Ecology of composition. Complex systems. Co-operative action. Interaction.

Sumário

1. INTRODUÇÃO	9
2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	17
2.1. Ecologia da composição: a emergência da obra.....	18
3. METODOLOGIA.....	40
4. OS DADOS.....	44
5. DISTRIBUTIVIDADE NO ESPAÇO.....	49
5.1. O espaço no objeto-livro	50
5.2. Outros objetos na interação do leitor com o objeto-livro	57
5.3. “Aziz plays polo with an Englishman”: títulos como pontos de referência num mapa.....	71
5.4. Considerações finais.....	93
6. DISTRIBUTIVIDADE NO TEMPO	94
6.1. “Jack é o sloth de Zootopia :)”: Distribuição e escalas de tempo na leitura	95
6.2. “– Mi madre– respondió Martín en voz baja y ahogada– es una cloaca”: o manuscrito de <i>Sobre Héroes y Tumbas</i> , de Ernesto Sábato, como processo	106
6.3. Considerações finais.....	120
7. CORPOREAMENTO E ENAÇÃO	122
7.1. “Medusa.”: o corporeamento em diferentes escalas de tempo nas leituras de J.R. e V.R. de <i>Dawn</i> , de Octavia Butler	125
7.2. “they cared about each other”: o corporeamento na interação de J.R. e V.R. com os personagens principais de <i>Dawn</i> , de Octavia Butler	138
7.3. Considerações finais.....	159
8. EMERGÊNCIA	161
8.1. Emergência do título <i>Água Viva</i> na leitura de L.M. da obra de Clarice Lispector....	163
8.2. Emergência de Mrs. Flowers na leitura de G.L. de <i>I Know Why the Caged Bird Sings</i> , de Maya Angelou	178
8.3. Considerações finais.....	190
9. CONCLUSÕES.....	192
BIBLIOGRAFIA	199

1. Introdução

A leitura é uma atividade que se faz, em geral, em solidão. É um evento que acontece entre um leitor e um livro, embora existam leituras coletivas em voz alta, mas pode-se dizer que essas são menos frequentes do que o típico caso de um leitor sentado em algum lugar com seu livro na mão. Quem o vê de longe pensaria que ele não está fazendo nada, ou que coisas estão acontecendo apenas “na sua cabeça”.

Ao mesmo tempo, quem é leitor ávido de ficção sabe que a leitura de uma narrativa pode ser sentida como uma viagem, como ilustra a charge de Liniers na Imagem 1 abaixo; pode despertar todo tipo de emoções, como mostra a imagem de autor desconhecido à direita; ou pode até ter um efeito transformador para o leitor, como ilustra a charge de Javirroyo. Essas ilustrações mostram as noções de senso comum que caracterizam a experiência da leitura de narrativas ficcionais, e nelas se coloca o leitor como um receptor de algum tipo de efeito da leitura. Apenas na de Liniers, onde a menina pergunta ao gato se ele sabe que ela pode estar em dois lugares ao mesmo tempo, parece que o leitor tem alguma agência no processo da leitura, colocando essa ubiquidade como algo que *ela faz* ou que *ela pode*.

Essas noções do senso comum dizem que os livros nos fazem coisas, que suas narrativas acontecem para nós. Além disso, a leitura, como muitas outras atividades da vida prática, é uma atividade da qual o leitor participa com naturalidade, mas quando perguntado sobre “como ele lê”, sua resposta é um simples “leio”. Pode ser que ele fale das suas preferências: de dia, de noite, antes de dormir, livros de papel, livros digitais para leitores como *Kindle*, em silêncio, com barulho, em voz alta. Pode ser também que ele relate estratégias aprendidas para solucionar problemas durante a leitura, como procurar palavras desconhecidas no dicionário. Mas essas soluções a problemas pontuais não constituem a parte maior da sua leitura, que em geral, flui com naturalidade.



©Liniers



Autor desconhecido



©Javirroyo

Imagem 1 - Ilustrações de Liniers, Javirroyo e de autoria desconhecida mostram noções de senso comum sobre os efeitos da leitura nos leitores.

Embora como leitores sintamos que a história é algo que nos acontece, na realidade, é algo que *fazemos*, como já apontaram muitos teóricos da literatura. Genette disse que “o autor real de uma narrativa é, não somente aquele que a narra, mas também, e às vezes muito mais, aquele que a escuta” (GENETTE, 1980, p.262). Já Frye afirmou:

se diz sobre Boheme que seus livros são como um piquenique ao qual o autor leva as palavras e o leitor o significado. A observação pode ter tido a intenção de zombar de Boheme, mas é uma descrição exata de todas as peças de arte literária sem exceção. (FRYE, 1969, p.427-428)

Podemos dizer que quem lê não apenas lê, ele *faz* a narrativa. Mas como? Parecemos ter noções de senso comum do que os livros fazem com a gente, mas o que fazemos nós com eles? E como o fazemos? Como somos os coautores que Genette sugere que somos?

A teoria literária estuda a literatura sempre a partir de leituras, sejam elas as historicamente determinadas nos estudos da recepção, sejam elas as individualmente experimentadas a partir do efeito estético. A teoria da recepção “revela as normas de avaliação dos leitores e se torna desse modo um ponto de referência para uma história social do gosto do leitor” (ISER, 1996, p.64) e a do efeito estético estuda os efeitos provocados pela obra no leitor (ISER, 1996, p.50). Em ambos os casos, a leitura é fundamental, pois “para os procedimentos mais diversos da interpretação, a leitura dos textos é uma pressuposição indispensável, ou seja, um ato que sempre antecede os atos interpretativos e seus resultados” (ISER, 1996, p.49).

A partir dessa constatação, a teoria do efeito estético cria conceitos como o *leitor implícito* (ISER, 1996, 1999) e o *leitor corporificado* (KUKKONEN, 2014), ambos instâncias teóricas que explicariam tanto o processo de leitura como a intersubjetividade do texto, ou seja, a noção de que o texto só existe na relação dele com o leitor. O material para a criação desse leitor idealizado são principalmente os próprios textos e exercícios de auto-observação da leitura (cf. CARACCILO; KUKKONEN, 2018; KUKKONEN, 2014; KUZMICOVA, 2014). Por eles proporem modelos teóricos de interpretação a partir da noção de um leitor idealizado, nenhuma dessas propostas se debruça sobre a prática da leitura de uma perspectiva empírica, embora Kukkonen (2014) afirme que a noção de *leitor corporificado* se sustenta sobre estudos experimentais de cognição e corporeamento, além da própria experiência de leitura da autora.

Por outro lado, no contexto do que viria a se chamar *etnometodologia da leitura*, McHoul (1982) se propôs a fazer um estudo empírico que pretendia responder à pergunta: “como é possível a ordem discursiva e textual? Como se constitui?” (MCHOUL, 1982, p.x). Embora o autor reconheça que em muitas ocasiões a leitura seja feita em silêncio, ele defende que a leitura não é um processo mental, mas social, e que o fato de ser feita silenciosamente apresenta uma dificuldade metodológica ao pesquisador (MCHOUL, 1982, p. 5).

Para superar o empecilho metodológico, e poder estudar de forma empírica o fenômeno social da leitura, McHoul conduziu um estudo experimental chamado *Cumulex* em que pediu a leitores para preencherem um documento respondendo à instrução “Interprete o texto apresentado em cada página, isto é: elucide o que o texto está dizendo. Qualquer coisa, desde uma paráfrase até uma análise detalhada de como o poema funciona, é uma resposta adequada” (MCHOUL, 1982, p. 15). O que os leitores não sabiam é que cada verso do poema dado a eles era um verso aleatório tirado dos *Poemas Seleccionados* de Pierre Reverdy. O intuito do

experimento era observar o que Garfinkel descreveu como o *método documental de interpretação* e que consiste em interpretar cada nova evidência documental individual (um novo verso do poema, um signo) segundo um padrão que vai emergindo do texto, ao mesmo tempo em que cada evidência nova modifica o padrão que emerge.¹

Esse experimento mostra que a pesquisa empírica da leitura precisa de dispositivos metodológicos que permitam estudar a leitura feita por leitores reais de carne e osso localizados no tempo, com o intuito de não confundir o *silencioso* com o *mental*; em última instância, para não confundir o linguístico com o mental.

A revisão da literatura, que será ampliada na fundamentação teórica, mostra o seguinte problema: a falta de pesquisas empíricas que concebam a leitura como um evento no mundo, feito por leitores de carne e osso, engajados com outras pessoas em atividades significativas, em contraste com a noção de que a leitura, assim como outras práticas que envolvem linguagem, são fenômenos mentais redutíveis a modelos teóricos de interpretação como o *leitor implícito*.

A pesquisa apresentada aqui tem como objetivo responder à pergunta “como lemos ficção?” e pretende abordar o problema colocado acima. Ela tem como dispositivo metodológico a observação e análise de marginália deixada por leitores em livros de ficção. A premissa é a de que as anotações feitas durante a leitura são índices de uma interação que acontece, de fato, entre o leitor e o texto. Para isso, além da descrição da marginália, será feita uma interpretação de como essas anotações mostram o processo da leitura, ou em qual medida o evento de ler-e-anotar é igualável ao evento de ler. Serão consideradas marginália não apenas as anotações nas margens, mas também as marcações gráficas feitas no corpo do texto (sublinhados, círculos, riscos, etc.), pois estou tomando essas marcações como um índice de relevância para os leitores. O fato deles terem assinalado trechos da narrativa me diz que esses trechos foram importantes durante o processo de leitura, a ponto de terem feito emergir nos leitores a reação de marcá-los.

¹ Mais adiante, vou tratar desse fenômeno reflexivo, que é a co-constituição de elementos dentro de um sistema e do sistema em si. Essa co-constituição é o processo pelo qual emerge do texto, ao mesmo tempo que cada evidência modifica o padrão.

A Figura 1 mostra como será feito o jogo entre descrição e interpretação. A leitura, o objeto de estudo desta pesquisa, será observada por duas lentes distintas e complementares: por um lado, o conceito de ecologia da composição (SYVERSON, 1999) e mas amplamente a Teoria de Sistemas Complexos, servirão como modelo explicativo de como se dá qualquer processo de compreensão social entre pessoas, sendo a leitura de ficção apenas um dos numerosos fenômenos que essa compreensão social inclui. Essa perspectiva própria dos estudos de interação social servirá como ponto de contato para entender a leitura como parte da nossa experiência de vida e não como um fenômeno especial separado de todos os outros modos de interação em que nos engajamos permanentemente. Essa lente pode ser entendida como uma perspectiva teórica que entende a leitura como parte de um fenômeno maior que é a semiose (FROESE; GALLAGHER, 2012; MCCLEARY; VIOTTI, 2017).

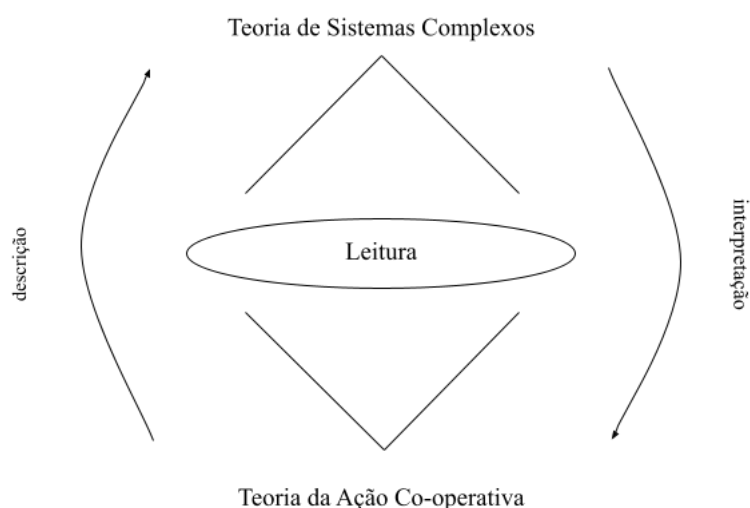


Figura 1 - Diagrama ilustrativo da aproximação ao objeto de estudo.

Do ponto de vista empírico, os dados da marginália serão descritos a partir da Teoria da Ação Co-operativa, proposta por Charles Goodwin ao longo de toda a sua carreira (Goodwin, 2018). Essa teoria se fundamenta em análises empíricas de dados diversos de interação, de conversas de crianças e pessoas com afasia, até manipulação de objetos em estudos arqueológicos, e fornece o ferramental teórico e analítico para estudar como os seres humanos fazemos emergir significados em interação com outros a partir do reuso com transformação de objetos semióticos disponíveis no ambiente (GOODWIN, 2018).

A partir da Teoria de Sistemas Complexos olharei para o fenômeno da leitura de uma perspectiva sistêmica, que poderíamos chamar de *macro*, em que os dados fornecidos pela

marginália são tomados como índices da emergência de um sistema complexo de interações do leitor com o texto e com outros sistemas correlacionados. Concomitantemente, a Teoria da Ação Co-operativa me permitirá descrever a minúcia de interações locais entre cada leitor e o texto, além dos outros sistemas correlacionados dos quais haja evidência nas anotações. Essa seria a perspectiva *micro*. As setas curvas na Figura 1 indicam o movimento de vai-e-vem entre a descrição e a interpretação, que será fundamental para fazer emergir o fenômeno da leitura como um evento da vida cotidiana, realizado por humanos em interação no tempo e no espaço e, ao mesmo tempo fazer generalizações sobre esse evento em diálogo com outros eventos de leitura e de comunicação em geral.

A tese está organizada da seguinte maneira. O capítulo 2 é a fundamentação teórica, onde coloco em diálogo a noção de ecologia da composição (SYVERSON, 1999) e mais amplamente a Teoria de Sistemas Complexos, com a Teoria da Ação Co-operativa (GOODWIN, 2018). Além disso discuto, a partir das perspectivas da Teoria de Sistemas Complexos e da Teoria de Ação Co-operativa, os pressupostos da teoria do efeito estético como postulada por Iser (1996) em *O Ato da Leitura*.

No capítulo 3 apresento a metodologia e como sistematizei os dados para criar um corpus de marginália que me permitisse fazer análises locais e também transversais nos dados. O capítulo detalha como, para construir o corpus, li os dez livros que o compõem com suas anotações e criei um sistema de sistematização para poder fazer uma reconstrução da interação de cada leitor com o texto, tendo como objeto não apenas as anotações isoladas, mas também os eventos na narrativa que podem tê-las despertado. O capítulo 4 apresenta um panorama geral dos dados obtidos dessa análise a partir dos tipos de anotações que os leitores fizeram nos livros. Esse capítulo apresenta um panorama do tipo de ações encontradas na marginália.

No capítulo 5 analiso a interação do leitor com o livro, enfatizando o caráter do livro como objeto e mostrando como essa interação traz à luz a distributividade das interações no espaço. A seção 5.1. descreve o livro como um objeto ecológico a partir da interação dos leitores usando o conceito de *affordances*, proposto por Gibson (2015). *Affordances* são possibilidades de inter-ação que objetos ecológicos oferecem a seus observadores e criam entre eles, o observador e o objeto, uma relação de complementaridade num ecossistema. A marginália é entendida, então, como um índice das *affordances* que o objeto livro oferece aos leitores, e o objeto livro é descrito a partir dessa interação. Na seção 5.2. uso o mesmo conceito para

explorar quais outros tipos de objetos emergem na interação dos leitores com os livros durante a leitura.

Finalmente, a seção 5.3. explora como a leitora J.G. interagiu com as *affordances* das margens do livro *A Passage to India*, de E.M. Forster, publicado pela Penguin Books em 1973, para criar uma espécie de mapa da leitura a partir de personagens, cenários e cenas na narrativa. Essa seção também aponta para interações similares do leitor J.R. em *Dawn*, de Octavia Butler, publicado pela Warner Books em 1987, e da leitora E.V. em *The Great Gatsby*, publicado pela Penguin Books em 1974.

O capítulo 6 focaliza principalmente a distributividade do sistema complexo em escalas de tempo diferentes. A seção 6.1. descreve dados das leituras da leitora E.V. em *The Great Gatsby*, publicado pela Penguin Books em 1974, e do leitor M.M. em *Sobre a Beleza*, de Zadie Smith, publicado pela Companhia das Letras em 2007. Essa seção mostra instâncias em que os leitores interagem no texto com materiais e agentes em outras escalas de tempo por meio do reuso com transformação de objetos ecológicos diversos. A seção 6.2., por sua parte, discute o autor, o leitor e o texto como *processos*, a partir da observação da marginália deixada num manuscrito de *Sobre Héroes y Tumbas*, do escritor argentino Ernesto Sábato, que faz parte do acervo de coleções especiais da Biblioteca do Instituto Ibero-Americano de Berlim e que tive a oportunidade de observar como parte de um estágio de pesquisa em fevereiro de 2023.

O capítulo 7 descreve a emergência da ecologia da composição a partir da interação dos leitores J.R. e V.R. de *Dawn*, de Octavia Butler, publicado por Warner Books em 1987, com a protagonista da narrativa, Lilith, e seus captos extraterrestres, os Oankali. Essa descrição dá mais protagonismo a interações que evidenciam o corporeamento e a enação na emergência da ecologia. A seção 7.1. explora como a interação entre os leitores e os personagens se dá por meio de agentes e materiais distribuídos em diferentes escalas de tempo, e discute como o corpo está distribuído nessa leitura em várias dessas escalas. Já a seção 7.2. descreve uma série de interações dos leitores com os protagonistas a partir da marginália deixada por eles no livro, e elabora mais o processo de interação, evento a evento, e como, dessa interação, emerge um mundo emocional para os leitores.

Finalmente, no capítulo 8, uso o conceito de *laminação* proposto por Goodwin (2018) para descrever a emergência do título *Água Viva*, na leitura de L.M. do livro de Clarice Lispector,

publicado pela Rocco em 1998 (seção 8.1), e do personagem Mrs. Flowers, na leitura de G.L. de *I Know Why the Caged Bird Sings*, de Maya Angelou, publicado pela Bantam Books em 1993 (seção 8.2). A *laminação* é o processo pelo qual o leitor reusa e transforma materiais semióticos diversos para levar a cabo a interação de leitura de forma criativa e contingente. Dessa interação de materiais heterogêneos emerge algo, – no caso da leitura de L.M., o título do livro, e no caso da leitura de G.L., o personagem de Mrs. Flowers–, que não se encontra em nenhum dos materiais da interação separadamente, nem na sua somatória. Esse capítulo também descreve de forma mais global e geral o processo semiótico que acontece durante a interação dos leitores com os textos e chama a atenção para todas as características do sistema complexo que emerge dessa interação: enação, corporeamento, distributividade e emergência.

2. Fundamentação teórica

The room was a scene of quiet, strangely gentle chaos.

Dawn,
Octavia Butler

Em *O Ato da Leitura*, Wolfgang Iser diz que a obra literária existe entre dois pólos: o artístico, que se refere ao texto criado pelo autor, e o estético, que é a concretização produzida pelo leitor. Dessa polaridade se apreende, continua o autor, “que a obra literária não se identifica nem com o texto nem com sua concretização [e], desse modo, é só na leitura que a obra enquanto processo adquire seu caráter próprio.” (ISER, 1996, p.50-51). Mais adiante, o autor caracteriza esse processo como uma relação e como uma interação, e chama a atenção para que o estudo de obras literárias se atente a não isolar esses pólos, sob o risco de reduzir a obra quer à representação do texto, quer à psicologia do leitor (p. 51). Segundo o autor, esse isolamento dos pólos só não seria problemático ao se seguir um modelo clássico de emissor-receptor, que ele, no entanto, considera insuficiente pois

em obras literárias [...] sucede uma interação na qual o leitor ‘recebe’ o sentido do texto ao constituí-lo. Em lugar de um código previamente constituído, o código surgiria no processo de constituição, em que a recepção da mensagem coincide com o sentido da obra. (ISER, 1996, p.51).

Esse processo no/do qual se produz a obra literária pode ser caracterizado como um sistema complexo, e como tal, diferentemente do proposto por Iser, não se diferencia de qualquer outra interação entre seres vivos, que é sempre um processo durante e por meio do qual se constitui o sentido (MCCLEARY; VIOTTI, 2017; VARELA, 1992; VIOTTI, 2013; VIOTTI; ROSÁRIO, 2020).

Esse sistema complexo que é a interação entre leitor, texto e autor faz parte de um sistema maior de interações que caracterizam o que Syverson chama uma *ecologia da composição*, definido como um “sistema ecológico composto por numerosos sistemas complexos

interconectados”, os quais, por sua vez, descrevem situações em que se encontram autores, textos e leitores, etc. (SYVERSON, 1999, p.2).²

Neste capítulo, pretendo explorar os caminhos abertos pela colocação de Iser a respeito da obra literária, colocando-os em diálogo com o conceito de ecologia da composição proposto por Syverson (1999), que, por sua vez, envolve as discussões mais recentes sobre sistemas complexos (JOHNSON, 2012; LEE, 2009; MARION, 1999; VIOTTI, 2013). Além disso, tratarei do conceito de ação co-operativa proposto por Goodwin (2018) para situar as ações tomadas pelos interactantes e descrevê-las de uma perspectiva dinâmica e processual.

As colocações trazidas por Iser que tomarei como caminhos para a elaboração deste capítulo são:

1. A obra literária se constitui como um processo que emerge em meio à relação e/ou interação entre autor, texto e leitor.
2. O sentido da obra literária se constitui como característica e efeito desse processo de interação.

2.1. Ecologia da composição: a emergência da obra

Tradicionalmente, os estudos de crítica literária têm se aproximado da questão do significado da obra literária ora por um viés formalista, ora por um viés orientado ao leitor. O viés formalista pretende manter a integridade do texto e seu protagonismo como o local onde é depositado e fica contido o significado, ao término da escrita. Por outro lado, o viés orientado ao leitor propõe que o significado de um texto seja produto da interpretação do leitor. Essa perspectiva, diz Fish, leva a experiência do leitor ao extremo, ao ponto de “esquecer que o texto sequer existe” (FISH, 1980, p.8).

² Aqui, o *etc.* tem valor conceitual e vai aparecer repetidamente ao longo do texto. Dado que é impossível listar todos os eventos e agentes que participam de qualquer sistema complexo, e ao mesmo tempo, que é importante ressaltar sempre que não são apenas os listados (autor-texto-leitor), o *etc.* aparece como um lembrete dessa condição. Pode ser lido como “e todos os outros agentes e eventos que criam e que emergem desse sistema complexo que está sendo focalizado a partir das interações do autor com o texto e leitor”.

Em uma tentativa de evitar esse abismo, Wolfgang Iser, em *O ato da leitura*, propõe que “no processo de leitura se realiza a interação central entre a estrutura da obra e seu receptor” e por isso “o estudo de uma obra literária não pode dedicar-se apenas à configuração do texto, mas na mesma medida aos atos da sua apreensão” (ISER, 1996, p.50). Como o próprio título de seu livro denuncia, o autor está interessado na leitura como *ação* e na obra literária como algo que se co-constitui entre texto e leitor, que ele chama de pólo artístico e pólo estético, respectivamente.

As perspectivas mencionadas acima, tanto as criticadas por Fish (1980) por procurar o significado do texto literário no texto ou no leitor, tanto a proposta de co-constituição de Iser, se perguntam pelo significado focalizando objetos, entidades ou substâncias, como o texto ou o leitor. Mesmo Iser, reconhecendo que a obra literária é um processo de interação entre o leitor e o texto, coloca essa interação como algo que acontece entre dois pólos fixos. O problema que há aí é que o que acontece, mais realisticamente, é que “as propriedades de substâncias significam somente através de sua participação em processos, e as dos artefatos por meio da sua participação em redes de processos ecossociais interdependentes, incluindo as práticas culturais humanas” (LEMKE, 2000, p.275). Tendo esse problema em vista, delinea-se uma outra perspectiva, que é a que vai ser adotada aqui: aquela que se pergunta como pessoas de carne e osso que escrevem e leem textos se relacionam entre si e com os textos (GIBSON, 2015; GOODWIN, 2018; LEMKE, 2000; SYVERSON, 1999).

Essa mudança de postura traz à luz os participantes, humanos, localizados e inteiros e os processos que esses humanos criam e nos quais se envolvem para gerar significados coletivamente. Além disso, coloca a literatura não como um tipo especial de comunicação, mas como mais uma dentre as várias maneiras em que os humanos criam significado coletivamente, assumindo que a linguagem humana é intersubjetiva e “não deve ser considerada nem um elemento psíquico ou cognitivo, nem um elemento social abstrato, desvinculado de uma participação ativa e real entre indivíduos” (VIOTTI; ROSÁRIO, 2020, p.18).

Nessa perspectiva, o conceito de ecologia da composição, proposto por Syverson (1999) fornece o ferramental teórico que permite focalizar o processo pelo qual o significado de obras literárias emerge durante o trabalho de leitura. Syverson propôs e investigou o conceito de ecologia da composição tendo como objeto três situações de escrita: um trecho do poema *Early History of a Writer* de Charles Reznikoff; um exercício de escrita coletiva no seu curso de

composição na Universidade da Califórnia em San Diego; e a comunicação por e-mail em um fórum de pesquisadores interessados nos temas de educação e desenvolvimento a partir de novas tecnologias chamado xlhc. Esta pesquisa vai investigar como emerge uma ecologia da composição do ponto de vista da leitura, a partir da observação da marginália que leitores deixam em livros durante essa atividade. A escolha de tomar uma das atividades – a escrita na pesquisa de Syverson (1999) e a leitura nesta pesquisa – como ponto de partida e fonte de dados não quer dizer que quer a escrita, no caso de Syverson, quer a leitura, no meu, possam ser estudadas isoladamente, mas que cada atividade foi tomada como ponto de observação da interação na ecologia, conceito que vai ser mais amplamente explicado a seguir.

Inspirada em estudos interdisciplinares de sistemas complexos, Syverson propõe que a ecologia da composição seja entendida como um sistema complexo constituído por um conjunto de sistemas complexos interrelacionados e interconectados (SYVERSON, 1999, p.3). Sistemas complexos são sistemas que têm como atributos-chave ser enativos, distribuídos, emergentes e corporeados; eles vão desde redes neurais no cérebro e comunicação de abelhas à procura de alimento, até processos culturais como as nações ou a locomoção no espaço público.

Segundo a autora, escritores, leitores, textos e outros agentes formam uma vasta ecologia que envolve interações auto-organizadas, adaptativas e dinâmicas, como qualquer sistema complexo. Essa ecologia emerge da sua interação com outros sistemas complexos tais como a família, as economias globais, os sistemas de publicação e a língua, entre outros, além de objetos ecológicos tais como papel, lápis, computadores, livros, celulares, impressoras e outros artefatos construídos por seres humanos (SYVERSON, 1999, p.5). Todos esses objetos ecológicos, que, para fins desta pesquisa de leitura-como-ação a partir da observação da marginália, serão denominados *materiais*, são elementos que se constituem como processos que englobam uma série de ações co-operativas (GOODWIN, 2018) e que são fundamentais para a emergência do sistema complexo autor-leitor-texto – ou seja, da ecologia da composição.

Os sistemas complexos são estudados pela Teoria da Complexidade, uma vertente da Teoria do Caos, que estuda não só como eventos complexos surgem de causas simples, mas sim como a simplicidade, ou seja, a ordem, emerge de interações complexas (THIETART; FORGUES, 2011, p.56). Essa teoria descreve fenômenos que se localizam numa fase do processo de um

sistema que se conhece como *a Beira do Caos*, quer dizer, entre uma fase completamente caótica e fases previsíveis e amplamente estáveis. É nessa Beira do Caos que

pequenas redes existem e estão provisoriamente conectadas com um número limitado de outras redes. As redes são suficientemente ordenadas para levar informação sobre si mesmas, mas estão perto o bastante do Caos para experienciar sua força e fazer coisas dinâmicas. Aqui, redes biológicas estão suficientemente ativas para se reproduzir, e suficientemente estáveis para ter informação que pode ser passada para a próxima geração. (MARION, 1999 p.34)³

Os fenômenos estudados pela Teoria da Complexidade são sistemas para os quais uma explicação do tipo “se A então B” não basta, como, por exemplo, os cardumes de peixes, as revoadas de pássaros, o sistema de trânsito nas metrópoles. Esses sistemas não podem ser definidos como resultantes de uma função simples de seus inputs; “mais frequentemente, seu comportamento resulta de interações não lineares entre seus constituintes, e por causa dessa não linearidade, o comportamento [do sistema] é difícil ou impossível de prever” (MARION, 1999, p.5).⁴ Dentre esses sistemas se encontram os fenômenos da vida: tanto a evolução biológica como a evolução cultural, assim como a adaptabilidade, o comportamento deliberativo e inteligente, a reprodução, a escrita de textos, os gêneros literários, etc. (cf. FROESE; GALLAGHER, 2012; LEE, 2009; LICHTENSTEIN; PLOWMAN, 2009; MARION, 1999; SYVERSON, 1999; THIETART; FORGUES, 2011).

Uma das grandes distinções que têm sido feitas entre sistemas caóticos e sistemas complexos é que estes, em especial aqueles ligados a fenômenos da vida, têm memória, o que permite que eles, e suas partes constituintes, possam acumular informação sobre seus estados anteriores. Além disso, eles podem passar essas informações para seus sucessores, sejam esses descendentes, ou mesmo estados posteriores em que outros agentes estão envolvidos (cf. MARION, 1999; THIETART; FORGUES, 2011). Em outras palavras, eles são capazes de legar aos seus descendentes informação genética do mesmo modo que culturas duradouras conseguem legar a indivíduos do presente práticas e símbolos que vêm de séculos no passado.

³ No original: “At this point, small networks exist that are tentatively linked with a limited number of other networks. The networks are sufficiently ordered to carry information about themselves, but close enough to Chaos that they experience its tug and are doing dynamic things. Here, biological networks are active enough to reproduce and sufficiently stable to have information that can be passed on to another generation”.

⁴ No original: “system behavior more often results from complex, nonlinear interactions among constituent parts and that, because of this nonlinearity, behavior is difficult or impossible to predict.” (Marion 1999, p.5).

Essa memória pode ser descrita como aprendizagem e é essa aprendizagem o que faz deles sistemas adaptativos:

Os sistemas sociais e biológicos aprendem a partir de suas experiências e adaptam seus comportamentos de acordo com essas experiências. Eles têm a habilidade de antecipar seu futuro e de tentar manipulá-lo. (MARION, 1999, p.23)⁵

Segundo os teóricos da complexidade, é essa adaptabilidade que reduz a intensidade de sistemas caóticos, gerando uma dinâmica que ainda tem características semelhantes às características da fase caótica – ou seja, uma dinâmica que está sempre mudando – mas que tem características de ordem (MARION, 1999, p.xiv). Ao mesmo tempo, a adaptabilidade emerge das ações e interações intensas entre agentes independentes, – leitores, autores e textos, por exemplo–, que estão “simultaneamente reagindo a, e co-construindo seus próprios ecossistemas” (SYVERSON, 1999, p.3).

Esse processo pelo qual sistemas e seus agentes estão em permanente co-constituição é descrito tanto na teoria da enação (FROESE; DI PAOLO, 2011; VARELA, 1992), como na ciência biológica dos signos proposta por von Uexkül (FAVAREAU, 2009). Para von Uexkül, o mundo fenomenológico dos animais é o seu *Umwelt*. Esse *Umwelt* se constrói no jogo entre o mundo perceptivo e o mundo efector do animal, ou seja entre o que ele percebe como relevante para suas necessidades (fisiológicas ou de outra ordem) no ambiente e aquilo sobre o que ele age, modificando-o (FAVAREAU, 2009).

De uma perspectiva semelhante, na proposta da teoria da enação, Varela (1992, p.4) fala de um *mundo* (o termo usado em inglês é *world*) que se define como um meio-ambiente-para-o-organismo. Esse *mundo* se distingue do meio-ambiente em si (que Varela chama *environment*), na medida em que é constituído a partir da perspectiva do organismo. Animais/organismos e seus mundos não são concebidos como totalmente separados, isto é, o mundo-para-um-organismo não pré-existe a ele, mas é criado por ele. Ao mesmo tempo, o organismo só define sua identidade, ou seja só se diferencia do ambiente em que se insere, num acoplamento com esse ambiente, reagindo a ele, criando-se então a si mesmo e ao seu mundo simultaneamente

⁵ No original: “Social and biological systems learn from their experiences and adjust their behaviors accordingly. They have the ability to anticipate their future and to attempt to manipulate that future.”

(VARELA, 1992, p.4). O que é exterior ao organismo é então concebido a partir de sua própria perspectiva, no sentido de que depende invariavelmente do que o organismo percebe como relevante para a manutenção da sua própria identidade e das suas ações para mantê-la. O processo pelo qual o organismo e seu ambiente se co-constituem é chamado de autopoiese, e só pode ser entendido a partir da perspectiva do organismo:

a unidade autopoietica cria uma perspectiva a partir da qual o exterior é algo que não pode ser confundido com os arredores físicos como se apresentam para nós como observadores, o mundo das leis simples da física e da química, desprovidas desse tipo de perspectivismo. (VARELA, 1992, p.7)⁶

Mas como um organismo pode perceber a relevância de elementos no ambiente? O que determina essa relevância para a manutenção da identidade e a criação desse mundo-para-o-organismo? Segundo Varela, as perturbações decorrentes do acoplamento entre um organismo e seu ambiente só serão relevantes para um organismo quando, a partir delas, o organismo “elabora um *excedente de significação (surplus of meaning)* a partir de sua própria perspectiva” (VARELA, 1992, p.12). Esse excedente de significação tem a ver com o valor que o organismo imprime, de seu ponto de vista, a o que quer que seja que entra no seu mundo – gostar, desgostar, ignorar – e com a resposta que o organismo dá a esses elementos – atração, rejeição ou neutralidade (VARELA, 1992, p.12). Isso significa, em termos do mundo fenomenológico dos animais proposto por von Uexkül, que o comportamento dos animais “não é mecanicamente regulado, mas sim organizado significativamente” por meio da percepção (*Merken*) e da ação (*Wirken*) do animal (FAVAREAU, 2010, p.91).

No acoplamento do organismo com o ambiente, o *excedente de significação* responde àquilo de que o organismo precisa (deseja) para manter sua identidade, ou seja, para não se diluir no ambiente e não morrer (VARELA, 1992, p.12). A percepção de que alguma perturbação no ambiente pode ser valorada responde àquilo que *falta* ao organismo, a uma *ausência*. Enquanto o organismo, de sua parte, lida com essa falta, o ambiente, de sua parte, oferece possibilidades para o organismo suprir essa ausência.

⁶ No original: “the autopoietic unity creates a perspective from which the exterior is one, which cannot be confused with the physical surroundings as they appear to us as observers, the land of physical and chemical laws simpliciter, devoid of such perspectivism.”

Um sistema complexo está também acoplado ao seu ambiente e desse acoplamento faz emergir um mundo, enativamente. Nesse sentido, ele se mantém vivo por essa prospecção orientada à falta ou ausência: a partir do que falta para ele, o ambiente pode fornecer muitas coisas que ele pode tomar ou não como significativas para suprir essa falta. Ou seja, “por um lado, sempre existe um próximo passo para o sistema em sua ação perceptualmente guiada; e pelo outro lado, as ações do sistema se dirigem sempre a situações que ainda não aconteceram” (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 1991, p.205).

Nesse sentido, uma ecologia da composição concebida como um sistema complexo enativo “é o resultado de uma interpretação incessante que emerge de *atividades e experiências* situadas em diferentes ambientes” (SYVERSON, 1999, p.12), tanto do sistema como um todo, como de cada um dos seus participantes. Por um lado, as atividades que os agentes levam a cabo (escrever, ler, anotar, riscar, pensar, falar, etc.) são perceptualmente determinadas por seus corpos e pelas interações em que estes se engajam, situadas em tempos e espaços específicos e dirigidas a fazer emergir um mundo próprio para si; é por meio da co-constituição desses agentes e seus mundos que se pode falar da emergência de uma ecologia de composição. Ao mesmo tempo, esses agentes devem se adaptar à ecologia que eles mesmos fazem emergir. Em outro nível, a ecologia da composição também está acoplada com um ambiente (a cultura de um país, por exemplo) e desse acoplamento emerge um mundo que é mundo a partir da perspectiva dessa ecologia, e assim por diante em sistemas cada vez maiores.

Para entender como esses acoplamentos acontecem em vários níveis, vou resumir a análise feita por Syverson (1999) do funcionamento do fórum de internet XLCHC. Em seu estudo sobre a leitura no fórum de internet, ela descreve como uma mensagem de um dos participantes, narrando sua experiência em Israel durante a Guerra do Golfo, desencadeou uma série de réplicas entre os leitores/participantes do fórum que culminou com a abertura de outro fórum (XWAR) específico para a discussão desse conflito geopolítico nos anos noventa. A autora mostra como “as respostas dos leitores/escritores ao conflito em desenvolvimento em XLCHC representam esforços tanto para modificar o ecossistema do fórum, quanto para se adaptar às suas mudanças” (SYVERSON, 1999, p.180). A cada interação no fórum os participantes modificavam a ecologia – criando um ambiente de mais ou menos animosidade com seus colegas – e essas interações eram, ao mesmo tempo, uma tentativa de responder a essas novas características do ambiente. A primeira mensagem sobre a experiência de um dos participantes durante a Guerra do Golfo criou uma perturbação que culminou com a criação de duas

ecologias distintas, que tinham um histórico comum, mas que continuaram a emergir de interações de membros diferentes sobre assuntos diferentes, o fórum XLCHC e o XWAR.

Como a própria Syverson diz, no tempo em que o grupo XLCHC esteve funcionando não faltaram eventos históricos significativos (a autora cita a declaração de independência da Arménia da União Soviética e a Guerra Civil na Líbia, por exemplo), mas esses não foram parte do *mundo* (*Umwelt*) que emergiu do acoplamento do grupo com o ambiente (o *environment*). Da perspectiva de um dos participantes, a Guerra do Golfo foi significativa, e ele o levou para o grupo criando uma perturbação. Essa perturbação foi significativa para o grupo, que a tomou como parte do mundo que emergiu durante o acoplamento com o *ambiente* (o mundo naquele momento histórico). (SYVERSON, 1999, p.179-180).

Como o objeto desta pesquisa é a marginalia deixada por leitores nos livros, o que mais interessa é a perspectiva dos leitores dentro da ecologia da composição e como, por meio do acoplamento com o ambiente, eles fazem emergir um *mundo* a partir dessa perspectiva. Para descrever a emergência desse mundo, – ou seja, o que é significativo para eles no ambiente e que é tomado por eles para suprir uma falta–, vou observar e descrever suas práticas em interação com o texto. Essas práticas vão me permitir descrever não apenas o que os leitores fazem, mas o *mundo* que delas emerge, ou seja, a ecologia. Nesse caso, o mundo é não apenas a ecologia mas também “a obra” de que fala Iser, pois quando lemos e escrevemos “não estamos reportando uma história que existe ‘lá fora’ ou ‘na nossa cabeça’, mas sim, fazemos emergir um mundo textual” (SYVERSON, 1999, p.16).⁷ Esse mundo textual existe apenas pela co-constituição do leitor e do texto, por esse acoplamento que se dá por meio das interações do leitor com a ecologia.

Isso significa que a obra não pré-existe à leitura, da mesma forma que não estava “na cabeça” do escritor antes de ele escrevê-la; ela emerge da interação do autor com a escrita e do leitor com o texto e de ambos em interação com inúmeros outros agentes e sistemas que compõem a ecologia da composição. Pode parecer mais fácil imaginar como a obra não pré-existe ao autor,

⁷ Syverson (1999) toma a ideia da noção de “caminhos feitos na caminhada” de Varela, Thompson e Rosch (1991) que, por sua vez, tomam o conceito do poema “Caminante no hay camino”, do poeta espanhol Antonio Machado. O verso inteiro diz “caminante no hay camino, se hace camino al andar”. O uso que Varela, Thompson e Rosch (1991) p. 205 fazem desse verso é uma metáfora da cognição humana como sendo situada e corporeada, o que implica que as capacidades cognitivas “estão inextricavelmente ligadas a histórias *vividas*, de modo muito parecido com os caminhos que são feitos na caminhada”.

dado que pensamos nele como sendo anterior ao texto, como sendo seu criador. Já a leitura parece um processo posterior ao texto e, por isso, pensamos na obra como pré-existente ao leitor, como um presente que ele tem que desembrulhar. E sim, *o objeto-texto* existe no *environment* independentemente dos leitores, mas é só no momento em que um leitor o faz parte do seu mundo (seu *Umwelt*), que “obra” e “leitor” co-emergem em interação.

Assim como qualquer organismo, o leitor, no seu acoplamento com o ambiente, elabora um *excedente de significação*, e organiza sua interação significativamente com os elementos do ambiente, por exemplo, mas não apenas, com o texto. Isso significa que o organismo tem uma falta, que ele preenche a partir dos elementos oferecidos pelo ambiente por meio de suas ações (atração, rejeição, neutralidade). O leitor, no caso da leitura, percebe também essa falta, que poderia ser entendida como os “elementos de indeterminação do texto” que Iser diz serem o espaço em que o leitor pode interagir com ele (ISER, 1996, p.57), pois estes “ativam a interação em que o texto pode ser experimentado”. Isso implica que a experiência de leitura “não pode ser classificada como privada” (ISER, 1996, p.58). Esses “elementos de indeterminação” são, para Iser, “as condições elementares da comunicação do texto que possibilitam que o leitor participe na produção da intenção textual” (ISER, 1996, p.57), ou seja, que permitem sua ação. Uma vez que são o espaço em que o leitor pode interagir com o texto, esses elementos de indeterminação contêm uma série de instruções “verificáveis intersubjetivamente, para a produção do seu sentido” (ISER, 1996, p.60).

O tipo de intersubjetividade que Iser (1996) propõe pode ser considerada uma intersubjetividade fraca, pois pressupõe um texto objetivo pré-existente à leitura que contém instruções e elementos de indefinição que o leitor preenche com sua subjetividade. Já o que a enação propõe, assim como outras teorias de base fenomenológica, é uma intersubjetividade radical, “no sentido de que o entendimento não é o de que as pessoas primeiro desenvolvem noções e conceitos em suas consciências individuais para, em seguida, compartilhá-los com outros indivíduos” (VIOTTI; ROSÁRIO, 2020, p.18). Nessa perspectiva “não há um mundo meu e um mundo do outro: o mundo é sempre conjunto e compartilhado e, como tal, emerge sempre *ex novo* em cada situação experienciada” (VIOTTI; ROSÁRIO, 2020, p.18). Nesse sentido, o entendimento sobre o texto, de uma perspectiva enatista, é o de que ele não pré-existe à interação com o leitor, mas, sim, emerge dessa interação a cada instante, e cada interação o modifica, o que quer dizer que ele não emerge de uma só vez, ele está constantemente emergindo e sendo modificado durante a leitura.

Essa intersubjetividade radical pode ser entendida como uma *intercorporealidade*, conceito proposto pela filosofia de Merleau Ponty, pois é com o corpo que os animais interagem com outros animais e com seus ambientes. Segundo Viotti e Rosário (2020, p.18) esse conceito tem pontos de contato com as teorias de cognição corporeada propostas por, entre outros, Lakoff e Johnson, que Syverson toma como fonte para descrever o corporeamento nas ecologias da composição.

Segundo esses estudos de cognição corporeada (LAKOFF; JOHNSON, 2003; LAKOFF; TURNER, 1989 e os autores lá citados), nossa cognição reflete tanto nossa configuração física quanto nossa experiência física (corporal). As línguas são claro exemplo disso, pois se fundamentam em metáforas conceituais e em esquemas conceituais que estão enraizados em nossa experiência corporal (LAKOFF; JOHNSON, 2003; LAKOFF; TURNER, 1989; SYVERSON, 1999, p.12). O fato de que os humanos experienciamos o mundo através de uma barreira de pele faz com que conceitualizemos a nós mesmos como uma unidade fechada que está separada do resto, como um continente, e que projetemos nossa orientação dentro-fora para outros seres e objetos que tenham algum tipo de barreira (LAKOFF; JOHNSON, 2003 p.30). Desse modo, conceitualizamos também os textos, e as ações, os estados e outras atividades de composição que dão existência aos textos, como continentes de ideias.

Mas outros estudiosos vêm sugerindo que a tese do corporeamento não se limita a isso. Ela vai além, ressaltando a relevância de nossos corpos para todas as nossas atividades. Dentro dessa perspectiva, escritores, leitores e textos têm existências físicas e sua interação se dá por meio de ações de corpos reais no mundo. Contrária ao que sugerem algumas teorias do texto, esta pesquisa entende que autores e leitores não existem no texto, pois “quem constrói significação são indivíduos de carne e osso, engajados com outros indivíduos de carne e osso no processo de entender um ao outro no mundo em que se encontram” (MCCLEARY; VIOTTI, 2017, p.172). Para que um texto venha a existir, são necessárias várias atividades físicas: manipular lápis e papel, um computador, ou uma máquina de escrever, falar com pessoas, mover os olhos sobre as linhas de texto, riscar, jogar fora documentos, procurar outros documentos, etc. Para ler, são necessárias outras tantas: segurar ou apoiar a superfície onde foi escrito o texto, mover os olhos acompanhando as palavras no texto, virar a página, mudar de posição, segurar e usar caneta ou lápis caso se façam anotações; mas também discutir com outros leitores, fazer

comentários com o livreiro, procurar material na biblioteca, tudo isso sem falar da tarefa árdua e longa que é anterior a tudo isso, que é a alfabetização.

A própria noção de *intercorporeidade* mostra como a noção de corporeamento transcende os limites cognitivos implicados pela teoria de metáforas conceituais, no sentido de que ela supõe, primeiramente, uma interação entre corpos. Para além disso, ela envolve, entre outras coisas, uma espacialidade de situação, o que significa que “o corpo aparece para nós como uma postura que se determina não por uma posição física, mas por relação a uma certa tarefa (ou ação) atual ou possível (MERLEAU-PONTY, 2006, P.146)” (VIOTTI; ROSÁRIO, 2020, p.18). O corpo não está apenas percebendo o ambiente, ele está em uma relação enativa com o ambiente que ele percebe, a partir da qual corpo e mundo se co-constituem, se co-determinam e se co-criam. Isso acontece com todas as interações entre seres e materiais a partir das quais surge a ecologia da composição. Este trabalho pretende explorar como se dá essa *intercorporeidade* em interações que não acontecem face-a-face, como é o caso da interação envolvida no processo de escrita-leitura.⁸

Para explorar a questão de interações face-a-face e sua relação com interações que não acontecem face-a-face, parto do conceito de copresença, proposto pela sociologia das interações sociais, especialmente na proposta de ação conjunta de Goffman (1983). Para o autor, uma situação social é definida como uma situação em que dois ou mais indivíduos estão fisicamente presentes um para o outro em um domínio de interação face-a-face. Essa copresença é necessária para que a ordem da interação emergja. No entanto, sabemos que em interações do tipo autor-leitor-texto (etc.), na maioria das vezes, os agentes não estão em copresença; aliás, uma das enormes vantagens do texto escrito e parte da sua magia é que um leitor hoje, em pleno 2023, possa ler, por exemplo, *Sonho de uma noite de verão*, de Shakespeare, publicado pela primeira vez em 1605.

Estudos de Inteligência Artificial têm proposto que a reiterada interação social com outros cria um *sentido de copresença*, isto é, a experiência de interagirmos face-a-face com outros faz com que possamos sentir que interagimos com outro, e agir conforme esse sentimento, mesmo em

⁸ “Escrever-ler” é entendido aqui a partir do conceito de situação da intercorporeidade elaborado por Merleau-Ponty que, segundo Viotti e Rosário, dissolve a dicotomia entre atividade-passividade. Segundo as autoras, isso significa que uma situação não se apresenta a um observador para ser apreciada pela sua consciência, mas que a situação já afeta o observador antes mesmo de que ele se perceba nela (VIOTTI; ROSÁRIO, 2020, p.19). Nesse sentido, a leitura e a escrita, e o leitor e o autor, estão todos vinculados nas suas ações permanentemente.

situações em que não estamos, de fato, fisicamente interagindo com ninguém (ZHAO, 2003, p.450). Por sua parte, propostas de uma imaginação enativa (CARACCILO, 2013; MEDINA, 2013) explicam que a imaginação, por exemplo aquela que nos acontece quando lemos ficção, deve ser entendida como uma experiência e que, como tal, “é uma exploração corporeada e interativa do mundo” (MEDINA, 2013; VARELA; THOMPSON; ROSCH, 1991). Inspirado pela filosofia de Wittgenstein, Medina propõe que a imaginação como experiência precisa de prática e engajamento:

A ênfase de Wittgenstein nos aspectos agenciais da imaginação tenta minar a visão espectral que descreve a imaginação como um *teatro interno* no qual somos meros espectadores que estão simplesmente observando o que quer que seja representado internamente. Imaginar não é algo que simplesmente acontece conosco, como se fôssemos meros espectadores passivos do teatro da imaginação. Em vez disso, *é algo que fazemos*, algo que exige *participação ativa*, uma forma de ação e interação. (MEDINA, 2013, p.319, ênfases do autor)⁹

Ainda segundo o autor, essa prática e engajamento acontece porque temos hábitos de práticas culturais. Isso parece ir ao encontro do que diz Zhao (2003), no sentido de que o hábito da copresença permite que nossa imaginação seja, sim, um sentido de copresença que não é mental, mas corporeado, como as interações que temos com outros quando estamos face-a-face. Esse corporeamento do sentido de copresença é o que Medina chama de encenação (*enactment*) de experiências passadas (2013, p.319), mas essas experiências que são encenadas (*enacted*) são “matéria crua para experiências que são, de maneira importante, inéditas”, e que são experiências da imaginação. Essas experiências são interações novas, não apenas repetições de interações passadas, e muito menos imagens mentais de interações passadas. Elas são “explorações de um espaço inexistente” (CARACCILO, 2013, p.1) em que, no caso da leitura, o leitor usa o texto como um manual de instruções, mapa ou planta para a encenação de alguma experiência (CARACCILO, 2013, p.4). Nas análises nos capítulos 5 e 7, volto a falar sobre a interação do leitor com o texto a partir de mapas e sobre como ele imagina enativamente as interações com e entre personagens no texto.

Até aqui, explorei como uma ecologia da composição, por ser um sistema complexo, emerge das interações entre agentes e objetos (autores-textos-leitores), e tem como atributos ser enativa

⁹ No original: “Wittgenstein’s emphasis on the agential aspects of the imagination tries to undermine the spectatorial view that depicts the imagination as an *inner theater* in which we remain mere spectators who are simply watching whatever is internally represented. Imagining is not something that simply happens to us, as if we were mere passive spectators of the theater of the imagination. Rather, it is *something that we do*, something that requires *active participation*, a form of action and interaction.”

e corporeada. Resta agora explorar o que a caracteriza como sendo distribuída e emergente. Para isso, é preciso lembrar que sistemas complexos não pré-existem às interações, mas emergem delas.

Um sistema complexo é distribuído no sentido de ser dividido e compartilhado pelos agentes e materiais que nele interagem. Isso significa que cada uma das partes age independentemente de um controle central (uma regra, uma instrução) e sua agência pode influenciar tanto aquilo que emerge (um comportamento global), quanto o funcionamento de outros agentes ou materiais (SYVERSON, 1999). Ao mesmo tempo, as ações de cada um dos agentes e as propriedades dos materiais são co-determinadas por outros agentes e materiais no sistema e, nesse sentido, são compartilhadas. Em sistemas complexos “partículas individuais (pessoas) interagem umas com as outras e seus comportamentos se correlacionam como resultado” (MARION, 1999, p.18), o que significa que a correlação é um resultado da interação, e não o motivo.

Além disso, sistemas complexos são distribuídos não apenas entre seus agentes e materiais, mas no tempo e no espaço por meio de uma série de atividades interrelacionadas (SYVERSON, 1999, p. 7). Em sua análise da produção poética de Charles Reznikof, poeta objetivista judeu norte-americano, Syverson (1999) descreve como um trecho do poema *Early History of a Writer*, em que o autor conta da chegada do seu avô aos Estados Unidos, está distribuído no tempo em uma série de materiais e agentes que antecedem por muito tempo a publicação em 1989. O poema foi publicado antes em 1969, e depois republicado em 1973, e muito antes disso, o trecho sobre a chegada do avô tinha sido escrito à máquina, em prosa, como parte de um manuscrito intitulado *Notes for an Autobiography*. Syverson (1999, p.38) chama a atenção para o fato de que, naquele ponto da observação desse trecho, o poema, na sua versão publicada em 1989, já teve um autor, um editor, um designer, uma casa editorial, duas impressões além de distribuidores e livreiros implicados na cadeia do livro, assim como ferramentas como papel, canetas, máquinas de escrever, etc. Mais adiante na análise, a autora revela que, dentre os materiais estudados, havia uma versão em ídiche, que o pai de Charles Reznikoff escreveu em prosa sobre a chegada do avô do poeta; a pesquisa também traz manuscritos da mãe do poeta traduzindo o relato de sua visita, originalmente escrito pelo marido.

Essa distribuição temporal não se limita a uma sucessão de materiais análogos no tempo ou a uma simples genealogia na procura do texto “original”, mas sim ao fato de que esses materiais

foram usados pelos agentes envolvidos no sistema, modificando-os várias vezes por meio de suas interações. Foi dessas modificações que emergiu um texto que compõe um trecho de um poema maior e que foi publicado, pela última vez, em 1989 (até agora, caso haja reedições comemorativas, por exemplo, no futuro) e que tem sido lido um número incognoscível de vezes por leitores que podem ter feito modificações nele, depois de 1989. Uma dessas leitoras é a própria Syverson, que o utilizou como material de pesquisa durante algum tempo antes de 1999, assim como eu também estou lendo e usando como material para esta pesquisa.

Nesse sentido, um sistema complexo autor-leitor-texto emerge de *ações co-operativas* feitas por agentes distribuídos sobre materiais também distribuídos no tempo e no espaço. Ações co-operativas são ações que “criam algo novo por meio da decomposição e o reuso com transformações de recursos colocados em um ambiente público por um agente anterior” (GOODWIN, 2018, p.3). Para Goodwin, ações co-operativas são ubíquas na organização da atividade humana. Segundo o autor, essas ações co-operativas são, ao mesmo tempo, contingentes e construídas pelas ações de um passado que é anterior e incessante. Essas ações co-operativas são distribuídas também no sentido elaborado acima: cada agente envolvido em uma interação age autonomamente sem instrução de algum comando central, ao mesmo tempo em que suas ações são co-determinadas por outros agentes e materiais na interação.

Segundo Gibson (2015) a maneira pela qual materiais (objetos no mundo) e pessoas (e outros animais) se co-determinam é por meio das *affordances* que os objetos (e outros animais) oferecem aos organismos que os percebem, que indicam as possibilidades de ação com e sobre esses objetos. O conceito de *affordance* se refere, ao mesmo tempo, tanto ao ambiente quanto ao animal no sentido de que essas possibilidades de ação que os objetos oferecem são percebidas pelo animal (GIBSON, 2015, p.119). São essas possibilidades de ação percebidas pelo animal que organizam significativamente a co-constituição do animal e seu mundo (*Umwelt*) na proposta de von Uexkül (FAVAREAU, 2010, p.91), ou a identidade de um organismo e seu *mundo*, nos termos da proposta de Varela (1992).

Pensemos, por exemplo, no caso de um humano em interação com uma pedra. A pedra oferece a *affordance* de ser “agarrável”, quer pelo seu tamanho, quer por sua densidade, mas apenas porque a mão do humano se configura com um polegar opositor e dedos articulados. O mesmo objeto para uma formiga pode oferecer *affordances* de proteção, dado o tamanho do animal em relação ao tamanho da pedra, por exemplo. Nesse sentido, as *affordances* dos objetos (e outros

animais) apontam para a interação entre os animais e os objetos e não apenas para os objetos (e suas qualidades) ou para os animais (e suas capacidades ou necessidades).

Se, por um lado, uma ecologia da composição é distribuída entre os agentes e materiais que a fazem emergir por meio de sua interação, por outro, são as *affordances* que permitem essas interações. Numa interação dos agentes com os materiais, ou seja, com canetas, computadores, máquinas de escrever, folhas, anotações, etc., é preciso considerar, por um lado, que esses objetos oferecem *affordances* aos agentes. Mas, por outro lado, é preciso também levar em conta que os agentes manufacturam objetos para criar novas *affordances*, como, por exemplo, as impressoras, que permitem a reprodução rápida e volumosa de cópias de um texto. Ao mesmo tempo, as novas possibilidades de interação geradas por essas novas *affordances* modificam o comportamento da indústria do livro.

Além da manipulação de objetos, outros humanos e animais no ambiente também oferecem uma série de *affordances*. Em sentido geral, como diz Gibson, o “comportamento tem *affordances* de comportamento” (GIBSON, 2015, p.127). Isso significa que esses outros humanos e animais são objetos peculiares que, quando são tocados, tocam de volta, quando se fala com eles, respondem, ao ser atacados, atacam de volta ou fogem; eles interagem com seu observador de uma maneira específica diferente da interação que os objetos materiais oferecem:

Outros animais e a outras pessoas oferecem *affordances* mútuas e recíprocas em níveis extremamente altos de complexidade comportamental. No nível mais alto, quando a vocalização se torna fala e as exibições manufacturadas se tornam imagens, desenhos e escrita, as possibilidades do comportamento humano são surpreendentes. (GIBSON, 2015, p.129)¹⁰

Num sistema complexo, os agentes estão constantemente interagindo por meio dos materiais em todos os níveis por meio de seu reuso e transformação. É por meio dessas ações co-operativas que o leitor tem a possibilidade de se deslocar no tempo e no espaço. Quando se adota uma perspectiva polar leitor versus autor, fica muito difícil imaginar por qual meio misterioso um leitor em São Paulo em 2023 poderia interagir com um autor como Cervantes na Espanha de 1605, por exemplo. Mas o que é característico de ações co-operativas é que, por

¹⁰ No original: “The other animal and the other person provide mutual and reciprocal affordances at extremely high levels of behavioral complexity. At the highest level, when vocalization becomes speech and manufactured displays become images, pictures, and writing, the affordances of human behavior are staggering.”

meio delas, podemos *habitar* as ações dos outros, nos valendo de materiais e instituições que vinculam nossas ações com pessoas em lugares e momentos distintos (GOODWIN, 2018, p.419).

Parte do que permite essa ação co-operativa sequencial de diferentes agentes, e a emergência de um sistema complexo do tipo autor-leitor-texto, tem a ver com a distribuição dos materiais e dos agentes no tempo, e nas diferentes escalas de tempo que coexistem em uma ecologia. As línguas (inglês, ídiche, etc.) são, também elas, sistemas complexos, mas sua durabilidade é muito mais extensa e tem um ritmo mais dilatado que o da vida de um humano, e é por meio delas, mas não só delas, que os diferentes agentes que participam da criação de significado de um texto, como o poema de Resznikoff, conseguem se envolver em ações co-operativas.

A memória dos sistemas complexos é mantida também por meio dessa intensa co-constituição de diferentes agentes e objetos ao longo do tempo, e as línguas são um exemplo disso. A língua é em si mesma uma ação co-operativa, ao mesmo tempo em que é um acúmulo histórico de ações co-operativas. A língua se instancia em cada uso e o acúmulo de instâncias de uso criam esse instrumento habitual e simbólico que reconhecemos como língua.¹¹ Qualquer prática textual é um tipo de ação co-operativa em que a língua é usada para construir organização social, ao mesmo tempo em que a organização social e suas práticas habituais se sustentam, se recriam e se modificam por meio do uso de língua (GOODWIN, 2018, p.434).

Para mais bem ilustrar a distribuição na ecologia da composição, vou descrever a análise feita por Syverson (1999) do poema de Resznikoff em sua pesquisa sobre composição. A Figura 2 abaixo ilustra como se relacionam o sistema autor-leitor-texto e o sistema-língua na produção desse texto.

¹¹ Nesse mesmo sentido, embora lembrando que é a partir de uma intersubjetividade fraca, Iser (1996, p.11) propõe que o texto literário é um acontecimento, pois “traz uma perspectiva para o mundo que não está nele contida. Mesmo quando [...] não faz senão copiar o mundo presente, sua repetição no texto já o altera, pois repetir a realidade a partir de um ponto de vista já é excedê-la”. Na teoria da ação co-operativa essa criação *ex novo* é verdadeira para todo e qualquer ato de semiose, que não é senão a interação com o mundo. Do ponto de vista da subjetividade radical da fenomenologia de Merleau-Ponty, o texto literário é sempre *ex novo*, pois ele usa o que há de habitual na língua para produzir significados novos. Diz o autor: “Graças aos signos sobre os quais o autor e eu concordamos, porque falamos a mesma língua, ele me fez justamente acreditar que estávamos no terreno já comum das significações adquiridas e disponíveis. (...) Depois, imperceptivelmente, desviou os signos de seu sentido ordinário, e estes me arrastaram como um turbilhão para um outro sentido que vou encontrar.” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 40-41, citado em VIOTTI; ROSÁRIO 2020, p.15).

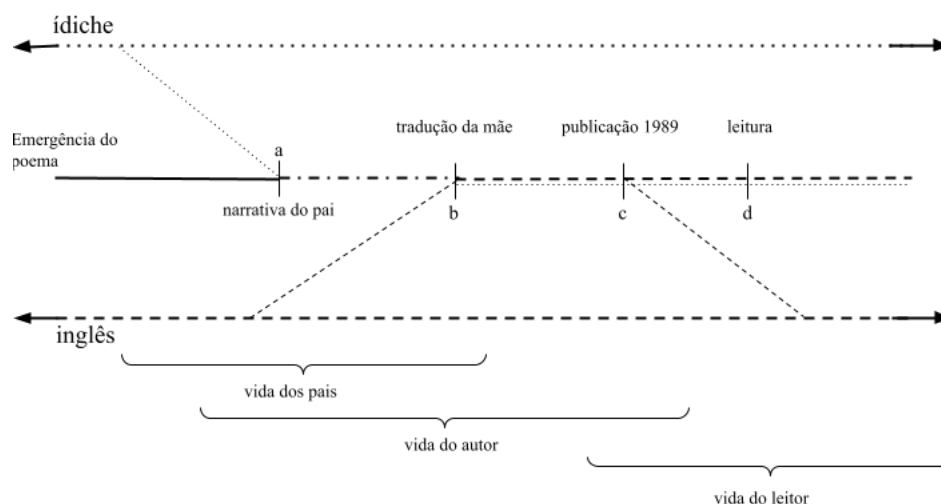


Figura 2 - Distribuição do poema *Early History of a Writer* de Charles Resznikoff em escalas temporais de extensão diferente.

Tanto o inglês como ídiche funcionam como pano de fundo para a construção do poema, dado que os materiais envolvidos na sua escrita foram feitos nessas línguas. As setas à direita e à esquerda indicam como esses sistemas são muito mais duradouros do que a escala de tempo na qual emerge o poema, quando vistos da perspectiva da escala de tempo da produção desse texto específico, indicada na linha central. Embora sistemas como as línguas sejam processuais, como qualquer outro sistema complexo ou emergente de ação co-operativa, tendemos a falar desses sistemas como se fossem estáticos precisamente pelo fato de que “processos muito lentos funcionam como panos de fundo constantes e estáticos na escala de tempo de processos muito mais rápidos” (LEMKE, 2000, p.276). Da perspectiva do leitor, ou do autor, a língua (ou línguas) que ele usa para ler-escrever parecem sólidas, ou fixas, mas elas estão sendo modificadas a cada instante, entre outras interações, pela escrita-leitura do poema em questão.

O ponto *a* indica a narrativa do pai de Resznikoff a respeito da visita do avô do autor. O trecho entre os pontos *a* e *b*, indicado com a linha mista (-.), aponta para a produção da tradução do ídiche para o inglês, que a mãe do poeta faz do relato do marido. É a partir desses dois materiais (o relato do pai e a tradução da mãe), além de outros textos próprios e alheios, que Resznikoff produz a versão final do poema, publicada em 1989 (trecho entre pontos *b* e *c*). Esse poema, publicado em inglês, é um dentre incontáveis materiais linguísticos que produzem o sistema-língua que conhecemos como inglês. Esse “retorno” indicado pela linha truncada (---) é produzido também pela agência de outros sistemas complexos que possibilitam a existência de

um cânone literário (a economia cultural, a produção de papel, as universidades, as disciplinas da área de literatura, etc.).

Note-se que a produção monolíngue do poema não deixa de andar lado a lado com uma experiência bilíngue do autor, o que é indicado pela linha pontilhada que acompanha a trajetória monolíngue de produção do poema após o ponto *b*. O que chamamos *língua* se produz a partir de inúmeras interações como essas, não apenas entre falantes (Resznikoff e seus pais, por meio dos textos e outras interações) mas por meio do reuso que esses falantes fazem de materiais que agem semioticamente. Por meio desses materiais, um leitor qualquer, em um tempo e espaços distintos do autor e de seus pais, é mais um agente no sistema autor-leitor-texto (ponto *d*) agindo por meio desses materiais semióticos. É importante lembrar que tanto a mãe de Resznikoff, quanto ele mesmo foram também leitores no processo de produção do trecho do poema, e não apenas tradutores ou autores, embora eu me refira a eles apenas por esses termos para fins de clareza e para separá-los dos leitores anônimos que vieram depois da publicação do texto em 1989.

O que permite essa distribuição dentro do sistema e entre sistemas de diferentes escalas temporais é o que Lemke chama *heterocronia*:

Encontramos esse tipo de heterocronia em todo lugar na cultura humana: processos de longo prazo e eventos de curto prazo vinculados por um objeto material que funciona, em ambos os casos, de forma semiótica e material. As características materiais do objeto funcionam também como signos num sistema de significados que faz parte de processos em uma escala muito diferente daquela em que acontece o evento em que o processo de interpretação se leva a cabo. (LEMKE, 2000, p.281)¹²

Essa permanência do texto no tempo permite que autores em tempos distintos, por exemplo o pai de Resznikoff, no momento da escrita do seu manuscrito em ídiche, a mãe tradutora desse manuscrito posteriormente, e o poeta mais adiante, possam coexistir na manipulação cooperativa que o autor “final” faz dos textos e a partir da qual emerge aquele texto ao qual um leitor qualquer se refere como “o poema”.

¹² No original: “Everywhere in human culture we find this type of heterochrony: longer-term processes and shorter-term events linked by a material object that functions in both cases semiotically as well as materially. The material characteristics of the object also function as signs for an interpreting system of meanings that belong to processes on a very different timescale than that of the event in which the interpreting process is taking place (Lemke, 1995b, 2000a; Peirce, 1998).”

É importante lembrar que esses agentes não estão distribuídos apenas no tempo, mas também no espaço. Estudos em cognição distribuída como os de Hutchins (2006) demonstram que a cognição não depende apenas de interações sociais entre humanos, mas de atividades situadas em ambientes específicos, e que os processos como o conhecimento e as práticas “dependem de estruturas e processos ambientais (incluindo, por exemplo arquitetura, instrumentos tecnológicos e outros artefatos cognitivos, textos, instituições e a própria língua) que não são apenas ferramentas para a cognição, mas que a constituem” (SYVERSON, 1999, p.9). Por meio da *heterocronia*, podem interagir processos emergentes não apenas em escalas de tempo distintas, mas em espaços separados por distâncias enormes, como por exemplo os participantes de XLCHC que interagem mais ou menos sincronicamente de lugares separados por centenas de quilômetros de distância graças as redes de computadores e internet.

Até aqui tenho falado, em diferentes ocasiões, que o significado *emerge* da interação, ou que o texto *emerge* durante a leitura, ou que o *mundo* do organismo *emerge* do acoplamento com seu ambiente. A emergência é uma característica fundamental dos sistemas complexos. Ela pode ser entendida a partir de duas perspectivas: a dos pesquisadores da complexidade e a dos enativistas.

A perspectiva dos pesquisadores da complexidade pode ser entendida como uma perspectiva “de fora do sistema” ou de “terceira pessoa” e se pergunta sobre o comportamento global de sistemas complexos. A pergunta sobre esses padrões globais procura explicar como a interação local entre agentes e materiais gera comportamentos globais que parecem organizados. Nos sistemas complexos essa organização global se refere à tendência a uma auto-organização que desafia as leis da entropia (SYVERSON, 1999, p.11).

Se os agentes e os materiais estão distribuídos e não seguem nenhuma ordem ou orientação central, e cada um deles tem interações locais com um número contingencialmente limitado de outros agentes e materiais, como pode haver um comportamento global que, visto de fora, parece uma unidade? Como podem existir cidades que se mantêm mais ou menos iguais por tanto tempo? E mais, como podem quarteirões se organizar em bairros e bairros em cidades? Como podem palavras se organizar em parágrafos e parágrafos em cenas? Como podem existir colônias de formigas? Cardumes? Sistemas de trânsito? Línguas que sobrevivem milhares de anos? Tradições literárias, movimentos artísticos?

Quando falamos de uma ecologia da composição, e nela focalizamos um sistema autor-leitor-texto, esse comportamento global emergente se refere ao significado do texto literário, seja no processo empreendido pelo autor em interação com outros agentes e materiais, seja no processo empreendido por um leitor em interação com outros agentes e materiais. Ele se refere à obra, que emerge do processo de interação entre autor e leitor e que, embora tenha particularidades a cada leitura, é também vista como uma coisa só, a ponto de haver congressos acadêmicos, grupos de leitura e currículos escolares por exemplo sobre *A Metamorfose*, de Kafka, em que se assume, o que acontece em grande medida, de todos os participantes terem lido “o mesmo livro”. A pergunta que fica é como pode se falar *do mesmo livro, da mesma obra*? De onde vem esse comportamento global?

Nos estudos de sistemas complexos, essa sensação da existência de que uma certa ordem emerge é chamada de *fase de transição* e ocorre, por exemplo “quando lemos palavra por palavra e, de repente, ‘temos’ o significado da frase, não por meio da segmentação aditiva de cada palavra ou frase, mas por uma mudança global do sentido do todo” (SYVERSON, 1999, p.59). Johnson (2012) exemplifica a *fase de transição* com a imagem de um campo de flores silvestres que, de repente, floresce inteiro ao mesmo tempo, e define esse processo como “uma mudança de um estado definido para outro em uma conjuntura crítica” (JOHNSON, 2012, p.184).

É importante perceber que essa fase é também um evento (de mudança perceptível e global) e não um estado. Ela não pode ser concebida como uma linha de chegada, sendo apenas um momento particular e perceptível para o leitor, que logo vai ser novamente modificada, caso a interação continue. Nesse sentido, a obra é um fenômeno emergente, que está em constante mudança, mas que pode passar por conjunturas críticas em que o leitor pode dizer “esta obra está falando disso”. Qualquer pessoa que tenha relido um livro sabe quanto uma segunda interação com o texto cria uma nova e diferente visão sobre aquilo de que a obra está falando, e que se mantém em constante mudança com cada releitura.

Por outro lado, a perspectiva enativista que vem sendo elaborada neste capítulo pode ser compreendida como uma perspectiva “de dentro do sistema” ou de “primeira pessoa” e procura investigar os processos pelos quais um organismo interage com seu ambiente para fazer emergir não apenas um mundo, mas também sua própria identidade. Uma pesquisa como esta,

que entende a leitura em termos de ecologia da composição, da perspectiva enativista se pergunta como é que, da interação do leitor com a ecologia, emerge uma obra que tem um significado temporário para quem a lê.

Se aceitamos que o significado da obra não está nem no texto nem no autor ou no leitor, e que essas três substâncias só ganham existência e significado no processo, devemos assumir então que o significado é o processo? Não, o significado de qualquer signo (objeto ou ação) *emerge* no processo. Isso quer dizer que ele é ao mesmo tempo contingente e histórico, ou seja, que ele é criado em resposta às *affordances* de materiais e signos em escalas temporais menores (enunciados são escalas temporais menores do que discursos, por exemplo) e restringidos por processos de escala temporal maior (a própria língua, ou movimentos literários, por exemplo) (LEMKE, 2000, p.277). É nesse jogo entre *affordances* e restrições que o significado emerge.

Cabe ressaltar que nem as restrições nem as *affordances* são um tipo de regra que indica ao indivíduo como fazer o processo. As *affordances* implicam a complementaridade do organismo e seu mundo no sentido de que as propriedades dos objetos, das superfícies e de outros seres nesse mundo são tomadas a partir da perspectiva do organismo, e não como valores puros ou como experiências desse animal (GIBSON, 2015, p.59). Elas são intersubjetivas no sentido de que o organismo está sempre em busca de suprir uma falta por meio da sua interação com o ambiente. Nesse processo, ele está em constante mudança, assim como seu mundo (*Umwelt*). Ambos estão constantemente precisando se reorganizar para manter suas identidades ao mesmo tempo em que estão mudando, num processo de co-constituição. Ou seja, as *affordances* não são propriedades físicas dos objetos nem experiências psicológicas dos sujeitos, mas sim processos de “percepção de objetos ecológicos ricos em valores” (GIBSON, 2015, p.60), ou o organismo elaborando o *excedente de significação* no ambiente a todo momento. Em escalas de tempo maior, as restrições também não operam como regras para os processos, mas como alterações das probabilidades de reações que possam ocorrer em escalas de tempo menor (LEMKE, 2000, p.278).

Como já foi discutido, sistemas complexos, por ser distribuídos, têm propriedades que não podem ser encontradas nas partes individuais, mas que emergem da interação entre elas. Nesse sentido, o significado de um texto qualquer não está nas palavras ou expressões nele utilizadas, nem mesmo na composicionalidade que forma enunciados cada vez maiores até chegar ao texto. Em vez disso, o significado emerge do processo interacional de materiais e agentes em

diferentes escalas temporais (leitores, autores, editores, palavras, frases, parágrafos, cenas, capítulos, outros textos, escolas literárias, disciplinas acadêmicas, etc.). Ao mesmo tempo, essas entidades às quais nos referimos por meio de substantivos como, por exemplo, *o movimento objetivista* do qual participava Resznikoff, emergem também dos processos interacionais em sistemas diferentes e inter-relacionados (SYVERSON, 1999, p.10).

A emergência, como pode ser visto até aqui, não pode ser desvinculada de todos os outros atributos de um sistema complexo. O sistema emerge por meio da interação de agentes que estão de corpo presente em suas interações com outros corpos e objetos distribuídos em escalas de tempo diversas por meio da manipulação desses objetos. Ao mesmo tempo, a interação desses agentes entre si e com os objetos é uma interação de co-constituição que se dá por meio de *affordances*. Em suas interações, os agentes modificam esses objetos e materiais semióticos com que interagem, o que modifica também o sistema que está permanentemente emergindo. Os agentes então também mudam para se adaptar às mudanças que emergem das suas próprias interações e de interações de outros no sistema. A todo momento tanto o sistema como os agentes e objetos estão co-emergindo por meio de ações co-operativas que são, ao mesmo tempo, transformadoras e adaptativas.

Os capítulos que se seguem pretendem mostrar como essa emergência e complexidade acontece a todo momento durante a leitura de um texto. O capítulo 5 elabora essa complexidade e mostra a emergência da obra dando mais peso à distribuição dos leitores e dos materiais no espaço. O capítulo 6 descreve a emergência focalizando a distribuição dos leitores dos materiais em escalas de tempo diferentes. No capítulo 7, maior peso é dado ao corporeamento e à imaginação enativa. Finalmente, no capítulo 8, analiso dois eventos de leitura, a emergência do título *Água Viva* na leitura da leitora L.M. da obra de Clarice Lispector, e a emergência do personagem de Mrs. Flowers na leitura de G.L. de *I Know Why the Caged Bird Sings*, de Maya Angelou. As duas análises do capítulo 8 dão uma visão mais global e geral do processo semiótico da emergência de significados durante a leitura.

3. Metodologia

O corpus para esta pesquisa se compõe de 1668 anotações achadas nas seguintes 10 obras de ficção:

- 001 Lispector, Clarice. (1998) *Água Viva*, Rocco
- 002 García Márquez, Gabriel. (2007) *Cien Años de Soledad*, Alfaguara
- 003 Butler, Octavia. (1987) *Dawn*, Warner Books, Inc.
- 004 Angelou, Maya. (1993) *I Know Why the Caged Bird Sings*, Bantam Books
- 005 Forster, E. M. (1973) *A Passage to India*, Penguin Books
- 006 Benedetti, Mario. (2018) *Primavera num Espelho Partido*, Tag, Alfaguara
- 007 Cercas, Javier. (2018) *A Velocidade da Luz*, Tag, Biblioteca Azul
- 008 Smith, Zadie. (2007) *Sobre a Beleza*, Companhia das Letras
- 009 Fitzgerald, F. Scott. (1974) *The Great Gatsby*, Penguin Books
- 010 Morrison, Toni. (2019) *O Olho Mais Azul*, Tag, Companhia das Letras

Essas anotações foram feitas por 4 anotadores conhecidos meus, dois desconhecidos, mas não anônimos, pois indicaram o próprio nome nas anotações, e três completamente anônimos. Os livros me foram emprestados pelos anotadores conhecidos ou por amigos e dois deles foram achados em sebos. Foram fotografados por inteiro, página por página, para possibilitar o uso das imagens no decorrer da pesquisa. O registro fiel da anotação no papel é relevante pois há informação que não pode ser formalizada no corpus e que diz respeito ao uso do papel como material, ao uso de ferramentas de escrita, de localização e direção da anotação, etc. A materialidade dessas anotações é relevante nessa pesquisa, pois nela o objeto livro é mais um agente na construção da significação (GOODWIN, 2018). Quando apropriado, as figuras e imagens nos capítulos de análise oferecem um enlace para as imagens inteiras disponibilizadas na nuvem.

Para construir o corpus criei um formulário no *Google Forms*, que continha as instruções para o preenchimento da informação relevante no caso de cada anotação. As perguntas-instruções que compõem o formulário são as seguintes:

- I.Qual é o ID do livro? (ver tabela de identificação bibliográfica)
- II.Qual é o número da página em que aparece a anotação? Em caso de aparecer na parte pré-textual ou pós-textual, utilizar o seguinte código: Capa / C ; Segunda capa / 2C ; Terceira capa / 3C ; Quarta capa / 4C ; Falsa folha de rosto / FFR ; Folha de rosto / FR ; Dedicatória / D ; Epígrafe / E ; Sumário / S; Índice / I ; Colofão / CO
- III.Qual é a posição da anotação em porcentagem?¹³
- IV.Qual é a localização da anotação? (LADO, TOPO, BASE, MEIO, FIM, ou texto)
- V.Em caso de não haver indicação no texto, qual é a parte da trama em que é feita a anotação?
- VI.Qual é a anotação? (Em caso de ser apenas uma indicação no texto - sublinhado, colchete, etc-preencha com zero 0)
- VII.Há setas? (0 - não; 1 - sim)
- A. Setas de que tipo?
- VIII.Há emojis? (0 - não; 1 - sim)
- A. Emojis de que tipo?
- IX.Há exclamações? (0 - não; 1 - sim)
- X.Há interrogações? (0 - não; 1 - sim)
- XI.A anotação tem ênfases? (0 - não; 1 - sim)
- A. Ênfases de que tipo?
- XII.Como foi/foram indicada(s) no texto?
- XIII.Imagem da anotação
- XIV.Comentários sobre a anotação
- XV.Comentários sobre a trama

As perguntas-instruções I., II., III., IV., V., VI., VII A, XIII A., XIV. e XV. devem ser respondidas com texto. A pergunta I. faz referência à tabela de identificação bibliográfica que contém códigos como os apresentados acima na lista de obras anotadas. Esse sistema de códigos facilita o trabalho com o corpus gerado pelo formulário, além do preenchimento do formulário. Assim, evitam-se inconsistências na escrita dos títulos das obras, como maiúsculas e minúsculas e erros de digitação.

¹³ Seguindo o modelo de avanço de leitura de leitores digitais como *Kindle*, que apresentam o avanço em porcentagem e não em número de página, calculei a porcentagem do avanço de leitura. Assim, para um livro de 100 páginas, uma anotação na página 30 se encontra na altura do 30% do livro. A princípio, essa análise por porcentagem permitiria comparar transversalmente no corpus possíveis comportamentos dos leitores (anotar mais depois da metade do livro, anotar mais no começo e menos no fim, etc.), mas esses padrões não foram evidentes uma vez terminada a transcrição dos dados.

As perguntas-instruções VII., VIII., IX., X., e XI. têm apenas a opção de resposta SIM/NÃO no formulário. As perguntas-intruções VII (A.) , VIII (A.) e XI (A.) têm opções predeterminadas em caixas de escolha múltipla para descrever o tipo de seta (direção, origem e destino da seta), no caso da pergunta VII., e de tipo de anotação (sublinhado, parênteses, *post-it*, circulado, etc.) no caso da pergunta XI. As categorias indicadas para as duas perguntas de opções múltiplas foram determinadas a partir de uma observação prévia dos livros e dos tipos de anotações neles presentes. A ferramenta de opções múltiplas favorece a consistência dos dados na base de dados e evita a obtenção de respostas com o mesmo valor, mas que foram preenchidas de formas diferentes, por exemplo “sublinhado”, “SUBLINHADO”, “subl.”. A pergunta XVI. tem apenas a opção de carregamento de uma ou mais imagens.

O Formulário do Google gera uma tabela de excel que contém toda a informação que foi transcrita para cada obra de ficção que compõe o corpus. Esse corpus permite fazer dois tipos de análise: por um lado, uma análise comparativa entre todas as obras anotadas no que diz respeito ao tipo de anotação, à frequência de anotações por anotador, etc.; por outro lado, uma descrição detalhada das ações do leitor que se constrói a partir da observação e descrição das relações entre o texto, as anotações, a frequência e outros elementos que possam indicar como os agentes co-criam o sistema autor-leitor-texto e como o leitor emerge nessa interação.

Para obter dados ricos para essa segunda análise, o formulário foi preenchido concomitantemente com a leitura de cada obra de ficção anotada e não apenas procurando a anotação no livro. Essa leitura me permitiu fazer conexões com trechos da trama que não necessariamente foram indicados pelo leitor, além de inferências de tipo analítico a partir das categorias de análise propostas pelos autores que servem como fundamentação teórica dessa pesquisa. Comentários a respeito dessa leitura ficam registrados nas perguntas-instrução XIV. e XV.

Por se tratar de uma pesquisa empírica, as análises são descrições detalhadas da leitura dos leitores a partir das interações da marginália com o texto. Essa descrição tem uma inspiração nos procedimentos dos etnometodólogos, que “evitam modelos e tentam restringir-se a descrever o que as pessoas pensam de fato em circunstâncias práticas” (LIBERMAN, 2013, p.45). As descrições fornecem uma análise dinâmica da tarefa mundana da leitura a partir da observação da marginália.

Parte importante das descrições é a transcrição dos dados, que foi feita mantendo as características das anotações dos leitores, sempre que possível usando os recursos limitados do texto digital. Nesse sentido, sublinhados, riscados, maiúsculas e minúsculas, parênteses e signos de interrogação e exclamação foram transcritos como aparecem na anotação. Setas foram mantidas na transcrição, indicando a mesma direção usada pelos leitores. *Emoticons* foram transcritos por meio de imagens ou convenções gráficas reconhecíveis, por exemplo, gesto de sorriso [:)], gesto neutro ou de desgosto [:/] , gesto triste [:(].

Por sua parte, colchetes e linhas desenhadas nas margens laterais, indicando parágrafos ou grupos de enunciados foram transcritos usando colchetes ([]) ao redor da extensão de texto indicada pelo leitor. Já outros tipos de ênfase, especialmente os círculos ao redor de palavras ou frases, são indicados nas transcrições usando negrito, que não é um recurso usado para outras anotações pelos leitores. A Imagem 2 mostra como essas convenções de transcrição são usadas nos exemplos.

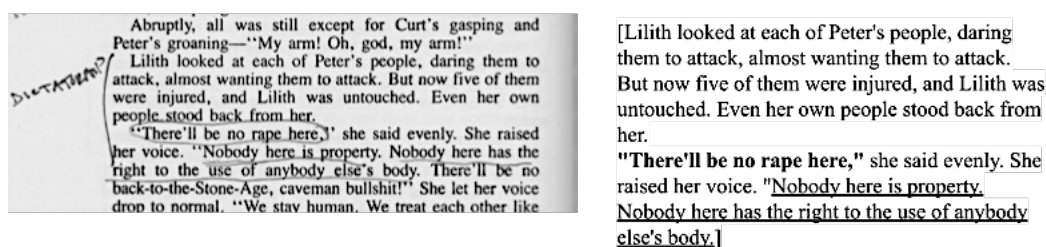


Imagem 2 - Exemplo de transcrição de colchetes e círculos tomado de anotações de *Dawn*, de Octavia Butler.

O capítulo 5 descreve em detalhe os tipos de anotação encontrados na marginália e as convenções de transcrição usadas para outros casos descritos acima como *emoticons* e setas.

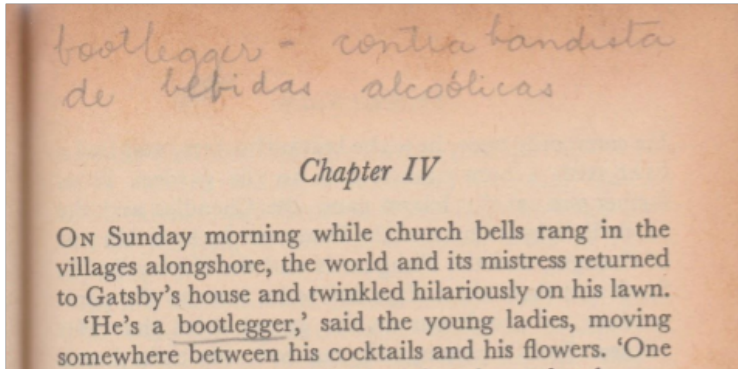
4. Os dados

Os dados apresentados nas análises foram escolhidos da extensa base de dados que construí para esta pesquisa, e cada capítulo apresenta a análise de um grupo reduzido deles. No total, a base de dados conta com 1668 anotações feitas por nove leitores diferentes em dez livros de ficção. A Tabela 1 mostra a relação de autores, obras e leitores que compõem a base de dados para a pesquisa. Os leitores são identificados por iniciais de seus nomes. Para os casos em que o livro não contava com informação sobre a identidade do leitor, atribui a eles um pseudônimo e uso iniciais desse pseudônimo para fazer referência a eles.

Autor	Obra	Leitor
Forster, E.M.	A Passage to India, Perguin Books (1973)	J.G.
Lispector, C.	Água Viva, Rocco (1998)	L.M.
Angelou, M.	I Know Why the Caged Bird Sings, Bantam Books (1993)	G.L.
Fitzgerald, F.S.	The Great Gatsby, Penguin Books (1974)	E.V.
Butler, O.	Dawn, Warner Books (1987)	J.R.
Butler, O.	Dawn, Warner Books (1987)	V.R.
Smith, Z.	Sobre a Beleza, Companhia das Letras (2007)	M.M.
García Márquez, G.	Cien Años de Soledad, Alfaguara (2007)	A.P.
Morrison, T.	O olho mais azul, Tag – Companhia das Letras (2019)	J.S.
Benedetti, M.	Primavera num espelho partido, Tag – Companhia das letras (2018)	J.S.
Cercas, J.	A velocidade da luz, Tag – Companhia das letras (2018)	J.S.

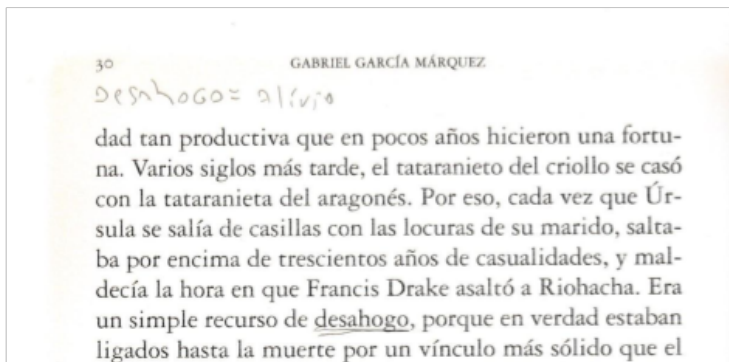
Tabela 1 - Relação de obras e leitores da base de dados de marginália.

As anotações foram, em sua maioria, feitas na mesma língua em que o texto foi lido. As exceções são traduções de palavras ou expressões, como mostram os exemplos da Imagem 3, e as anotações do leitor M.M. em *Sobre a Beleza*, de Zadie Smith, que usou palavras (*sloth*, *what*) e abreviações (*WTF* para *What the fuck*) em inglês, como mostra a Imagem 4.



bootlegger = *contrabandista de bebidas alcólicas*

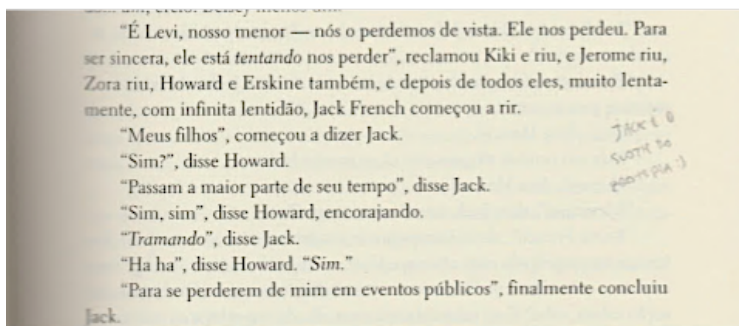
Anotação de E.V. em *The Great Gatsby*, de F. Scott Fitzgerald, p. 67.



desahogo = *alívio*

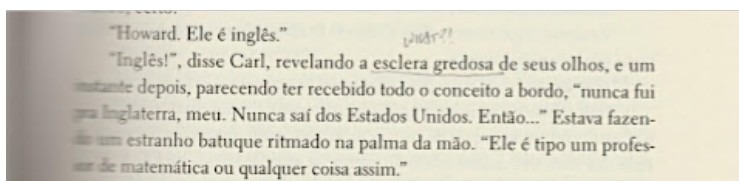
Anotação de A.P. em *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, p. 30.

Imagem 3- Anotações bilíngues dos leitores E.V. e A.P. em *The Great Gatsby* e *Cien Años de Soledad*, respectivamente.



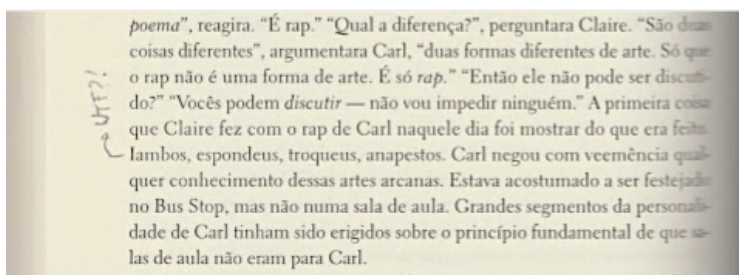
Jack é o sloth do Zootopia :)
(sublinhado meu)

Anotação de M.M. em Sobre a beleza,
de Zadie Smith, p. 73.



What?!

Anotação de M.M. em Sobre a beleza,
de Zadie Smith, p. 145.

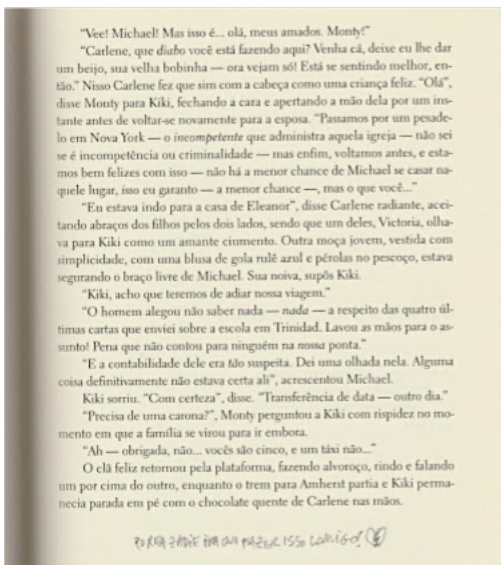


→ WTF?!

Anotação de M.M. em Sobre a beleza,
de Zadie Smith, p. 264.

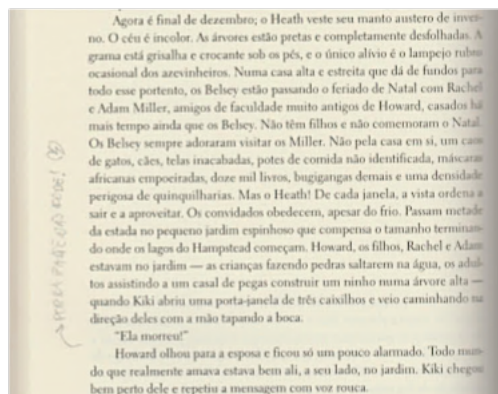
Imagem 4- Anotações em inglês de M.M. em *Sobre a Beleza*, de Zadie Smith, p. 73; 145 e 264.

Acredito que no caso das anotações bilíngues de M.M. se trate da expressão do idioleto do leitor, que inclui expressões e palavras em inglês. Seria possível pensar também que o leitor, embora leia em português, saiba que o livro original foi escrito em inglês, e que a autora é inglesa, e escolha interpelá-la em inglês, mas tenho muitos poucos dados para poder afirmar isso. Além disso, há duas instâncias em que o leitor se dirige diretamente à autora nas suas anotações, e o faz em português (ver Imagem 5), o que me faz duvidar da possibilidade elaborada acima.



PORRA ZADIE PARA QUE FAZER ISSO COMIGO? ♡

Anotação de M.M. em Sobre a beleza, de Zadie Smith, p. 275.



→ PORRA ZADIE NÃO FODE! ♡

Anotação de M.M. em Sobre a beleza, de Zadie Smith, p. 280.

Imagem 5 - Interpelações à autora nas anotações de M.M. em *Sobre a Beleza*, de Zadie Smith, p. 275 e 280.

A Imagem 5 também mostra outro tipo de anotação bastante comum no corpus, que são os desenhos. No caso de M.M., trata-se de desenhos de corações partidos ao meio, mas esse não é o único tipo encontrado na marginalia. Os desenhos mais comuns são ícones gestuais, similares aos *emoticons* usados na comunicação digital escrita, e que mostram estados emocionais a partir de desenhos simples que imitam os olhos por meio de pontos ou riscos, e gestos da boca a partir de linhas curvas. Um signo icônico, segundo Peirce, “pode representar seu objeto principalmente através de sua similaridade” (PEIRCE, 2010, p.64), e nesse sentido todos os desenhos encontrados nas anotações são signos icônicos. Outros tipos encontrados foram estrelas e asteriscos, *check marks*, corações; a leitora E.V. fez, consistentemente, desenhos de caveira em *The Great Gatsby*. Em comunicação com essa leitora, ela me disse que, por se tratar de um livro que ela tinha que estudar para um curso de literatura, as caveiras marcavam trechos-chave do texto, e que ela os marcou para prestar mais atenção depois, na releitura do livro. Além disso, nas páginas 136 a 139 a leitora-annotadora desenhou as caveiras no topo das páginas junto das palavras “DANGER”, “RADIOACTIVE”, “HIGH DANGER” E “VERY IMPORTANT”. A Imagem 6 mostra uma coleção de desenhos icônicos encontrados na marginalia.

...e com certeza irei às palestras de Mooby Kipps. Li o artigo dele no *Standard*, domingo, sobre retirar o "liberal" das Artes Liberais... sabe, é como se agora quisessem nos vender a ideia de que os conservadores são uma espécie em extinção — como se precisassem de proteção nos campos ou algo assim. "Nesse ponto, Zora teve o cuidado de revisar os olhos, sacudir a cabeça e respirar ao mesmo tempo. "Aparentemente, todo mundo recebe tratamento especial — negros, gays, liberais, mulheres —, todo mundo exceto as pobres mulheres brancas. É muito louco. Mas quero mesmo ouvir o que ele tem a dizer. Conhece teu inimigo. Esse é o meu lema."

The Great Gatsby
them apart. She's a Catholic, and they don't believe in divorce.
Daisy was not a Catholic, and I was a little shocked at the elaborateness of the lie.

'Good night.' He smiled — and suddenly there seemed to be a pleasant significance in having been among the last to go, as if he had desired it all the time. 'Good night, old sport . . . Good night.'
But as I walked down the steps I saw that the evening

trunk of an organ, letting it coil around her as she climbed onto the bed. She sandwiched Nikanj's body between her own and Joseph's, clipping it for the first time in the ooloi position, between two humans. For an instant, she frightened her. This was the way she might someday be made pregnant

near in my family.
"They won't be harming you anymore. My relative says }
they're beautiful, but simple to prevent."
"Beautiful!"

"No. You just haven't learned yet not to ask dangerous questions."
"Why did you tell me as much as you did?"
The ooloi related its tentacles. "Because we know you, Lilit. And, within reason, we want you to know us."

touched her. The first time she felt them, she looked to see what they were doing and realized that they were Otnkali hands, brushing insects from her body.
Much later when she had lost track of time she was

Zora ♥

Anotação de M.M. em Sobre a beleza, de Zadie Smith, p. 155.



Anotações de E.V. em *The Great Gatsby*, de F. Scott Fitzgerald, p. 40 e 60.



Anotações de V.R. e J.R. em *Dawn*, de Octavia Butler, p. 161.



Anotação de V.R. e J.R. em *Dawn*, de Octavia Butler, p. 21; 48 e 233.

Imagem 6 - Ícones na marginália.

Algumas dessas anotações icônicas serão descritas mais detalhadamente no capítulo 7 sobre o corporeamento que caracteriza a interação dos leitores com os textos (etc.).

5. Distributividade no espaço

Um dos protagonistas principais desta pesquisa é o livro como objeto. O primeiro ponto de interação dos leitores com a narrativa é uma interação com o livro, com seu peso, sua textura, a imagem da capa, seu cheiro, o tamanho da letra, a cor.

Aqui, o livro é entendido como um objeto ecológico, como proposto por Gibson (2015), o que significa que ele está necessariamente vinculado a seus usuários em uma ecologia, e que seu significado é dado por esse vínculo a partir das *affordances* que o objeto tem. Assim como qualquer outro objeto, o objeto- livro oferece *affordances* aos seus observadores ou usuários, e, naturalmente, no caso desta pesquisa, o que interessa são as *affordances* que eles oferecem aos leitores particularmente.

Segundo Gibson, objetos tais como livros, pinturas e textos são, além de objetos, exibições (*displays*), ou seja são “uma superfície que foi formatada ou processada para exibir informação para além da superfície em si mesma” (GIBSON, 2015, p.37). Como objetos, os livros oferecem ser segurados, agarrados, carregados, abertos, folheados. Suas folhas são superfícies que oferecem ser dobradas, riscadas, manipuladas com as pontas dos dedos, rasgadas, etc. Ao mesmo tempo, como exibições (*displays*), elas oferecem toda uma outra série de interações complexas que, segundo Gibson, têm a ver, principalmente, com o acúmulo de informação e que, em última instância, permitem a civilização. Essas exibições, no entanto, são também percebidas, não imaginadas nem mentais: as marcas no papel existem, os sons da fala existem, os desenhos sobre as telas existem, e na medida em que existem podem ser percebidos e oferecer *affordances* para seus observadores.

Como o objetivo desta pesquisa é investigar como os leitores interagem com esses objetos textuais, e elaborar essa interação em termos de um sistema complexo que emerge da ação cooperativa em que eles se envolvem com outros agentes no sistema e com materiais disponíveis para seu uso (objetos ecológicos), as seções 5.1. e 5.2. descreverão a interação dos leitores com os livros apenas tomando os livros como objetos, e não como exibições (*displays*). Suas interações com os livros como exibições (*displays*) serão abordadas por diferentes ângulos ao longo das análises que se seguem.

5.1. O espaço no objeto-livro

Em primeiro lugar, vou descrever as *affordances* que o livro oferece ao leitor-anotador em termos de espaço. Como o objeto de estudo desta pesquisa é a marginália, já definida como o conjunto de anotações feitas pelos leitores nas margens dos livros, é necessário já de início pensar nas *affordances* que essas margens oferecem aos leitores.

As anotações encontradas na marginália dos textos analisados se valeram de todos os espaços em branco encontrados nos livros, das páginas pré-textuais às linhas entre as linhas de texto. A marginália, então, não se limita apenas às margens. As únicas superfícies dos livros em que não se encontraram anotações foram a capa, a contracapa e a lombada. A maior quantidade de anotações, no entanto, ocupou as margens das páginas dos livros, e cada uma delas ofereceu aos leitores-anotadores *affordances* de direção e de extensão.

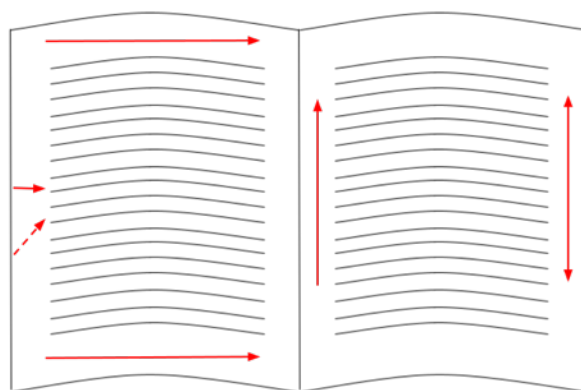
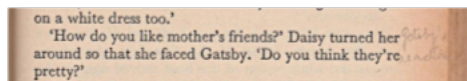


Figura 3 - *Affordances* de direção oferecidas aos leitores anotadores pelas margens dos livros.

A Figura 3 esquematiza o tipo de *affordances* oferecidas pelas margens aos leitores-anotadores em termos de direção. As anotações nas margens superior e inferior foram feitas, em sua maioria, da esquerda para a direita, seguindo a tradição dos sistemas de escrita das línguas em que os leitores escreveram, o que não é nenhuma surpresa.¹⁴ Nas margens laterais, onde o espaço de esquerda e direita é menor, os leitores desenvolveram estratégias diversas. Uma delas, esquematizada pela seta contínua na página esquerda da Figura 3, foi a de manter a direção da escrita da esquerda para a direita, o que permite pouca extensão. Alguns leitores,

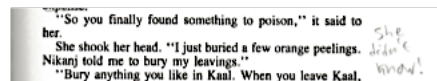
¹⁴ Embora não haja nada de surpreendente na direção da escrita nas margens superiores do texto, a seção 4.3. apresenta uma análise de como essa margem, especificamente, foi utilizada pela leitora J.G. para construir um mapa da sua leitura de *A Passage to India*, de E.M. Forster.

então, optaram por abreviações, hifens para separar palavras, ou anotações curtas, como mostra a Imagem 7. As anotações de E.V. e J.R. abaixo mostram frases separadas por linha; já a anotação “*Bc she has been genetically enhanced!*” de J.R. mostra uma abreviação da palavra “*because*”, o que a faz menos extensa e mais apropriada para uma margem que oferece pouca extensão. A anotação de L.M. em *Água Viva* mostra o uso de hifens para cortar as palavras que não cabem na margem.



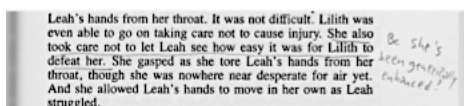
Gatsby's reaction

Anotação de E.V. em *The Great Gatsby*,
de F.Scott Fitzgerald, p. 123.



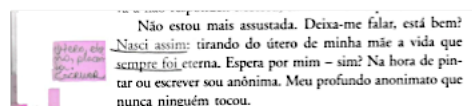
she didn't know!

Anotação de J.R. em *Dawn*, de Octavia
Butler, p. 67.



Bc she's been genetically enhanced!

Anotação de J.R. em *Dawn*, de Octavia
Butler, p. 137.

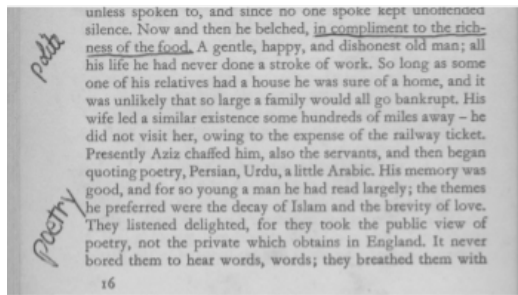


útero, exter-no, placen-ta. escrever.

Anotação de L.M. em *Água Viva*, de
Clarice Lispector, p. 34.

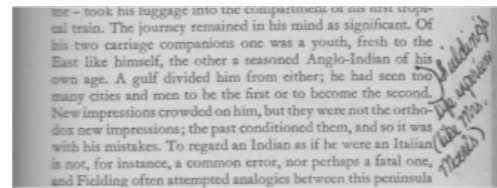
Imagem 7 - Anotações nas margens laterais texto de esquerda a direita.

A seta pontilhada na Figura 3 ilustra a estratégia de escrever na diagonal usada pelos leitores para mais bem aproveitar as margens laterais, que oferecem pouca extensão na direção da esquerda para a direita. Em todas as anotações que mostram essa estratégia o leitor-annotador escreveu numa direção diagonal ascendente, e sempre nas margens externas do livro, como mostra a Imagem 8. A diagonal da margem oferece uma extensão maior, que o leitor aproveita. Além disso, a escrita da esquerda para a direita ou na diagonal não exige a movimentação do livro ou do corpo, que escreve na direção em que lê.



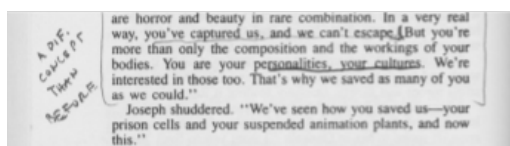
polite
poetry

Anotações de J.G.. em A Passage to India, de E.M. Forster, p. 16.



Fielding's life experience (like Mrs. Moore's)

Anotações de J.G.. em A Passage to India, de E.M. Forster, p. 61.

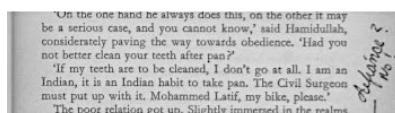


A DIF. CONCEPT THAN BEFORE

Anotação de V.R. em Dawn, de Octavia Butler, p. 154.

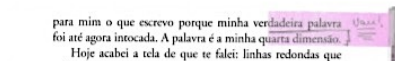
Imagem 8 - Anotações diagonais dos leitores-annotadores nas margens laterais externas.

As margens laterais foram também o espaço privilegiado para reações curtas ou sintéticas, tais como *emoticons*, signos de exclamação e interrogação e onomatopeias, como exemplificam as anotações na Imagem 9.



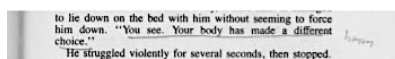
defiance? No!

Anotação de J.G. em A Passage to India, de E.M. Forster, p.17.



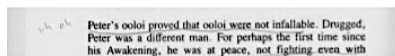
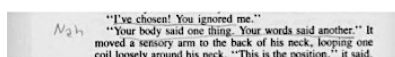
Uau!

Anotação de L.M. em Água Viva, de Clarice Lispector, p.11.



hmm

Nah
uh oh
yikes



Anotações de J.R. em Dawn, de Octavia Butler, p. 189; 190; 192 e 205.

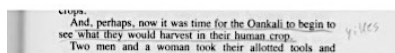
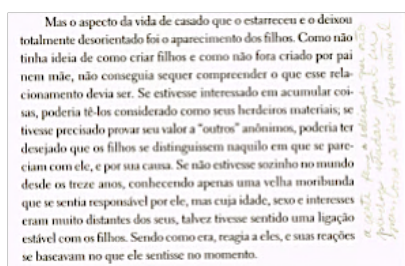


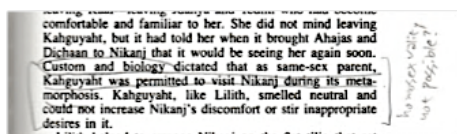
Imagem 9 - Anotações sintéticas nas margens laterais: onomatopeias, interrogações e exclamações.

Mas a maneira com que as margens laterais mais foram usadas foi, como mostra a página da direita da Figura 3, a escrita em forma perpendicular com relação ao texto, aproveitando a *affordance* de extensão que as margens oferecem quando se muda a posição do livro e a direção da escrita. Essas anotações foram feitas tanto de baixo para cima, como de cima para baixo, quando se olha o livro na orientação de leitura. Essas anotações variam em extensão, desde reações curtas com apenas uma palavra até enunciados inteiros (ver Imagem 10).



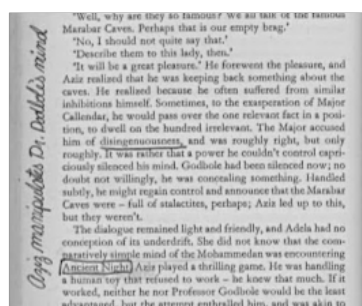
a gente tem a ideia de que não precisa estudar para ser pai. Como se isso fosse natural

Anotações de J.S. em O olho mais azul, de Toni Morrison, p. 167.



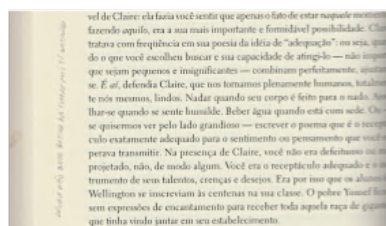
homossexualidade não é possível?

Anotações de J.R. em Dawn, de Octavia Butler, p. 105.



Aziz manipulou Dr. Godbole's mind

Anotações de J.G. em A Passage to India, de E.M. Forster, p. 74.



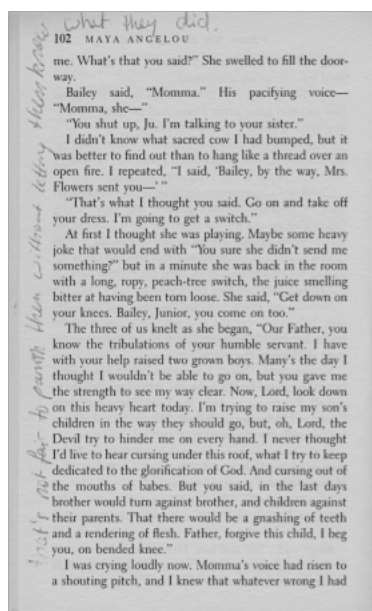
DROGA NÃO QUERO GOSTAR DE CLAIRE MAS TÔ GOSTANDO

Anotações de M.M. em Sobre a Beleza, de Zadie Smith, p. 220.

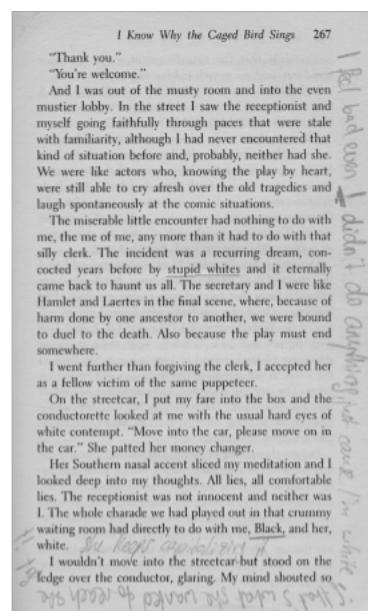
Imagem 10 - Anotações perpendiculares em relação à direção do texto, nas margens laterais.

É claro que, embora todos os livros tenham margens laterais, superior e inferior em suas páginas, nem todas as edições são iguais e umas têm margens maiores do que outras. A edição de 1987 de *Dawn*, de Octavia Butler, por exemplo, tem muito mais espaço nas margens do que as edições de Penguin Books de *A Passage to India*, de E.M. Forster (1973), e de *The Great Gatsby*, de F.Scott Fitzgerald (1974). A edição de *Sobre a Beleza*, de Zadie Smith, publicado pela Companhia das Letras (2007), tem margens bastante amplas. Mas a edição de *I Know Why the Caged Birds Sings*, de Maya Angelou, publicada por Bantam Books (1993) é, dentro dos livros analisados no corpus, a que tem as margens mais estreitas, tanto as laterais como a

superior e a inferior. As margens desse livro, evidentemente, não permitem que a leitora escreva comentários longos em nenhuma direção, e ela desenvolve uma estratégia de escrever numa margem até “virar a esquina” e continuar na margem seguinte, como mostra a Imagem 11.



that's not fair to punish them without letting them know what they did.



I feel bad even I didn't do anything, just cause I'm white if that's what she wanted to reach she got it (sic.)

Imagem 11 - Anotações que viram na esquina feitas pela leitora G.L. em *I Know Why the Caged Bird Sings*, de Maya Angelou, p. 102 e 167.

As quinas das folhas oferecem aos leitores várias possibilidades de ação, de dobrá-las para marcar a página, a aproveitar sua área para fazer anotações (ver Imagem 12). Elas também são o encontro de todas as margens, o que oferece uma *affordance* de continuidade da escrita, como mostram as anotações de G.L.. Como o livro é um objeto desconectado do ambiente, no sentido de que todas as suas superfícies estão voltadas para fora dele, em contraste com outros objetos ecológicos como ladeiras ou poças d'água, ele tem uma característica básica que é a de ser móvel (GIBSON, 2015, p.29). No caso ilustrado pela Imagem 11, a leitora pode girar o livro até terminar sua anotação, e fez isso várias vezes ao longo da leitura, mantendo a superfície de escrita de maneira que pudesse acompanhar a direção de escrita da esquerda para a direita. A leitura de suas anotações, para leitores posteriores, aponta para as *affordances* que permitem a alguém girar o livro e poder ler a anotação.

Segundo Gibson, esse tipo de ações se dá pela percepção das *affordances* do livro como o objeto que ele é (GIBSON, 2015, p.130). Essa percepção é uma percepção de características da superfície, e uma quina da folha não é outra coisa que não o lugar em que dois limites de uma superfície se encontram. A leitora, percebendo esse encontro, age de forma que suas modificações sobre a folha continuem na mesma superfície, e não continuem em linha reta sobre a mesa em que está lendo, por exemplo. Ela sabe que o livro acaba na borda do papel pela percepção de sua superfície. Ao mesmo tempo, pelo fato das *affordances* apontarem para o ambiente e para seu observador, a leitora-anotadora está percebendo a superfície da folha e também autopercebendo seu corpo em ação sobre essa superfície. Isso acontece porque “a exterocepção é acompanhada de propriocepção – porque perceber o mundo é co-perceber-se a si mesmo” (GIBSON, 2015, p.133).¹⁵ Por essa co-percepção a leitora modifica o objeto, ao mesmo tempo em que usa o que é oferecido por ele para sua modificação.

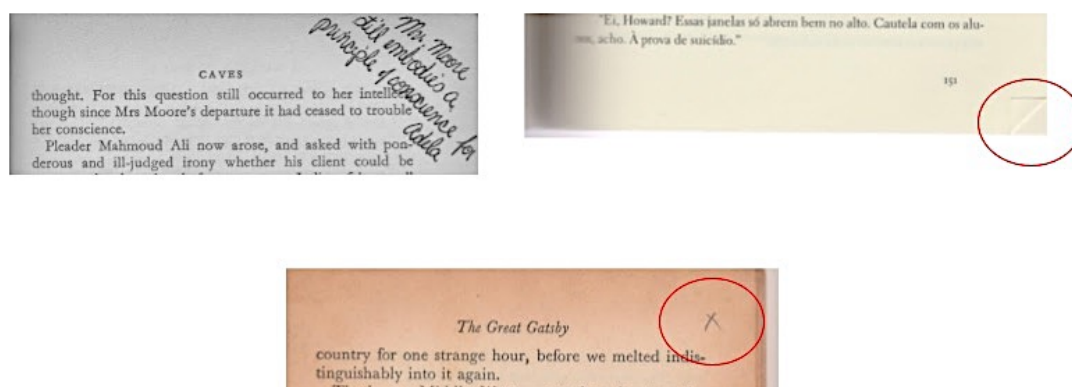
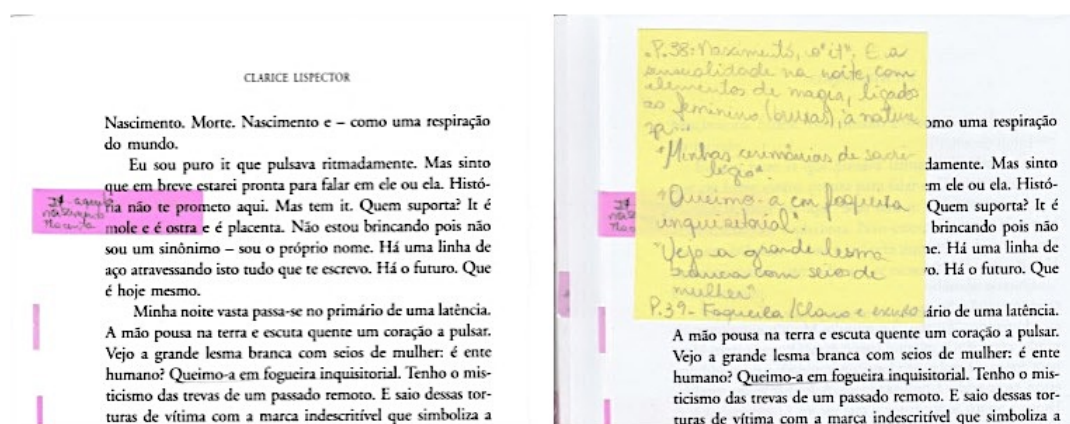


Imagem 12 - Anotações feitas nas esquinas das folhas pelos leitores J.G., E.V. e M.M em *A Passage to India*, p.215; *Sobre a Beleza*, p.151; e *The Great Gatsby* 183.

Movidos pela mesma percepção de que os livros ofereciam *affordances* de pouca extensão, outros leitores-anotadores desenvolveram outras estratégias para sua marginália. L.M., em sua leitura de *Água Viva*, de Clarice Lispector, estendeu a superfície de escrita com o uso de *post-its*. Os papéis adesivos permitem que o texto e a anotação mantenham sua contiguidade, que é uma das características das anotações na margem, mas ao mesmo tempo evitam que a superfície do livro seja danificada e, em muitos casos, aumentam a superfície de escrita consideravelmente. Alguns dos *post-its* usados por ela e também por J.S. nas suas leituras de

¹⁵ No original: “exteroception is accompanied by proprioception—that to perceive the world is to coperceive oneself.”

A velocidade da luz, de Javier Cercas, e de *Primavera num espelho partido*, de Mario Benedetti, são translúcidos, o que permite a leitura concomitante do texto e da anotação, como sobrepostos (ver Imagem 13).



*It-aquilo
nascimento
Placenta*

*.P.38: Nascimento, o "it". E a sensualidade na noite, com elementos de magia, ligados ao feminino (bruxas), à natureza...
"Minhas cerimônias de sacrilégio".
"Queimo-a com fogueira inquisitorial".
"Vejo a grande lesma branca com seios de mulher".
P.39- Fogueira/ Claro e escuro*

Imagem 13 - Anotações de L.M. usando *post-its* em *Água Viva*, de Clarice Lispector, p.38.

Além dos *post-its*, os leitores também fizeram anotações extensas em espaços em branco ao redor do texto, seja no lado de blocos de diálogo (ver Figura 4), no fim de parágrafos ou de capítulos e nas folhas deixadas em branco antes e depois do texto.

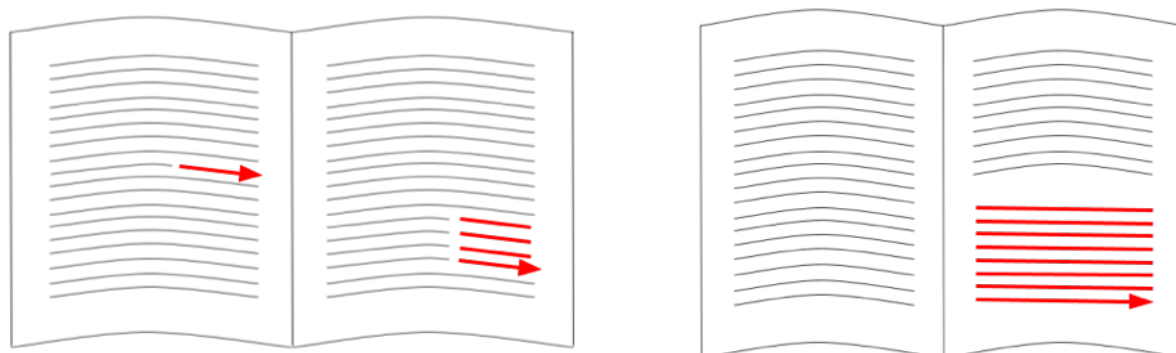


Figura 4 - *Affordances* de extensão oferecidas aos leitores-annotadores no meio do texto e no fim de capítulos.

Na próxima seção vou descrever como essas anotações no fim de capítulos e parágrafos indicam a percepção de unidades no texto, e como sua localização evidencia que a leitura se faz por meio de interações simultâneas do leitor com diferentes níveis narrativos e conceituais.

5.2. Outros objetos na interação do leitor com o objeto-livro

Assim como o livro é um objeto ecológico, o texto também o é, e, no texto, também o são os parágrafos, as frases, as palavras e as letras. Assim como a fala é percebida pela audição e pela vista, a escrita é percebida pela vista e imaginada como fala (cf. KUZMICOVA, 2014). Que essas unidades são percebidas pelos leitores como objetos ecológicos e que elas oferecem a eles *affordances* de manipulação, como outros objetos, é uma afirmação que provém da observação da marginália. Em outras palavras, o que os leitores fazem na marginália indica quais são os objetos que se apresentam como tal para os leitores durante a leitura.

Para essa análise, classifiquei o tipo de marcações gráficas que os leitores fizeram nos livros durante suas leituras segundo seu tipo gráfico. Em primeiro lugar, encontram-se os círculos. Nem todos os leitores presentes no corpus usaram círculos em suas anotações, mas os que os usaram preferiram-nos para indicar palavras ou conceitos, como mostra a Imagem 14.

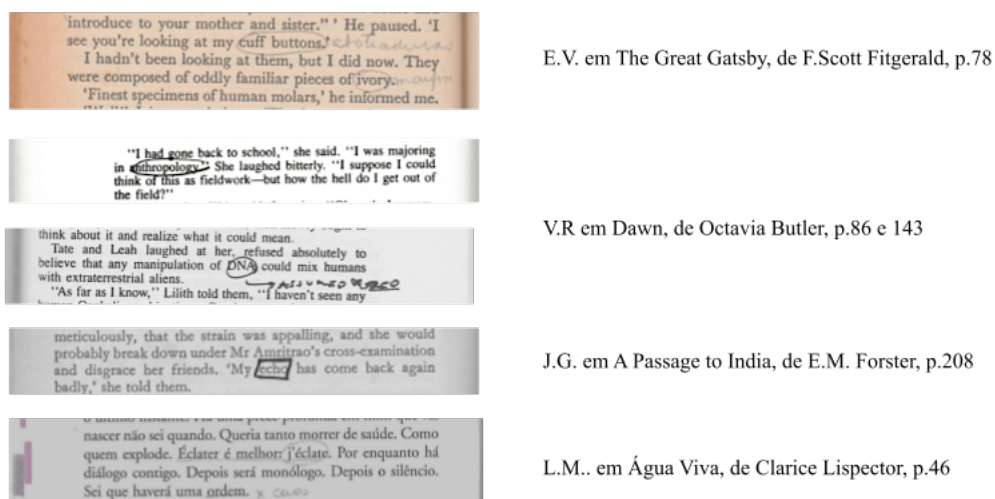


Imagem 14 - Circulados ao redor de palavras ou conceitos na marginália.

Embora a leitora J.G. não tenha usado propriamente um círculo, antes um retângulo, considero que sua marcação faz parte do mesmo grupo por delimitar o objeto por todos os lados. Parece

que a leitora, em interação com o texto, reusou a forma alongada e mais ou menos quadrada das palavras, diferentemente de outros leitores que, ao circular muitas vezes cortaram as pontas das letras (ver, por exemplo, o encontro do círculo com a letra D na marcação de V.R. na palavra “DNA”). É interessante notar duas características desses círculos: por um lado, eles encerram as palavras, criando uma separação entre elas e o resto do texto; por outro lado, eles circulam nominais, em sua imensa maioria, havendo alguns casos no corpus de círculos que abrangem frases verbais (“j’éclyate” na anotação de L.M. em *Água Viva*, por exemplo) ou verbos, e adjetivos. Não há nenhum caso de círculos ao redor de preposições, determinantes, conjunções e outras classes de palavras consideradas mais funcionais. Embora todas as palavras na forma escrita tenham espaços ao seu redor, é como se apenas algumas fossem consideradas objetos pelos leitores. Cabe, no futuro, fazer uma análise mais aprofundada dessa relação.

É claro que a marginalia evidencia também as estratégias de cada leitor ao longo de sua leitura. No que se refere aos círculos, vou elaborar brevemente a estratégia de J.R. em sua leitura de *Dawn*, de Octavia Butler. A observação de suas anotações permite dizer que ele usou os círculos principalmente para marcar os personagens da narrativa (ver Imagem 15).

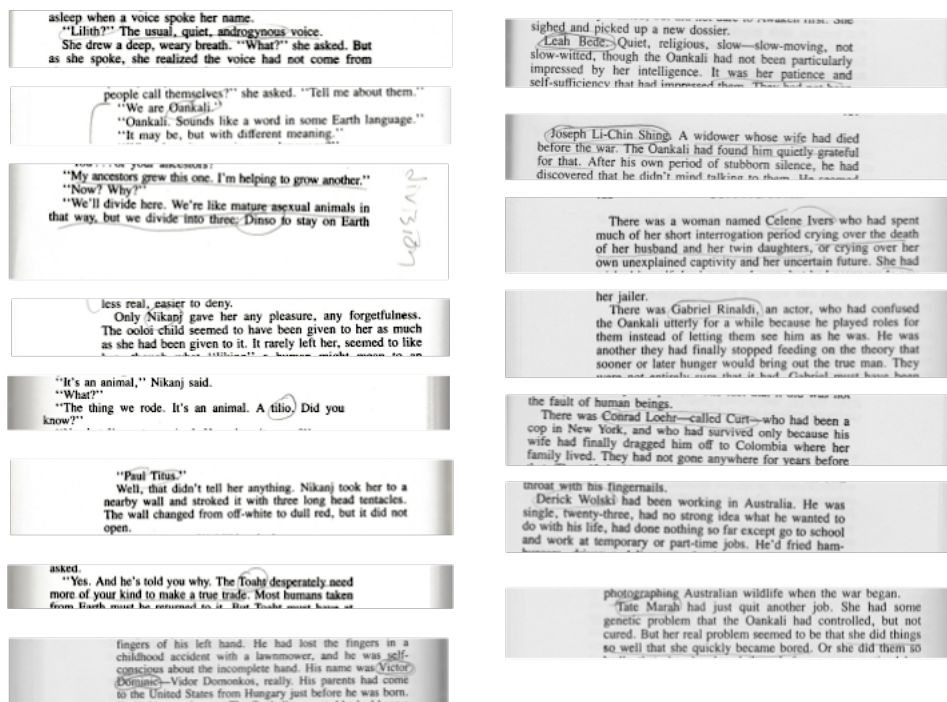


Imagem 15 - Círculos usados por J.R. para nomes de personagens em *Dawn*, de Octavia Butler, p. 9; 22; 33; 58; 83; 84; 97; 118; 119; 121; 122; 123 e 124.

No fim do livro, nas páginas deixadas em branco, o leitor fez uma pequena lista dos personagens da terceira parte do livro e os organizou em casais, como mostra a folha da esquerda na Imagem 16. Em outra folha quase completamente em branco, também associou os nomes dos personagens que tinha circulado às páginas do livro, criando um índice de personagens, como mostra a folha da direita da Imagem 16. Essa estratégia de localização na narrativa é análoga à que será descrita na seção 5.3.

Por meio da observação dessas anotações podemos imaginar o leitor indo e voltando das páginas do livro para o índice e completando a informação de localização dos personagens e de seus vínculos. Os círculos, provavelmente, ajudaram-no a localizar esses personagens de maneira mais fácil, o que não significa, necessariamente, que ele os tenha feito com essa finalidade. É possível que ele tenha começado circulando os nomes e que, no meio da leitura, tenha escolhido fazer um índice, talvez movido pela estranheza dos nomes ou pela grande quantidade de personagens. Eventualmente, esses círculos podem ter virado uma estratégia específica para encontrar esses personagens nas folhas com mais facilidade e adicioná-los a esse índice de localização e de relações que o leitor criou durante a leitura.

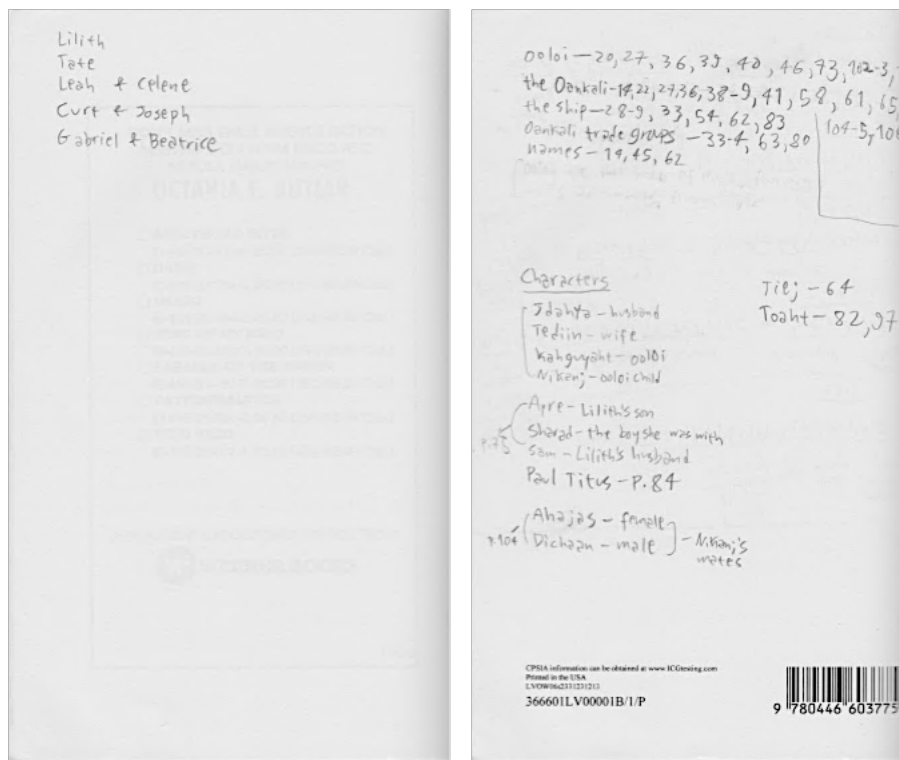


Imagem 16 - Lista de casais e índice de personagens criados pelo leitor J.R. em *Dawn*, de Octavia Butler nas folhas brancas no final do livro.

Outra estratégia que os leitores usaram juntamente com os círculos foi a de associá-los a outros tipos de marcação no texto, especialmente aos sublinhados próprios ou de outros leitores (ver Imagem 17). Os leitores-anotadores usaram os círculos para separar ou ressaltar objetos dentro de objetos já ressaltados, como mostram os exemplos abaixo.

No exemplo de cima à esquerda, o mesmo anotador, V.R. sublinhou “*won’t grow cancers by accident*” e circulou “*by accident*”, dando especial ênfase a essa colocação. Já no exemplo de baixo, V.R. fez o sublinhado em “*who doesn’t want to lead, who is a woman?*” e J.R., em leitura posterior circulou dentro dessa seleção “*who is a woman?*” enfatizando ainda mais esse enunciado.

O caso da imagem da direita é interessante, pois V.R. sublinhou “*Your bodies are fatally flawed*” e escreveu ao lado “*INTERESTING PROPOSITION*” ao que J.R. não apenas respondeu escrevendo “*tragic*” como converteu a marcação de V.R. em um círculo, completando os limites laterais e inferiores do enunciado. Essas anotações mostram a complexidade na interação dos leitores com os objetos do texto. Por um lado, os leitores usam

e modificam os objetos do texto por meio de anotações, por outro lado, leitores usam esses objetos do texto para interagir entre si, modificando anotações de leitores anteriores. Isso significa que as anotações de outros são também objetos e como tal tem *affordances* que são percebidas como uma possibilidade de interação.

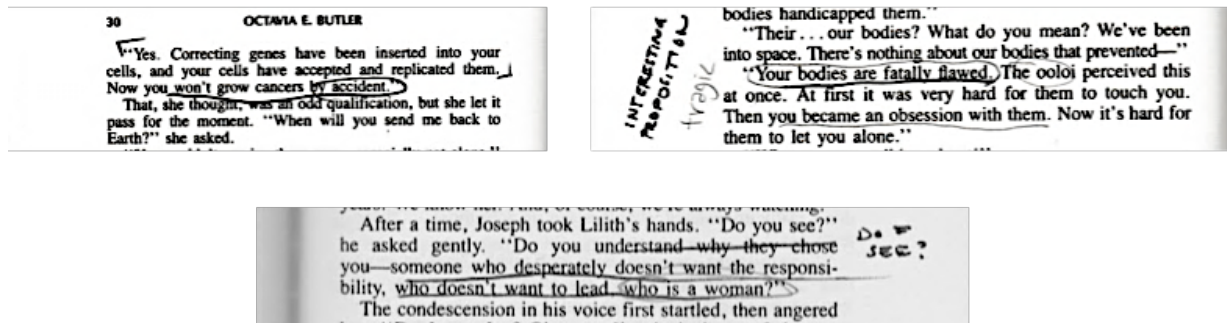


Imagem 17 - Círculos dentro de sublinhados nas anotações de V.R. e J.R. em *Dawn*, de Octavia Butler, p.30; 36 e 157.

Os sublinhados foram o tipo mais comum de marcação usado pelos leitores em todos os livros analisados e sua extensão varia bastante. Eles foram usados para sublinhar desde palavras até sequências de frases; foram feitas por alguns leitores usando suportes para deixar linhas muito retas e também de forma bastante livre, passando por cima das letras do texto. Os sublinhados foram usados tanto no corpo do texto como nas anotações e às vezes foram feitos repetidamente em linhas paralelas para aumentar a ênfase. A Imagem 18 mostra uma seleção de tipos de sublinhados encontrados no corpus e exemplifica a versatilidade desse recurso.

Hoje eu levo uma vida falsa, uma vida apócrifa, e clandestina, e invisível, porém mais verdadeira que uma vida de verdade. Mas eu ainda era eu quando conheci Rodney Falk. Isso foi há muito tempo e foi em Urbana, uma cidade do Meio-

Sublinhado de J.S. em A velocidade da luz, de Javier Cercas, p. 15.

Gatsby's loneliness
"But the wheel's on!"
He hesitated.
'No harm in trying,' he said.
The caterwauling horns had reached a crescendo and I turned away and cut across the lawn toward home. I glanced back once. A wafer of a moon was shining over Gatsby's house, making the night fine as before, and surviving the laughter and the sound of his still glowing garden. A sudden emptiness seemed to flow now from the windows and the great doors, endowing with complete isolation the figure of the host, who stood on the porch, his hand up in a formal gesture of farewell.

*

Sublinhado de E.V. em The Great Gatsby, de F.Scott Fitzgerald, p. 98.

ciaba la exhibición del más fabuloso hallazgo de los nasciencenos. De modo que todo el mundo se fue a la carpa, y mediante el pago de un centavo vieron un Melquíades

Sublinhado de A.P. em Cien años de soledad, de Gabriel García Márquez, p. 16.

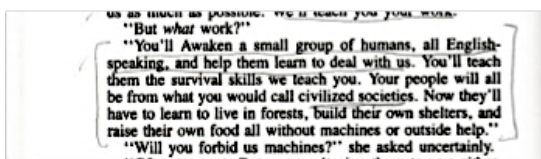
- this vague contrition and doubt. All had come right enough afterwards and doubtless would this time - marriage makes most things right enough. 'I wouldn't worry,' she said. 'It's partly the odd surroundings; you and I keep on attending to trifles instead of what's important; we are what the people here call "new".'

Sublinhado de J.G. em A Passage to India, de E.M. Forster, p. 95.

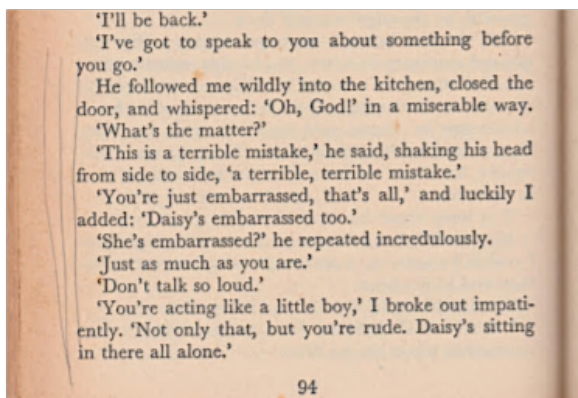
Imagem 18 - Tipos de sublinhados encontrados nas anotações do corpus.

Algumas coisas, no entanto, chamam a atenção. Em muitos casos os limites dos sublinhados coincidem com as marcas de pontuação no texto, o que quer dizer que eles coincidem com frases ou orações. Em nenhum caso os leitores-anotadores sublinharam parágrafos inteiros. Os sublinhados foram usados, então, para indicar um certo tipo de objeto que tem uma extensão de pequena a média quando colocado em relação com outros objetos no texto indicados por outros tipos de marcação.

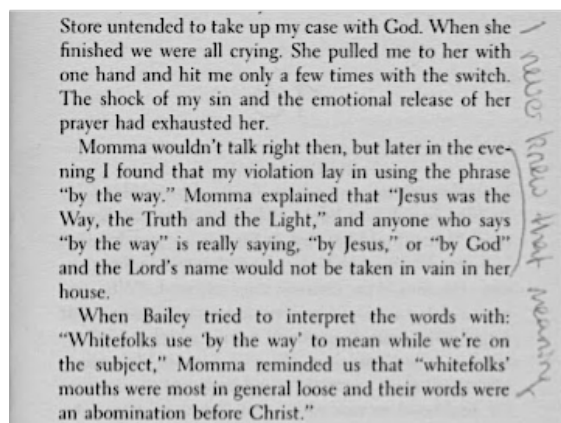
Objetos maiores como parágrafos foram marcados por meio do uso de colchetes ou linhas perpendiculares ao lado do texto (ver Imagem 19). Ao mesmo tempo, esse recurso foi usado para indicar objetos maiores que um parágrafo, que podem ser descrições ou cenas construídas por alguns parágrafos em sequência. Assim como existe uma interação entre sublinhados e círculos, existe também uma interação entre sublinhados, círculos e marcações na lateral, que indicam uma espécie de complementariedade ou hierarquia das anotações, como ilustram as anotações de J.R. e V.R. na página 178 de *Dawn*, de Octavia Butler (ver Imagem 20).



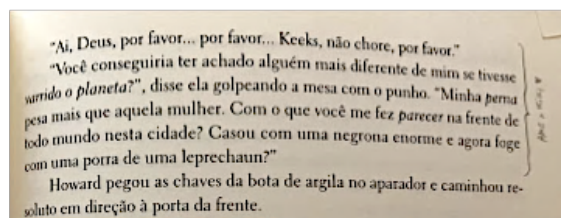
Colchetes de J.R. em Dawn, de Octavia Butler, p. 30.



Linhas laterais de E.V. em The Great Gatsby, de F.Scott Fitzgerald, p. 94.



Parênteses de G.L. em I Know Why the Caged Bird Sings, de Maya Angelou, p. 103.



Chave de M.M. em Sobre a beleza, de Zadie Smith, p. 213.

Imagem 19 - Marcações laterais de objetos maiores.

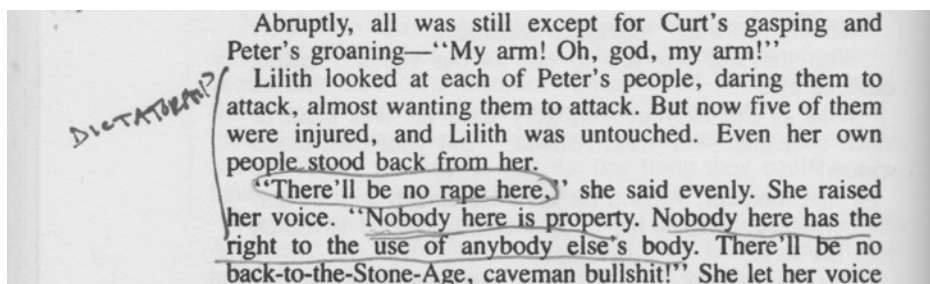


Imagem 20 - Parênteses, sublinhados e circulos de J.R. e V.R. em Dawn, de Octavia Butler, p.178.

Como foi explicado no caso do índice de personagens feito pelo leitor J.R., essas estratégias são recursos criados *ad hoc* pelos leitores-annotadores para completar seu trabalho de leitura (cf. GARFINKEL, 2018; GOODWIN, 2018; LIBERMAN, 2013; MCHOUL, 1982). Mas essas estratégias não devem ser entendidas como estados psicológicos ou como planejamentos feitos pelos leitores-annotadores. Ao contrário, elas emergem da própria interação entre os annotadores e os objetos com suas *affordances*. Essas estratégias surgem em, durante e pela interação dos

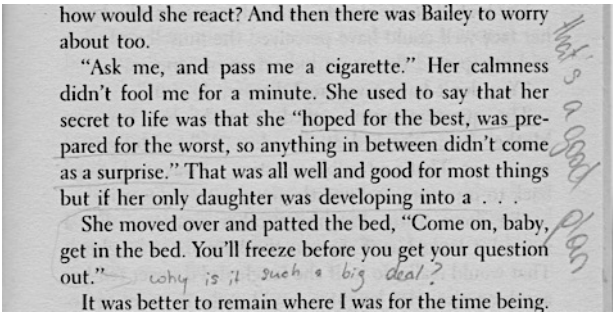
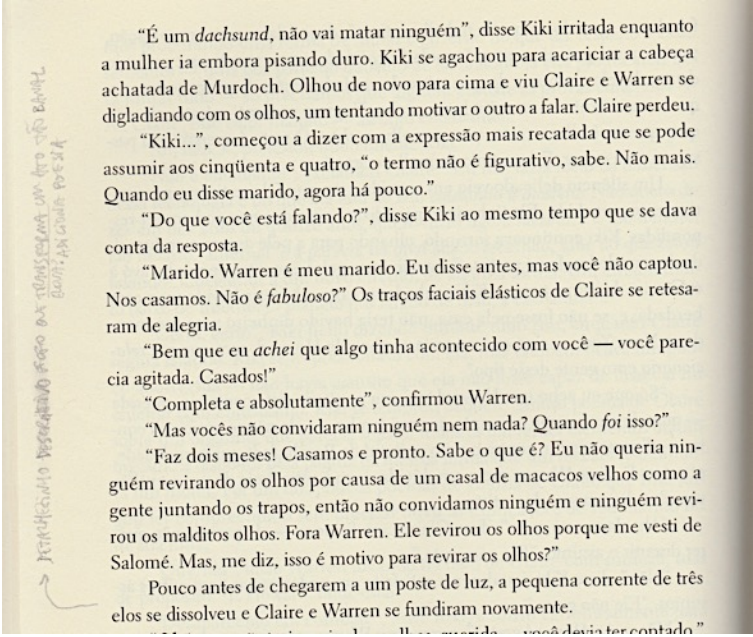
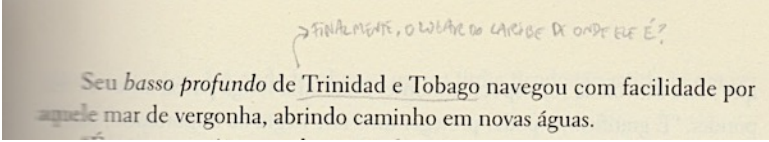
leitores com o livro e os outros objetos ecológicos que estão também em interação. Acredito que é pelo fato de livros serem objetos bastante convencionalizados pela tradição editorial, e pela própria convencionalização da língua escrita, que a marginália analisada tenha características que atravessam leituras feitas por leitores diferentes, em momentos diferentes, em línguas diversas.

A marginália também mostra como todos os objetos descritos até agora oferecem ao leitor a *affordance* de ser apontáveis. De formas as mais diversas os leitores usaram setas para apontar para esses objetos (palavras, frases, parágrafos) e desses objetos para outros objetos. Os leitores fizeram apontamentos com setas ou linhas (das quais pode-se inferir a direção do traço observando sua forma, pressão e intensidade sobre o papel) para dentro do texto, para fora do texto e entre as próprias anotações. Essas setas são índices e estabelecem uma relação espacial, mas não apenas, pois um índice

se refere a seu objeto não tanto em virtude de uma similaridade ou analogia qualquer com ele, nem pelo fato de estar associado a caracteres gerais que esse objeto acontece ter, mas sim por estar numa conexão dinâmica (espacial inclusive) tanto com o objeto individual, por um lado, quanto, por outro lado, com os sentidos ou a memória da pessoa a quem serve de signo. (PEIRCE, 2010, p.74)

Essas setas, então, estabelecem uma relação dinâmica e espacial das anotações com o texto como objeto ecológico, mas também como exibição (*display*) e demonstram a intensa interação que os leitores-annotadores estabelecem com o texto, os personagens, o narrador, etc. Seria muito interessante em pesquisas futuras ampliar ainda mais o corpus de marginália e analisar como os leitores-annotadores usam os apontamentos na sua interação com os textos: que tipo de anotações eles indicam com a seta que sai do texto? E com a que aponta para o texto? A seta indica algo diferente quando aponta para palavras ou a partir de palavras, frases, parágrafos? E quando aponta para o nome dos personagens? Por enquanto, vou descrever algumas características gerais do uso de setas presente no corpus.

A Tabela 2 exhibe uma amostra de anotações em que a seta aponta para fora do texto, ou na direção texto > anotação.

Identificação	Objeto	Anotação
<p>G.L. em <i>I Know Why the Caged Bird Sings</i>, de Maya Angelou, p.275.</p>	 <p>how would she react? And then there was Bailey to worry about too. "Ask me, and pass me a cigarette." Her calmness didn't fool me for a minute. She used to say that her secret to life was that she "hoped for the best, was prepared for the worst, so anything in between didn't come as a surprise." That was all well and good for most things but if her only daughter was developing into a . . . She moved over and patted the bed, "Come on, baby, get in the bed. You'll freeze before you get your question out." It was better to remain where I was for the time being.</p> <p>but if her only daughter was developing into a . . . [lesbian]</p>	<p>→ why is it such a big deal?</p>
<p>M.M. em <i>Sobre a Beleza</i>, de Zadie Smith, p.62.</p>	 <p>"É um <i>dachshund</i>, não vai matar ninguém", disse Kiki irritada enquanto a mulher ia embora pisando duro. Kiki se agachou para acariciar a cabeça achatada de Murdoch. Olhou de novo para cima e viu Claire e Warren se digladiando com os olhos, um tentando motivar o outro a falar. Claire perdeu. "Kiki...", começou a dizer com a expressão mais recatada que se pode assumir aos cinquenta e quatro, "o termo não é figurativo, sabe. Não mais. Quando eu disse marido, agora há pouco." "Do que você está falando?", disse Kiki ao mesmo tempo que se dava conta da resposta. "Marido. Warren é meu marido. Eu disse antes, mas você não captou. Nos casamos. Não é <i>fabuloso</i>?" Os traços faciais elásticos de Claire se retesaram de alegria. "Bem que eu <i>achei</i> que algo tinha acontecido com você — você parecia agitada. Casados!" "Completa e absolutamente", confirmou Warren. "Mas vocês não convidaram ninguém nem nada? Quando <i>foi</i> isso?" "Faz dois meses! Casamos e pronto. Sabe o que é? Eu não queria ninguém revirando os olhos por causa de um casal de macacos velhos como a gente juntando os trapos, então não convidamos ninguém e ninguém revirou os malditos olhos. Fora Warren. Ele revirou os olhos porque me vesti de Salomé. Mas, me diz, isso é motivo para revirar os olhos?" Pouco antes de chegarem a um poste de luz, a pequena corrente de três elos se dissolveu e Claire e Warren se fundiram novamente.</p> <p>Pouco antes de chegarem a um poste de luz, a pequena corrente de três elos se dissolveu e Claire e Warren se fundiram novamente.</p>	<p>→ DETALHEZINHO DESCRITIVO FOFO QUE <u>TRANSFORMA</u> (ELEVA?) UM ATO TÃO BANAL ADICIONA POESIA</p>
<p>M.M. em <i>Sobre a Beleza</i>, de Zadie Smith, p.119.</p>	 <p>Seu <i>basso profundo</i> de <u>Trinidad e Tobago</u> navegou com facilidade por aquele mar de vergonha, abrindo caminho em novas águas.</p> <p>Seu <i>basso profundo</i> de <u>Trinidad e Tobago</u> navegou com facilidade por aquele mar de vergonha, abrindo caminho em novas águas.</p>	<p>→ FINALMENTE, O LUGAR DO CARIBE DE ONDE ELE É?</p>

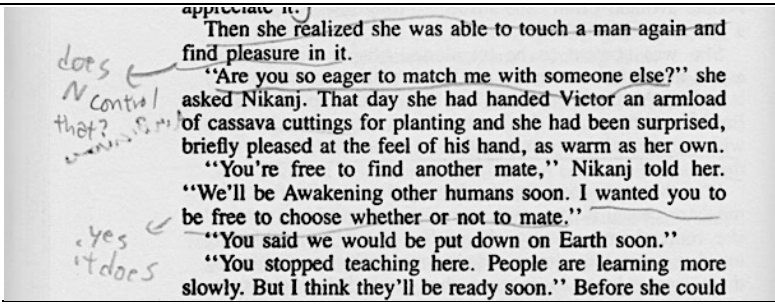
<p>J.R. em Dawn, de Octavia Butler, p.242.</p>	 <p>Then she realized she was able to touch a man again and find pleasure in it. "Are you so eager to match me with someone else?" she asked Nikanj. That day she had handed Victor an armload of cassava cuttings for planting and she had been surprised, briefly pleased at the feel of his hand, as warm as her own. "You're free to find another mate," Nikanj told her. "We'll be Awakening other humans soon. I wanted you to be free to choose whether or not to mate." "You said we would be put down on Earth soon." "You stopped teaching here. People are learning more slowly. But I think they'll be ready soon." Before she could</p> <p>Then she realized she was able to touch a man again and feel pleasure in it.</p> <p>I wanted you to be free to choose whether or not to mate.</p>	<p>→ does N[ikanj] control that?</p> <p>→ yes it does</p>
--	--	---

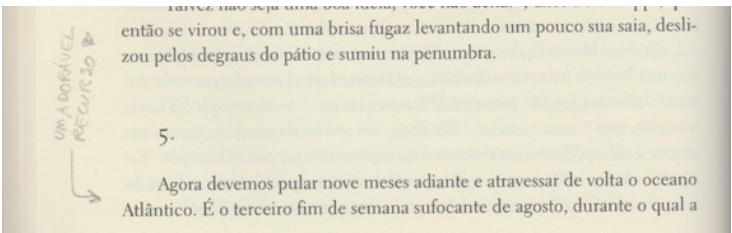
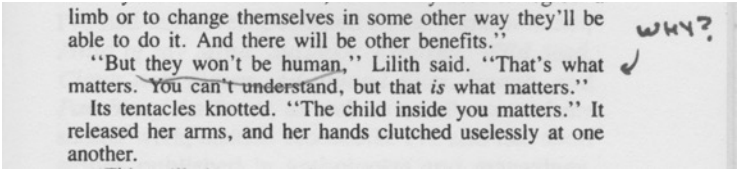
Tabela 2 - Amostra de anotações com setas apontado do texto à anotação.

Como se pode ver na amostra da Tabela 2, as setas para fora do texto foram usadas para vários tipos de interação. O leitor M.M. a usou para fazer comentários sobre um recurso textual que ele achou poético, na página 62, e também para indicar o lugar onde, pela primeira vez, se menciona a origem de um dos personagens. A leitora G.L. usou uma seta para indicar uma pergunta sobre um conflito da personagem a respeito da própria sexualidade. Além disso, sua seta também indica a contiguidade de texto e anotação, que pelo espaço disponível não ficaram próximas, sendo separadas por um parágrafo curto. A seta então indica algo como “essa pergunta é feita sobre aquele conflito”.

A seta mostra então a relação dinâmica, ou o movimento, que conecta espacialmente o trecho ao comentário. Já J.R. usa duas setas em conjunto com seus sublinhados para indicar um par de pergunta e resposta. O leitor sublinha o trecho em que o narrador descreve que a protagonista é capaz de tocar um homem de novo e sentir prazer, faz uma seta desse trecho para a anotação e pergunta se N (Nikanj, outro personagem) controla “isso” (*that*). Algumas linhas mais adiante, ele sublinha uma fala de Nikanj em que ele diz à protagonista que ele queria que ela fosse livre para escolher se quer ou não juntar-se a outro homem, faz uma seta em direção à anotação e escreve “sim ele (it) controla” (*yes it does*). Essa segunda anotação é uma resposta à primeira anotação, e é como se a seta fizesse um apontamento partindo da evidência de que Nikanj controla “isso” (se ou não a protagonista pode sentir prazer tocando em homens) para a resposta, algo como “isso é evidência de que Nikanj controla aquilo apontado acima”. Note-se que, tanto na anotação de G.L. como nas de J.R., a anotação também é construída com signos indexicais (*this, that, it*) cujo significado emerge, precisamente, do fato de que eles apontam para outros signos em uma relação de contiguidade, ou seja, quando usados, aquilo para que eles apontam deve estar disponível no espaço imediato, ou no histórico de interações imediatas.

Nesse sentido, nas anotações de G.L. e J.R., as setas e os pronomes demonstrativos (*this* e *that*) apontam para o mesmo objeto, cabe investigar em pesquisas futuras se e como a direção desses apontamentos e o uso dos pronomes cria signos complexos que demonstram a complexidade das interações dos leitores com os textos.

A Tabela 3 apresenta uma amostra de setas feitas pelos leitores apontando para o texto. Assim como as setas que apontam do texto para as anotações, as que indicam a direção contrária foram usadas em várias estratégias. Na anotação de M.M., por exemplo, a seta aponta para o texto e o leitor faz uma apreciação do recurso retórico usado pelo narrador, provavelmente o uso da primeira pessoa do plural (“devemos pular”) para incluir o leitor na narrativa. Ao mesmo tempo, há perguntas, como mostra a anotação de V.R. em *Dawn*, indicando com a seta o objeto a respeito do qual se faz a pergunta. É interessante que o sublinhado é de J.R., o leitor posterior a V.R. Talvez o segundo leitor tenha marcado o evento para o que ele entende que a pergunta do leitor anterior aponta, construindo uma pergunta que contém o pronome interrogativo e seu predicado: “*why* → *won't they be human?*”. Mas essas são apenas especulações que deverão ser mais bem investigadas em pesquisas futuras.

Identificação	Objeto	Anotação
M.M. em <i>Sobre a Beleza</i> , de Zadie Smith, p.48.	 <p>Agora devemos pular nove meses adiante e atravessar de volta o oceano Atlântico.</p>	← UM ADORÁVEL RECURSO
V.R. em <i>Dawn</i> , de Octavia Butler, p.247.	 <p>“<u>But they won't be human</u>,” Lilith said. “That’s what matters. You can’t understand, but that <i>is</i> what matters.”</p>	← WHY?
L.M. em <i>Água Viva</i> ,		

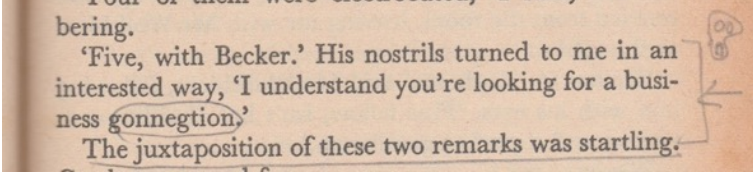
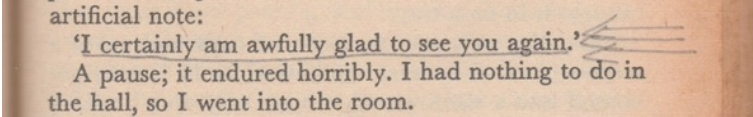
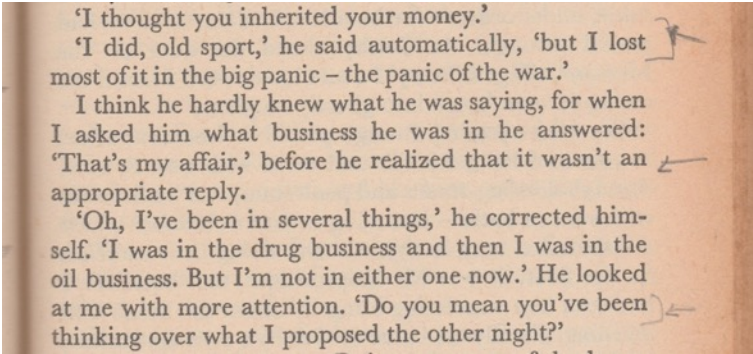
<p>de Clarice Lispector, p.43</p>	<p>Parei para tomar água fresca: o copo neste instante-já é de grosso cristal facetado e com milhares de faíscas de instantes. Os objetos são tempo parado?</p> <p>Os objetos são tempo parado?</p> <p>← Os objetos são tempo parado?</p>	<p>← Os objetos são tempo parado?</p>
<p>E.V. em <i>The Great Gatsby</i>, de F.Scott Fitzgerald, p. 77; 93 e 97.</p>	<p></p> <p>[‘Five, with Becker.’ His nostrils turned to me in an interested way, ‘I understand you’re looking for a business gonnegtion.’</p> <p><u>The juxtaposition of these two remarks was startling.</u>]</p> <p></p> <p><u>‘I certainly am awfully glad to see you again.’</u></p> <p></p> <p>[‘I thought you inherited your money.’</p> <p>‘I did, old sport,’ he said automatically, ‘but I lost most of it in the big panic – the panic of the war.’]</p> <p>‘That’s my affair,’ before he realized that it wasn’t and appropriate reply.</p> <p>[‘Do you mean you’ve been thinking over what I proposed the other night?’]</p>	<p>☠</p> <p>←</p> <p>←</p> <p>←</p> <p>←</p> <p>←</p> <p>←</p> <p>←</p>

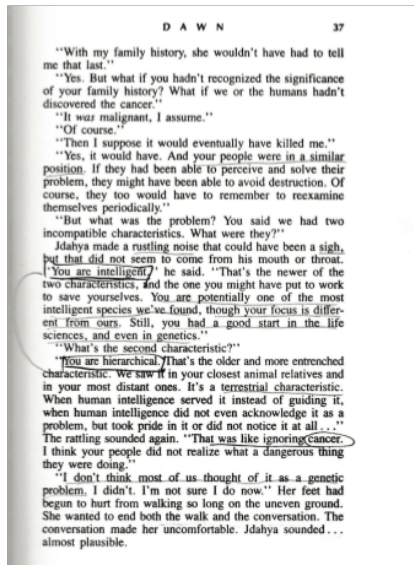
Tabela 3 - Amostra de anotações com setas apontado ao texto.

Também há casos como o da anotação de L.M., em que a leitora repetiu o texto *ipsis litteris* e marcou a repetição com uma seta indicando o texto original. Essa estratégia pode ser entendida como um “isso (Os objetos são tempo parado?) está aqui” de forma não muito diferente de como placas de localização em espaços públicos indicam onde se encontram prédios, por exemplo.

Por último, há as anotações de E.V. em *The Great Gatsby*, que foram as únicas do seu tipo no sentido em que a leitora usou consistentemente setas nas margens que apontam para objetos no texto, mas que não têm origem em anotações. Apenas a da página 77 foi acompanhada do desenho de caveira que está por todo lugar nas margens do livro e que, como foi descrito acima, está associada a avisos de saliência e importância, como marcas de atenção quer para passagens da narrativa, quer para tópicos de estudo.

As setas, ao serem objetos ecológicos que participam do sistema complexo da leitura, também oferecem *affordances* aos leitores, e essas *affordances* têm a ver com movimento e direção do olhar. A ponta da seta indica a direção do movimento/olhar e o que está naquela direção é o que deve ser olhado, da mesma forma em que um apontamento com o braço chama o observador a segui-lo. A leitora parece marcar repetidamente algo que poderia ser entendido como “olhe aqui”. Anotações como as da página 93 podem indicar, pela repetição e sobreposição das setas, “olhe aqui com intensidade ou cuidado”, não “olhe aqui três vezes”. Em interação com as outras marcações no texto (sublinhados, colchetes), a leitora especifica o lugar para onde deve se olhar. Nas setas que apontam para fora do texto não há nenhum caso em que não exista um objeto na ponta da seta, o que significa que a ponta da seta tem que apontar para algo.

Pela natureza complexa da interação dos leitores com os textos (etc.) há bastantes eventos em que os leitores fizeram setas para o texto vinculadas a outras anotações, além de marcar os objetos com sublinhados, colchetes, etc. Os seguintes exemplos ilustram o tipo de interação complexa (ver Imagem 21 e Imagem 22).



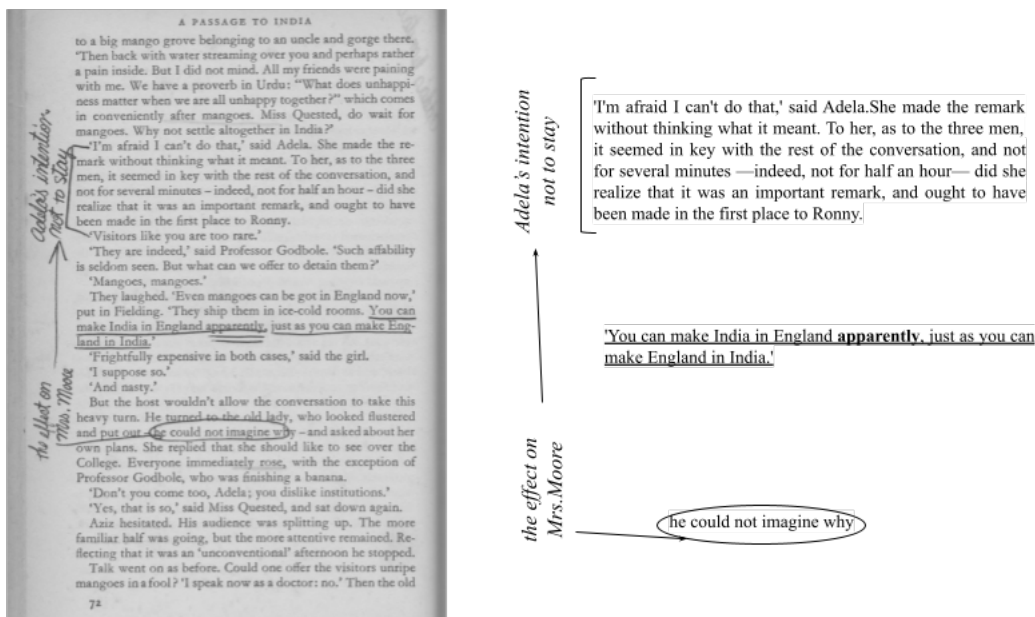
Anotações de J.R. e V.R. em *Dawn*, de Octavia Butler, p.37.

Jdahya made a rustling noise that could have been a sigh, but that did not seem to come from his mouth or throat. "You are intelligent," he said. "That's the newer of the two characteristics, and the one you might have put to work to save yourselves. You are potentially one of the most intelligent species we've found, though your focus is different from ours. Still, you had a good start in the life sciences, and even genetics." "What's the second characteristic?" "You are hierarchical. That's the older and more entrenched characteristic. We saw it in your closest animal relatives and in your most distant ones. It's a terrestrial characteristic."

Imagem 21 - Interações complexas entre objetos na leitura de J.R e V.R. em *Dawn*, de Octavia Butler, p.37.

As linhas, como aparecem nas anotações de J.R. e V.R. acima, têm em comum com as setas o fato de indicar por contiguidade. Pela qualidade dos traços e a orientação da leitura, podemos ver que V.R., em uma primeira leitura, sublinhou "you are intelligent", depois circulo "you are hierarchical", voltou ao primeiro enunciado e o circulo também (a linha inferior do círculo se sobrepõe ao sublinhado original). Em leitura posterior, J.R. fez uma linha do primeiro enunciado ao segundo, vinculando os dois. Embora a linha não tenha ponta ela é, como a seta, um traço dinâmico que indica a contiguidade de dois objetos; no caso, ambos os enunciados.

A Imagem 22 mostra as anotações de J.G. na página 72 de *A Passage to India*. A leitora marcou com um colchete o parágrafo onde uma das personagens, Adela, fala de suas intenções de não ficar na Índia. Depois, escreveu na margem "Adela's intention not to stay". Continuou a leitura e sublinhou uma fala do personagem Fielding sobre as relações da Índia com a Inglaterra, e depois, no parágrafo seguinte circulo "he could not imagine why", e escreveu na margem "the effect on Mrs. Moore". Depois fez uma seta dessa anotação até o círculo, e outra ascendente, em direção à anotação "Adela's intention not to stay". A partir das setas pode-se inferir que, para a leitora, a segunda anotação está em uma relação de contiguidade tanto com a primeira anotação, como com o trecho circulado. Dessa maneira, cria-se uma unidade ou contiguidade de anotações e enunciados que, antes da anotação, estão distantes no texto, deixando-os agora vinculados visual e conceitualmente.



Anotações de J.G. em *A Passage to India*, de E.M. Forster, p.72.

Imagem 22 - Interações complexas entre objetos na leitura de J.G. em *A Passage to India*, de E.M. Forster, p.72.

Como foi mostrado nesta seção, a interação do leitor-anotador com o objeto livro e com os objetos que o compõem é complexa e distribuída em vários níveis, ao mesmo tempo havendo muitas recorrências nas estratégias que os leitores-anotadores adotam para completar seu trabalho de leitura. A riqueza dos dados permite tomar muitos caminhos de análise, mas eu me aterei apenas a alguns. A seguinte seção, então, descreve como a leitora J.G. usou a margem superior do livro *A Passage to India* para construir um mapa de sua leitura.

5.3. “Aziz plays polo with an Englishman”: títulos como pontos de referência num mapa

Esta seção se dedica às anotações feitas por J.G. no livro *A Passage to India*, de E.M. Forster. Dentro das 164 anotações feitas pela leitora no livro de 317 páginas, esta seção vai discutir 35 instâncias em que a leitora fez anotações no topo das páginas e suas relações com uma série de outras anotações no livro.

Durante a transcrição dos dados, as anotações no topo das páginas se mostraram relevantes não apenas por seu número —são quase uma quarta parte de todas as anotações no livro— mas também pelo fato de aparecerem, algumas vezes, postas acima dos títulos dos capítulos do

livro, que seguem o padrão “capítulo 1”, “capítulo 2”, etc. como mostra a Imagem 23. Além disso, uma série de outras consistências me fizeram perceber a ação de anotar-no-topo-da-página como uma estratégia de leitura-como-ação importante para a leitora e para seu trabalho de leitura. (Talvez ainda para o texto como um todo).

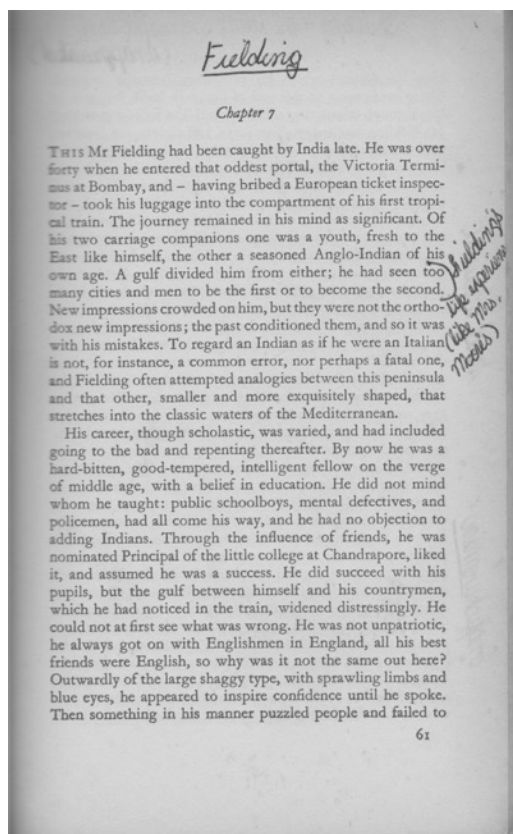


Imagem 23 - Anotação "Fielding" posta acima de "Chapter 7" feita por J.G. no livro *A Passage to India*, de E.M. Forster, p.61.

Como foi elaborado nas duas seções anteriores, o objeto livro cria *affordances* para a escrita. As margens dos livros criam também *affordances* de como elas podem ser usadas para fazer anotações. No caso da leitura de J.G., a margem superior foi usada respondendo às *affordances* de espaço e direção da escrita, usando-as para escrever da esquerda para a direita e com o texto centralizado, longe das margens laterais.

Na edição de 1973 da Penguin Books de *A Passage to India*, há dois tipos de espaço no topo das páginas. Por um lado, há os inícios de capítulo, onde o cabeçalho está vazio; há um espaço antes da indicação do capítulo; um novo espaço depois; e o início do texto (ver o exemplo da Imagem 23 acima). Por outro lado, há os cabeçalhos das páginas que não são início de capítulo. Nas da esquerda, no cabeçalho se lê o título do livro em caixa alta; nas da direita, o título da

parte do livro, que em *A Passage to India* são três: *Mosque*, *Caves* e *Temple* também em caixa alta, como mostra a Imagem 24.¹⁶

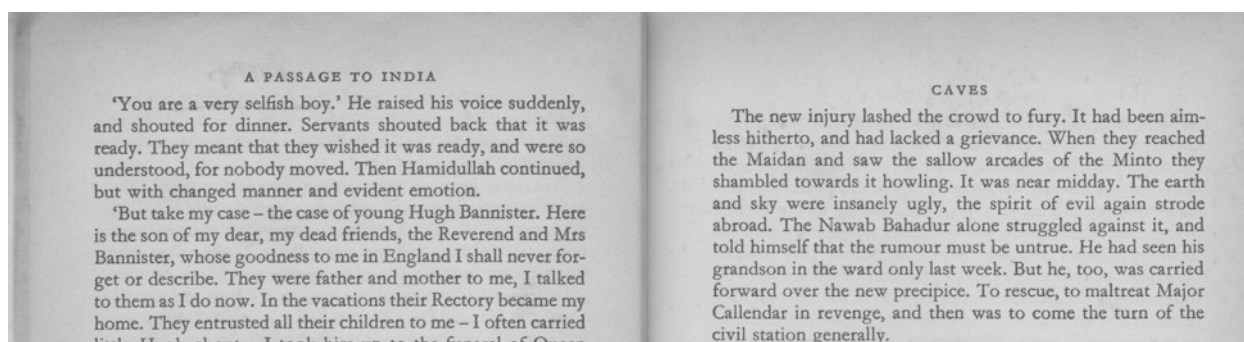


Imagem 24 - Títulos do livro e das partes do livro no topo das páginas. *A Passage to India*, E.M. Forster, 1973, Penguin Books.

No livro, os capítulos seguem um padrão numérico sequencial, o que, somado ao cabeçalho e aos números de página indica a posição do leitor em termos da sequência numérica e da parte do livro, mas não captura o desenvolvimento da ação na narrativa para além das três grandes partes. Essas partes organizam a narrativa ao redor de três eventos, indicados metonimicamente pelo cenário em que acontecem: *Mosque*, indica a parte inicial do livro, na qual os personagens são apresentados, e se organiza ao redor do primeiro encontro na mesquita entre Aziz, o protagonista, um médico indiano muçulmano, e Mrs. Moore, mãe de Ronny Heaslop, magistrado da cidade de Chandrapore. Aquele encontro entre os dois personagens, a visitante inglesa e o médico indiano, coloca em movimento os eventos dali em diante, além de colocar em desequilíbrio as relações típicas entre Ingleses e os nativos em Chandrapore, catalisando o movimento dos personagens rumo à reestabilização ou à crise.

A segunda parte, *Caves*, apresenta o clímax da narrativa na metonímia das Cavernas (de Marabar) onde supostamente Aziz assedia Adela, noiva de Ronny Heaslop. Esse evento explode as relações entre os colonizadores e os indianos, tanto no nível pessoal como grupal e termina com o julgamento do médico, sua absolvição, a dissolução do noivado entre Adela e Ronny, a morte de Mrs. Moore e a volta à Inglaterra de Mr. Fielding, o amigo inglês de Aziz e seu mais feroz defensor.

¹⁶ De maneira geral, o título vem sempre antes do capítulo que encabeça, mas nem sempre isso acontece no começo da página; ou seja, o título nem sempre aparece no topo da página. Por exemplo, em outro livro do corpus, *Dawn*, de Octavia Butler, publicado por Warner Books em 1987, os capítulos se sucedem sem quebra de página. Assim, os títulos, também numéricos, aparecem no meio ou perto do fim de páginas. Nesse caso, o cabeçalho das páginas tem o nome da autora na página da esquerda e o do livro na direita.

Finalmente, a terceira parte, *Temple*, se organiza ao redor do ritual hindu de nascimento de Shri Krishna em Mau, onde Aziz vai morar após algum tempo. Esse ritual representa a universalidade própria da perspectiva hinduísta. Diz o narrador,

All sorrow was annihilated, not only for Indians, but for foreigners, birds, caves, railways, and the stars; all became joy, all laughter; there had never been disease nor doubt, misunderstanding, cruelty, fear.” (FORSTER, 1973, p.283)

É a Mau que Fielding retorna, casado com a filha de Mrs. Moore, e é lá que ele tenta reparar sua amizade com Aziz, embora fique claro que essa amizade entre ingleses e indianos é, no mínimo, difícil e truncada.

Segundo White (1953), as três partes do livro representam a tese, antítese e síntese hegelianas, ao mesmo tempo que são demarcadas pelas três estações do trópico indiano: o tempo frio, o tempo quente e as chuvas. *Mosque* apresenta a tese das divisões entre ingleses e indianos, entre muçulmanos e hinduístas, entre homens ingleses e suas mulheres, além das tentativas de sanar essas diferenças (WHITE, 1953, p.647). *Caves*, por sua parte, representa a antítese: vencem as forças da negação na forma do conflito e hostilidade entre os protagonistas. Já *Temple*, traz a síntese possível por meio do hinduísmo, que apresenta um “universo que é mais um mistério do que uma confusão” (WHITE, 1953, p.651), na qual o amor se coloca acima da mútua compreensão: Aziz e Fielding se reconciliam, mas suas diferenças ficam evidentes.

Podemos dizer que, em geral, a informação dos cabeçalhos e dos títulos, além dos números de página, são uma espécie de guia ou mapa para o leitor, uma série de pontos de referência no percurso da leitura. Metaforicamente, eles podem ser comparados com as placas numa autoestrada, que marcam, por exemplo, as saídas para outras estradas ou cidades por meio de seus nomes e da quilometragem na pista. Há livros com muitas placas, com informação detalhada sobre quilometragem, cidades próximas, nomes das estradas vasculares, e há livros com pouca informação do percurso.

A leitura feita por J.G. de *A Passage to India* parece indicar que o livro fornecia poucas referências do percurso, localizando o leitor narrativamente apenas em três grandes eventos indicados pelos três cenários. A observação das anotações feitas por J.G. mostra que a leitora quis remediar a falta de referências. No topo das páginas, a leitora fez anotações que indicam

os eventos e os personagens descritos naquelas páginas ou nas seções do capítulo. Essas anotações orientam a leitura, dela mesma e de quem lê depois, e seu funcionamento vai ser explicado mais adiante nesta análise.

De um ponto de vista linguístico, as anotações feitas pela leitora podem ser agrupadas em três grandes blocos: i. Nomes, sejam eles de personagens, cenários ou eventos; ii. Sintagmas nominais, que descrevem aspectos específicos dos personagens, cenários ou eventos; e iii. Sintagmas verbais, que descrevem eventos. A Tabela 4 mostra as anotações feitas no topo das páginas do livro organizadas pelo número de página em que aparecem; as anotações marcadas em negrito são aquelas que coincidem com o começo de um capítulo. O resto corresponde a anotações feitas no topo da página sem ligação direta com o começo do capítulo.

Pg.	Anotação	Pg.	Anotação
9	Panoramic, leading to the Caves	95	<i>Adela on Honesty</i>
20	<i>the mosque</i>	100	<i>Aziz on Sex</i>
21	<i>Mrs. Moore</i>	111	Hot Weather Coming
25	Adela Quersted	136	<i>Sun Rise</i>
35	<i>Ist wasp</i>	145	<i>echo</i>
38	<i>Invitations</i>	175	<i>Godbole + Fielding</i>
42	<i>Mrs. Turton</i>	187	<i>Fielding's Limitation</i>
45	<i>Mr. Fielding</i>	198	<i>Adela realizes her mistake</i>
51	<i>Mrs. Moore's argument</i>	202	<i>Mrs. Moore Leaves</i>
55	<i>Aziz's love for his wife</i>	203	<i>Twilight of the Double Vision</i>
57	<i>Aziz plays polo with an Englishman</i>	212	<i>the punkah-puller</i>
61	Fielding	215	<i>Mrs. Moore still embodies a principle of conscience for Adela*</i>
62	<i>Fielding = the ideal cosmopolitan (unappreciated)</i>	218	<i>Mrs. Moore "appears" at the trial</i>
73	<i>Marabar Caves</i>	221	<i>Adela testifies</i>
74	<i>Caves described - all negative</i>	224	<i>the punkah puller</i>
79	Effect of India on Ronny	232	Fielding + Adela Talk
86	<i>The Accident</i>	235	<i>Snobbery</i>

Tabela 4 - Anotações feitas no topo das páginas por J.G. no livro *A Passage to India*, de E. M. Forster.

Embora nem todas as anotações no topo da página coincidam com o início de capítulos, chama a atenção o fato de que as que coincidem foram feitas seguindo a norma de estilo do inglês para

a formatação de títulos, o *Title Case*, em que todas as palavras maiores começam com maiúscula (salvo a palavra “leading” no título dado ao capítulo 1).¹⁷ Isso permite classificar uma estratégia da leitora como um evento que pode ser chamado descrever-capítulos-de-forma-narrativa, seja usando nomes de personagens e cenários, como em 1-3, seja com eventos como em 4-7 (ver lista a seguir).

1. *Panoramic, leading to the Caves*, p. 9, capítulo 1
2. *Adela Quested*, p. 25, capítulo 3
3. *Fielding*, p. 61, capítulo 7
4. *Effect of India on Ronny*, p. 79, capítulo 8
5. *Hot Weather Coming*, p. 111, capítulo 10
6. *Mrs. Moore Leaves*, p.202, capítulo 23
7. *Fielding + Adela Talk*, p. 232, capítulo 26

Além disso, como mostra a Imagem 25, o alinhamento das anotações é sempre centralizado, reproduzindo o alinhamento dos títulos no livro, além de, provavelmente, uma certa tradição editorial de centralizar títulos em textos escritos.

¹⁷ Segundo o guia de estilo APA [*American Psychological Association*], palavras maiores são os substantivos, verbos, adjetivos, advérbios e qualquer outra palavra de quatro ou mais letras. Nesse estilo, escreve-se com maiúscula também a primeira letra da primeira palavra, independentemente do seu tipo. <https://apastyle.apa.org/style-grammar-guidelines/capitalization/title-case>



Imagem 25 - Alinhamento de anotações e títulos na marginália de J.G. no livro *A Passage to India*, de E. M. Forster, [p.9](#); [p.25](#); [p.61](#); [p.79](#); [p.111](#); [p.202](#); [p.232](#).

Dentre as anotações que não coincidem com o início de capítulos no livro, doze foram escritas usando *Title Case*. Dessas doze, as anotações 8, 10, 11 e 17 podem estar escritas em maiúscula por se tratar de nomes próprios e não necessariamente por serem feitas pela leitora como títulos.

8. *Mrs. Moore*, p. 21
9. *Invitations*, p.38
10. *Mrs. Turton*, p. 42
11. *Mr. Fielding*, p. 45
12. *Marabar Caves*, p. 73
13. *The Accident*, p. 86
14. *Adela on Honesty*, p. 95
15. *Aziz on Sex*, p.100
16. *Sun Rise*, p.136

17. *Godbole + Fielding*, p. 175
18. *Fielding's Limitations*, p. 187
19. *Twilight of the Double Vision*, p. 203
20. *Snobbery*, p.235

No entanto, essas anotações seguem também o padrão de centralização mostrado para as anotações que acompanham os títulos originais do livro, como mostra a Imagem 26, a seguir. A única que sai do alinhamento é a número (14), “*Adela on Honesty*”, que se localiza entre o cabeçalho e a margem direita da página, alinhada verticalmente com o cabeçalho.



Imagem 26 - Alinhamento centralizado de anotações no topo da página na marginalia de J.G. no livro *A Passage to India*, de E. M. Forster, [p.21](#); [p.38](#); [p.42](#); [p.45](#); [p.73](#); [p.86](#); [p.95](#); [p.100](#); [p.136](#); [p.175](#); [p.187](#); [p.203](#) e [p.235](#).

A maioria das anotações restantes feitas no topo da página seguem o padrão de alinhamento centralizado, mas não foram escritas seguindo o *Title Case*. Apenas duas fogem do alinhamento: a 21, na página 35, “*Ist wasp*”, que está alinhada verticalmente com o cabeçalho, encaixada entre ele e a margem direita da página, reproduzindo a localização da anotação 14; e a 22, “*Mrs. Moore still embodies a principle of conscience for Adela*”, na página 215, que

foge mais do padrão das demais anotações. Nesse caso, a leitora faz a anotação no canto superior direito da folha, na diagonal. Ao mesmo tempo, é a anotação mais longa feita no topo das páginas, o que foge também da tendência observada até esse momento da leitura, e que não se repete até o final do livro. A Imagem 27 mostra ambas as anotações.

21. *Ist wasp*, p. 35

22. *Mrs. Moore still embodies a principle of conscience for Adela*, p. 215

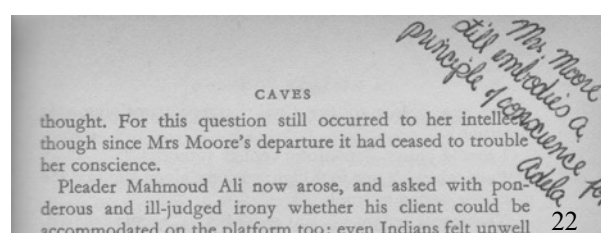
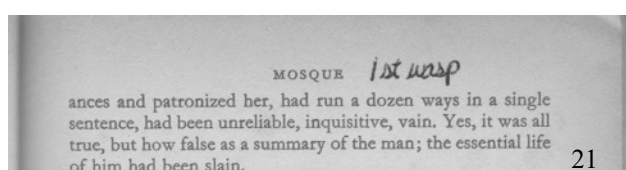


Imagem 27- Alinhamento descentralizado das anotações (21) e (22) no topo da página na marginália de J.G. no livro *A Passage to India*, de E.M. Forster, [p.35](#) e [p.215](#).

As anotações no topo da página mostram a interação da leitora com o texto, além de outros atores na ecologia da composição que emerge de sua leitura. Por um lado, as anotações apontam para personagens e eventos narrativos que existem no texto, ao mesmo tempo em que o modificam. Por outro lado, as anotações revelam objetos de extensão diversa e que superam em tamanho a extensão da página, mas que, muitas vezes são menores que a extensão de um capítulo. O título do capítulo indica ao leitor que dali em diante ele vai interagir com um objeto, cujo limite é o título seguinte, e cuja extensão pode ser de no mínimo um parágrafo, mas em geral consiste de vários parágrafos até algumas páginas. Pelo histórico de interações com textos e livros, o leitor espera que esse objeto que é indicado com o título de um capítulo tenha também uma extensão temática, que pode ser um evento composto de algumas cenas.

Quando a leitora faz as próprias anotações no topo das páginas, ela está modificando a extensão desses objetos, criando novos limites textuais e temáticos. Ao mesmo tempo, está, por meio da língua indicando quais são os eventos, personagens ou cenas descritos nesses objetos de extensão diversa. É obvio que a leitora fez as anotações após a leitura, seja do primeiro

parágrafo, da página ou do capítulo inteiro. No entanto, para quem lê depois (ela mesma em outro momento, ou eu), essa anotação aparece antes do texto, agora modificado, indicando uma nova divisão em capítulos.

Além disso, as anotações no topo da página também evidenciam a interação da leitora e o texto com uma série de práticas e tradições editoriais, que estão distribuídas em textos no espaço e no tempo. Uma delas é a já mencionada tradição do uso de *Title Case* para títulos de textos da língua inglesa, além de sua centralização na página. A leitora usa esses recursos para fazer as próprias anotações no livro, ao mesmo tempo reusando o código editorial e modificando a estrutura do texto.

Essa estrutura modificada do texto organiza a leitura em diferentes sentidos. O primeiro deles tem a ver com uma hierarquização das informações no livro. O capítulo 7, rotulado pela leitora com o nome do personagem *Fielding*, é um bom exemplo disso. Em primeiro lugar, as anotações feitas no topo da página criam uma nova segmentação das partes do livro: onde se tinha um capítulo 7, agora tem-se quatro grandes partes, listadas a seguir, 23-26:

23. *Fielding*, p. 61

24. *Fielding = the ideal cosmopolitan*, p. 62

25. *Marabar Caves*, p.73

26. *Caves described - all negative*, p. 74

Essas anotações, no entanto, parecem estabelecer entre si uma relação de hierarquia, em que 23 é mais geral do que 24 e 25 mais geral do que 26. Duas características indicam essa relação de hierarquia. Em primeiro lugar, o tipo de estilo usado na titulação: *Title Case* para 23 e 25 e *sentence case* para 24 e 26.¹⁸ Em segundo lugar, as anotações em 24 e 26 elaboram 23 e 25, respectivamente. Enquanto 23 usa apenas o nome do personagem *Fielding*, 24 dá informação específica sobre seu caráter. Já em 25 a leitora escreve apenas o nome das cavernas, enquanto em 26 caracteriza-as como sendo descritas apenas negativamente. Assim, a relação entre as anotações ficaria mais bem descrita da seguinte forma:

¹⁸ Segundo a APA, *sentence case* é o estilo em que se escrevem com maiúsculas apenas nomes próprios e a letra no começo da frase. Esse estilo utiliza-se também para listar títulos em listas e índices, mesmo que esses devam ser escritos usando *Title Case* no corpo do texto. Os textos corridos usam *sentence case*. <https://apastyle.apa.org/style-grammar-guidelines/capitalization/title-case>

23. *Fielding*, p. 61

23a. *Fielding = the ideal cosmopolitan*, p. 62

25. *Marabar Caves*, p.73

25a. *Caves described - all negative*, p. 74

Essa hierarquização, estabelecida mais pelo conteúdo das anotações, do que por suas características propriamente formais, pode ser observada no eixo horizontal do livro. As anotações no topo da página aparecem página após página e quase nunca são visíveis ao mesmo tempo (de todas as anotações no topo da página apenas “*the mosque*” e “*Mrs. Moore*”, nas páginas 20 e 21 são visíveis ao mesmo tempo). Por essa característica, elas se revelam uma a uma, conforme a leitura vai avançando.

Há ainda, nas anotações da leitora, outro tipo de relação hierárquica que se apresenta concomitantemente nas páginas do livro, que é a relação entre as anotações no topo da página com as anotações no corpo da página, presentes principalmente nas margens laterais, visíveis ao mesmo tempo. As Imagem 28 e Imagem 29 mostram como as anotações se veem nas páginas 61, 62, 73 e 74, ocupando as margens superior, esquerda e direita do livro.

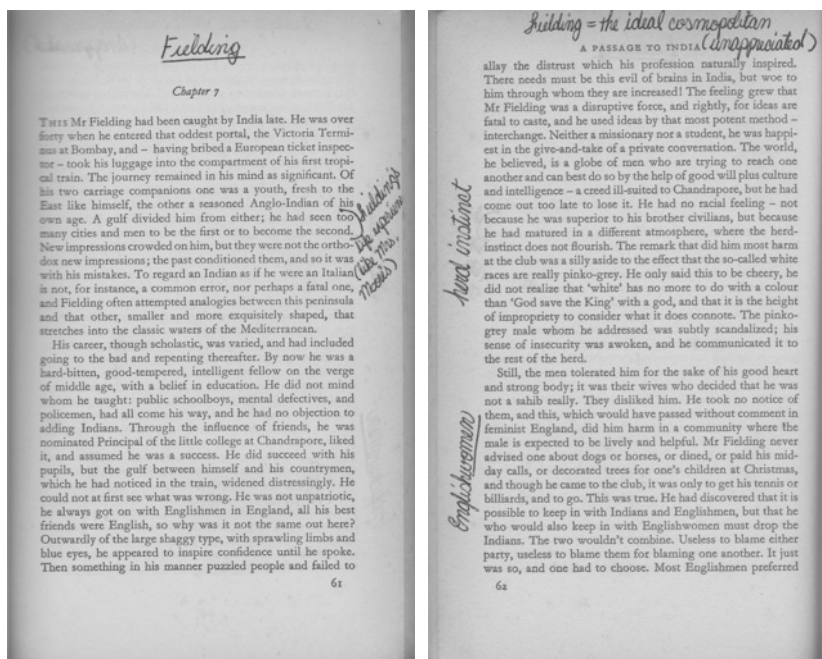


Imagem 28 - Anotações nas páginas 61 e 62 do livro *A Passage to India*, de E.M. Forster, feitas por J.G., p. 61 e 62.

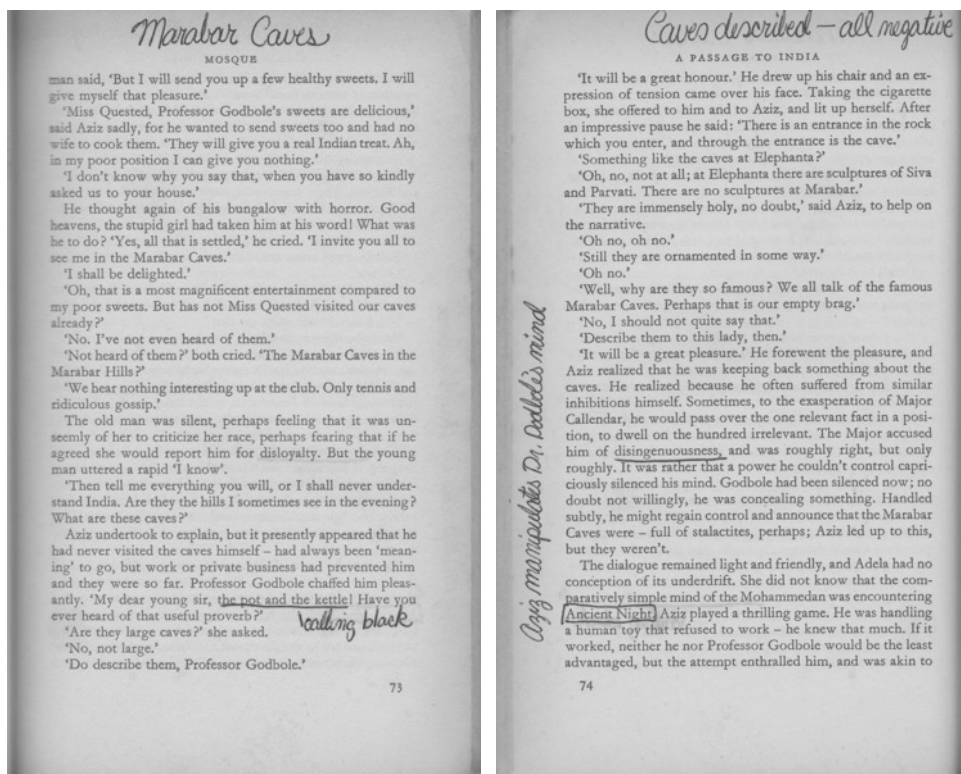


Imagem 29 - Anotações nas páginas 73 e 74 do livro *A Passage to India*, de E.M. Forster, feitas por J.G.

Tanto as anotações no topo da página quanto as anotações no corpo da página estabelecem, por sua parte, uma relação com o texto. Essa relação é de vários tipos: há uma relação visual que coloca a anotação no topo como superior ao texto, e essa relação visual indica uma relação textual, pois na maioria dos casos o que é colocado na anotação no topo da página é elaborado naquela porção de texto. Ao mesmo tempo, há, nas anotações nas margens, uma relação de elaboração relativa ao trecho de texto ao lado do qual foram escritas. Por sua vez, as anotações no corpo do texto e nas margens estão em uma relação visual e textual inferior com as anotações no topo da página. A Tabela 5 mostra as anotações e os trechos dos textos aos quais se referem.¹⁹

¹⁹ As partes sublinhadas na Tabela 5 foram assinaladas pela leitora de diferentes maneiras no texto, usando sublinhados, colchetes ou círculos.

Pg.	Localização no livro	Anotação
61	TOPO	<i>Fielding</i>
61	Of his two carriage companions one was a youth, fresh to the East like himself, the other a seasoned Anglo-Indian of his own age. <u>A gulf divided him from either; he had seen too many cities and men to be the first or to become the second.</u>	<i>Fielding's life experienc (like Mrs. Moore's) (sic)</i>
62	TOPO	<i>Fielding = the ideal cosmopolitan (unappreciated)</i>
62	LADO / He had no racial feeling — not because he was superior to his brother civilians, but because he had matured in a different atmosphere, where the herd instinct does not flourish.	<i>herd instinct</i>
62	LADO / They disliked him. He took no notice of them, and this, which would have passed without comment in feminist England, did him harm in a community where the male is expected to be lively and helpful. Mr Fielding never advised one about dogs or horses, or dined, or paid his midday calls, or decorated trees for one's children at Christmas, and though he came to the club, it was only to get his tennis or billiards, and to go on.	<i>Englishwomen</i>
66	Fielding, for instance, had not meant that Indians are obscure, but that Post-Impressionism is; a gulf divided his remark from Mrs Turton's 'Why, they can speak English', but to Aziz the two sounded alike.	<i>Aziz's interpretations</i>
73	TOPO	<i>Marabar Caves</i>
73	<u>the pot and the kettle!</u>	<i>calling black</i>
74	TOPO	<i>Caves described - all negative</i>
74	LADO / 'Describe them to this lady, then.' 'It will be a great pleasure.' He forwent the pleasure, and Aziz realized that he was keeping back something about the caves. He realized because he often suffered from similar inhibitions himself. Sometimes, to the exasperation of Major Callendar, he would pass over the one relevant fact in the position, to dwell on the hundred irrelevant. The Major accused him of <u>disingenuousness</u> , and was roughly right, but only roughly. It was rather that a power he couldn't control capriciously silenced his mind. Godbole has been silenced now; no doubt not willingly, he was concealing something. Handled subtly, he might regain control and announce that the Marabar Caves were – full of stalactites, perhaps; Aziz led up to this but they weren't. The dialogue remained light and friendly, and Adela had no conception	<i>Aziz manipulates Dr. Godbole's mind</i>

<p>of its underdrift. She did not know that the comparatively simple mind of the Mohammedan was encountering <u>Ancient Night</u>. Aziz plates a thrilling game. He was handling a human toy that refused to work – he knew that much...</p>	
--	--

Tabela 5 - Anotações nas páginas [61](#), [62](#), [66](#), [73](#) e [74](#) feitas por J.G. no livro *A Passage to India*, de E. M. Forster, acompanhadas dos trechos do livro nos quais foram feitas.

As relações de hierarquia visual entre as anotações são aparentes para mim, ou qualquer um que leia o livro depois da leitura-anotação feita pela leitora, mas não podemos esquecer que essa imagem que agora é estática é o produto de um processo de leitura vivido por ela e que, para além de ocupar o espaço do livro, se desenvolveu ao longo do tempo. O que agora aparece primeiro para nós observadores, por estar no topo da página, teve que ser anotado posteriormente à leitura do texto.

A Figura 5 captura essa dinamicidade no tempo e no espaço. A posição das anotações simula sua posição na página seguindo a direção da leitura, de cima para baixo e da esquerda para a direita, na sequência das palavras e das páginas. As setas indicam a relação de hierarquia entre a anotação e o texto. “*Fielding*” aponta para o capítulo 7 que é, a rigor, a unidade narrativa que se inicia na página 61 e termina na página 78. Na leitura feita pela anotadora, e se as anotações no topo da página funcionam como título, o fim da unidade narrativa sobre Cyril Fielding termina na página 73, que é intitulada pela leitora como “*Marabar Caves*”, e onde começa a unidade narrativa que introduz o cenário das cavernas. No entanto, é do processo de leitura do texto que emerge o personagem Fielding, o que é indicado pela seta pontilhada ascendente do texto à anotação no topo da página. Nesse sentido, o que aparece primeiro para uma observadora parece dar instruções sobre a unidade narrativa presente em um determinado espaço do livro, do tipo: “agora você vai saber sobre o personagem Fielding”. Para a leitora J.G., no entanto, primeiro foi necessário avançar a leitura e saber sobre o personagem para depois fazer esse tipo de anotação. O mesmo acontece com a relação entre as anotações às margens das páginas e o texto, pois a leitora teve que ler o texto antes de fazer a anotação, não apenas pela localização mas também pelo seu conteúdo.

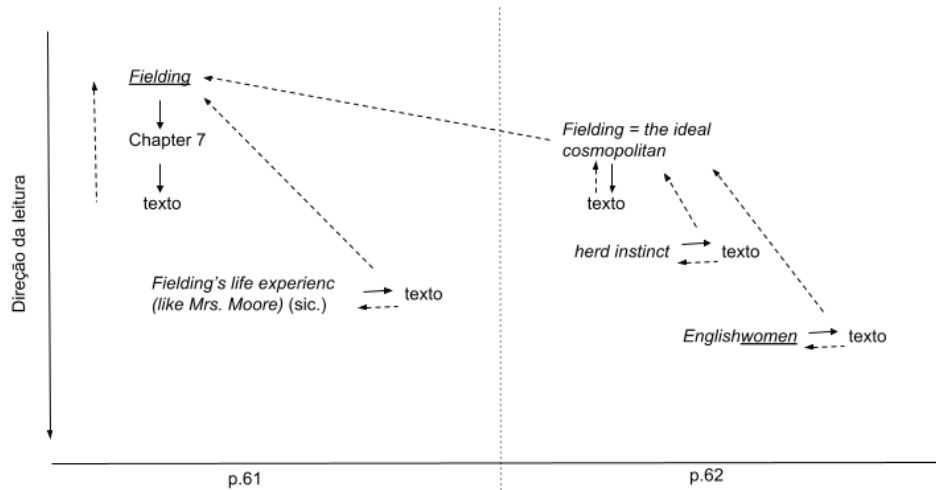


Figura 5 - Relações de hierarquia entre anotações nas páginas 61 e 62 feitas por J.G. no livro *A Passage to India*, de E. M. Forster.

Pela observação do livro, não é possível estabelecer o momento exato da anotação “*Fielding*” no topo da página. É possível que ela tenha sido feita antes das anotações que se seguiram, talvez imediatamente após a leitura das primeiras linhas do capítulo:

This Mr Fielding had been caught by India late. He was over forty when he entered that oddest portal, the Victoria Terminus at Bombay, and – having bribed a European ticket inspector – took his luggage into the compartment of his first tropical train. The journey remained in his mind as significant. (FORSTER 1973, p.61)

Ou mesmo depois de a leitora ter avançado um pouco mais e feito as anotações sobre as características do personagem nas margens da página: a comparação com Mrs. Moore a respeito da posição dos dois com referência à Índia, como mostra a relação da anotação com o texto na página 61 em 27.

27. “Of his two carriage companions one was a youth, fresh to the East like himself, the other a seasoned Anglo-Indian of his own age. A gulf divided him from either; he had seen too many cities and men to be the first or to become the second.” *Fielding's life experienc (like Mrs. Moore's) (sic).*

Ou, ainda, após a comparação de Fielding com seus conterrâneos na Índia, que são descritos pelo narrador como tendo um “instinto de rebanho”, o que é repetido pela leitora na margem, como mostra 28.

28. “He had no racial feeling — not because he was superior to his brother civilians, but because he had *herd instinct* matured in a different atmosphere, where the herd instinct does not flourish.”

A anotação pode ter sido feita após a leitura dos trechos em 29 e 30, que mostram o personagem Fielding da perspectiva de outros personagens no livro, as mulheres inglesas e Aziz, o protagonista indiano.

- “They disliked him. He took no notice of them, and
29. this, which would have passed without comment in feminist England, did him harm in a community where the male is expected to be lively and helpful. *Englishwomen*
Mr Fielding never advised one about dogs or horses, or dined, or paid his midday calls, or decorated trees for one's children at Christmas, and though he came to the club, it was only to get his tennis or billiards, and to go on.”

30. “Fielding, for instance, had not meant that Indians are obscure, but that Post-Impressionism is; a gulf *Aziz's interpretations*
divided his remark from Mrs Turton's 'Why, they can speak English', but to Aziz the two sounded alike.”

O título na página 61, que no caso é o nome do personagem Fielding, emerge não do texto, mas das relações que se estabelecem entre o texto (e seus personagens, cenários, narrador, etc.) e a leitora, das quais a marginalia é evidência. A relação entre as setas pontilhadas e as setas lisas horizontais na Figura 5 indicam esse processo reflexivo em que os trechos de texto e as

anotações se co-constituem, e essa co-constituição deixa como rastro as anotações que a leitora faz no topo das páginas.

Ou seja, o personagem Fielding, é, segundo a leitura aqui analisada “um cosmopolita ideal” pela maneira como ele se comporta na interação com seus conterrâneos, não cedendo ao comportamento de rebanho descrito como muito relevante para os anglo-indianos, assim como por seu comportamento com as mulheres inglesas na Índia, que seria um comportamento perfeitamente normal na “Inglaterra feminista”, segundo o narrador. A leitora rotula o que emergiu de sua leitura como “um cosmopolita ideal” e ela ainda faz uma espécie de comentário a essa característica do personagem que é ser “não valorizado”. Nenhuma dessas duas ideias é dita dessa maneira no texto, mas emerge da leitura a partir de um processo de co-constituição texto-anotação. Ou seja, uma vez feita a anotação que emergiu da leitura do texto, essa noção de “cosmopolitismo não valorizado” passa a se constituir como parte do texto, não só modificado pela leitura que levou à anotação, mas que continuará a se modificar dinamicamente em próximas leituras, sejam elas da própria leitora ou de outros leitores. Ou seja, ler essa anotação no topo da página passa a ter o efeito de sugerir que “o que se vai ler a seguir mostra como Fielding é um cosmopolita não valorizado”, o que afeta a leitura que será feita do texto naquela página. Ao mesmo tempo, com o passar da leitura os leitores podem tomar trechos do texto como evidência e contra evidência desse “cosmopolitismo não valorizado” e modificar essa noção.

Nesse sentido, o que parece uma relação de hierarquia descendente seguindo a direção da leitura quando se observa o livro com as anotações, como esquematizado em (a.) na Figura 6, é na realidade um processo de leitura reflexivo e multidirecional do qual emerge “no final” alguma coisa que é colocada pela leitora “no começo” como título, pois pode ser descrito como uma espécie de compressão ou resumo de processos menores que estão acontecendo a todo momento durante a leitura (capítulos, frases, segmentos, páginas, palavras, noções, memórias, implícitos, etc.).²⁰ A ecologia que emerge da co-constituição do leitor e o texto está distribuída

²⁰ No corpus há um exemplo desse tipo de compressão que acontece no final de uma página que é também o final do capítulo 21 na página 188. A anotação diz “*Godbole exits*” é feita centralizada na página, dando a ela um aspecto de estar entre dois títulos, no topo “Chapter 21” e no fim “*Godbole exits*”. O capítulo, que é breve, narra, da perspectiva de Fielding, o encontro dos aliados de Aziz após sua prisão pelo suposto assédio de Adela Queded. O capítulo tem dois parágrafos e o segundo narra especificamente como o Professor Godbole já tinha ido dormir quando Fielding quis reclamar de sua atitude inflamada com Ronny Heaslop, o noivo de Adela Queded. O narrador adianta que alguns dias depois o Professor Godbole iria partir de Chandrapore para outro lugar, por motivo de trabalho. A anotação da leitora resume o evento, deixando um ponto de referência que acompanha a

em vários níveis e em cada um deles acontecem eventos emergentes que, por sua vez interagem e criam processos emergentes de escala maior. O personagem Fielding, por exemplo, é um desses eventos emergentes de escala maior, e é colocado como tal no topo da página. Ele não é a somatória das características que a leitora indica nas margens, embora essas características façam parte do que ela entende na interação que esse personagem é; ele é um processo emergente dessas e outras interações das quais não ficou evidência na marginália. Esse tipo de processo multidirecional é esquematizado em (b.) na Figura 6.

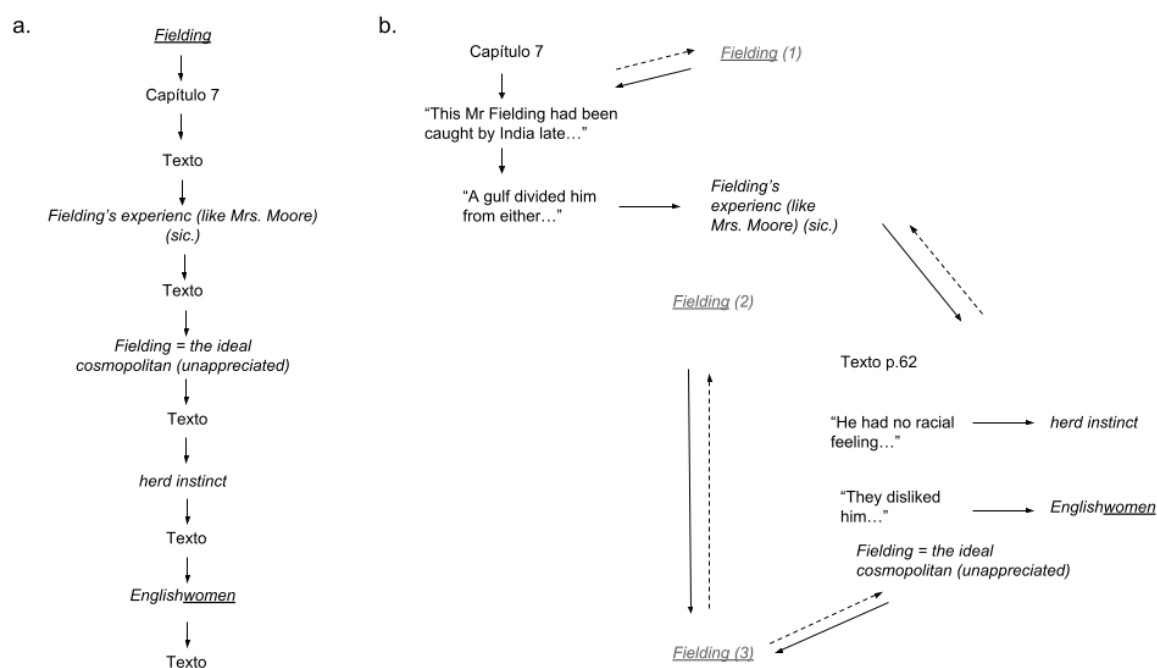


Figura 6 - Esquema do processo multidirecional que culmina com a anotação-no-topo-da-página a modo de título. Anotações de J.G. no livro *A Passage to India*, de E. M. Forster.

Como venho mostrando, embora não seja possível estabelecer a que altura da leitura a leitora colocou o título “*Fielding*” na página 61, é óbvio que a ação de anotar-no-topo-da-página-começo-título acontece em algum momento posterior à chegada da leitura ao começo da página 61. Como foi conjecturado antes, essa anotação pode ter acontecido após a leitura das primeiras linhas do capítulo, em que o narrador apresenta o personagem Fielding, que vinha aparecendo

direção da leitura e do próprio evento: a saída do personagem acontece no final do capítulo, assim como sua anotação.

até então na órbita de outros personagens principais. Essa hipótese é esquematizada como “*Fielding* (1)” na Figura 6.

Há ainda uma outra possibilidade, que vou chamar *Fielding* (2). O título pode ter sido anotado no fim da leitura da página 61, após feita a anotação sobre as características do personagem e a comparação com Mrs. Moore, o que é mostrado na Figura 6 pela anotação “*Fielding* (2)”. Uma terceira possibilidade é que a leitora tenha lido até a página 63 e percebido uma mudança temática que passa da descrição da personagem *Fielding* para a descrição do cenário das Cavernas de Marabar, voltando, então, ao topo da página 61 para escrever o título, que, na figura está caracterizado como “*Fielding* (3)” (anotação feita em algum momento posterior ainda ao momento 2 na leitura), o que o colocaria em relação com a parte intitulada “*Marabar Caves*”, na página 73.

A anotação pode ter acontecido em qualquer um dos momentos descritos acima. Seja como for, o que é importante ressaltar é esse processo de vai-e-vem da leitura do qual ficam indícios nas anotações. Durante a leitura, o personagem *Fielding* é reconhecido como tendo relevância, o que orienta a leitura dali em diante. A leitora então lê os eventos na narrativa como características desse personagem e os assinala no texto e nas margens. Ao mesmo tempo, ela relaciona esses eventos com eventos anteriores na narrativa, por exemplo o fato de *Fielding* ter uma experiência parecida com a de Mrs Moore, que não está presente no trecho de texto assinalado, mas que a leitora retém de sua leitura até então. A anotação, uma vez feita, também orienta a leitura no futuro, até ela achar que o seguinte grande tema é a descrição das cavernas. Isso não significa que *Fielding* desapareça, mas sim que a interação da leitora ficou de repente mais saliente com esse cenário que é descrito pelo narrador.

O que chamo de vai-e-vem é um processo de prospecção e de retrospecção próprio das interações comunicativas. Segundo McCleary e Viotti:

Como as interações se desenrolam no tempo, a semiose estudada a partir desse ponto de vista precisa levar em conta suas características de prospecção e de retrospecção. As interações comunicativas são engendradas por um mecanismo de retenções e antecipações, que serve para conectar os elementos da fala a tudo o que os precede e a tudo o que virá a seguir. (MCCLEARY; VIOTTI, 2022, p.111)

O processo de prospecção e retrospectão faz com que o significado e a relevância das anotações emergam apenas na sua interação com o texto, ao mesmo tempo em que o texto só ganha sentido a partir da leitura e das anotações. Isso é descrito na etnometodologia como um engajamento reflexivo (LIBERMAN, 2013; GARFINKEL, 2018; MCCLEARY; VIOTTI, 2022) e produz o que Liberman considera “não uma circularidade viciosa, mas uma circularidade produtiva” (MCCLEARY; VIOTTI, 2022, p.113).²¹

No tipo de interação comunicativa da leitura de *A Passage to India*, a leitora foi construindo um mapa de seu processo de leitura a partir desse movimento de retrospectão e prospecção. Como quando se empreende uma viagem pela primeira vez, a leitora foi marcando pontos de referência tanto prospectiva como retrospectivamente, marcando no livro – no terreno – lugares onde se encontram personagens, cenários e eventos que interagem entre si também por meio de relações de hierarquia, que são elas mesmas também produto desse movimento de retenções e de prospecções. As anotações feitas pela leitora são vestígios desses movimentos multidirecionais e as anotações no topo das páginas, pelas suas características, podem ser entendidas metaforicamente como placas com nomes de cidades ou povoados encontradas do lado da estrada da leitura, como se as anotações fossem uma espécie de espacialização do tempo da leitura e da narrativa.

Embora, para quem lê depois, essas anotações sejam vistas como um mapa ou um guia, essa nova leitura do mapa é, como toda interação comunicativa, significativa apenas no percurso de uma nova leitura. McCleary e Viotti (2022) descrevem uma viagem que fizeram até a casa de um amigo usando um mapa desenhado por ele. Na descrição, os autores mostram como emergia o sentido do mapa à medida que eles, um dirigindo e outro lendo o mapa, se engajaram reflexivamente com a paisagem. A esse respeito, e citando Liberman, eles dizem:

Acompanhar essa atividade deixa clara a noção de reflexividade acima mencionada, na medida em que o sentido e a relevância dos esboços contidos no mapa só emergem a partir de um engajamento reflexivo do(s) viajante(s) com a paisagem durante o uso do mapa. O viajante usa a paisagem para encontrar o sentido do mapa, enquanto usa o mapa para orientar sua exploração da paisagem (Liberman 2013). Os esboços de um mapa passam a significar depois que o viajante examina a paisagem em busca de possíveis candidatos que possam transformar esses esboços em signos (Liberman 2011). (MCCLEARY; VIOTTI, 2022, p.112)

²¹ Em etnometodologia, essa reflexividade é uma característica fundamental do que se conhece como o método documental, que descreve os métodos pelos quais “do que se trata um texto ou uma conversa (seu ‘padrão subjacente de significado’) se constitui de unidades textuais ou evidências individuais, ao mesmo tempo em que essas evidências são entendidas como significativas pela relação com o padrão subjacente” (MCHOU, 1982, p.11).

Quando se leem as anotações feitas em *A Passage to India*, o que acontece é semelhante ao que é descrito por McCleary e Viotti. O sentido das anotações só emerge pelo engajamento reflexivo de um leitor com o texto e com os pontos de referência colocados pela leitora nas suas anotações, que corresponderiam, no caso do mapa, à paisagem, e as indicações gráficas do próprio mapa. Ao mesmo tempo, é possível afirmar que o processo de leitura foi também uma interação comunicativa que se desenvolveu no tempo e que usou como estratégia o anotar-no-topo-das-páginas para marcar esses pontos de referência (para desenhar o mapa). Esse tipo de estratégia também é parte do engajamento reflexivo da leitora com o texto.

É importante ressaltar que outros leitores usaram estratégias análogas para espacializar os eventos, personagens e cenários da narrativa. O leitor J.R. fez, no fim do livro *Dawn*, de Octavia Butler, uma espécie de índice de personagens em que ele escreveu o nome do personagem, seguido da página do livro onde há algo sobre eles, como mostra a página da direita na Imagem 30. A página da esquerda mostra uma pequena lista com outros personagens, que aparecem na terceira parte do livro, segundo sua ordem de aparição. Primeiro, a protagonista da narrativa, Lilith; depois, Tate; depois Leah e Celene, Curt e Joseph e Gabriel e Beatrice. Essa lista serve como mapa para a consulta do leitor, no sentido de que organiza os personagens, que nessa parte do livro são muitos, pela ordem de aparição e por associação com outros personagens.

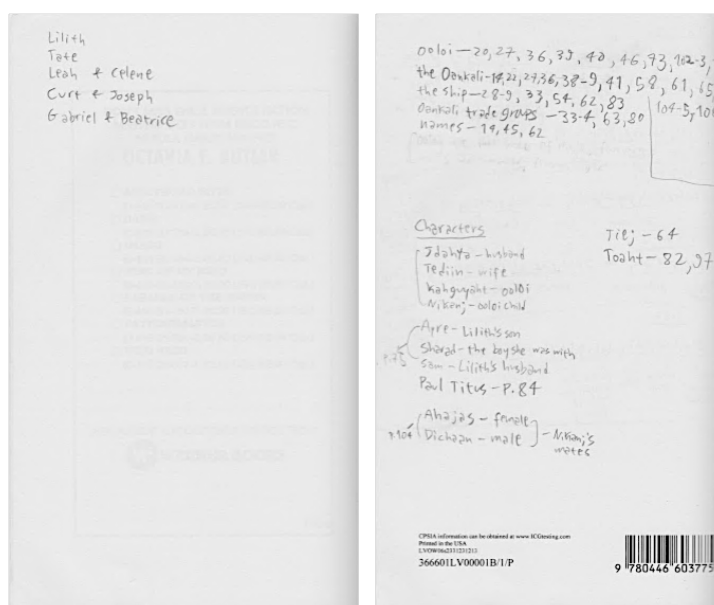
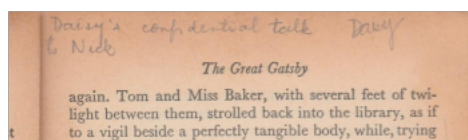
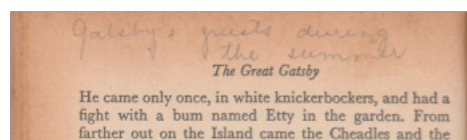


Imagem 30 - Índice de personagens feita pelo leitor J.R. em *Dawn*, de Octavia Butler.

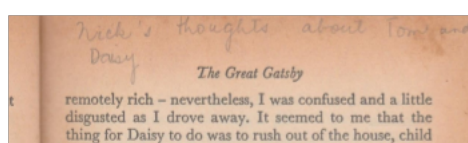
Por sua parte, a leitora E.V. fez também anotações de eventos narrativos e personagens no topo das páginas de *The Great Gatsby*, embora de maneira menos sistemática e consistente do que a leitor J.G. em *A Passage to India*. A Imagem 31 mostra algumas dessas anotações.



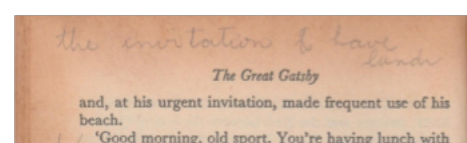
Daisy's confidential talk to Nick Daisy (p.23)



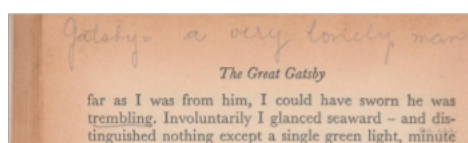
Gatsby's guests during the summer (p.68)



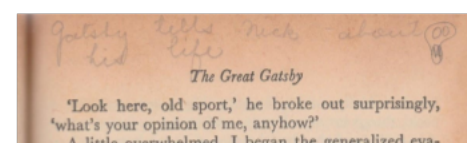
Nick's thoughts about Tom and Daisy (p.27)



The invitation to have lunch (p.70)



Gatsby = a very lonely man (p.28)



Gatsby tells Nick about his life (p.71)

Imagem 31 - Anotações no topo da página feitas pela leitora E.V. em *The Great Gatsby*, de F. Scott Fitzgerald, [p.23](#), [p.27](#), [p.28](#), [p.68](#), [p.70](#), [p.71](#).

Como pode ser visto nas imagens, a leitora usou a margem superior das páginas para indicar eventos na narrativa. Do mesmo modo em que J.G. fez em *A Passage to India*, esses eventos só podem ter sido escritos na margem por E.V. após a leitura das páginas nas quais os anotou. Essas anotações servem, por um lado, como uma espécie de compressão ou resumo emergente do que aconteceu na página, e ao mesmo tempo, em leituras futuras servem como uma indicação do que vem depois da anotação. No momento em que estavam sendo feitas, elas apontam para o passado de leitura da leitora, e uma vez escritas, servem a um leitor seguinte como um apontamento ao futuro da leitura. Por outro lado, quando vistas umas ao lado das outras, folheando o livro, por exemplo, as anotações traçam uma rota dos eventos narrativos: Daisy tem uma conversa confidencial com Nick, depois vêm as opiniões de Nick sobre Daisy e Tom, depois Gatsby é descrito como um homem solitário, e assim por diante. Assim como o

mapa e a paisagem, as anotações no topo da página só se tornam signos por meio da interação dos leitores com o texto, ao mesmo tempo em que o texto também se torna signo na interação do leitor com as anotações, todos se co-constituindo a medida que a leitura se desenrola (cf. MCCLEARY; VIOTTI, 2022, p.112).

5.4. Considerações finais

Neste capítulo explorei como o significado do texto emerge das interações de agentes e materiais distribuídos no espaço. Na primeira seção, explorei como a marginália deixada pelos leitores evidencia essas interações por meio das *affordances* do objeto livro em termos de espaço, extensão de direção. Descrevi como os leitores usam as margens e os espaços em branco das partes pré- e pós-textuais para fazer anotações de extensão diversa, privilegiando as margens superiores e inferiores para anotações maiores, e as laterais para anotações pequenas ou de menor extensão. Elaborei também como essas estratégias são criadas *ad hoc* pelos leitores na sua interação com o livro, evidenciando as *affordances* do objeto, e como podem se tornar habituais durante cada leitura.

Na segunda seção, descrevi outros objetos que emergem da interação dos leitores com os textos, e que foram evidenciados pelo uso de círculos, sublinhados, colchetes e setas desenhados pelos leitores durante a leitura. Essas marcas gráficas deixam em evidência as *affordances* do texto e outros objetos que o compõem, pois as *affordances* indicam as possibilidades de interação dos objetos para os leitores, ao mesmo tempo em que as ações dos leitores indicam as qualidades dos objetos em função de suas *affordances*.

Na terceira seção, descrevi como a leitora J.G. usou a margem superior do livro para criar uma espécie de mapa da leitura usando eventos, personagens e cenários como pontos de referência no percurso de leitura. A descrição dessas anotações evidenciou como processos emergentes em escalas menores dão lugar a processos emergentes em escalas maiores e como ambos se co-constituem em um vai-e-vem de interações entre o texto, o leitor e suas anotações. As anotações no topo das páginas foram feitas após a leitura do texto e, ao mesmo tempo, servem como uma chave de leitura para interações futuras. Nesse sentido, são descritas como ações co-operativas, em que a leitora usou materiais do texto para fazer suas anotações, ao mesmo tempo em que criava algo novo que guiaria a leitura dali em diante.

6. Distributividade no tempo

*Tenho 39 anos.
Meus dentes têm cerca de sete anos a menos.
Meus seios têm cerca de 12 anos a menos.
Bem mais recentes são meus cabelos
e minhas unhas.
Pela manhã como um pão.
Ele tem uma história de 2 dias.
Ao sair do meu apartamento,
que tem cerca de 40 anos,
vestindo uma calça jeans de 4 anos
e uma camiseta de não mais que 3,
troco com meu vizinho
palavras de cerca de 800 anos
e piso sem querer numa poça
com 2 horas de história
desfazendo uma imagem
que viveu
alguns segundos.*

Belo Horizonte, 7 de novembro de 2016.

*História,
Ana Martins Marques*

Sistemas complexos são processos. Embora falemos deles por meio de nominais, reificando-os, eles estão em constante mudança e as interações que os fazem emergir são não lineares. Isso quer dizer que eles são processos não apenas no sentido de que se desenvolvem e mudam no tempo, mas de que a todo momento há interações diversas entre distintos elementos do sistema em escalas de tempo diferentes.

O poema de Ana Martins Marques (2021), que serve como epígrafe a este capítulo, ilustra essa interação, mesmo que apenas no eixo temporal. O eu poético toma a si mesma e a seu tempo como ponto de referência para uma série de interações imediatas em um período de tempo que dura o tempo de tomar o café da manhã até sair de casa. Ela descreve, a partir do seu tempo de vida, todas as outras escalas temporais que interagem nessa curta cena: do tempo fisiológico

de seus dentes, cabelos e unhas, até o tempo da língua portuguesa, passando pelo tempo da manufatura de objetos como roupas e comida.

Na primeira seção, este capítulo apresenta uma análise transversal da distribuição da leitura de alguns livros presentes no corpus a partir da marginália. A análise da segunda seção explora como o que chamamos comumente de “texto” é apenas um pequeno evento em um processo semiótico complexo que se mantém em interação por meio da leitura dos leitores, mas que começa muito antes da publicação de um livro. Para isso, analiso a marginália num manuscrito de 1961 de *Sobre Héroes y Tumbas*, do escritor argentino Ernesto Sábato, que tive a oportunidade de observar durante um estágio de pesquisa na Biblioteca do Instituto Ibero-americano de Berlim em fevereiro de 2023.^{22/23}

6.1. “*Jack é o sloth de Zootopia :)*”: Distribuição e escalas de tempo na leitura

Esta seção apresenta dados de algumas leituras analisadas na pesquisa. Especificamente, mostro como a marginália deixada por leitores em *The Great Gatsby*, *Dawn* e *Sobre a Beleza* indica quais agentes, materiais e outros sistemas complexos interagiram durante as leituras específicas dos leitores e como esses elementos, em escalas de tempo diversas, participaram da emergência dos sistemas complexos em questão.

A teoria clássica dos sistemas assume que “unidades mais próximas no espaço têm mais probabilidade de interagir e de fazê-lo mais intensamente” (LEMKE, 2000, p.274), mas sistemas ecológicos complexos, especialmente os que envolvem humanos e seus materiais semióticos, desafiam essa premissa. Segundo Lemke (2000),

Numa lagoa ou no oceano, duas espécies na mesma camada de água na mesma profundidade podem ter maior probabilidade de interagir em distâncias grandes (horizontais), do que de encontrar com uma espécie mais próxima em uma distância vertical, mas da qual estejam separadas ecologicamente por diferenças de luz, temperatura, salinidade ou pressão dependentes da profundidade. (...) Em nossos sistemas humanos ecossociais, que não são mais do que tipos especiais de ecossistemas, pessoas que estão

²² Agradeço à Biblioteca do Instituto Ibero-americano e à *Prussian Culture Heritage Foundation* pela autorização para a pesquisa desse material e pela acolhida na biblioteca durante meu estágio de pesquisa em fevereiro de 2023. Também ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq que financiou essa viagem de pesquisa por meio dos recursos de reserva técnica de minha bolsa de pesquisa de doutorado.

²³ O manuscrito de 1961 de *Sobre Héroes y Tumbas*, de Ernesto Sábato, faz parte da coleção especial da Biblioteca do Instituto Ibero-americano de Berlim (código: MS-B98/1194: 1).

unidas pelo mesmo rio, pela mesma ferrovia, pela mesma rede telefônica ou pela mesma sala de bate-papo na internet podem interagir muito mais do que interagem com vizinhos mais próximos no espaço, que não estão nessas redes de transporte e comunicação. (LEMKE, 2000, p.274)²⁴

Ainda segundo Lemke, as interações em sistemas complexos têm sido explicadas a partir de três modelos: o esférico, o laminar e o de redes. O esférico é aquele proposto pela teoria clássica de sistemas, em que agentes mais próximos interagem mais e com mais intensidade. O laminar explica comportamentos como o descrito por Lemke (2000) para a lagoa ou o oceano, em que agentes distantes na mesma camada ecológica interagem mais intensamente entre si do que com agentes próximos em camadas verticais. E o modelo de redes explica como dois agentes vinculados à mesma rede, como, por exemplo uma rede de comunicação, interagem mais frequente e intensamente entre si do que com agentes mais próximos espacialmente, mas que não estão conectados à mesma rede.

O autor, no entanto, argumenta que todos esses modelos são insuficientes para descrever os graus de interação que se dão em sistemas ecológicos complexos, especialmente sistemas humanos ecossociais. Esses modelos falham principalmente por não levar em conta a natureza dinâmica dos sistemas complexos (LEMKE, 2000, p.274). Em oposição, Lemke propõe que a unidade fundamental de análise de sistemas complexos seja o processo, e que é a partir de processos que se podem definir seus participantes e elementos.

No caso da leitura, por exemplo, leitor e autor, mesmo que separados no tempo por anos ou mesmo séculos, estão em interação mais intensa entre si durante a leitura, do que o leitor está em interação, por exemplo, com outra pessoa na mesma sala da biblioteca. Ao mesmo tempo, as palavras no texto estão em interação entre si muito mais com palavras próximas do que com palavras distantes, o que não quer dizer que, pela interação com o leitor, palavras muito distantes não possam estar, por alguns instantes, em interação muito intensa. Para esta pesquisa,

²⁴ No original: “In a pond or an ocean, two species in the same layer of water at the same depth may be more likely to interact over wide (horizontal) distances than they are to encounter a species nearer in vertical distance, but separated ecologically by depth-dependent differences of light, temperature, salinity, or pressure. (...) In our human ecossocial systems, which are just a specialized kind of ecosystem, people who are linked by the same river, the same railroad, the same phone network, the same chat room on the internet may interact far more than they do with spatially nearer neighbors who are off these social transport and communication networks. In a modern city, spatial proximity may have little relevance to probability or intensity of interaction (see Lemke, 2000a, for more discussion).”

interessa quais interações foram indicadas como relevantes para o leitor por meio de sua marginalia, o que será mostrado caso a caso.

Syverson (1999) descreve a ecologia da composição como um conjunto de sistemas complexos correlacionados e codependentes (SYVERSON, 1999, p.3.). Na marginalia deixada pelos leitores nos livros podem ser encontrados vestígios desses outros sistemas correlacionados e codependentes com os quais o leitor interage para, juntos, fazerem emergir o texto.

Em sua leitura de *The Great Gatsby*, de F.Scott Fitzgerald, E.V. sublinhou na falsa folha de rosto informação sobre a versão cinematográfica do livro. A leitora sublinhou o nome dos atores principais, Mia Farrow e Robert Redford, do diretor, Jack Clayton, e dos roteiristas, Francis Ford Coppola e Jack Clayton. Um fotograma do filme ilustra a capa da edição de 1974, de Penguin Books, que foi o livro lido pela leitora E.V. (ver Imagem 32).

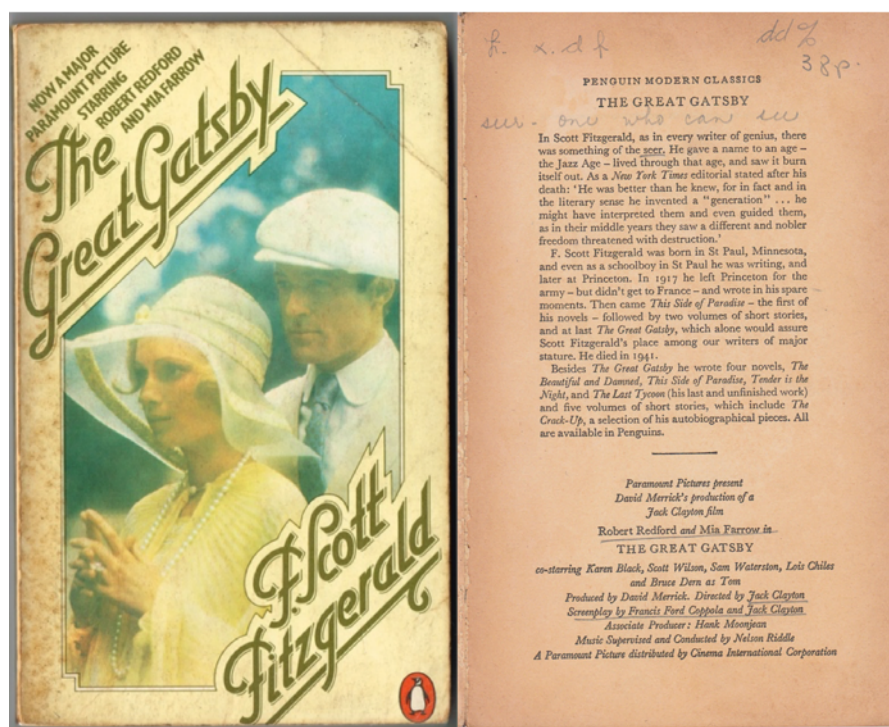


Imagem 32 - Capa da edição de 1974 de Penguin Books de *The Great Gatsby* e sublinhados da leitora E.V. nos nomes dos atores, roteiristas e diretos do filme na folha de rosto.

O filme, produzido pela Paramount Pictures, foi lançado em 1974, nos Estados Unidos, no mesmo ano da edição da Penguin, que foi impressa e publicada na Inglaterra, e da aquisição pela leitora E.V., que escreveu seu nome e o ano na folha de rosto acompanhado do ano (1974). Esse livro foi adquirido por ela no Brasil, e segundo um selo colado na contra capa, ele foi

importado pela empresa Livros Ilco Ltda. que operava no bairro do Brooklin, na cidade de São Paulo. A Imagem 33 mostra o selo da livraria, no canto inferior esquerdo da folha da esquerda, e o nome da leitora e o ano da aquisição do livro no canto superior direito da folha da direita.

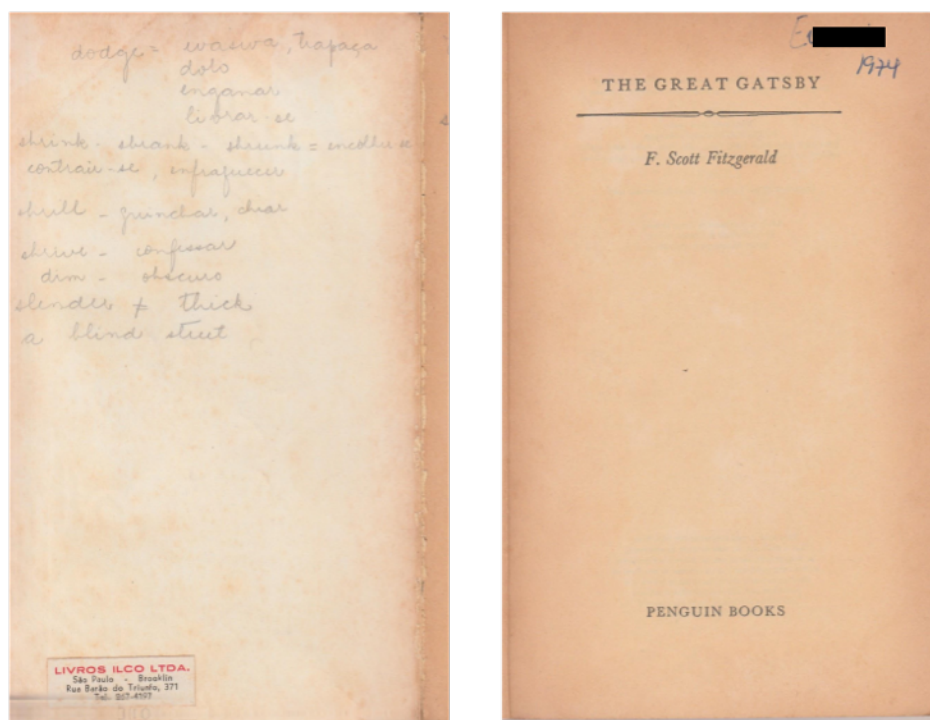


Imagem 33 - Contra capa e folha de rosto de *The Great Gatsby*, edição da Penguin Books, 1974. Na folha da esquerda, no canto inferior esquerdo, selo da importadora Livros Ilco Ltda. No canto superior direito da folha da direita, o nome da leitora com o ano, 1974.

A edição da Penguin de 1974 é, segundo consta na informação editorial do livro, a vigésima reimpressão do título nessa casa editorial e o copyright original que consta na edição é de 1926. O livro foi publicado pela primeira vez pela editora Charles Scribner's and Sons em 10 de abril de 1925. A primeira edição da Penguin data de 1950. Por sua parte, o filme dirigido por Jack Clayton é a terceira versão para cinema do clássico de F.Scott Fitzgerald, sendo precedido por uma versão de 1926 dirigida por Herbert Brenon e por outra de 1949 dirigida por Elliott Nugent.

Temos, até aqui, então, que a ecologia da composição que emerge da leitura de E.V. de *The Great Gatsby* opera por interações que precedem, por muito, o momento da leitura e que estão distribuídas no tempo. A leitora interage com um texto que já vinha sendo modificado mais de 20 vezes desde sua publicação só na casa editorial Penguin, e que carrega nele marcas dessa

modificação. Ao mesmo tempo, a ecologia emerge de interações com outros objetos culturais contemporâneos à leitura, no caso o filme dirigido por Jack Clayton. Em um outro ponto da rede de interação da qual emerge a ecologia, pessoas na Penguin (editores, designers, gerentes de marketing ou outros, ou todos eles em interação) já tinham considerado usar um fotograma do filme de 1974 como capa da edição que E.V. leria pouco depois. Como resultado daquela interação, a imagem de Robert Redford em pé atrás de Mia Farrow, de chapéu e com os dedos das mãos entrelaçados foi, talvez, o primeiro contato que a leitora E.V. teve com o objeto-livro. As marcações dela na falsa folha de rosto indicam que, para ela, a informação técnica do filme teve algum tipo de relevância.

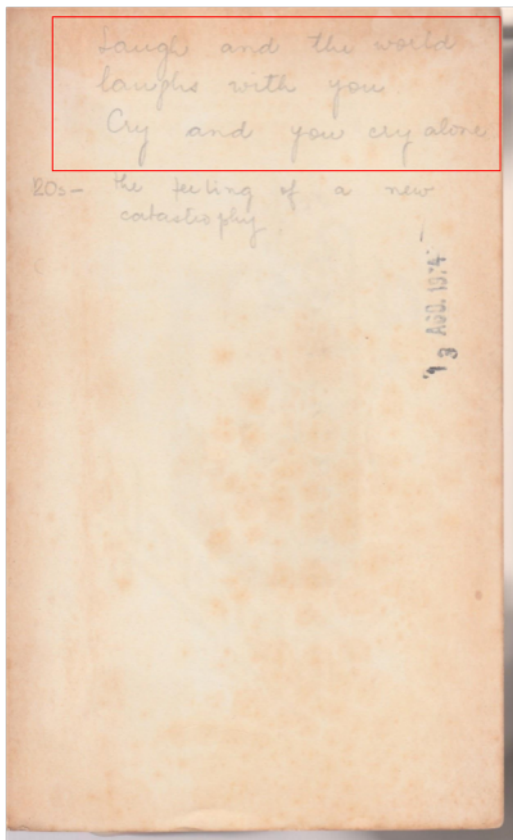
É importante lembrar que não se trata apenas de a leitora usar ou reusar materiais deixados por outros para sua leitura privada, mas do fato de que o sistema que emerge da sua interação com os objetos ecológicos (o livro, as palavras, as cenas, o lápis, os personagens, o autor, etc.) está distribuído entre esses materiais tanto quanto está na leitora; eles participam de ações co-operativas a cada instante e cada objeto carrega em si as ações co-operativas de outras interações no passado. Nesse sentido, toda ação é historicamente sedimentada ao mesmo tempo em que é uma novidade:

A laminação de materiais criados por atores amplamente dispersos no tempo em uma ação co-operativa única é fundamental para que as contribuições daqueles que nos precedem possibilitem a construção de ações novas que são, ao mesmo tempo, historicamente sedimentadas – usando soluções para problemas herdados de nossos predecessores – e precisamente relevantes para as tarefas do momento. (GOODWIN, 2018, p.441)²⁵

Na marginalia da leitora é possível encontrar outros materiais que ela trouxe para a interação da sua própria experiência de vida. Na segunda contra capa, a leitora escreveu os primeiros dois versos do poema *Solitude* da poeta norte-americana Ella Wheeler Wilcox (1883): “*Laugh, and the world laughs with you; Cry, and you cry alone;*”. Como mostra a Imagem 34, a leitora modificou os dois versos, que no original dizem “*Laugh, and the world laughs with you; Weep, and you weep alone;*”. A modificação dos versos, na troca de “weep” por “cry”, pode se dever a vários motivos.

²⁵ No original: “The lamination of materials created by actors widely dispersed in time into a single co-operative action is central to how the contributions of those who preceded us make possible the construction of new action that is both historically sedimented – using solutions to problems inherited from predecessors – and precisely relevant to the tasks of the moment.”

Por um lado, e dado que a leitora não faz nenhuma referência à autora do poema na sua anotação, esses versos podem ser algo que a leitora ouviu sem o lastro do resto do poema ou de sua autoria. Pode ter sido compartilhado com ela numa aula ou em outro tipo de conversa ao longo da sua vida, e pode ter sido lembrado por ela a partir da imagem e não das palavras específicas do poema: afinal, “to weep” e “to cry” são sinônimos. Esses versos fazem parte do histórico de interações da leitora, que ela carrega em si, e que são usados como material no momento da leitura, instigados pela interação dela com o texto. Ao mesmo tempo, me parece que ela usa esses versos como uma chave de leitura da história da ascensão e declínio de Gatsby, o protagonista da narrativa.



Solitude

Laugh, and the world laughs with you;
Weep, and you weep alone;
For the sad old earth must borrow its mirth,
But has trouble enough of its own.
Sing, and the hills will answer;
Sigh, it is lost on the air;
The echoes bound to a joyful sound,
But shrink from voicing care.

Rejoice, and men will seek you;
Grieve, and they turn and go;
They want full measure of all your pleasure,
But they do not need your woe.
Be glad, and your friends are many;
Be sad, and you lose them all,—
There are none to decline your nectared wine,
But alone you must drink life's gall.

Feast, and your halls are crowded;
Fast, and the world goes by.
Succeed and give, and it helps you live,
But no man can help you die.
There is room in the halls of pleasure
For a large and lordly train,
But one by one we must all file on
Through the narrow aisles of pain.

Wheeler Wilcox, Ella (1883)

Imagem 34 - Anotação de E.V. na segunda contra capa em *The Great Gatsby* com os primeiros dos versos modificados do poema Solitude, de Ella Wheeler Wilcox.

Caso a leitora tenha usado esses versos como chave de leitura para a história de Gatsby, a interação da leitora com o texto constrói uma interação do personagem com o poema de Wheeler Wilcox (1883), atravessando os níveis narrativos. Nesse sentido, a interação na ecologia da composição se distribui em camadas muito distantes por meio do corpo e da experiência de vida da leitora, que fura as camadas e faz interagir a poeta de 1883 com o

personagem dos anos 1920 por meio da rede de comunicação estabelecida pela edição continuada do livro que permite sua leitura por E.V. em 1974. Ao mesmo tempo, escalas de tempo muito diferentes estão interagindo também por meio da leitura-como-ação; por um lado, há a tradição poética norte-americana, da qual a poesia de Wheeler Wilcox faz parte, e por outro, o tempo de vida do personagem Gatsby. Essa interação é feita por meio da anotação da leitora, pois “é a circulação na rede de artefatos semióticos (i.e., livros, prédios, corpos) que permite a coordenação de processos em escalas de tempo radicalmente distintas” (LEMKE, 2000, p.275).

A anotação de E.V. com o trecho modificado do poema de Wheeler Wilcox não é a única na marginália analisada que vincula diferentes camadas da narrativa com outros objetos culturais diversos. Pelo contrário, esse tipo de anotações foi comum em vários dos livros observados. O leitor M.M., por exemplo, caracterizou Jack, um dos personagens de *Sobre a Beleza*, de Zadie Smith, como Flash Slothmore, o bicho preguiça do filme animado *Zootopia* da Disney, dirigido por Byron Howard, Rich Moore e Jared Bush e lançado em 2016.

A Figura 7 esquematiza o tipo de interações que se estabelecem entre esses objetos culturais ecológicos (o livro de Smith e o filme animado) na leitura-como-ação do leitor M.M. Por um lado, temos o leitor interagindo com o texto, que está disponível para ele no mesmo tempo e espaço, e interagindo também com o filme, a que ele deve ter assistido em algum momento anterior à leitura, e que ele traz como um material do seu histórico de interações anteriores. Além disso, na ação de leitura, interagem também os personagens Jack e Flash Slothmore, a quem M.M. se refere como “o *sloth* de Zootopia”. O leitor reusa o nome do personagem, Jack, e o identifica com o bicho preguiça do filme. Essa comparação se dá pelas características de ambos os personagens. Segundo a cena de *Sobre a Beleza*, Jack French fala “muito lentamente, com infinita lentidão” (SMITH, 2005, p.73). Isso, além de ser dito pelo narrador, é mostrado na interação do personagem com as outras pessoas na conversa a partir do ritmo da fala, cuja lentidão é mostrada pelo fato de que cada elemento do seu enunciado é separado por um “sim” de Howard, um dos seus interlocutores. Paralelamente, o personagem de Flash Slothmore é um funcionário do departamento de transportes de Zootopia e é conhecido pela lentidão de sua fala.²⁶

²⁶ A cena do filme Zootopia, na que os protagonistas vão até a oficina de transportes e lidam com a lentidão de Flash Slothmore pode ser vista aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=HHKwnUa3txo>

“É Levi, nosso menor — nós o perdemos de vista. Ele nos perdeu. Para ser sincera, ele está *tentando* nos perder”, reclamou Kiki e riu, e Jerome riu, Zora riu, Howard e Erskine também, e depois de todos eles, muito lentamente, com infinita lentidão, Jack French começou a rir.
 “Meus filhos”, começou a dizer Jack.
 “Sim?”, disse Howard.
 “Passam a maior parte de seu tempo”, disse Jack.
 “Sim, sim”, disse Howard, encorajando.
 “*Tramando*”, disse Jack.
 “Ha ha”, disse Howard. “*Sim.*”
 “Para se perderem de mim em eventos públicos”, finalmente concluiu Jack.



“É Levi, nosso menor — nós o perdemos de vista. Ele nos perdeu. Para ser sincera, ele está *tentando* nos perder”, reclamou Kiki e riu, e Jerome riu, Zora riu, Howard e Erskine também, e depois de todos eles, muito lentamente, com infinita lentidão, **Jack French** começou a rir.
 “Meus filhos”, começou a dizer Jack.
 “Sim?”, disse Howard.
 “Passam a maior parte do seu tempo”, disse Jack.
 “Sim, sim”, disse Howard, encorajando.
 “*Tramando*”, disse Jack.
 “Ha ha”, disse Howard. “*Sim.*”
 “Para se perderem de mim em eventos públicos”, finalmente concluiu Jack. (SMITH, 2007, p.73)

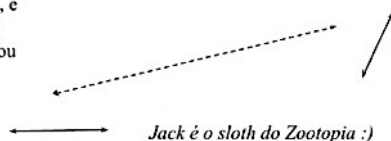


Figura 7- Interação de M.M. em que o personagem Jack de *Sobre a Beleza*, de Zadie Smith (p.73), é comparado com Flash Slothmore, personagem do filme animado Zootopia.

A anotação de M.M. em *Sobre a Beleza*, assim como os versos do poema escritos por E.V. na segunda contra capa de *The Great Gatsby*, podem ser tomados como ponto de referência e de observação de interações que ocorrem concomitantemente tanto em escalas temporais menores como maiores do que o próprio evento de leitura-anotação. Em escala temporal maior, as anotações são dirigidas a algo, seja ao arco narrativo do personagem Gatsby no caso do poema, seja ao personagem Jack no caso do bicho preguiça. Ambos, tanto o arco narrativo de Gatsby como o personagem Jack, são processos emergentes de escalas maiores do que as anotações (os versos do poema e a comparação com o personagem de Zootopia).

Ao mesmo tempo, esses processos, ou seja, essas anotações só são possíveis porque há interações em escala de tempo menor acontecendo ao mesmo tempo. Por exemplo, as interações no nível das palavras com a troca que E.V. fez de “*to weep*” por “*to cry*” nos versos de Wheeler Wilcox, ou o uso de “*sloth*” por parte de M.M. na sua anotação sobre o personagem Jack. Numa escala de tempo menor ao evento das anotações os leitores anotadores fizeram coisas com as palavras, trocando “*to weep*” por “*to cry*” ou “bicho preguiça” por “*sloth*”.²⁷

²⁷ Não se pode esquecer que, ao se tratar de interações num sistema complexo, esses processos que eu estou descrevendo por camadas estão também em interações complexas e transversais com outros sistemas muito

Essas palavras só ganham sentido por fazerem parte do processo de interação com outras palavras nos enunciados específicos em que foram usadas. E esses enunciados, por outro lado, só fazem sentido na interação com unidades de escala superior, por exemplo, com a cena de Jack French em interação com Howard, que, por sua vez, interage com as características da fala do personagem do filme *Zootopia* por meio do leitor. Essa lógica de processos emergentes dentro de processos emergentes é característica dos sistemas ecológicos:

Em cada escala de tempo podemos reconhecer processos e práticas sociais características. Para escalas de tempo adjacentes, fica também claro que os processos na próxima escala inferior possibilitam os padrões de repetição da seguinte escala mais longa (...). O que é igualmente importante, no entanto, é que sempre há também um processo de escala maior que já foi iniciado, e já está em andamento na sua escala de tempo maior, e que cria o contexto que limita o que é provável e socialmente apropriado na escala inferior. A resposta de um aluno à pergunta de um professor também é significativa para os participantes como parte de uma interação, não apenas como um enunciado em si mesmo, e é julgada como apropriada ou não para essa interação, e para o episódio, e a aula, e a unidade, e o currículo... e muitos contextos de nível superior (LEMKE, 2000, p.276)²⁸

É nesse contexto de interações de diferentes escalas de tempo que se co-determinam que emerge o significado das anotações dos leitores. A leitora E.V. poderia ter trocado “*to weep*” no poema por outros verbos, mas ao trocar por “*to cry*” gera um sentido que está não apenas de acordo com enunciado, mas também na interação com o arco narrativo de *Gatsby*. Do mesmo modo, a anotação de M.M. em *Sobre a Beleza* faz sentido, não apenas pela referência ao personagem de *Zootopia*, mas no contexto da interação do personagem Jack com outros personagens. Essa interação, ao mesmo tempo, mostra a lentidão do personagem não apenas pela descrição do narrador, mas pela maneira pela qual as falas dele e de Howard se concatenam e mostram a lentidão da fala de Jack. Cada escala temporal é significativa no jogo entre

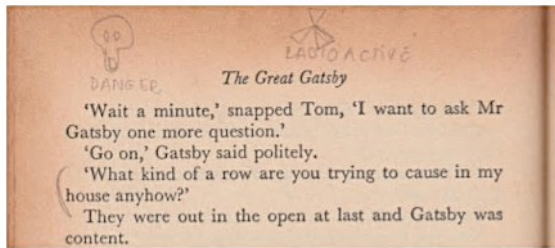
menores e muito maiores ao mesmo tempo. Para tomar o exemplo das palavras podemos pensar que ao mesmo tempo em que uma troca de “*to weep*” por “*to cry*” estabelece uma interação com as palavras que a circundam, essa troca também é uma interação da leitora com seu histórico de interações com a língua inglesa, o que lhe permite saber que “*to weep*” e “*to cry*” são sinônimos, por exemplo. Mas não é apenas isso, esse histórico também lhe permite saber que ali, naquele espaço, cabe um verbo e não outra classe de palavra, etc. O mesmo vale para o leitor M.M. que coloca na sua anotação não só a palavra “*sloth*” em interação com as outras palavras na anotação, mas também com seu histórico de interações com as línguas inglesa e portuguesa, por exemplo.

²⁸ No original: “At each timescale we can recognize characteristic processes and social practices. For adjacent timescales it is also quite clear that the processes at the next lower timescale make possible the repeatable patternings of the next longer scale (...). What is equally important, however, is that there is always also a higher level process already in place, already running on its own longer timescale, and this sets the context that constrains what is likely and what is socially appropriate at the next scale below. A student’s answer to a teacher’s question is also meaningful for the participants as part of an exchange, not just as an utterance in its own right, and is judged as appropriate or not to the ongoing exchange and to the episode, the lesson, the unit, the curriculum ... and many higher-level contexts.”

processos emergentes de escalas menores e as limitações impostas por escalas maiores; uma palavra ganha sentido no contexto de um enunciado, o enunciado numa cena, a cena no histórico de interações, etc. Ao mesmo tempo, o histórico de interações só emerge pelo acúmulo e pela interação das cenas, as cenas emergem pela interação entre enunciados, os enunciados emergem pela interação das palavras, e assim por diante.

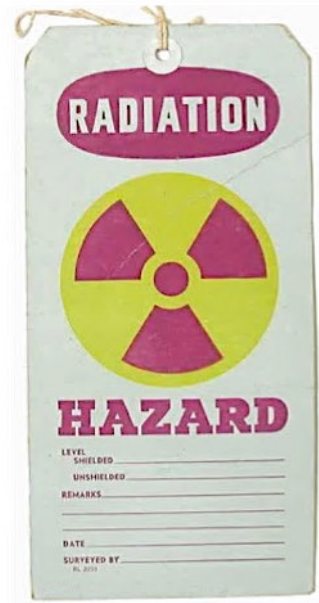
É importante ressaltar que os leitores envolvidos na interação não precisam saber dos históricos de interação que habitam os objetos semióticos que eles usam em interação. Por estarem envolvidos no processo, e em vários processos ao mesmo tempo, os leitores têm esses objetos à disposição e os usam sem saber dos processos que lhes dão significado. Um bom exemplo é o desenho do trevo radioativo que a leitora E.V. fez na página 136 do livro *The Great Gatsby*, acompanhado da palavra “*RADIOACTIVE*” (ver imagem da esquerda na Imagem 35).

Como foi mencionado no capítulo 4, a leitora E.V. usou tanto desenhos de caveiras como esse ícone da radiação como uma forma de marcar trechos-chave da narrativa para posterior estudo. Esse ícone carrega, como todos os outros objetos semióticos, um histórico das modificações que sofreu por meio do envolvimento em inúmeras ações co-operativas. Segundo informação do Museu da Radiação e da Radioatividade, o primeiro rascunho feito do trevo da radioatividade foi feito no Laboratório de Radiação de Califórnia, em Berkeley, em algum momento de 1946. Segundo fontes, a imagem deveria representar a atividade irradiando de um átomo (FRAME, N.D.). A etiqueta da direita na Imagem 35 mostra a imagem com um círculo no meio e três folhas representando a radiação emanando desse centro. A etiqueta começou a ser obrigatória em qualquer objeto que emitisse radiação.



RADIOACTIVE

Anotação de E.V. em *The Great Gatsby*, p. 136.



Aviso de radioatividade produzido no Laboratório de Radiação em Berkeley (ca. 1948). Doado por George Warlick ao Museu da Radiação e da Radioatividade.

Imagem 35 - Anotação de E.V. na página 136 de *The Great Gatsby* à esquerda; à direita, etiqueta de aviso de radioatividade feita no Laboratório de Radiação de Berkeley.

No tempo entre 1948 e 1974 o ícone de radiação se popularizou, provavelmente pelo fato de que, dali em diante, qualquer objeto radioativo tivesse de ser identificado com essa etiqueta. Essa popularização pode ter tido a consequência de que o signo fosse reconhecido como um signo de perigo e não necessariamente como um signo de radiação, ou que, ao mesmo tempo em que indica radiação, indica também que o lugar ou superfície ao que se adere é perigosa. Observando as anotações de E.V., seu uso com certeza não indica radioatividade da folha ou do livro, mas sim uma espécie de perigo ou área crítica da narrativa. Isso fica evidente pelo fato de ser acompanhado, na mesma margem, pela caveira e a palavra “*DANGER*”. O próprio ícone sofreu modificações na anotação da leitora, que manteve as folhas de radiação, mas eliminou o círculo do centro, unindo todas as folhas num ponto central. Se não estivesse acompanhado da palavra “*RADIOACTIVE*” talvez pudesse ser interpretado como outro ícone comum.

A leitora não precisou pensar ou sequer saber da história desse ícone para usá-lo, porque por meio de ações co-operativas anteriores esse ícone está disponível para ela no espaço público: em filmes, objetos, folhetos, livros de história, etc. Ao mesmo tempo, pelas interações de vida que ela já teve com objetos no mundo, esse símbolo faz parte dela e está disponível para uso

quando ela precisar. No caso, foi usado para enfatizar a importância do trecho em questão. O ícone, por sua parte, foi mais uma vez modificado nessa interação da leitora com a cena do livro.

Até aqui mostrei como a leitura é um processo distribuído no tempo por meio de materiais diversos encontrados na marginalia. Esses objetos e processos foram descritos da perspectiva da leitura. Na seguinte seção descrevo a distribuição temporal também da perspectiva da escrita.

6.2. “– *Mi madre– respondió Martín en voz baja y ahogada– es una cloaca*”: o manuscrito de *Sobre Héroes y Tumbas*, de Ernesto Sábato, como processo

Durante a roda de perguntas do ENAPOL 25 (Encontro dos Alunos de Pós-Graduação em Linguística 2022), após uma apresentação dos avanços da pesquisa sobre o caráter de ação cooperativa do processo de leitura evidenciado na descrição da marginalia, uma colega de pós-graduação me fez a seguinte pergunta: “mas as anotações que o leitor faz modificam o texto dele, não *o texto*, certo?”.²⁹ Com “o texto” ela estava se referindo à obra. A questão, da perspectiva desta pesquisa é: mas onde existe essa obra? O que é ela? É algo comum a todas as cópias, edições e re-edições de um certo livro? Trata-se do manuscrito original? Qual é a relação do texto que está na mão do leitor com essa obra? Como podem suas modificações no livro modificar “o texto”?

Como já foi citado na fundamentação teórica e vem sendo descrito através das análises, “o texto” ou “a obra” são sistemas complexos e, nesse sentido, são processos. Essa afirmação, no contexto dos sistemas complexos e da teoria de ação cooperativa, vai além da constatação de Iser de que “é só na leitura que a obra enquanto processo adquire seu caráter próprio” (ISER, 1996, p.51). A obra está, como processo, a cada momento a partir da sua escrita, adquirindo seu caráter próprio. E mais, o que chamamos de autor, leitor, texto, etc. são, eles mesmos processos também, vinculados aos outros numa grande rede de interações da qual emerge o sistema complexo que conhecemos como “a obra” e ao qual minha colega se referiu como “o texto”.

²⁹ Agradeço a Renata Moreira, colega do departamento, pela pergunta feita naquela ocasião. Sua pergunta, assim como muitas outras interações com colegas e professores nestes anos, foram fundamentais para o avanço desta pesquisa.

Até agora, e pelo objeto da pesquisa, tenho me dedicado a descrever um sub-processo desse sistema complexo, a leitura. Mas em fevereiro de 2023, tive a oportunidade de estudar um manuscrito de *Sobre Héroes y Tumbas*, de Ernesto Sábato, que se encontra no acervo da Biblioteca do Instituto Ibero-Americano de Berlim, e que vai me permitir descrever outro sub-processo, a escrita. Nesse sentido, o texto a que os leitores têm acesso está sendo entendido como um evento no processo longo e complexo que é a interação autor-texto-leitor (etc.), como esquematiza a Figura 8.

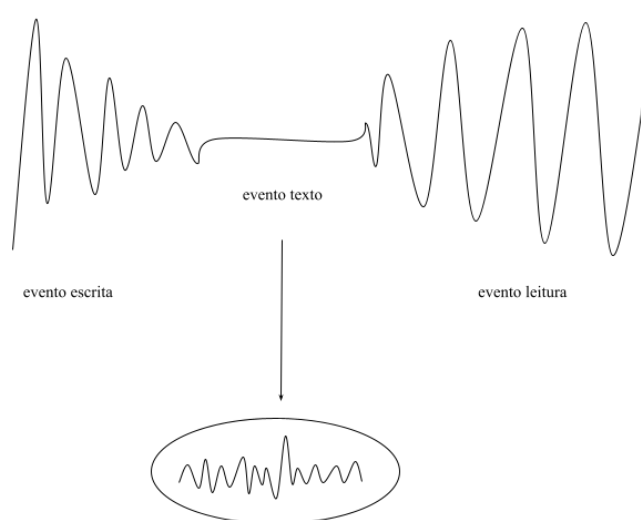


Figura 8 - O texto como um sub-processo do processo complexo emergente da interação autor-texto-leitor (etc.).

O evento texto, quando visto em relação com os outros sub-processos dos quais emerge o sistema complexo autor-texto-leitor (etc.), parece um evento de mudanças menos intensas. Cada edição de um livro é produzida num número limitado de exemplares e esses exemplares são, a rigor, idênticos, embora alguns possam ter erros de impressão, de encadernação, no corte das páginas, etc. Embora em todos os sub-processos a quantidade de atores envolvida seja quase impossível de estabelecer, o que faz do processo texto um processo menos intenso do que os outros é que as mudanças nele feitas ocorrem numa escala de tempo mais longa do que os processos de escrita e leitura. Uma vez finalizada uma edição do texto, podem se passar anos até que uma nova edição seja feita, impressa e distribuída. Nesse sentido, e a partir do ponto de vista dos outros processos em que as mudanças se dão muito mais rapidamente, o sub-processo texto parece estático ou fixo. Mas como indica a seta descendente na Figura 8 e a amplificação da linha, quando visto de outro ponto de vista, podemos dizer que o texto é

também um processo (cf. LEMKE, 2000), e, nesse sentido, ele também sofre mudanças: como já dito, pode haver problemas na impressão, no corte das folhas; o livro pode ir se danificando com o sol, com a umidade e com o pó; ele pode ser rasgado, manchado ou comido pelo cachorro, etc.

O manuscrito do escritor é um bom objeto para explorar o que acontece do lado esquerdo da linha, ou seja, o processo de escrita, pois ele mantém indícios das modificações que acontecem durante esse evento de escrita. *Sobre Héroes y Tumbas* é um material bom para entender esse processo pois Sábato o reescreveu e editou múltiplas vezes. Essa prática do autor motivou a edição crítica final do livro organizada por Lojo (2009), em que todas as revisões e reedições feitas pelo autor foram comparadas e comentadas. No Apêndice da edição de 1966 o próprio Sábato comentou sobre esse processo:

Cuando he debido revisar mis manuscritos preliminares, yo mismo no recuerdo o no sé explicarme el motivo de algunos cambios. Lo cierto es que a lo largo de aquellos años modifiqué casi maniáticamente los planes iniciales, surgiendo y desapareciendo personajes, otros se refundieron o se desdoblaron y la técnica de la narración también se modificaba para ajustarse a las nuevas necesidades. (SÁBATO, 1966 citado em CARRICABURO, 2009)

Além das reedições publicadas, os manuscritos da obra também são múltiplos. Na minha visita de pesquisa no Instituto Ibero-Americano, eu esperava ter acesso ao manuscrito descrito na nota filológica preliminar da edição crítica do romance organizada por Lojo (SÁBATO; LOJO DE BEUTER, 2009) e escrita por Carricaburo (2009, p.XLI-LXX), na qual se descrevem, dentre outras, muitas anotações, os riscos feitos pelo autor sobre os títulos previamente escritos e substituídos por números romanos, da seguinte forma, onde cada número corresponde ao capítulo anteriormente intitulado com os nomes à direita:

“I. “Una muchacha en el parque”

IV. “Pasa el tiempo”

V. “Acerca de los desamparados”

VI. “2 de Mayo de 1954” y en la página siguiente, sin división de capítulos “Cosas del fútbol”

VII. “Diálogo entre un padre y un hijo”

XI. “Martín ve dormir a Alejandra”

XII. “Los rostros invisibles”

XIII. “¿Qué es esto, Dios mío?”

XVII. “El dragón y la princesa”

XX. “Años más tarde”. (CARRICABURO, 2009. p.LI)

Meu interesse principal era o de comparar esse evento de trocar-títulos-por-números com a estratégia usada pela leitora J.G. de escrever-eventos-no-topo-das-páginas descrita na seção 5.3. Infelizmente, ao chegar à biblioteca descobri que se tratava de outro manuscrito, provavelmente posterior, que já tinha os capítulos indicados apenas por números romanos.³⁰

Não é estranho, então, que o manuscrito que pude observar, e que tinha carimbada a palavra “originales” na falsa folha de rosto, fosse apenas um de vários que existiram para criar isso que conhecemos como o livro *Sobre Héroes y Tumbas*, e que minha colega, mencionada na seção anterior, poderia ter citado como exemplo de “o texto” (ver Imagem 36). O manuscrito está composto por quatro volumes encadernados escritos à máquina e conta com numerosas anotações autógrafas e do editor.

³⁰ Os documentos meta-textuais que descrevem a origem do manuscrito não foram achados pelo departamento de coleções especiais da Biblioteca do Instituto Ibero-Americano até o momento da escrita desta tese. Infelizmente não há informação certa sobre sua origem. Outros contatos com pesquisadores da obra de Sábato também foram infrutíferos. A única informação temporal que tenho é um carimbo na falsa folha de rosto do manuscrito que diz “*ORIGINALES, 84543, 2 SET 1961*”, o que me faz suspeitar que esse manuscrito foi o último editado pelo autor e comentado pelo editor antes do livro ser publicado em 1961, por primeira vez, pela Editora Fabril, de Buenos Aires.

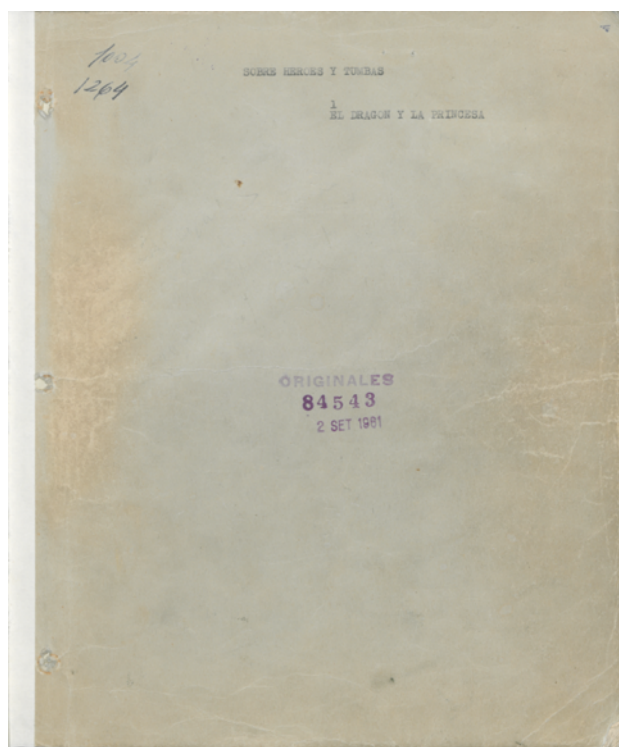


Imagem 36 - Carimbo na folha de rosto do manuscrito de *Sobre Héroes y Tumbas*, de Ernesto Sábato, disponível na coleção especial da Biblioteca do Instituto Ibero-Americano de Berlim.

Esse manuscrito vai ser descrito como parte do processo de escrita, que por sua vez vai ser entendido como parte de um processo maior, do qual emerge um sistema complexo que, em interação com outros sistemas, faz emergir uma ecologia da composição. Mas como descrever um processo a partir de um objeto, sendo que “*coisas*, ou *organismos*, ou *pessoas*, ou *instituições*, como definidas comumente, não são noções dinâmicas: são ordinariamente definidas em termos de suas propriedades estáveis e persistentes, ou invariáveis” (LEMKE, 2000, p.275)? Em primeiro lugar, compreendendo que todo objeto (ou organismo, ou pessoa, ou instituição) tem significado apenas pela sua participação em processos, como foi descrito na seção anterior. Em segundo lugar, perguntando o que *está acontecendo* e não o *que é*. Há indícios de quais eventos no manuscrito? Quem participa deles e como? Como se vinculam os diferentes eventos entre si e com os eventos posteriores e anteriores?

Nas anotações do manuscrito de *Sobre Héroes y Tumbas* há indícios da participação de pelo menos quatro pessoas: o autor, que fez inúmeras anotações, um editor, que fez anotações, principalmente na marginália, o tipógrafo e o linotipista. Esses quatro participantes interagiram por meio de alguns objetos: uma máquina de escrever, o manuscrito, lápis de cor azul e vermelho, canetas azul, vermelha e rosa, a máquina de tipografia e a de linotipia. O manuscrito

serviu como meio de comunicação entre eles, tanto do editor com o autor, como do editor com o tipógrafo e o linotipista, a quem o editor e o autor se dirigiram diretamente nas anotações, como mostra a Imagem 37.

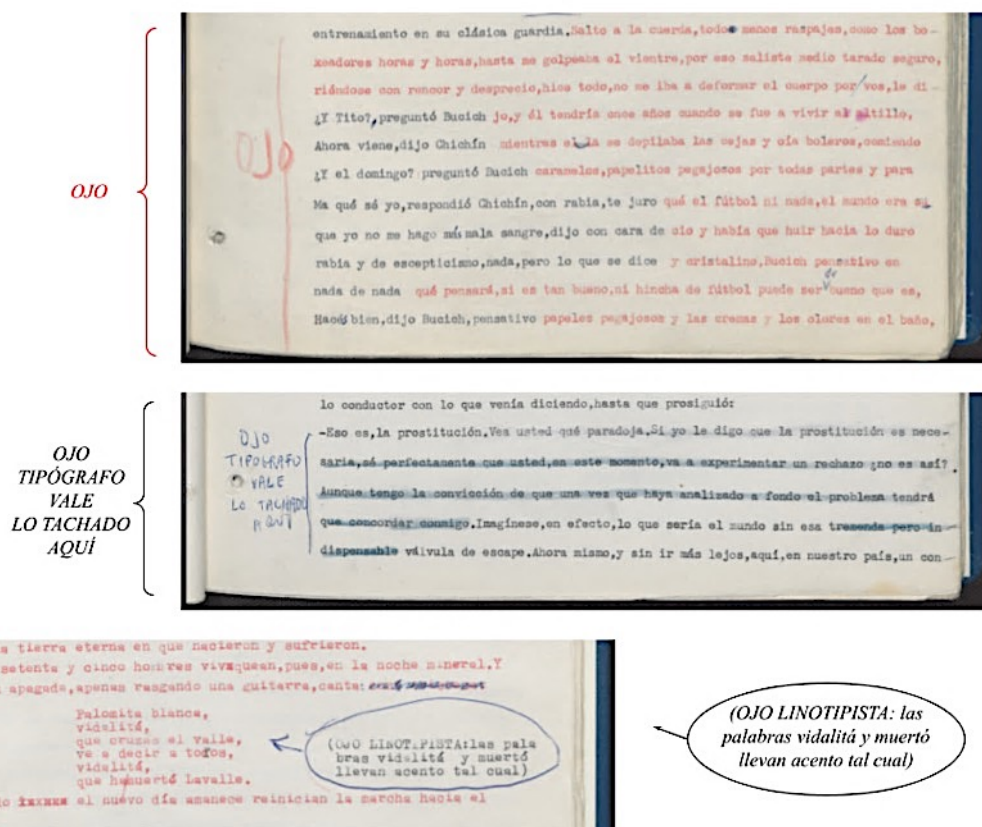


Imagem 37 - Anotações do editor dirigidas ao tipógrafo e linotipista no manuscrito de *Sobre Héroes y Tumbas*, p.24 (V.1); 16 (V.2) e 104 (V.4).

A interjeição de alerta “ojo” do espanhol foi usada consistentemente para indicar um lugar em que era necessária a atenção. Similarmente ao que foi descrito com o uso das setas na seção 4.1.2., esse “ojo” é usado pelo editor como um apontamento, acompanhado de chaves que indicam a extensão do objeto que indica o apontamento nas páginas 24 e 16 (as imagens justificadas à direita na Imagem 37). A anotação da página 16, “OJO TIPÓGRAFO VALE LO TACHADO AQUÍ” indica algo além do trecho, uma ação futura do tipógrafo: manter o trecho que foi riscado com lápis de cor azul.

Observando a edição de 2011,³¹ e comparando-a com o manuscrito, sabemos que as ações do tipógrafo foram as indicadas pela anotação do editor. As primeiras linhas riscadas no segundo trecho manuscrito acima,

Si yo le digo que la prostitución es necesaria, sé perfectamente que usted, en este momento, va a experimentar un rechazo, ¿no es así? Aunque tengo la convicción de que una vez que haya analizado a fondo el problema tendrá que concordar conmigo.

aparecem em edições posteriores, como mostra a Imagem 38 tirada da edição de Seix Barral de 2011 (SÁBATO, 2011, p.254).

—Eso es, la prostitución. Vea usted qué paradoja. Si yo le digo que la prostitución es necesaria, sé perfectamente que usted, en este momento, va a experimentar un rechazo, ¿no es así? Aunque tengo la convicción de que una vez que haya analizado a fondo el problema tendrá que concordar conmigo. Imagínese, en efecto, lo que sería el mundo sin esa válvula de escape. Ahora mismo, y sin ir más lejos, aquí, en nuestro país, un concepto mal entendido de la moral, le advierto que soy católico, ha llevado al clero argentino a hacer prohibir la prostitución. Pues bien, se prohibió la prostitución en el año...

Imagem 38 - Trecho da edição de 2011 de *Sobre Héroes y Tumbas*, de Ernesto Sábato, publicado como e-book pro Seix Barral, p.254.

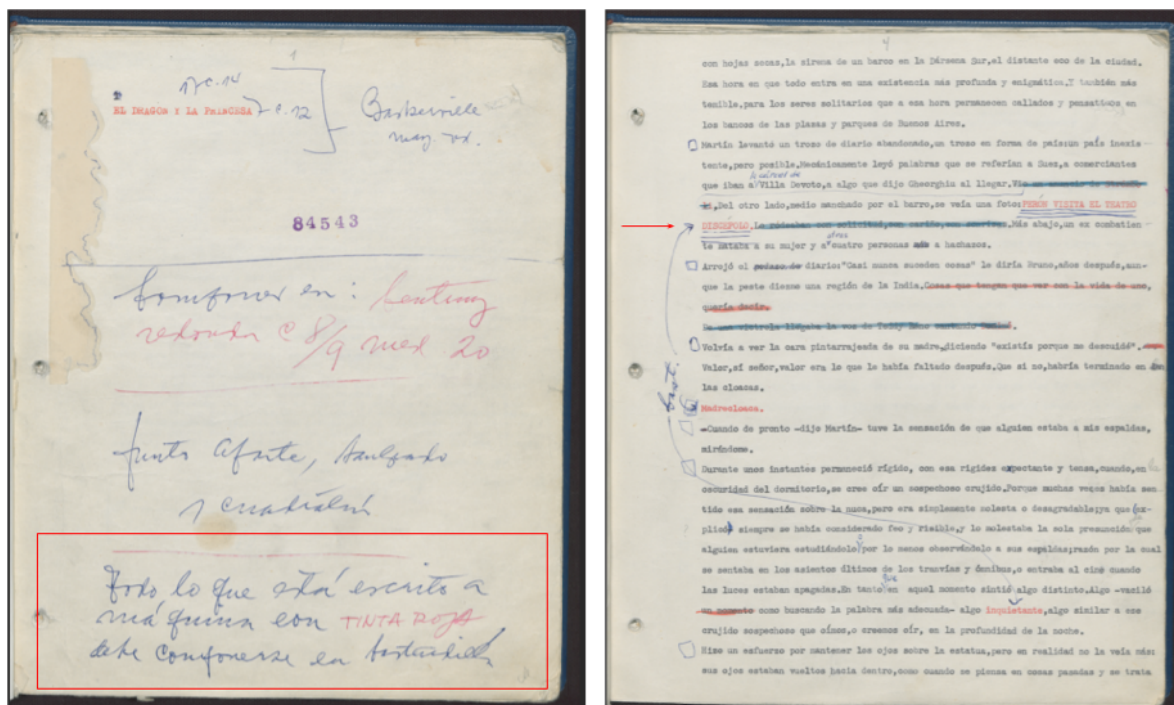
Já o segundo trecho riscado no manuscrito – “~~tremenda pero dispensable~~ válvula de escape” – não sobreviveu até a edição de 2011. Pode ser que na edição de 1961 ele tenha sido mantido e que, só nas múltiplas edições seguintes, Sábato o tenha eliminado de novo.

No que diz respeito à terceira anotação, parece-me que, pelo fato de ser uma anotação feita à máquina, ela tenha sido escrita pelo próprio Sábato e que o círculo e a seta feitos com caneta tenham sido feitos depois da escrita, por ele mesmo ou pelo editor. Mantém-se, no entanto, a interjeição “ojo”, usada pelo editor nas margens. Nas três anotações, a interjeição “ojo” foi

³¹ Infelizmente, não consegui acesso a nenhuma edição original de 1961. As informações que posso ter sobre essa edição vieram filtradas pelo que foi de interesse da Nota filológica preliminar de Carricaburo (2009) e nem todas as anotações no manuscrito foram descritas nessa nota. Ao mesmo tempo, não tenho sequer certeza de que o manuscrito que foi descrito na versão crítica de 2009 seja de fato o mesmo que se encontra no Instituto Ibero-Americano, dada a perda da documentação do legado.

escrita com letras maiúsculas, indicando importância ou relevância, na medida em que as letras maiúsculas são mais visíveis e se usam na escrita para capturar uma qualidade da fala, que é a de gritar ou aumentar o tom da voz (cf. POYATOS, 1977, 2002).

Na Imagem 37 acima, a primeira anotação para o tipógrafo diz apenas OJO e indica a extensão do objeto ao qual ele deve prestar atenção, sem informação específica como a dada nas outras anotações, mas há algo de particular no trecho indicado: a letra do texto se intercala entre cor vermelha e preta. A chave para entender ao que se refere o editor com “OJO” está na folha de rosto do volume 1 do manuscrito (ver folha da esquerda na Imagem 39). A última anotação da página diz “*todo lo que está escrito a máquina con **TINTA ROJA** debe componerse en bastardilla*”.



Todo lo que está escrito a máquina con **TINTA ROJA** debe componerse en bastardilla.

PERÓN VISITA EL TEATRO DISCÉPOLO
Madrecloaca
inquietante

Imagem 39 - Imagens da folha de rosto e da página 4 (V.1) do manuscrito de *Sobre Héroes y Tumbas*.

Dadas as limitações da máquina de escrever, que não faz itálicos, o autor e o editor escolheram intercalar o vermelho e o preto para o que seria depois impresso por meio da fonte itálica. O tipógrafo foi informado dessa convenção com a anotação na folha de rosto. Outras convenções tipográficas foram usadas ao longo do texto, como o sublinhado duplo para compor o texto em

versaleta e o quadrado na margem para indicar *sangria* (recoo na primeira linha do parágrafo). Pela observação do manuscrito, me parece que as diferentes convenções tipográficas utilizadas mostram diferentes graus de convencionalização. Por um lado, há os sublinhados, os quadrados do lado da margem e outras marcas, por exemplo as de troca de ordem das palavras ou de criação de parágrafo, que não contam com legenda em nenhuma parte dos manuscritos, mas que aparecem consistentemente ao longo das páginas, e que são signos convencionais da revisão de texto (Imagem 40 e Imagem 41).

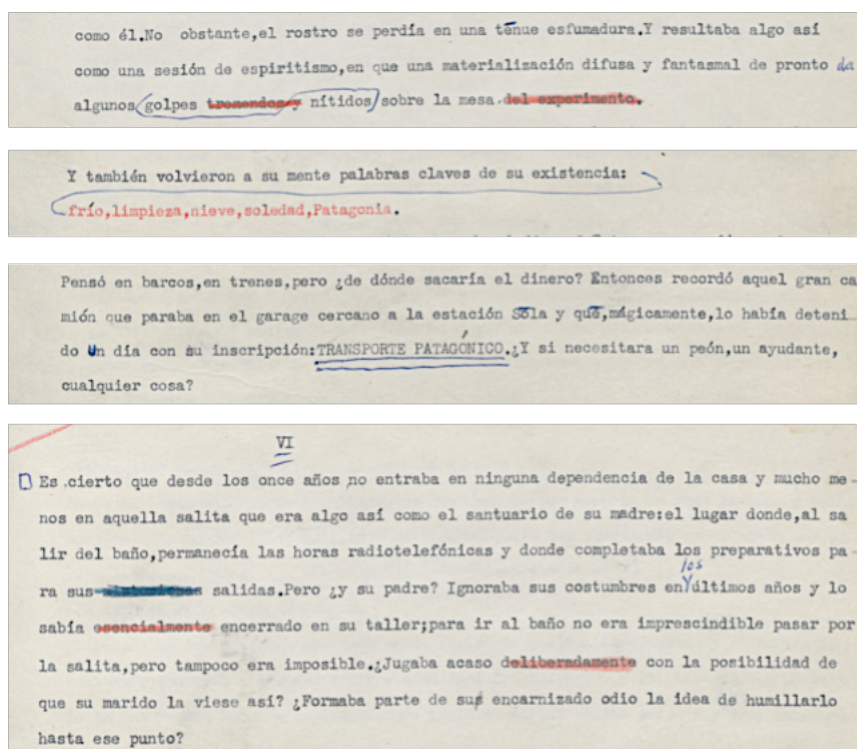


Imagem 40 - Signos convencionais de correção de estilo no manuscrito de *Sobre Héroes y Tumbas*, de Ernesto Sábato, páginas 17 e 23 (V.1).

Ⓒ.b	Texto en minúsculas	✖	Insertar espacio en blanco	ℵ	Invertir orden de letras
—	Texto subrayado en cursiva	⊙	Insertar punto	á	Poner tilde
=	Texto subrayado en versalita	λ	Insertar coma	ā	Quitar tilde
≡	Texto subrayado en versales	⌞ ^a	Superíndice	□	Sangrar
⌞	Cambiar orden de palabras	⌞ _a	Subíndice	Ⓜ	Letra empastelada
~~~~	Texto subrayado en negrita	Ⓜ	Texto marcado en redonda	□	Quitar sangría
¿ ? ojo!	Consultar original o autor	ψ	Borrar	≡	Revisar separación
⊕	Juntar líneas	∅	Omisión (letra o palabra)		Espaciado entre palabras
✂	Separar líneas	└	Punto y aparte	.....	Corrección errónea

Imagem 41 - Signos de correção de estilo segundo a norma espanhola, usada no mundo editorial *hispanohablante*, tomada de Madrid Redoli (2014, p.14).(MADRID REDOLI, 2014)

Por outro lado, há a convenção das cores que foi legendada na folha de rosto e que foi ressaltada com o aviso “OJO” na página 24 (V.1). Como pode ser visto na Imagem 41, a marcação “¡OJO!” faz parte dos signos convencionais de correção de estilo e indica, segundo Madrid Redoli (2014), “consultar o original ou o autor”. Mas pela maneira em que foi usado na marginalia, acredito que se trate mais de uma indicação para o tipógrafo alertando-o para tomar cuidado na hora de compor as chapas de impressão usando o itálico. Acredito que a mudança de convenção tipográfica, que em geral indicava itálicos com um sublinhado simples (ver tabela de símbolos na Imagem 41) para o uso de cor, possa se dever ao fato de que Sábado usou os itálicos em grandes extensões do texto e de maneira bastante intrincada. Se esse raciocínio estiver correto, esses exemplos mostram as estratégias *ad hoc* que emergem na interação entre o autor, o editor, o tipógrafo e os materiais: o autor e o editor, conhecedores das convenções de correção de estilo, usam uma parte delas (“OJO”) para indicar ao tipógrafo uma ação no futuro, ao mesmo tempo em que modificam outra (trocar o sublinhado pelo uso de cores) para facilitar a identificação dos trechos que devem ser compostos em itálico. Ao mesmo tempo, o editor escreve a legenda dessa mudança na folha de rosto para criar uma nova convenção, que vai valer para a impressão desse texto específico, tendo em vista como o uso de itálicos vai criar, na interação do leitor com o texto, alguns sentidos específicos.

O uso de itálicos de forma intrincada e seus efeitos podem ser vistos no trecho anotado como “OJO” da página 24 (V.1) na Imagem 37, que transcrevo abaixo a partir da edição de 2011.

Esse trecho narra a cena em que Martín, o protagonista, entra em uma lanchonete com Bucich, o caminhoneiro com quem vai viajar ao sul do país. Os trechos em itálico narram os pensamentos de Martín que acontecem ao mesmo tempo em que a conversa entre Bucich e seus amigos se desenrola na lanchonete.

“¿La vieja?, preguntó Bucich. Regular, dijo Chichín. ¿L’hicieron l’análisis? Sí. ¿Y? Chichín se encogió de hombros. Vo sabe cómo son esa cosa. *Irse lejos, el sur frío y nítido* pensaba Martín mirando el retrato de Gardel en frac, sonriendo con la sonrisa medio de costado de muchacho pierna pero capaz de gauchadas, y la escarapela azul y blanca sobre la Masseratti de Fangio, muchachas desnudas rodeadas por Leguisamo y Américo Tesorieri, de gorra, apoyado contra el arco, al amigo Chichín con aprecio y muchas fotos de Boca con la palabra ¡CAMPEONES! y también el Torito de Mataderos con malla de entrenamiento en su clásica guardia. *Salto a la cuerda, todo menos raspajes, como los boxeadores, hasta me golpeaba el vientre, por eso saliste medio tarado seguro, riéndose con rencor y desprecio, hice todo, no me iba a deformar el cuerpo por vos le dijo, y él tendría once años.* ¿Y Tito? preguntó Bucich. Ahora viene, dijo Chichín, *y decidió irse a vivir al altillo.* ¿Y el domingo? preguntó Bucich. Ma qué sé yo, respondió Chichín con rabia, te juro que yo no me hago mala sangre *mientras ella seguía oyendo boleros, depilándose, comiendo caramelos, dejando papeles pegajosos por todas partes,* mala sangre por nada, decía Chichín, lo que se dice propio nada de nada *un mundo sucio y pegajoso* mientras repasaba con rabia callada un vaso cual “quiera y repetía, haceme el favor *huir hacia un mundo limpio, frío, cristalino* hasta que dejando el vaso y encarándose con Bucich exclamó: perder con semejante bagayo, mientras el camionero parpadeaba, considerando el problema con la debida atención y comentando la pucha, verdaderamente *mientras Martín seguía oyendo aquellos boleros, sintiendo aquella atmósfera pesada de baño y cremas desodorantes, aire caliente y turbio, baño caliente, cuerpo caliente, cama caliente, madre caliente, madre-cama, canastacama, piernas lechosas hacia arriba como en un horrendo circo casi en la misma forma en que él había salido de la cloaca y hacia la cloaca o casi* mientras entraba el hombre flaquito y nervioso que decía, Salú y Chichín decía; Humberto J. D’Arcángelo se lo saluda, salú Puchito, el muchacho e un amigo, mucho gusto el gusto e mío dijo *escrutándolo con esos ojitos de pájaro, con aquella expresión de ansiedad que siempre Martín le vería a Tito, como si se le hubiese perdido algo muy valioso y lo buscara por todas partes, observando todo con rapidez e inquietud.*” (SÁBATO, 2011, p.54-55)

Esse efeito de sobreposição da cena com os pensamentos do personagem acontece na interação de agentes e materiais em várias escalas de tempo. Por um lado, Sábato está interagindo com a máquina de escrever, e criando estratégias para lidar com suas limitações gráficas, ao mesmo tempo em que a não existência de fontes em itálico é uma limitação da máquina apenas em relação às máquinas tipográficas de imprensa, que têm tipos com as letras inclinadas. Sábato e seu editor sabem, especificamente, pelo seu histórico de interação com o mundo e com os livros, que o itálico é uma possibilidade do livro impresso, mesmo que ele não seja uma possibilidade para o manuscrito à máquina. O autor ao mesmo tempo retoma experiências

passadas e projeta eventos futuros em que o tipógrafo vai manipular as peças tipográficas para compor uma página em que se intercalam os tipos de letra: letras em itálico e letras romanas.

Ao mesmo tempo, ele ressalta e indica os trechos mais críticos e deixa mensagens para o tipógrafo e o linotipista, já projetando possíveis complicações na hora da construção das chapas para impressão. A página da direita na Imagem 39 também mostra como, nas primeiras páginas do manuscrito, o editor reforçou a convenção de que tudo que fosse escrito com tinta vermelha deveria ser tipografado com itálicos fazendo setas para frase “*PERÓN VISITA EL TEATRO DISCÉPOLO*”, para o neologismo “*Madrecloaca*”, e para a palavra “*inquietante*”, escrevendo na margem a abreviatura “*bast.*” da palavra “*bastardilla*” (o tipo gráfico conhecido como itálico em textos digitais). Esse tipo de anotações, em que o editor insiste na convenção da tinta vermelha, ficam cada vez mais raras no texto, o que indica também a projeção de que, conforme vão passando as páginas, o tipógrafo já vai ter interagido com as anotações do editor e as letras em vermelho, a ponto de adquirir o hábito de construir as linhas com tipos inclinados ao ler um texto em vermelho.

Em outra escala de tempo, a intercalação dos tipos mostra a dinâmica da interação dos personagens na lanchonete em que Martín interage com Bucich e seus colegas, enquanto é “atacado” por pensamentos sobre a viagem e sobre a relação tormentosa que tem com sua mãe, de quem quer fugir indo para a Patagônia. A interação do autor com as limitações da língua escrita, na qual não se pode escrever duas coisas ao mesmo tempo sem impossibilitar sua leitura, faz emergir uma estratégia em que ele usa os tipos e a sintaxe truncada para poder criar uma cena em que, no momento da leitura, o leitor experiencia dois eventos concomitantes no tempo, somando mais uma camada de interação em que o leitor futuro estará em interação com os personagens da perspectiva de Martín.

Quando eu digo “o autor”, “o leitor”, “o editor” ou “o tipógrafo”, estou, como sempre, me referindo a processos, no sentido de que escrever, ler, editar ou montar o texto usando a máquina tipográfica são ações que estão permanentemente acontecendo com o mundo e que não são nem perenes nem pontuais. O editor, por exemplo, é sempre leitor e coautor, na medida em que suas práticas são as de leitura e reescrita do livro, ao mesmo tempo em que ele também age no texto que é impresso no papel, ou seja, na prática do tipógrafo, como mostram as anotações ao tipógrafo no manuscrito. O tipógrafo, por outro lado, é também leitor, e julgando pela advertência do autor da página 104 (V.4) “*OJO LINOTIPISTA: las palabras vidalita y*

*muertó llevan acento tal cual*” (ver Imagem 37), ele pode ser também editor, modificando, na impressão “final”, o texto que será o objeto de interação para os leitores.

Isso se explica pelo fato de que, em sistemas complexos, as substâncias ganham significado apenas no seu envolvimento em processos (LEMKE, 2000). O autor é autor enquanto participa de processos de escrita-publicação-leitura (etc.) por meio de suas práticas e em interação com os materiais e outros humanos que lhe oferecem *affordances* para essas práticas. O mesmo acontece com o leitor, que está sendo leitor em e através de processos de aquisição-leitura-escrita (etc.), em interação com os materiais e humanos que lhe oferecem *affordances* para essas práticas. Muitos materiais, por sua parte, guardam rastros dessas práticas, por exemplo, os manuscritos guardam rastros das mudanças feitas neles na marginália.

A Imagem 42 mostra a marginália tanto de Sábato, considerado autor, como de J.R. e J.G, considerados leitores nesta pesquisa. Nas anotações de Sábato, reconstruindo o processo que deixou essas marcas no papel, pode ser afirmado que não é possível fazer um corte claro entre a leitura-como-ação e a escrita-como-ação. O escritor provavelmente riscou “*y ahogada*” enquanto lia a frase e não necessariamente depois. Mesmo que fosse depois de uma primeira leitura, podemos imaginar Sábato lendo o que riscava no momento em que riscava. A mesma coisa pode-se dizer das vírgulas que colocou entre “*cloaca*” e “*madrecloaca*”, ou mesmo das inúmeras vezes em que adicionou palavras ou frases ao manuscrito.

-Mi madre- respondió Martín en voz baja y ~~ahogada~~ es una cloaca.  
 Alejandra se incorporó a medias, apoyándose sobre un codo y mirándolo con atención. Martín, sin dejar de examinar la piedrita, se mantenía en silencio, con las mandíbulas muy apretadas, pensando ~~cloaca, madre cloaca~~. Y después agregó:  
 -Siempre fui un estorbo. Desde que nací.  
 Gases venenosos y fétidos habían sido inyectados en su alma, a miles de libras de presión. Su alma, hinchándose cada año más peligrosamente, no cabía ya en su cuerpo y amenazaba en cualquier momento, ~~lanzando~~ la inmundicia a chorros por las grietas.  
 -Siempre grita ¡por qué me habré descuidado!

...en voz baja y ~~ahogada~~...

cloaca, madre cloaca.

lanzando

Riscos e edições de Sábato em *Sobre héroes y tumbas*, p. 11 (V.1)

Christianity excludes.

Anotação de J.G. em *A Passage to India*, p.38.

expulsion  
 uneasy during the descent to wasps, and was apt to change the conversation. And oranges, cactuses, crystals, and mud? and the bacteria inside Mr Sorley? No, no, this is going too far. We must exclude someone from our gathering, or we shall be left with nothing. Christianity excludes.

No room for sexual non-normativity

Anotação de J.R. em *Dawn*, p.220.

no room for sexual non-normativity  
 An ooloi needed a male and female pair to be able to play its part in reproduction, but it neither needed nor wanted two-way contact between that male and female. Oankali males and females never touched each other sexually. That worked fine for them. It could not possibly work for human beings. She reached out and took Joseph's hand. He tried to jerk away reflexively, then he seemed to realize something was

Imagem 42 - Anotações de Sábato, J.G. e J.R. em *Sobre Héroes y Tumbas*, *A Passage to India* e *Dawn*, respectivamente.

Por sua parte, J.G. e J.R., por meio de suas anotações, adicionaram texto ao texto que liam. Pode ser que ambos os processos, ler e anotar, tenham sido concomitantes, ou que tenham seguido um ao outro, mas o que indicam os sublinhados e os colchetes é que alguma parte dessa ação aconteceu enquanto eles liam ou reliam o texto, acompanhando o próprio risco. As anotações dos leitores adicionam eventos na narrativa, modificando a história. A anotação de J.G., por exemplo, adiciona uma linha e uma nova informação ao texto de *A Passage to India*, que é o fato de que o cristianismo exclui. Isso não é dito nas linhas anteriores, isso é informação nova que emerge da interação da leitora com o texto. O mesmo acontece com a anotação de J.R. em *Dawn*: o leitor escreve que nesse mundo não há espaço para a não normatividade sexual, e a partir dessa anotação o texto muda. Os leitores estão sendo leitores, mas também são escritores, assim como Sábato ou o editor são escritores ou leitores por meio de e através de suas práticas.

Ao mesmo tempo, o texto ou a obra é também um processo. Sábato parecia saber disso. Na *Explicación del autor*, da edição de 1966, o autor escreve:



Cuando con don Gonzalo Losada decidimos llevar a cabo esta edición [1966], le dije que le iba a dar el carácter de «edición definitiva», fijando de una vez los textos que fueron muchas veces modificados en las sucesivas apariciones. Creo que casi todos los escritores sufren de esta manía correctiva, y no me parece mal darle un término en una versión definitiva, aun con la siniestra connotación que esta palabra confiere; no sólo por *la alusión a la muerte física*, sino, también, por la alusión a *esa otra especie de muerte en vida que es la cristalización de los textos*. (SÁBATO, 1966, citado em CARRICABURO, 2009, itálicos meus)

Segundo Carricaburo (2009), no entanto, essa edição de 1966 não foi a definitiva, e, até a de 1991, Sábato continuou fazendo modificações no texto, ou evitando “essa outra espécie de morte em vida que é a cristalização dos textos”. Ele se esquecia de que, por meio da leitura, esse processo continua em movimento.

### 6.3. Considerações finais

As análises deste capítulo exploraram como a leitura é um processo que está distribuído no tempo. Na primeira seção, descrevi como as anotações da leitora E.V. de *The Great Gatsby* e do leitor M.M. de *Sobre a Beleza* indicaram a interação dos leitores com materiais diversos distribuídos em outras escalas de tempo. Esses materiais (filmes, outros textos, signos convencionais de perigo, etc.) carregam um histórico de interações que, muitas vezes, supera o histórico de interação que se cria na leitura do texto, e fazem parte também do histórico de interações dos leitores para além das suas interações com o texto. Também demonstrei como todos os processos, em qualquer escala de tempo, emergem da interação de outros processos que emergem em escala de tempo menores: enunciados nas anotações emergem de processos na escala das palavras, ao mesmo tempo em que são restringidos pelos processos na escala do texto ao qual apontam.

Na segunda seção descrevi a escrita como um sub-processo do processo de escrita-leitura do qual emerge a ecologia da composição. Para tal, analisei a marginália encontrada no manuscrito de *Sobre Héroes y Tumbas*, de Ernesto Sábato, consultado no acervo de coleções especial da Biblioteca do Instituto Ibero-Americano de Berlim. A marginália, tanto do autor como do editor, evidenciou como o processo de escrita é também distribuído entre diversos agentes e materiais em escalas de tempo distintas: o autor, o editor, o tipógrafo e o linotipista em interação com papel, lápis, caneta, máquina de escrever, máquina de imprensa, manuscrito, etc. A descrição da marginália evidenciou também como os agentes fizeram reuso de materiais e

convenções e as transformaram para seus fins específicos criando estratégias *ad hoc*. Essas estratégias deixaram claro um movimento de retrospectão e prospecção que aponta tanto para o momento da escrita por parte do autor, como para a produção do texto final por parte do tipógrafo, como para a versão final publicada a partir da interação deles por meio de ações cooperativas que usaram como material o manuscrito.

## 7. Corporeamento e enação

*Le llamaba la atención que Rosa no leyera nunca nada, con tantos libros que había en la casa.*

*–En sus ratos libres no hacía otra cosa que mirar televisión.*

*Es que leer da más trabajo que mirar televisión –le decía ella.*

*–¿Por qué? Si para leer lo único que tenés que hacer es estar sentado  
o acostado, igual que cuando mirás TV.*

*–Pero tenés que usar la cabeza.*

*–¡Mentira! Se puede leer perfectamente sin pensar.*

*Rabia,*

Sergio Bizzio

Na citação que serve como epígrafe a esse capítulo, José María, o protagonista de *Rabia*, escrito por Sergio Bizzio, discute com Rosa, sua namorada, sobre as diferenças entre ver televisão e ler. Ela argumenta que ler exige mais esforço do que assistir televisão, pois para fazê-lo “tem que se usar a cabeça”, ao que ele e ele retruca que para ler basta estar sentado ou deitado como quando se assiste televisão e que pode se ler perfeitamente “sem pensar”.

Autores como Caracciolo (2013) e Kukkonen (2014) propõem que a imaginação literária, ao ser um tipo de imaginação enativa, é um tipo de percepção, e por isso ela é corporeada e não mental. Já Medina (2013 p.318) descreve a imaginação “como uma forma de ação corporeada e de interações com outros”. Esses autores levam o argumento de José María mais longe: não apenas se pode perfeitamente ler sem pensar, mas mais do que isso, pensar, ou imaginar enquanto se lê não é uma atividade racional construída a partir de imagens mentais, mas sim uma “simulação de uma experiência perceptual hipotética” (CARACCILO, 2013 p.7).

Como foi elaborado na fundamentação teórica, os sistemas complexos são corporeados e enativos. Isso quer dizer que eles emergem da interação de indivíduos de carne e osso engajados em atividades com outros indivíduos de carne e osso, e que esses indivíduos percebem o sistema que emerge de sua interação como uma experiência dessa interação. Mesmo em interações que poderiam ser consideradas pouco corporais, como a leitura, quando comparada com outros tipos de interação como, por exemplo, a dança ou a prática de esportes de time, o corpo está em jogo de maneira física e simbólica em diferentes níveis de interação. É isso a que Syverson se refere com a coordenação entre estruturas cognitivas e culturais das

quais emerge a ecologia da composição (SYVERSON, 1999 p.183). O sistema é corporeado em todos esses níveis: dos processos cognitivos sub-pessoais que se ativam durante a leitura até as tradições históricas e culturais do cuidado dos corpos, que podem estar presentes ou sugeridas no texto, passando pelas metáforas conceituais que estão por todo lugar nas nossas línguas, pela fala e pela gestualidade do leitor e dos personagens da narrativa. Alguns desses níveis, no entanto, podem ser percebidos como mais evidentemente corporeados do que outros. É a eles que eu vou apontar nas análises a seguir.

O leitor está lendo em algum lugar, com seu corpo em alguma posição, seja deitado, sentado, em pé na fila de um banco. A interação do leitor com o objeto livro cria *affordances* que permitem ou inibem sua leitura em algumas posições: livros de bolso e capa mole podem ser lidos usando apenas uma mão, requerendo pouco esforço do braço, enquanto livros pesados de capa dura são mais facilmente lidos se apoiados sobre uma superfície. Livros pequenos ou leves, ou em formato de arquivo digital para aparelhos como *kindle*, permitem ler mais tempo na mesma posição, pois o corpo precisa sustentar menos peso. Já livros maiores levam ao leitor a mudar de posição com mais frequência, pelo motivo oposto. A leitura de textos no computador costuma se fazer sentado. Por outro lado, fontes pequenas podem causar esforço da visão, cansaço ou dor de cabeça. Livros velhos podem causar alergias. Livros impressos em papel branco podem brilhar demais com a luz do sol, fazendo com que o leitor use óculos de sol ou procure um lugar com sombra, para evitar o desconforto visual. Há gente que fica enjoada quando lê em movimento. Há gente que lê para induzir o sono. Há gente que lê em voz alta. Há gente que lê enquanto usa aparelhos de exercício ergométrico. Assim como o leitor visual lê com os olhos, o leitor cego lê com os dedos.

Os exemplos acima vêm da observação cotidiana e da minha experiência: para ler é necessário um corpo. Mas há evidência disso na marginália deixada por leitores nos livros que leem? E mais, como podemos afirmar que aquela sensação da Rosa de Bizzio, de que para ler é preciso usar a cabeça, é também corporeada? Como isso se expressa nas anotações do leitor? Isso será explorado e exemplificado neste capítulo a partir da análise, principalmente, das anotações deixadas pelos leitores J.R. e V.R. na edição de 1987 de *Dawn*, de Octavia Butler.

*Dawn* é o primeiro livro da série de ficção científica *Xenogenesis* da autora afro-americana Octavia Butler. Foi publicado pela primeira vez em 1987 pela editora GuildAmerica Books,

mas o livro que é analisado nesta pesquisa é a edição de 1997, da Warner Books, como já dito, anotado por dois leitores, V.R. e J.R.

A narrativa conta a história de Lilith, uma mulher que acorda em uma nave 250 anos depois de um evento nuclear na terra que acabou com os humanos. Lilith é escolhida pelos seus captores para treinar outros humanos resgatados e repovoar a terra. Esses captores são os Oankali, seres extraterrestres cobertos de tentáculos cinzentos. Sua sociedade se divide em três gêneros: masculino, feminino e ooloi. Os ooloi têm a habilidade de causar uma mutação na informação celular de outros seres, como, por exemplo, os humanos, em um processo de reprodução assistida em que eles são o elo entre um homem e uma mulher.

Após aceitar sua tarefa de treinamento, Lilith passa a aprender a cultura dos Oankali com uma família, onde lhe é designado um ooloi jovem, Nikanj, que se encarrega de ensinar a Lilith o que ela precisa aprender sobre o mundo extraterrestre para poder ajudar um grupo de humanos que será acordado no futuro. Nikanj e Lilith criam um vínculo profundo.

Finalmente, chega o momento de acordar esse grupo de quarenta humanos que, guiados por Lilith, deverão retornar à terra e repovoá-la. O plano dos Oankali é se misturar geneticamente com os humanos por meio dos ooloi para obter deles seu “talento para o câncer”, que eles querem usar para melhorar sua mutabilidade, ao mesmo tempo em que acreditam que a genética Oankali pode eliminar dos humanos suas tendências hierárquicas. Dentro do grupo de humanos está Joseph, que se converte no par romântico de Lilith. Os outros humanos, guiados por um grupo mais belicoso, se rebela contra o plano dos Oankali, matam Joseph e deixam Lilith ferida. O grupo é enviado à terra sem Lilith, que fica na nave, grávida de um filho de Joseph e Nikanj, seu ooloi.

A primeira seção deste capítulo descreve como o corpo está distribuído no sistema complexo que emerge da leitura de J.R. e V.R. de *Dawn*. A marginália é tomada como um índice desse corporeamento em diferentes níveis, da interação dos leitores com o objeto livro até suas interações com os diferentes níveis narrativos. A segunda seção analisa um trecho do texto lido e anotado pelos leitores e focaliza a emergência do percurso emocional deles em relação com as interações corporeadas de Lilith e os Oankali.

7.1. “*Medusa*.”: o corporeamento em diferentes escalas de tempo nas leituras de J.R. e V.R. de *Dawn*, de Octavia Butler

Em *Dawn*, o corpo é um tema central, dos eventos que movimentam a ação às discussões entre os personagens, e as leituras de J.R. e V.R. demonstram essa centralidade. Isso não significa que a leitura de outros leitores dos outros livros analisados no corpus não sejam também corporeadas ou que a marginália não demonstre isso, mas dado que a narrativa de Butler é movida por questões do corpo, sua análise é uma oportunidade riquíssima para explorar essa característica da ecologia da composição que emerge da leitura.

Para mostrar como os corpos emergem da interação do leitor com o texto (etc.), vou analisar trechos em que tanto o texto como a marginália mostra o corpo distribuído em dimensões diversas. Espero poder mostrar como a interação do leitor com matérias colocados publicamente por outros faz emergir, por meio de ações co-operativas, uma ecologia da composição que é também corporeada. Ao mesmo tempo, espero poder mostrar que a ecologia que emerge da leitura supera, pelo seu próprio corporeamento, o desaparecimento ou morte dos corpos que interagem nele, e que é uma característica da robustez dos sistemas complexos derivada da interação intensa entre corporeamento e distribuição (SYVERSON, 1999 p.56).

A Tabela 6 mostra os trechos transcritos das páginas 22 a 25. As anotações e os leitores foram organizados na tabela como se leem nas folhas dos livros, respeitando a contiguidade das anotações na margem com a marcação no texto.

O trecho da narrativa faz parte do terceiro capítulo do livro em que Lilith, a protagonista, passa por um tipo de primeiro treinamento com Jdahya, o primeiro Oankali que a visita na cela após ser acordada. Esse treinamento consiste em ela se sentir confortável perto da figura alienígena e repulsiva do seu captor. O treinamento se dá por meio de conversas, mas principalmente pela proximidade dos dois, já que Jdahya insiste na sua presença na cela de Lilith, mesmo com as negativas da humana.

Na análise, serão focalizados os trechos em que os leitores fizeram marcações e/ou anotações. Para fins da apresentação dos dados, esses trechos sinalizados são apresentados no meio da transcrição de trechos maiores de texto por dois motivos: o primeiro é que não pode se perder de vista que o texto é um dos materiais envolvidos na ação co-operativa de leitura, talvez o

mais relevante para o leitor, e a marcação do leitor acontece como um evento dentro do evento maior de leitura; o segundo é que as anotações são momentos de um processo, e esse processo deve estar presente nas análises. Embora eu saiba que os recortes feitos por mim são também arbitrários, há mais continuidade e dinamicidade na apresentação das anotações no fluxo do texto, do que isoladas em campos separados de uma tabela.³²

Pg.	Localização	Anotação	Leitor
20	<p>"My relative is not male-or female. <u>The name for its sex is ooloi.</u> It understood your body because it is ooloi. On your world there were vast numbers of dead and dying humans to study. Our ooloi came to understand what could be normal or abnormal, possible or impossible for the human body.</p> <p>(...)</p> <p><u>"How do ooloi study?"</u></p> <p>(...)</p> <p><u>"They observe. They have special organs for their kind of observation.</u> My relative examined you, observed a few of your normal body cells, compared them with what it had learned from other humans most like you, and said you had not only a cancer, <u>but a talent for cancer.</u>"</p>		<p>V.R. e J.R.</p> <p>J.R.</p> <p>J.R.</p>
21	<p>"My relative didn't cut out your cancer. It wouldn't have cut you at all, but it wanted to examine the cancer directly with all its senses. It had never personally examined one before. When it had finished, <u>it induced your body to reabsorb the cancer.</u></p> <p>"It... induced my body to reabsorb...cancer?"</p> <p>"Yes. My relative gave your body a <u>kind of chemical command.</u>"</p> <p>"Is that how you cure cancer among yourselves?"</p> <p>"We don't get them."</p> <p>Lilith sighed. "I wish we didn't. They've created enough hell in my family."</p> <p>["They won't be harming you anymore. My relative says they're beautiful, but simple to prevent."]</p> <p>"Beautiful?"</p> <p>(...)</p> <p>She was not up to taking another bowl from his hand. <u>Daisy hand.</u> Palm in the center, many fingers all the way around. The fingers had bones in them, at least;</p>	=)	<p>J.R.</p> <p>J.R.</p> <p>V.R.</p> <p>J.R.</p>

³² É interessante notar que, embora o corte dos trechos seja arbitrário, ele foi informado pela minha própria interação com as anotações dos leitores. Tomemos como exemplo as anotações da página 20. O texto entre a pergunta "How do ooloi study?" que foi sublinhada por J.R. e a resposta a essa pergunta "They observe (...)" foi eliminado dessa análise por não parecer relevante para a análise a partir do fato de que o leitor J.R. sublinhou essa pergunta e não outra. Tivesse ele feito outra anotação, talvez o trecho entre os dois sublinhados pareceria ter mais relevância para a análise. Não pode se perder de vista que eu, como observadora, faço emergir um novo sistema complexo e que estou reagindo também aos materiais com que eu mesma interajo.

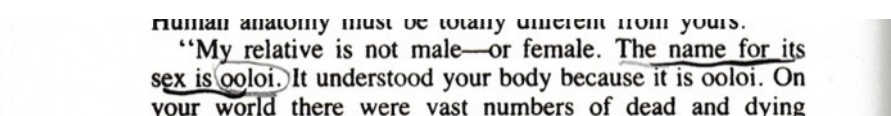




	"God, I'm so tired of this," she muttered. "Why can't I stop it?" ["When the doctor first came to our household," he said, "some of my family found her so disturbing that they left home for a while. That's unheard-of behavior among us."]		J.R.
25	By the time I was born, all my relatives had come home. And <u>I think their fear was stronger than yours is now. They had never before seen so much life and so much death in one being. It hurt some of them to touch her.</u> "You mean, because she was sick?" "Even when she was well. [It was her genetic structure that disturbed them. I can't explain that to you.] You will never understand it as we do." (...) He showed no impatience or annoyance when she urged him to take her out. He simply fell silent. <u>He seemed almost to turn himself off when she made demands.</u>	☆	J.R. V.R. J.R.

Tabela 6 - Corporeamento nas leituras de J.R. e V.R. de *Dawn*, de Octavia Butler, p.20; 21; 22; 23; 24; 25.

A observação das anotações em *Dawn* me permitiram estabelecer que a leitura de V.R. foi anterior à de J.R. Na página 20, V.R. sublinhou “*The name for its sex is ooloi.*”, e J.R. em uma leitura posterior completou o sublinhado de V.R. nas pontas da linha, como mostra a Imagem 43, e adicionou um círculo no nome “*ooloi*”. Os sublinhados de V.R. foram feitos com caneta preta e os de J.R. com lápis. Neste ponto, estão em jogo os corpos dos dois leitores em interação por meio dos seus gestos de escrita. Por um lado, o primeiro leitor, V.R. está manipulando o livro e a caneta preta, sublinhando parcialmente e com duas linhas sinuosas o enunciado “*The name for its sex is ooloi*”. O sublinhado, separado em duas linhas, assim como o enunciado, indica uma interação com as *affordances* da linha de texto. Isso, por um lado, indica a direção, e, por outro, com as *affordances* do enunciado, indica os limites por meio da pontuação e da gramática. O leitor V.R. dá início a uma ação co-operativa com esses elementos do texto – suas *affordances* de direção e extensão – ao mesmo tempo em que modifica o texto, pois, por sua anotação, esse enunciado se destaca de outros ao redor, dando a ele uma certa relevância.



human anatomy must be totally different from yours.  
"My relative is not male—or female. The name for its sex is ooloi. It understood your body because it is ooloi. On your world there were vast numbers of dead and dying

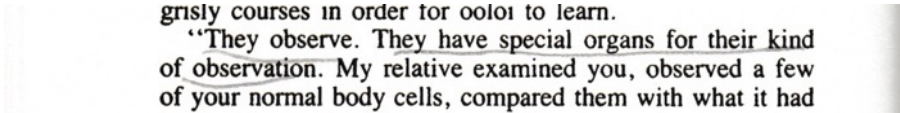
Imagem 43 - Sublinhado dos leitores V.R. e J.R. em *Dawn*, de Octavia Butler, p.20.

O leitor J.R., por sua parte, interage também com o livro e com as *affordances* do texto e do enunciado, já modificados por V.R., mas também com o gesto do leitor anterior por meio dos

seus próprios gestos com o lápis sobre o papel. Ele “completa” a anotação de V.R. e estende seu gesto até os limites do enunciado marcados pela pontuação. Além disso, ele destaca por meio do círculo ao redor da palavra “ooloi” um novo objeto dentro do objeto já destacado pelo sublinhado. O leitor J.R. usa os gestos feitos por V.R. no passado e os modifica, criando um novo texto que agora tem dois níveis ressaltados no enunciado.

Também é importante enfatizar que esses sublinhados são percebidos visualmente pelos leitores e que neles se percebe não apenas a marca gráfica, mas o gesto e o material. Esses sublinhados têm grossura, pressão, curvas, materialidade. Os leitores (nem eles mesmos nem eu depois) não precisam fazer uma análise físico-química para saber que um deles usou caneta e outro lápis, pois suas (nossas) interações com ferramentas de escrita no passado criam um hábito do olhar e do escrever: sabemos quais tipos de marcas as diferentes ferramentas de escrita deixam no papel. E sabemos não apenas por tê-las visto, mas por tê-las feito.

As seguintes três marcações na página, feitas por J.R. por meio de sublinhados, acompanham a caracterização dos ooloi. Ele sublinha a pergunta que Lilith faz à Jdahya a respeito dos ooloi, “*How do ooloi study?*” e as respostas do captor, “*They observe. They have special organs for their kind of observation.*”



grisly courses in order for ooloi to learn.  
“They observe. They have special organs for their kind of observation. My relative examined you, observed a few of your normal body cells, compared them with what it had

Imagem 44 - Sublinhados descontínuos do leitor J.R. em *Dawn*, de Octavia Butler, p.20.

É interessante notar que essas duas últimas frases sublinhadas estão em sequência, mas J.R. não fez um sublinhado contínuo entre as duas (ver Imagem 44). Ele sublinhou cada uma delas deixando um espaço entre elas. O sublinhado acompanha a pontuação, que segundo Poyatos (2002, p.109), “foi inventada através de séculos de forma gradual e bastante arbitrária (...) para evocar da melhor maneira a língua viva”.³³ O ritmo da fala de Jdahya se faz emergir pela interação do leitor com as convenções de pontuação que vêm de séculos antes dele, ao mesmo tempo em que sua anotação indica uma experiência de ouvir essa fala, que é marcada por uma pausa entre os dois enunciados.

³³ No original: “just as through the centuries they gradually and quite arbitrarily invented punctuation marks for the better evocation of living language”

Nessa primeira sequência de interações temos, por um lado, as interações de ambos os leitores entre si e com o texto. O leitor J.R. encontra um texto onde V.R. já deixou marcas de sua interação, e essas marcas viram material para uma ação co-operativa de J.R. em que ele usa o texto e as marcações do leitor que o precedeu. O sublinhado de V.R. orienta as seguintes anotações de J.R. no sentido de continuar achando evidências do personagem ooloi.³⁴ Isso porque o texto que J.R. encontra já foi modificado por V.R. e, da mesma forma que eu considero os sublinhados uma indicação de relevância para os leitores, J.R. pode ter considerado o sublinhado de V.R. como um índice de relevância dos ooloi para a trama. Isso fica evidente pelos enunciados que ele escolheu para sublinhar na sequência: aqueles sobre como os ooloi aprendem por meio da observação com uns *órgãos especiais*.

Há de se considerar que os leitores estão experienciando os Oankali ao mesmo tempo que Lilith, e que a descoberta dela do que são esses seres é também a descoberta dos leitores, pois, como propõe Caracciolo (2013), a perspectiva dos personagens não pré-existe à interação do leitor com o texto. Segundo o autor, “a perspectiva do personagem é simulada, ou melhor enacionada, pelo leitor enquanto lê” (CARACCILO, 2013 p.18).³⁵ A experiência que está em jogo é a do leitor em interação com o texto, que por sua vez, funciona como uma série de instruções ou um plano para essa experiência.

Esse processo é paralelo ao que alguns escritores relatam da sua própria escrita. No podcast *Wiser Than Me*, de Julia Louis-Dreyfus, a escritora chinesa americana Amy Tan diz sobre seu próprio processo de escrita:

Talvez o frescor que eu tinha quando comecei a escrever não existisse mais, porque agora eu tinha pressuposições. Eu tinha aprendido muito e eu tinha usado isso como uma forma de ver as coisas. Então eu tive que me livrar disso também. Porque escrever ficção requer que eu descubra coisas; que eu

---

³⁴ As anotações da página 20, e outras que serão descritas mais adiante, são entendidas como evidência dos ooloi em retrospectiva. Vistas juntas, elas mostram uma coerência, ou um tipo de padrão interpretativo que eu estou descrevendo como “uma série de evidências”, mas é importante manter em mente sempre que a leitura dos leitores, especialmente de V.R. é sempre um processo de descoberta, em que não se sabe, necessariamente quais materiais serão relevantes no passo seguinte para a interação no presente. Mesmo assim, é provável que o próprio leitor identifique também esses novos materiais (enunciados) como sendo evidência de um padrão de significado emergente, e que esse padrão se modifique a cada instante pela interações com esses novos matérias, como é descrito pelo método documental proposto pela etnometodologia (GARFINKEL, 2018; MCHOUL, 1982).

³⁵ No original: “the character’s perspective is simulated, or rather enacted, by the reader, while reading.”. Para fins dessa citação “enacted” foi traduzido como “enacionada” embora talvez fosse melhor dizer que o leitor “faz emergir” a perspectiva do personagem, ou que essa “emerge pela interação” do leitor com o texto.

descubra do que trata [a história] no mesmo momento, em essência, que você descobriria depois lendo o livro. Você não vai saber o que vai acontecer, então eu não posso saber o que vai acontecer enquanto o escrevo. Tudo isso em termos da ressonância emocional. Não tem nada a ver com a trama, mas com como tudo isso se acumula e forma essa explosão emocional no final. (TAN, 2023)³⁶

Em um primeiro momento os leitores e Lilith são apresentados a um outro personagem muito vago que é do sexo ooloi. Ele é vago no sentido de que não há muito que o leitor possa usar da sua própria experiência de vida para dar contorno a esse ser. A língua também não ajuda. “ooloi” não é uma palavra em inglês, que é a língua em que foi escrito o texto, nem parece ter marcadores de gênero, classe social, ancestralidade como outros nomes têm, por exemplo Lilith. Os leitores então interagem com o texto, por meio da leitura e das anotações para fazer emergir esse personagem ao que foram apresentados. Ao mesmo tempo, Lilith também está descobrindo o que são os ooloi, em uma interação com Jdahya que acontece por meio de uma sequência de perguntas e respostas. Essa interação dos personagens emerge da interação do leitor com eles e com o texto (etc.). Neste ponto, ficamos sabendo que os ooloi são uma categoria sexual dos Oankali, que estudam os humanos usando uns órgãos especiais para a exploração fisiológica do corpo. Metaforicamente, podemos dizer que os ooloi se revelam pouco a pouco para o leitor e para a Lilith conforme a leitura avança e todos interagem. Nesse sentido, o texto fornece o material para que o leitor faça emergir uma experiência social evocativa da interação face-a-face:

Assim como as relações face-a-face se estruturam a partir de experiências físicas e interações tais como comer, fazer sexo, brigar, dormir, dar as mãos, falar e escrever, esses textos evocam uma experiência física com o fim de estruturar as dinâmicas relacionais neste sistema ecológico. (SYVERSON, 1999 p.155).³⁷

Os leitores J.R. e V.R. conseguem evocar experiências corporificadas tanto de conversar com outra pessoa, fazer perguntas e obter respostas estando face-a-face em diálogo, tal como estão

---

³⁶ No original: “Maybe my freshness that I had when was first writing is no longer there, because I have assumptions now. I’ve learned too much and I’ve used that as a fixed way of seeing things. So I have to break out of that as well. Because writing fiction requires me to discover things, for me to find out what this is about at the same moment, in essence that you would reading it later. You are not going to know what’s going to happen, I can’t know what’s going to happen next as I’m writing it, in terms of feelings, in terms of emotional resonance. So it has nothing to do with plot, it has to do with how does this all accumulate into this one big emotional boom at the end.”

³⁷ No original: “Just as face-to-face relationships are structured through shared physical experiences and interactions such as eating, making love, fighting, sleeping, holding hands, talking, and writing, these texts invoke physical experience to structure the dynamics of relationships in this ecological system.” (SYVERSON, 1999 p.155)

Lilith e Jdahya, e além disso conseguem saber, com o corpo mesmo, como seria uma exploração do corpo de outros. Embora não esteja claro ainda neste ponto da narrativa que tipo de observação os ooloi fazem do corpo dos humanos, nem como são os órgãos que eles usam para isso, os leitores têm noções de seus próprios históricos de experiência no mundo de explorar, seja com as mãos ou com os olhos, o corpo de outros. Sua interação com o texto, e por meio dele com os personagens é corporeada pois reusa materiais da própria experiência física e simbólica dos leitores a partir das instruções enativas fornecidas pelo texto.

No fim da página 20, J.R. sublinhou “*but a talent for cancer*”. Essa anotação inaugura um novo caminho de descoberta para o leitor J.R. a respeito dos processos corporeados que estão em jogo na sua interação com o texto e que é central para a interação dos Oankali com Lilith. Como já apontava a explicação de Jdahya sobre o modo de observação dos ooloi, o nível fisiológico da replicação do câncer nos humanos é de interesse dos Oankali, que é visto a partir de uma nova perspectiva: a de que se trata de um talento e não de algo danoso.

As seguintes duas anotações na página 21 apontam para os procedimentos pelos quais o ooloi fez com que o corpo de Lilith reabsorvesse o câncer a partir de instruções químicas.

“‘My relative didn't cut out your cancer. It wouldn't have cut you at all, but it wanted to examine the cancer directly with all its senses. It had never personally examined one before. When it had finished, it induced your body to reabsorb the cancer.’

‘It... induced my body to reabsorb...cancer?’

‘Yes. My relative gave your body a kind of chemical command.’

‘Is that how you cure cancer among yourselves?’

‘We don't get them.’

Lilith sighed. ‘I wish we didn't. They've created enough hell in my family.’

[‘They won't be harming you anymore. My relative says they're beautiful, but simple to prevent.’]

‘Beautiful?’” (BUTLER, 1997, p.21 ênfases do leitor J.R.)

Neste ponto, três níveis de corporeamento se intersectam: por um lado, os leitores estão interagindo com o objeto-livro por meio de ações corporeadas performadas sobre o objeto pelo uso de materiais como canetas e lápis. Eles estão segurando o livro, virando as páginas, anotando, etc. Ao mesmo tempo, continuam na descoberta cada vez mais detalhada dos ooloi,

e essa descoberta vem da leitura das descrições de seus hábitos de observação do corpo humano, ou seja das ações dos ooloi como descritas por Jdahya para Lilith em uma interação face-a-face. Ao mesmo tempo, mas em outro nível, o objeto das observações dos ooloi está no nível fisiológico, com especial interesse no câncer, uma doença que crescia no corpo de Lilith no momento do seu encontro.

Em seu trabalho documental no arquivo de Octavia Butler, Alyssa Collins encontrou evidência do interesse de Butler por Henrietta Lacks, uma mulher negra cujos tumores cancerosos foram extraídos sem sua autorização na universidade John Hopkins em 1951 após sua morte. As células desses tumores têm a característica de continuar se reproduzindo no laboratório e hoje são conhecidas como células HeLa, sendo ainda usadas ao redor do mundo para estudos sobre câncer. Sobre o interesse da autora de *Dawn* por essas células, diz Collins que “nas suas anotações não publicadas, Butler imagina o que as células HeLa, com sua replicação sem fim, poderiam oferecer para além da morte de uma pessoa” (COLLINS, 2022). Podemos dizer que Butler imagina as possibilidades benéficas do câncer para a humanidade por meio da experiência dos seus personagens no processo do texto (cf. CARACCILO, 2013; MEDINA, 2013).

Como foi descrito nos capítulos 5 e 6, a ecologia da composição emerge pela interação de agentes e materiais que estão distribuídos em espaços e escalas de tempo diversas. Neste caso, tanto Henrietta Lacks como suas células e os cientistas que continuam estudando-as, assim como Octavia Butler e suas anotações a respeito das células HeLa são colocadas em interação no texto por meio das ações (e os hábitos socioculturais) dos Oankali, que veem na replicação do câncer dos humanos, uma possibilidade de beleza. Nesse sentido, o corporeamento está também distribuído em todos esses níveis: das células cancerígenas de Henrietta Lacks, à relação dos cientistas com esse corpo afro-americano, passando pelo corpo de Octavia Butler escrevendo anotações em cadernos a respeito das células HeLa, criando os personagens que se interessam pelo câncer humano e que vão emergir na leitura de outros leitores de carne e osso em tempos e lugares distantes.

Mais adiante no texto, na página 22, J.R. sublinha a seguinte fala de Jdahya: “*Your people contain incredible potential, but they die without using much of it.*”. Essa perspectiva, que constrói o câncer como algo positivo ou cheio de potencialidades benéficas, e que Collins relata como sendo uma preocupação de Butler, é material disponibilizado de forma pública pela

autora para os leitores reusarem e modificarem. A perspectiva dos ooloi a respeito do câncer, e que foi indicada como relevante pelo leitor J.R., ecoa, de modo bakhtiniano o interesse de Butler, e da ciência médica a partir dos anos 50, pelas possibilidades oferecidas à humanidade pelas células imortais de Henrietta Lacks. É importante lembrar que, tanto a escrita de Butler como as leituras de V.R. e J.R. não são apenas evocações de uma experiência antiga, mas criações novas de eventos inéditos a partir de materiais deixados por eventos anteriores que foram, também, corporeados.

Essa possibilidade de o câncer ser benéfico, colocada na cultura dos ooloi como material para o uso dos leitores no texto, gera uma reação no leitor V.R., que na página 21 indica com colchetes o trecho "*They won't be harming you anymore. My relative says they're beautiful, but simple to prevent.*" e desenha na margem direita, na altura da anotação um desenho icônico de um sorriso, como mostra a Imagem 45. Podemos dizer que a transformação feita por V.R. no texto, por meio do seu desenho, modifica o material fornecido pela autora e constrói a possibilidade de o câncer ser algo “belo” como uma possibilidade do campo do positivo. O uso de desenhos como índice do corpo dos leitores durante a leitura será elaborado mais adiante.

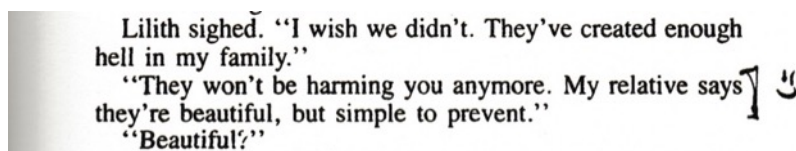


Imagem 45 - Desenho icônico de sorriso ao lado de marcação *Sobre a Beleza* do câncer feito por V.R. em *Dawn*, de Octavia Butler, p.21.

Segundo Goodwin “construir ações por meio da incorporação acumulativa de recursos fornecidos por outros cria uma forma específica de sociabilidade: é uma das formas pelas quais habitamos as ações dos outros, incluindo aquelas de nossos antecessores que não estão mais presentes” (2018, p.31).³⁸ Nesse sentido, os leitores de *Dawn* estão habitando as ações de Butler, a autora, mas também de Henrietta Lacks, e dos cientistas, entre outros, por meio do seu uso dos materiais colocados publicamente por Butler em seu texto, no caso, a admiração dos ooloi pelas potencialidades do câncer dos humanos.

---

³⁸ No original: “From a slightly different perspective, discussed elsewhere in this book, building action by accumulatively incorporating resources provided by others creates a distinctive form of sociality: it is one of the ways in which we inhabit each other’s actions, including those of no longer present predecessors.” (GOODWIN, 2018 p.31)

Mais adiante na página 22, J.R. sublinha “*a true xenophobia*” em uma passagem em que o narrador retoma essa repulsa incompreensível para a protagonista:

“As though she had suddenly developed a phobia —something she had never before experienced. But what she felt was like what she had heard others describe. A true xenophobia —and apparently she was not alone in it.” (BUTLER, 1997 p.22)

O assunto da repulsa de Lilith pelos Oankali, devido à estranheza de seus corpos, é um tema central na narrativa, pois é um dos arcos narrativos que mais vai sofrendo modificações ao longo da história. Na Página 12, Lilith vê pela primeira vez um Oankali na sua cela. A cena é a seguinte:

“She frowned, strained to see, to understand. Then, abruptly, she did understand. She backed away, scrambled around the bed and to the far wall. When she could go no farther, she stood against the wall, staring at him.

Medusa.

Some of the “hair” writhed independently, a nest of snakes startled, driven in all directions.

(...)

Yet she needed to hear him speak. Silent, he was utterly alien.” (BUTLER, 1997 sublinhados do leitor J.R.)

O que na página 22 é descrito como uma fobia, especificamente uma xenofobia, na página 12 é um medo, que da perspectiva do leitor emerge do reconhecimento das ações e gestos da protagonista: ela franze a testa e força o olhar, entende o que está vendo, e corre até o outro lado da cama até ficar contra a parede. Logo depois o narrador diz o que Lilith vê: Medusa. J.R. sublinha esse nome e no fim da mesma página, “*Yet she needed to hear him speak. Silent, he was utterly alien*”. Essa estranheza volta e é marcada pelo leitor na “*true xenophobia*” que é algo que o narrador diz que Lilith nunca tinha sentido, mas tinha ouvido outros descreverem.

Essa sensação da protagonista é despertada pela estranheza do corpo do Oankali; ele é alienígena em sua forma, pois, ao ouvi-lo falar, a protagonista acaba ficando mais confortável. Aqui há, de novo, vários níveis de corporeamento em interação: por um lado, a xenofobia e o



medo de Lilith ao ver o corpo do Oankali que entra em sua cela, e que é descrito por meio das palavras “*Medusa*”, “*hair*”, “*nest of snakes*”, “*whrithed*”; por outro lado, a descrição das ações e gestos de Lilith que mostram sua repulsa e seu medo: ela franze a testa, força o olhar, identifica e corre para longe do Oankali. Os leitores veem as reações de Lilith e entendem o medo como mostrado pelo corpo dela e além disso ouvem o que o narrador diz sobre como ela entende essa experiência como uma xenofobia. Por outro lado, os leitores não têm a experiência de vida do que seja um Oankali, e estão descobrindo com Lilith esses corpos novos. Essa descoberta se dá, entre outras coisas, por materiais diversos distribuídos no tempo e espaço, e que são as palavras “*nest of snakes*”, “*hair*” e “*whrithed*” e que são condensados pela figura de Medusa, que o leitor J.R. sublinha (com um gesto da mão sobre o objeto-livro). Por meio dessa analogia os leitores podem ver momentaneamente o Oankali na frente de Lilith, habitando um corpo de Medusa que vai continuar sendo modificado ao longo do texto.

Logo depois, ainda na página 22, J.R. desenha um grande colchete na margem esquerda, abraçando um diálogo entre Lilith e Jdahya em que o Oankali tenta explicar a Lilith o que eles são descrevendo, de novo, suas práticas (ver Imagem 46). Nesse diálogo, Jdahya explica para Lilith o que eles fazem, e ele diz que eles “fazem intercâmbios”; ela pergunta o que eles intercambiam, e ele diz que eles intercambiam a si mesmos. Lilith então pergunta se ele se refere a escravos, e ele diz que não, que eles nunca praticaram a escravidão.

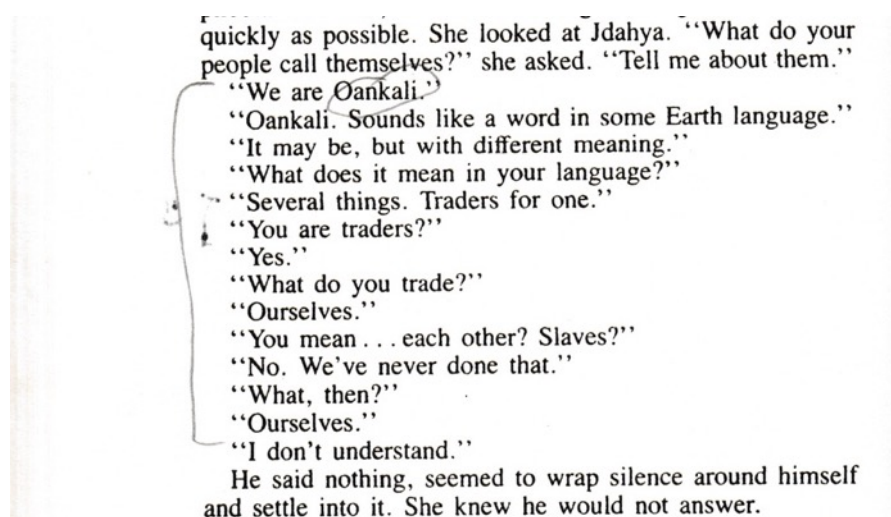


Imagem 46 - Anotações de J.R. a respeito das práticas dos Oankali em *Dawn*, de Octavia Butler, p.22.

Por proximidade, a anotação sobre xenofobia se vincula a essa anotação sobre escravidão na medida em que ambos os conceitos estão associados, nas interações entre os personagens em

*Dawn*, às práticas sobre o corpo. Lilith entende como comércio de escravos o intercâmbio que Jdahya descreve como prática dos Oankali. A relação dos Oankali com os humanos será atravessada pelo tema da escravidão ao longo da narrativa, e ao longo das leituras de J.R. e V.R.. Na página 58, V.R. marcou com sublinhado e colchetes:

“[Forced artificial insemination. Surrogate motherhood? Fertility drugs and forced "donations" of eggs? Implantation of unrelated fertilized eggs. Removal of children from mothers at birth... Human had done these things to captive breeders –all for a higher good, of course.” (BUTLER, 1997, p.58)

Como mencionei acima, os eventos que apontam para o tema da escravidão são descrições de práticas sobre o corpo de outros. Além disso, os leitores interagem com essas descrições a partir de noções anteriores próprias, e essa interação faz emergir os fios condutores da narrativa. Na página 178, o leitor V.R. assinala de novo um trecho em que há uma menção às práticas sobre os corpos dos outros, e escreve ao lado “DICTATORSHIP”. J.R. circula e sublinha dentro da marcação de V.R. os trechos em negrito e sublinhados na citação abaixo (ver Imagem 47):

“[Lilith looked at each of Peter's people, daring them to attack, almost wanting them to attack. But now five of them were injured, and Lilith was untouched. Even her own people stood back from her. **"There'll be no rape here,"** she said evenly. She raised her voice. "Nobody here is property. Nobody here has the right to the use of anybody else's body."]” (BUTLER, 1997, p.178)

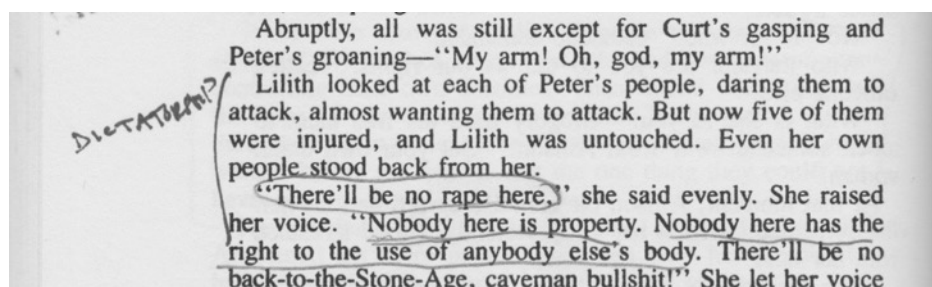


Imagem 47 - Anotações de V.R. e J.R. em *Dawn*, de Octavia Butler, [p.178](#).

O que parecia se colocar como uma discussão sobre escravidão é modificado pela anotação do leitor V.R., que associa esse tipo de proibições a uma ditadura, ou talvez associe o estupro de pessoas a uma ditadura. Pela sua anotação, não podemos saber ao certo, mas o que fica claro é

que sua anotação modifica o texto e coloca esse conceito em interação com todos os outros para si e para os seguintes leitores.

A anotação da página 22 termina com a fala de Lilith em que ela aceita não entender do que Jdahya está falando. Vale lembrar que nas páginas 20-25 Lilith está começando seu treinamento com o Oankali e que esse treinamento é a procura por essa compreensão. Além de diálogos em que Lilith tenta compreender o que seus captores fazem, há também a proximidade dos dois dentro da cela, que tem como objetivo reduzir a repulsa que Lilith sente pelo corpo do extraterrestre. Ao longo da narrativa, os leitores parecem estar atentos a essa mudança de comportamento, que se manifesta em descrições cinésicas e paralinguísticas feitas pelo narrador, que até aqui tem demonstrado narrar da perspectiva da protagonista. A seção seguinte descreve essa mudança no arco narrativo da interação de Lilith com seus captores a partir da perspectiva dos leitores.

#### 7.2. “*they cared about each other*”: o corporeamento na interação de J.R. e V.R. com os personagens principais de *Dawn*, de Octavia Butler

Esta seção apresenta dados selecionados do corporeamento nas interações dos leitores com os personagens e o narrador de *Dawn*, de Octavia Butler, e como esse corporeamento se manifesta através da marginália. Por se tratar de uma análise, escolhi casos prototípicos que mostram tanto sua reação corporal/emocional, como a emergência da experiência corporal/emocional dos personagens na narrativa a partir da interação do leitor com o texto. Esses casos são eventos prototípicos, mas de maneira alguma pretendem fazer uma divisão entre processos corporeados e processos não corporeados. A linguagem, assim como a experiência, é sempre corporeada, (CARACCILO, 2013; LAKOFF; JOHNSON, 2003; MEDINA, 2013; SYVERSON, 1999) o que significa que todas as anotações encontradas no corpus revelam, de maneiras mais ou menos diretas ou evidentes, a experiência do leitor real de carne e osso no mundo.

Nos textos literários, como demonstrado por Poyatos (POYATOS, 1977, 2002), as descrições cinésicas e paralinguísticas estão por todo lugar. Além disso, diz o autor, elas são fundamentais para o desenvolvimento dos personagens (POYATOS, 1977, p.302). As descrições cinésicas são aquelas que tratam dos movimentos dos personagens, seja da sua locomoção ou da

movimentação de partes de seus corpos, de sua gestualidade. Já as paralinguísticas descrevem o tom, a intensidade, a qualidade e outras características da voz.

As narrativas de ficção, em geral, estão cheias de descrições do que os personagens fazem, tanto assim que existe a famosa máxima da escrita, “*show, don't tell*”, que orienta os escritores a mostrar os personagens em ação ao invés de descrever seus estados emocionais e suas intenções a partir da perspectiva do narrador.

Esta seção apresenta as anotações dos leitores J.R. e V.R. que evidenciam a interação dos leitores com as descrições cinésicas dos personagens de *Dawn*, tomando como ponto de partida o trecho principal descrito na seção anterior, das páginas 20 a 25. Dois esclarecimentos se fazem necessários. Em primeiro lugar, embora esta seção trate especificamente das interações dos leitores com as descrições cinésicas, o contínuo linguagem-paralinguagem-cinésica, proposto por Poyatos (2002) é a forma normal de comunicação, o quer dizer que as descrições cinésicas das que falarei nesta seção estão permanentemente atravessadas por elementos de linguagem e paralinguagem. Em segundo lugar, a seleção de dados que aqui apresento não corresponde ao processo de leitura em sua totalidade nem em sua complexidade. Para o leitor, tudo o que eu descrevo aqui por temas acontece misturado e sobreposto durante o fluxo de leitura; suas anotações são ações desse processo, mas não são todas as suas ações nem conseguem indicar a totalidade do processo. Como eu tenho acesso a elas, eu vou poder falar apenas de momentos do sistema que emerge durante sua leitura. É por isso, também, que os dados apresentados nesta seção estão vinculados aos dados apresentados na seção 7.1. pois o contínuo linguagem-paralinguagem-cinésica está sempre acontecendo, e não é de exclusividade temática de um capítulo ou outro, de uma leitura ou outra, ou de um leitor ou outro.

No fim da página 21, J.R. sublinhou dois enunciados: “*Daisy hand.*” E “*He could have been so much uglier than he was, so much less... human. Why couldn't she just accept him?*”. Essas não são as primeiras anotações que o leitor fez a respeito dos corpos dos Oankali. A Tabela 7 mostra as anotações das páginas 11, 12 e 15 onde o leitor assinala descrições desses corpos estranhos.

Pg.	Localização	Anotação	Leitor
11	<p>/The lights brightened as she had supposed they would, and what had seemed to be a tall, slender man was still humanoid, but it had no nose -- no bulge, no nostrils-- just flat grey skin. It was grey all over -- pale grey skin, darker grey hair on its head that grew down around its eyes and ears and its throat. There was so much hair across the eyes that she wondered how the creature could see. The long, profuse ear hair seemed to grow out of the ears as well as around them. Above, it joined the eye hair, and below and behind, it joined the head hair. The island of throat hair seemed to move slightly, and it occurred to her that that might be where the creature breathed -- a kind of natural <u>tracheostomy</u>. /</p> <p>Lilith glanced at the humanoid body, wondering how humanlike it really was. “I don’t mean any offence,” she said, “but are you male or female?”</p> <p><u>“It was wrong to assume that I must be a sex you’re familiar with,”</u> it said, “but as it happens, I’m male.”</p> <p>Good. “It” could become “he” again. <u>Less awkward.</u></p>	<p>→ how does she know this?</p> <p>✓ (J.R.)</p>	<p>J.R.</p> <p>V.R.</p> <p>J.R.</p>
12	<p>She frowned, strained to see, to understand. Then, abruptly, she did understand. She backed away, scrambled around the bed and to the far wall. When she could go no farther, she stood against the wall, staring at him.</p> <p><u>Medusa.</u></p> <p>Some of the “hair” writhed independently, a nest of snakes startled, driven in all directions.</p> <p><u>(...)</u></p> <p><u>Yet she needed to hear him speak. Silent, he was utterly alien.</u></p>		<p>V.R.</p> <p>J.R.</p>
15	<p>[“I don’t understand why I’m so... afraid of you, she whispered. “Of the way you look, I mean. You’re not that different. There are —or where— life forms on Earth that looked a little like you.”]</p>		J.R.

Tabela 7 - Corporeamento nas leituras de J.R. e V.R. de *Dawn*, de Octavia Butler, p.11; 12; 15.

O encontro com Lilith com os Oankali, como também o encontro dos leitores com esses corpos estranhos, é especialmente interessante pelo fato de que esses corpos são, bom, estranhos. No mundo da narrativa, eles não são nada que a protagonista conheça e têm nomes que não têm lastro na língua que ela fala. Se o argumento da ação co-operativa é o de que os interactantes fazem emergir semiose a partir do reuso e transformação de materiais deixados no ambiente público por outros, o que acontece com materiais inteiramente novos? E se, ao mesmo tempo em que há um constante reuso de materiais, toda obra literária é um acontecimento, como diz Iser, pois “traz uma perspectiva para o mundo que não está nele contida” (1996, p.11), como

se cria essa inovação? A inovação parte, precisamente de praticar ações sistemáticas sobre materiais disponíveis nas interações (GOODWIN, 2018, p.3).

A descrição que o narrador faz dos Oankali é um uma transformação de materiais que Lilith tem à sua disposição para fazer sentido deles. São esses também os materiais que os leitores têm à disposição para fazer um processo análogo durante a leitura. São também os que a autora teve no momento da escrita para fazer o mesmo. Muito dessa transformação se faz a partir do corpo humano e de suas partes. Tomemos a anotação da página 11:

“/The lights brightened as she had supposed they would, and what had seemed to be a tall, slender man was still humanoid, but it had no nose – no bulge, no nostrils– just flat grey skin. It was grey all over – pale grey skin, darker grey hair on its head that grew down around its eyes and ears and its throat. There was so much hair across the eyes that she wondered how the creature could see. The long, profuse ear hair seemed to grow out of the ears as well as around them. Above, it joined the eye hair, and below and behind, it joined the head hair. The island of throat hair seemed to move slightly, and it occurred to her that that might be where the creature breathed -- a kind of natural tracheostomy./”  
(BUTLER, 1997, p.11, sublinhados e marcações do leitor J.R.)

O narrador começa a descrever a figura que aparece na frente de Lilith como um homem alto e magro e imediatamente depois diz que ele é humanoide. O que era humano passa de ser humano a algo semelhante a um humano, indicado pelo símbolo “humanoide”. Logo, a narradora começa a fazer uma descrição desse corpo a partir do que seria um corpo humano: o Oankali não tem nariz, nem a protuberância nem as narinas, e está coberto de pele cinzenta. Essa pele cinza é logo descrita em detalhe, e o narrador repete em sequência atributos dessa pele cinza: “grey skin > grey all over > pale grey skin > darker grey hair”. A última menção à cor cinza descreve um escurecimento da cor nos pelos da cabeça, ao redor dos olhos, das orelhas e na garganta do ser. Em seguida, o pelo é descrito como crescendo das orelhas e se juntando com o pelo dos olhos e da cabeça. Finalmente, na garganta parece haver algo que se move e que Lilith pensa ser “uma espécie de traqueostomia pela qual ele respira.”

A Figura 9 mostra como essa descrição do Oankali, feita da perspectiva de Lilith, se faz a partir de ações co-operativas em que alguns signos são reusados e modificados durante a leitura (e durante a escrita). O conceito de “um homem alto e esbelto” é retomado na linha seguinte a

partir do signo “humanoide”, que está coberto de “uma pele lisa e cinza”. A cor “cinza” por sua vez, vai servir como o fio condutor de uma grande parte da descoberta desse personagem, cuja cor vai ser modificada a cada novo evento de percepção. A cor é pálida na pele, mas escurecida nos lugares onde há pelo, e esses pelos, por sua vez, vão ser descritos cada vez em mais detalhe a partir da modificação das descrições: “hair grew down around its eyes > so much hair across the eyes > hair seemed to grow out of the ears > island of throat hair” e assim por diante até terminar na descrição do orifício da garganta.

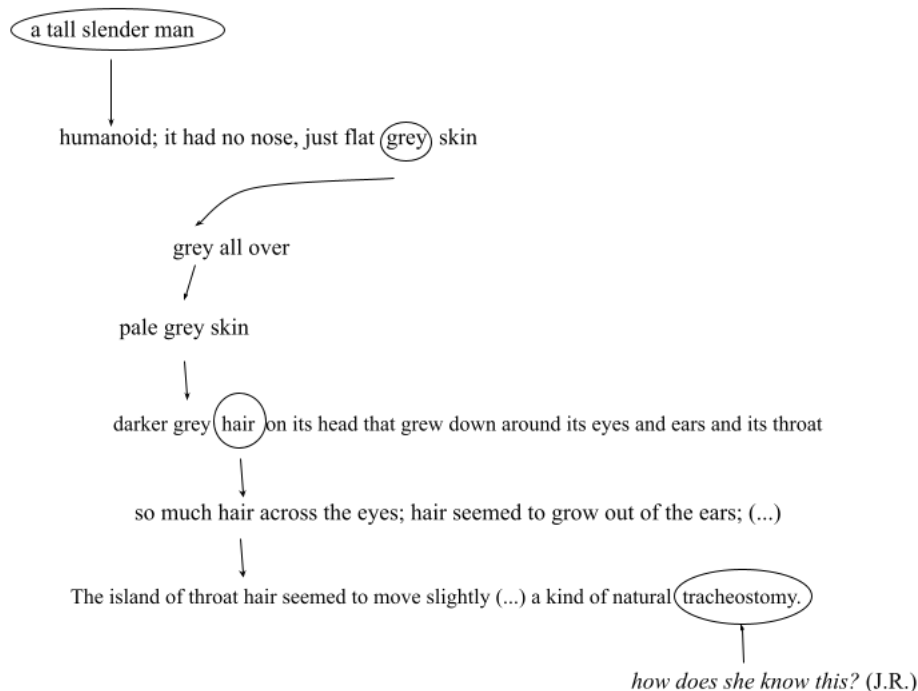


Figura 9 - Ações co-operativas na descrição do Oankali a partir da perspectiva de Lilith em *Dawn*, de Octavia Butler, p.11.

Poderíamos pensar que o narrador está descrevendo um objeto que existe e que a autora vê em uma imagem mental, mas o que acontece nessa passagem é que a leitura (e a escrita) vão desenhando a descoberta que Lilith faz desse ser que se apresenta frente a ela e que ela percebe. A cada evento de ação co-operativa, que vão se acumulando conforme avança a leitura, o Oankali vai sendo modificado, elaborado cada vez mais detalhadamente. Pelo caráter corporeado e enativo da imaginação, a percepção de Lilith é a percepção do leitor, que faz também essa descoberta através dos olhos da protagonista, cuja perspectiva é narrada pela voz do narrador.

Em sua análise de como o leitor imagina uma cena espacial em *Ensaio sobre a cegueira*, de Saramago, Caracciolo (2013, p.16) diz que “poderia ser postulado que a série de contatos entre

a consciência do leitor e os objetos intencionais simula os movimentos corporais que acompanham tal percepção”.³⁹ O encontro de Lilith com o Oankali é um evento de percepção da mesma natureza. A consciência dela, do narrador e dos leitores simulam os movimentos corporais, provavelmente oculares, que acompanham a percepção desse ser, passeando pelo corpo do Oankali que vai se desenhando aos poucos, da mesma forma com que olhamos para uma pessoa nova quando a vemos por primeira vez. Primeiro vem uma percepção geral (uma figura humanoide alta e esbelta) e depois uma observação por partes: o nariz, a pele, os cabelos, etc. Esse passeio pela figura do outro é uma percepção, e como tal, é uma inter-ação do indivíduo com seus objetos de percepção:

Perceber é uma realização do indivíduo, não uma apresentação no teatro da sua consciência. É um manter-se em contato com o mundo, uma experiência das coisas mais do que ter experiências. Envolve prestar-atenção-a-algo ao invés de apenas prestar atenção. Pode se tratar de atenção a algo no ambiente, ou a algo no observador, ou ambos ao mesmo tempo, mas não existe conteúdo da atenção independentemente daquilo a que prestamos atenção. (GIBSON, 2015, p.228)⁴⁰

O que Lilith percebe como uma figura humana (e o narrador narra a partir da perspectiva dela e o leitor vê a partir dessa narração) em um primeiro momento, logo vira “humanoide” pelas suas características, que vão sendo percebidas momento a momento. A cor que é cinza vai logo sendo modificada pela percepção de partes mais claras e partes mais escuras, essas partes escuras coincidem com a presença de pelos, e assim por diante. Dado que o leitor e os personagens estão em interação durante a leitura a percepção que têm uns dos outros “se torna mais ampla, mais fina, mais longa, mais rica e mais completa à medida que o observador explora o ambiente” (GIBSON, 2015, p.244).⁴¹ Essa exploração se dá, neste caso, pelo reuso com transformações que o narrador faz narrativamente de características que Lilith tem à disposição e que são, principalmente, características do corpo humano ou da percepção humana do mundo, por exemplo a percepção e categorização de cores.

---

³⁹ No original: “it could be hypothesized that the series of contacts between the reader’s consciousness and the intentional objects simulates the bodily movements that accompany perception.”

⁴⁰ No original: “Perceiving is an achievement of the individual, not an appearance in the theater of his consciousness. It is a keeping-in-touch with the world, an experiencing of things rather than a having of experiences. It involves awareness-of instead of just awareness. It may be awareness of something in the environment or something in the observer or both at once, but there is no content of awareness independent of that of which one is aware.”

⁴¹ No original: “Perceiving gets wider and finer and longer and richer and fuller as the observer explores the environment.”



Parte do que Lilith tem à disposição é a noção do que é uma traqueostomia, a que o leitor J.R. reage com um questionamento: “como ela sabe disso?”. Essa pergunta está orientada não à percepção de ambos de que o Oankali tem uma espécie de abertura na garganta, mas ao fato de que Lilith saiba o que é uma traqueostomia e que, suponho, denuncie algum tipo de conhecimento específico para o leitor. A fala do narrador a respeito da percepção que Lilith tem do Oankali também revela a história da Lilith, e o leitor reage a isso: o que faria Lilith descrever o corpo do extraterrestre como tendo uma traqueostomia? Sua pergunta, embora não ache resposta, –ou cuja resposta não fica evidente nas anotações que fez –, faz emergir alguma característica de Lilith que é temporária, e será modificada à medida que J.R. continue sua leitura: ela sabe o que é uma traqueostomia.

Como disse acima, o corporeamento no sistema complexo está distribuído em diferentes níveis e a interação dos leitores com o texto (etc.) está, permanentemente, tomando materiais dos diversos níveis e fazendo emergir também eventos que atravessam esses níveis. Logo depois da descrição física do Oankali a partir da perspectiva de Lilith, os leitores sublinham a resposta dele à pergunta que ela faz sobre seu sexo:

“Lilith glanced at the humanoid body, wondering how humanlike it really was. ‘I don’t mean any offence,’ she said, ‘but are you male or female?’

‘It was wrong to assume that I must be a sex you’re familiar with,’ it said, “but as it happens, I’m male.”

Good. ‘It’ could become ‘he’ again. Less awkward.” (BUTLER, 1997 p.11)

Embora o Oankali seja de fato de sexo masculino, ele chama a atenção de Lilith sobre suas pressuposições de que, assim como os humanos, os Oankali seriam separados, segundo suas características físicas, em dois grupos: sexo feminino e sexo masculino. V.R. sublinha esse enunciado como relevante. Em seguida, J.R. sublinha “*Less awkward*”. A maneira em que a interação dos dois é “menos esquisita” é descrita a partir de uma premissa simples, Lilith pode chamar o Oankali de “he” e não de “it”. No nível da língua, tanto as características físicas do Oankali, como sua humanidade, se expressam pela oposição dos símbolos “he” ou “it”, o primeiro convencionalmente associado a humanos de sexo masculino, e o segundo para coisas e animais.

Mais adiante, na página 47, no primeiro capítulo da segunda parte do livro, Lilith é apresentada a Nikanj, seu ooloi. Os ooloi são o terceiro sexo dos Oankali e também os habilitados para fazer uma espécie de reprodução assistida com casais humanos para melhorar a espécie que repovoará a terra. Os leitores sublinharam e comentaram o trecho na Tabela 8.

Pg.	Localização	Anotação	Leitor
47	The big tentacles, gray and rough, reminded her of elephants' trunks-except that she could not recall ever being disgusted by the trunk of an elephant. At least the child did not have them yet —though Jdahya had assured her that it was an ooloi child. Looking at Kahguyaht, she took pleasure in the knowledge that the Oankali themselves used the neuter pronoun in referring to the ooloi. <u>Some things deserved to be called “it”.</u>	=) (V.R.) ↓ I don't think she means it in a nice way (J.R)	V.R. e J.R.

Tabela 8 - Corporeamento nas leituras de J.R. e V.R. de *Dawn*, de Octavia Butler, p.47.

Essa anotação revela como a língua é, como todos os materiais na interação, usada e modificada durante a cadeia de ações co-operativas que fazem emergir a narrativa. Por um lado, há sim uma convenção sobre como se referir a humanos e não humanos na língua inglesa que precede tanto a autora como os leitores, e que eles usam na sua interação de escrita-leitura. Ao mesmo tempo, enquanto o mundo de *Dawn* emerge, esses símbolos convencionais ganham significados específicos que incluem, mas não esgotam, a relação entre Lilith e os Oankali, suas tensões e aproximações. Lilith sente prazer em saber que os próprios Oankali usam um pronome neutro na língua deles para se referir ao ooloi. Esse prazer pode vir da associação convencional do “it” com seres não humanos. O significado desses símbolos da língua emerge a cada uso no jogo entre repetição e modificação; ao mesmo tempo em que são mais ou menos rígidos pela convenção, seu significado é novo em cada instância de uso.

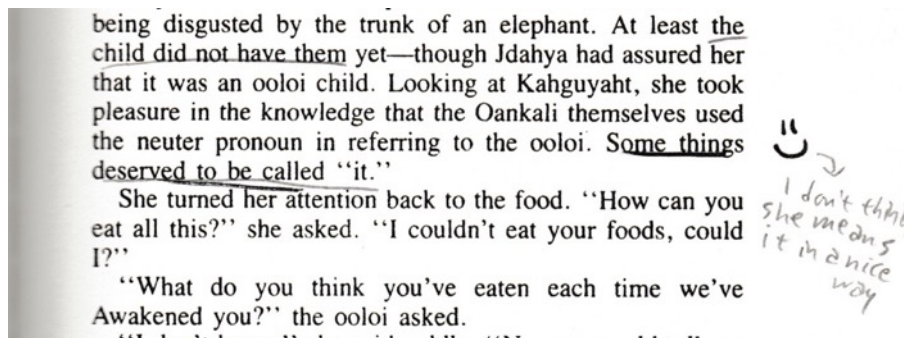


Imagem 48 - Anotações de V.R. e J.R. a respeito do uso de "it" em *Dawn*, de Octavia Butler, p.47.

Em cada leitura, então, seu significado muda, como mostra a interação entre as anotações de V.R. e J.R. Em uma primeira leitura, V.R. sublinha o enunciado “Some things deserved to be called ‘it’.” e faz, na margem, um desenho icônico de um sorriso. Depois, durante sua leitura, J.R. re-sublinha esse enunciado, aponta para o desenho de V.R. com uma seta e escreve “I don’t think she means it in a nice way”, como mostra a Imagem 48. O significado de “it” ou o que significa se referir a alguém usando “it”, está sendo modificado a cada interação. Em um primeiro momento é um sentimento prazeroso para Lilith que os Oankali se refiram ao ooloi com “it”, dada sua estranheza, que é descrita pelo narrador a partir da experiência de Lilith ao observar os tentáculos do ooloi, que lhe causam asco. Em um segundo momento essa afirmação do narrador a partir da perspectiva de Lilith ganha um significado positivo a partir do desenho feito pelo leitor V.R. Em um terceiro momento, essa leitura positiva é, ao mesmo tempo, reforçada e negada por J.R., cuja anotação evidencia que esse ícone indica uma leitura positiva (“in a nice way”), ao mesmo tempo em que atribui um significado negativo ao enunciado da protagonista.

É importante lembrar que o critério de Lilith para estabelecer se os Oankali e os ooloi podem ser indicados pelos pronomes “he” ou “it”, além os valores que ela associa a ambas as formas, vêm da sua observação dos corpos dos extraterrestres. O asco e a repulsa também. Grande parte do texto e das anotações dos leitores nesse texto tem a ver com esses corpos e com a relação que Lilith e outros personagens estabelecem com eles.

Na página 87, a questão do pronome ressurgue na leitura de J.R. Neste ponto da narrativa, Lilith já se acostumou à presença de Nikanj, seu ooloi. Ele é o encarregado de ensinar para ela como funciona o mundo deles: seus costumes, sua língua, o planeta-nave em que vivem. Por meio das suas interações, e da compreensão precária da língua deles que Lilith está adquirindo, ela

consegue descobrir que há outro humano entre eles, que foi acordado muito tempo antes e que escolheu não voltar à terra. O nome dele é Paul Titus. Após muito insistir, Nikanj concorda em levar Lilith até Paul Titus, para um encontro. Na casa dele, Nikanj os deixa sozinhos num cômodo e é ali que acontece a cena transcrita na Tabela 9. Paul Titus vai se revelar ao longo desse capítulo como um personagem antagônico; um homem violento e amargurado que termina, no fim do capítulo, tentando estuprar Lilith e agredindo-a fisicamente.

Pg.	Localização	Anotação	Leitor
87	<p>"I wonder how many people they were able to get out of the northern hemisphere—other than the soldiers and politicians whose shelters hadn't been bombed open." She turned to ask Nikanj and saw that it was gone.</p> <p>"He left a couple of minutes ago," the man said. "They can move really quietly and fast when they want to."</p> <p>"But—"</p> <p>"Hey, don't worry. He'll come back. And if he doesn't, I can open the walls or get food for you if you want anything."</p> <p>"You can?"</p> <p>"Sure. They changed my body chemistry a little when I decided to stay. Now the walls open for me just like they do for them."</p> <p>"Oh." She wasn't sure she liked being left with the man this way —especially if he was telling the truth. <u>If he could open walls and she could not, she was his prisoner.</u></p> <p>["They're probably watching us," she said. And she spoke in Oankali, imitating Nikanj's voice: "Now let's see what they'll do if they think they're alone."</p> <p>The man laughed. "They probably are. Not that it matters." ]</p> <p>"It matters to me. I'd rather have watchers where I can keep an eye on them, too."</p> <p>The laughter again. "Maybe he thought we might be kind of inhibited if he stayed around."</p> <p>[She deliberately ignored the implications of this. "Nikanj isn't male," she said. "It's ooloi."</p> <p>"Yeah, I know. But doesn't yours seem male to you?" She thought about that.</p> <p>"No. I guess I've taken their word for what they are." ]</p> <p>"When they woke me up, I thought the ooloi acted like men and women while the males and females acted like eunuchs. I never really lost the habit of thinking of ooloi as male or female."</p>	✓	J.R.

	That, Lilith thought, was a foolish way for someone who had decided to spend his life among the Oankali to think –a kind of deliberate, persistent ignorance.		
--	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--	--

Tabela 9 - Marcação do leitor J.R. do pronome "he" usado por Paul Titus para referir-se a Nikanj na página 87 de *Dawn*, de Octavia Butler.

Nessa cena, o leitor J.R. faz um círculo ao redor do pronome “he” na fala de Paul Titus: “*He left a couple minutes ago*”. Com esse pronome, Paul Titus está se referindo a Nikanj, que é ooloi, ou seja, de gênero neutro. Até esse momento, desde a página 47, tanto Lilith como o narrador e os leitores têm se referido a Nikanj por meio do pronome “it” (uma anotação de J.R. na página 57 diz “*it likes her! I like it!*” referindo-se a Nikanj). O círculo ao redor de “he”, feito por J.R., pode ter significado, num primeiro momento, que J.R. percebeu esse uso diferente de pronome por parte de Paul Titus para se referir a Nikanj. Alguns parágrafos mais adiante na mesma página, J.R. fez um colchete ao lado do intercâmbio entre Paul Titus e Lilith em que ela corrige o uso de pronomes dele, dizendo que Nikanj não é do sexo masculino. Paul Titus então responde que ele sabe disso e devolve a pergunta para Lilith: “But doesn't yours seem male to you?”. Ela então responde que não, que ela aceita o que os ooloi tem dito a ela que eles são.

A interação de Lilith com os Oankali vai criando significados emergentes que são diferentes a cada instante. Em um primeiro momento, na página 11, os pronomes “he” e “it” interagem com uma espécie de oposição entre humano e não humano. O fato de Jdahya ser do sexo masculino gerava menos desconforto em Lilith. Depois, na página 47, Lilith usa “it” para se referir a Nikanj de maneira pejorativa, colocado como pronome usado para se referir a coisas (“some *things* deserved to be called ‘it’”) o que é percebido pelo leitor J.R. que responde o ícone de sorriso feito por V.R. com “I don’t think she means it in a nice way”. Na altura da página 87, depois de que tanto Lilith como os leitores se referiram a Nikanj por meio do pronome “it” consistentemente, o leitor V.R. nota o uso de outro pronome feito por Paul Titus. Neste ponto, o uso de “he” é percebido como pejorativo ou desrespeitoso, o que fica evidenciado pelo diálogo de Lilith e Paul Titus, e indicado por J.R. por meio do colchete, em que ela o corrige e diz que ela prefere respeitar o que o ooloi diz ser. Usar o pronome “it”, então, vira um ato de respeito.

É importante lembrar que o uso desses pronomes é uma reação às características físicas dos Oankali tanto quanto a suas autodeterminações. O que no começo era percebido por Lilith, e pelos leitores como observadores das interações da protagonista, como uma espécie repulsiva por sua aparência física e que justificava o uso convencional de “it” para coisas e animais, muda conforme Lilith se habitua aos Oankali. Sua relação com Nikanj, que vai se estreitando por meio de suas interações, modifica o significado do uso do pronome e o torna um ato de respeito à autodeterminação do ooloi. Esse novo significado emerge em interação com o personagem de Paul Titus, no nível dos personagens, mas também na nova oposição dos pronomes “he” e “it” no nível da língua. Os pronomes continuam carregando seus históricos de uso, ou seja, a convenção que eles usam para humanos ou coisas e animais, mas agora, modificados pelo mundo emergente de *Dawn*. Neste novo mundo, usar “he” para se referir aos ooloi não tem mais a leitura positiva. Ao mesmo tempo, Paul Titus diz saber que o ooloi não é do sexo masculino, mas que “ele parece masculino” (“Yeah, I know. But doesn’t yours seem male to you?”) e que isso justifica seu uso do pronome, reforçando que o pronome está em interação com a aparência do ooloi.

Os pronomes, então, como qualquer outro objeto ecológico, apontam em duas direções ao mesmo tempo (cf. GIBSON 2015): de um lado, para o corpo dos Oankali como um objeto perceptível para Lilith e para os leitores, e por outro lado, para os usuários dos pronomes, Lilith e Paul Titus na trama, e os leitores nas anotações, e suas emoções a respeito desses corpos novos. Nesse sentido, eles se co-constituem e interagem por meio da língua. O uso dos pronomes aponta, ao mesmo tempo, para o corpo dos Oankali *para os humanos*, e para as emoções dos humanos *a respeito dos Oankali*.

Para mostrar como a mudança que se indica pelo uso de pronomes vai acontecendo por meio da interação de Lilith com os corpos dos Oankali, vamos voltar à sequência das páginas 11-15, transcrita na Tabela 7. Na página 12 o leitor V.R. sublinhou “Medusa”. Os primeiros encontros com o Oankali geram em Lilith um medo profundo. O trecho que antecede a anotação mostra esse medo dela nas suas ações corporais:

“She frowned, strained to see, to understand. Then, abruptly, she did understand. She backed away, scrambled around the bed and to the far wall. When she could go no farther, she stood against the wall, staring at him.

Medusa.

Some of the “hair” writhed independently, a nest of snakes startled, driven in all directions.” (BUTLER, 1997 p.12)

Em um primeiro momento, Lilith franze a testa, tentando enxergar ou entender o que vê. Ela entende e essa compreensão faz com que ela retroceda rapidamente até a parede, onde fica observando. O que ela entende é colocado com uma palavra apenas, que o leitor sublinha: Medusa. Esse nome carrega também com ele séculos de história, ou seja de ações co-operativas entre agentes que têm mantido esse personagem no histórico ocidental por meio do reuso com transformações em filmes, obras de arte, livros, peças de teatro, etc. (cf. GOODWIN, 2018). O símbolo é usado pela autora no texto de *Dawn* e modifica como o Oankali vinha sendo apresentado até agora: os pelos são agora retratados como cobras, como aquelas que cobriam a cabeça de Medusa. A anotação de V.R. dá relevância a essa referência, e Medusa passa a ser um signo mais significativo na leitura posterior de J.R. e, naturalmente, na minha leitura.

Mas a descrição dos Oankali não se esgota aí, pois até o final da narrativa os personagens continuam emergindo de maneiras diferentes, conforme avança a interação. Uma parte muito importante para a leitura tanto de V.R. como de J.R. parece ter sido a interação de Lilith com os Oankali e a mudança de perspectiva da protagonista a partir de suas ações.

No fim da página 23, J.R. sublinha “*His tentacles seemed to solidify into a second skin*” e na página 24 “*It’s an expression of pleasure or amusement.*”. Entre ambas as anotações, o narrador descreve a primeira aproximação de Lilith ao corpo do Oankali, aos poucos, a repulsa vai cedendo e ela pode observá-lo mais de perto. Acima e perto do fim da anotação da página 24, J.R. escreve “smile”, como mostra a Imagem 49 abaixo.

24

OCTAVIA E. BUTLER

smile

“It’s an expression of pleasure or amusement.”

“You were pleased a minute ago?”

“With you. You wanted your time back—the time we’ve taken from you. You didn’t want to die.”

Imagem 49 - Anotação "smile" de J.R. em *Dawn*, de Octavia Butler, p.24.

As anotações da página 23 e 24 mostram como a interação entre os leitores e o texto se faz a partir de camadas sobre camadas de ações co-operativas em que o reuso com transformações constrói novos significados a cada momento, ao mesmo tempo em que modifica os anteriores.

A Figura 10 ilustra esse processo no caso específico das descrições cinésicas do corpo de Jdahya em interação com Lilith e da interação do leitor J.R. com essa interação.

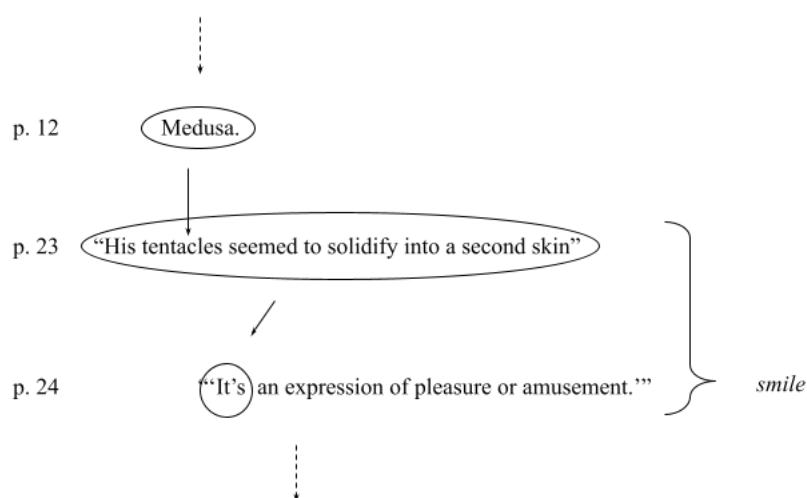


Figura 10 - Reação do leitor J.R. às descrições cinésicas do corpo de Jdahya em interação com Lilith em *Dawn*, de Octavia Butler, p. 12, 23 e 24.

A descrição cinésica do corpo de Jdahya na página 23, em que seus tentáculos se alisam sobre o corpo “como uma segunda pele” é sublinhada por J.R., indicando sua relevância para a leitura. Essa anotação carrega em si anotações anteriores, por exemplo, a feita na página 12, em que V.R. sublinhou “Medusa”, que foi a imagem trazida pelo narrador a partir da perspectiva de Lilith no momento em que descobriu o motivo da sua repulsa ao ver pela primeira vez o corpo do seu captor. A menção dos tentáculos é habitada pela referência ao ser mitológico grego, e também ao temor. Na página 24, por sua vez, a frase “it’s” retoma o evento sublinhado na página 23, isto é, a ação de Jdahya de alisar os próprios tentáculos sobre o corpo. Essa ação é descrita pelo personagem como “uma expressão de prazer e divertimento”, que por sua vez é traduzida por J.R. como um sorriso, na sua anotação “smile”.

Dali em diante, há muitos eventos do processo de leitura em que os leitores marcaram e anotaram trechos em que se descrevem as ações cinésicas dos Oankali e, em algumas ocasiões, deixaram marcas das suas reações a essas ações ou às reações dos personagens. Para fins de análise e apresentação dos dados, esses eventos foram descritos separadamente, mas deve ficar claro que esses eventos se entrecruzam no fluxo da leitura, e por isso, interagem e se modificam mutuamente. É como se a interação entre leitores, texto e autora (etc.) estivesse correndo em várias estradas paralelas que se entrecruzam em alguns pontos. Por momentos, uma dessas



estradas permite velocidades maiores e o percurso fica vertiginoso, enquanto outras estão paradas ou avançam muito lentamente. A interação entre os agentes desse sistema complexo acontece em todas essas estradas ao mesmo tempo, embora às vezes algumas tomem precedência.

A seguir, na Tabela 10, apresento a marginalia deixada por J.R. e V.R. em trechos que descrevem os gestos dos Oankali e dos ooloi. Como foi mostrado nas interações de J.R. nas páginas 23 e 24, o movimento dos tentáculos dos Oankali são apreendidos como gestos por Lilith, e ensinados pelos seus captores. O narrador descreve o gesto de alisar os tentáculos sobre o corpo, Lilith pergunta a Jdahya o que significa esse gesto, o Oankali responde usando as palavras “pleasure” e “amusement” e o leitor J.R. escreve no fim da fala de Jdahya a palavra “smile”. Esse aprendizado gestual de Lilith continua, e os leitores parecem acompanhá-lo.

Pg.	Localização	Anotação	Leitor
48	<p>["No. You just haven't learned yet not to ask dangerous questions."            "Why did you tell me as much as you did?"            The ooloi relaxed its tentacles. "Because we know you, Lilith. And, within reason, we want you to know us."]</p>	:/	V.R.
54	<p>The child opened its mouth, then closed it again, head tentacles writhing.            Confusion? Vocabulary problem?            "It's all right," Lilith said. "We can go outside if you like."  <u>Its tentacles smoothed flat against its body</u> briefly, then it took her hand and would have opened the wall and led her out but she stopped it.</p>	ALREADY READING BODY LANGUAGE  → it's pleased	V.R.  J.R.
55	<p>"Badly," she corrected.            "If I speak badly?"            "Yes."            There was a long silence. "Also, goodly?" it asked.            "No, not goodly. Well."            "Well." The child seemed to taste the word. "I speak well soon," it said.</p>	:)	J.R.
56	<p>Its tentacles settled into ugly irregular lumps when she shouted at it, but it stayed.</p>	:(	J.R.
72	<p>She looked at its tightly contracted body tentacles and decided it did not look happy. <u>It really was concerned over her failure to learn quickly and retain everything.</u></p>	:(	J.R.

Tabela 10 - Reação a descrições cinésicas nas leituras de J.R. e V.R. de *Dawn*, de Octavia Butler, p.48; 54; 55; 56; 72.

Na página 48, o leitor V.R. indicou com colchetes uma interação entre Nikanj, o ooloi designado a Lilith, e a protagonista, em que ele explica a ela que eles precisam que ela aprenda a conhecer os Oankali. Antes de dizer isso, e instigado pela pergunta de Lilith sobre ele ter compartilhado informação relevante com ela sobre sua cultura, ele relaxa os tentáculos, ao que o leitor V.R. reage fazendo um desenho icônico na margem que pode ser descrito como sendo um gesto de incômodo ou desagrado. Pelo que indicam as anotações, a interação entre Lilith e Jdahya nas páginas 23 e 24, em que o Oankali faz o gesto de alisar os tentáculos e explica que se trata de uma expressão de prazer, não foram signos especialmente significativos para V.R. (o primeiro leitor) e que apenas na segunda leitura (a de J.R.) essa interação foi sublinhada e foi feito o comentário sobre esse gesto ser um sorriso.

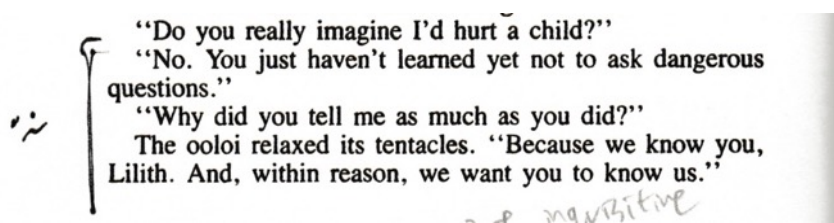


Imagem 50 - Anotação de V.R. com desenho icônico em *Dawn*, de Octavia Butler, p.48.

Observando a anotação na página 48 (ver Imagem 50) podemos dizer que algo na interação entre Lilith e Nikanj gera no leitor uma reação que ele indica com o ícone do gesto (:/). Ao invés de pensar que não é possível dizer ao certo o que causou desagrado ou como foi experienciado *especificamente* esse desagrado por parte do leitor, podemos dizer que assim como o ícone, a experiência do leitor pode ter sido também vaga, no sentido de não ser convencionalizada ao ponto em que “smile” é um símbolo convencionalizado. Os gestos têm a característica de terem significados abertos, pois como diz Goodwin:

Os gestos entram na arena de ação dotados de um significado visível rico, mas indeterminado (algo está sendo chamado à atenção do interlocutor por meio do ato de apontar). Seu excedente de significação tem consequências estruturais fortes para a organização da ação co-operativa em andamento. (GOODWIN, 2018, p.342)⁴²

⁴² No original: “Gestures enter the arena for action endowed with rich but indeterminate visible meaning (*something* is being called to the addressee’s attention through the act of pointing). Their surplus of possible meaning has strong structural consequences for the ongoing organization of co-operative action.”

Assim como o apontamento descrito por Goodwin (2018) indica possibilidades de ação ricas mas inespecíficas (alguém pode usar o mesmo gesto para apontar para uma região, ou para uma pessoa específica na direção do apontamento, ou estar dando uma instrução do tipo “vá pra lá”), a reação do leitor V.R., na forma de um desenho icônico, pode ser ícone de muitas expressões (desgosto, incredulidade, desagrado, tristeza, medo, etc.). Ao mesmo tempo pode não ser nenhuma delas especificamente, apenas um desenho que captura mais ou menos iconicamente uma experiência de propriocepção ou emoção espontânea do leitor, dado que o pensamento icônico não é proposicional, mas sim corporeado, cinemático e enativo (MEDINA, 2013 p.323).⁴³

Mais adiante, na página 54, V.R. sublinha “*Its tentacles smoothed flat against its body*” no meio a uma interação entre Lilith e Nikanj a respeito da capacidade exclusiva dos Oankali de abrir e fechar as paredes dos quartos onde mantêm a protagonista. O leitor além de sublinhar escreve na margem “ALREADY READING BODY LANGUAGE”. J.R., em leitura posterior, faz uma seta a partir do sublinhado de V.R. e escreve “it’s pleased”, como mostra a Imagem 51.

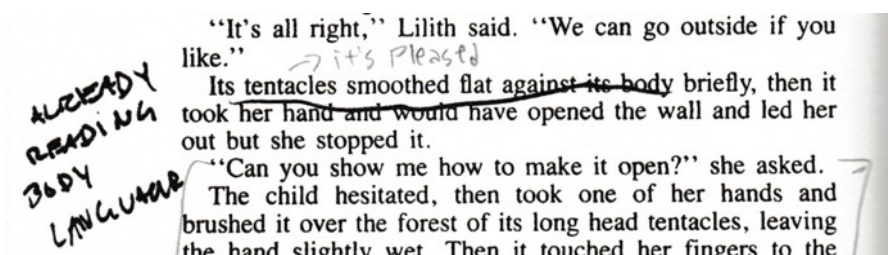


Imagem 51 - Anotações de V.R. e J.R. a respeito das ações cinésicas de Nikanj em *Dawn*, de Octavia Butler, p.54.

É curioso que V.R. sublinhe a menção aos gestos de Nikanj e não, por exemplo, a linha anterior, em que Lilith, após observar as ações do ooloi diz a ele “Está tudo bem, podemos sair, se você quiser”, onde ela demonstra a compreensão que tem do seu interlocutor. Ao invés disso, V.R. sublinha a descrição cinésica feita pelo narrador e indica que são *esses gestos* os que Lilith já está sabendo ler. Por sua parte, J.R. toma o sublinhado de V.R., sua anotação, e os gestos do

⁴³ Isso não significa que a experiência emocional do leitor despertada pelas descrições cinésicas na narrativa não possa ser proposicional. Nas anotações da leitora G.L. em *I Know Why the Caged Bird Sings*, de Maya Angelou, presentes no corpus há algumas instâncias em que a reação emocional foi elaborada como uma descrição de si mesma, como se ela se representasse sentindo algo. Exemplos dessas anotações são “Just by reading it, it touched me” após sublinhar um trecho da narrativa em que a narradora e protagonista descreve o que as pessoas diziam sobre um sermão lido na missa: “The Lord touched him tonight, didn’t He?”. No fim desse capítulo, que descreve essa missa, a leitora escreveu: “The whole chapter is about this one service. She describes it very well and *I felt like I was somewhere in there*. And I was an African-American. All the things the white people did to the blacks makes me *being ashamed* being white even it wasn’t me treating them like that (sic.)” (itálicos meus).

ooloi e os modifica a partir da sua própria anotação: “o ooloi está contente”. Neste caso, J.R. está interagindo de forma não linear com o ooloi e com o leitor anterior V.R.. Ao mesmo tempo, pelo material deixado por V.R. (sua anotação), está interagindo também com Lilith, que “já sabe ler linguagem corporal” e essa linguagem corporal é o que J.R. descreve como “estar contente”.

Mais adiante, nas páginas 55, 56 e 72, as expressões corporais do ooloi em interação com Lilith fazem emergir no leitor J.R. uma série de reações que ele deixa na marginália como desenhos de gestos (ver Imagem 52).

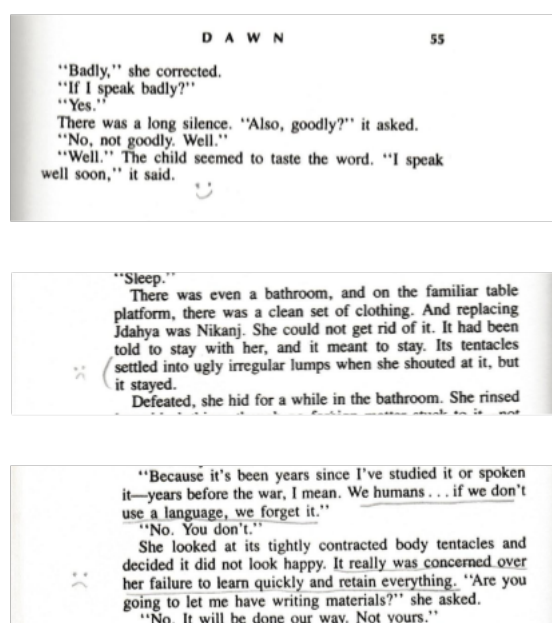


Imagem 52 - Reações icônicas de J.R. em *Dawn*, de Octavia Butler, p. 55, 56 e 72.

Na página 55, o leitor reage com o desenho de um sorriso após um intercâmbio entre Lilith e Nikanj em que Lilith corrige o uso de algumas palavras em inglês na fala de Nikanj. Ela lhe ensina o uso de “*badly*” e ele pergunta se então existe também “*goodly*”, ao que ela responde que não, que na sua língua existe “*well*”. Nikanj repete a palavra, faz um gesto que o narrador descreve como “parecia que a criança podia saborear o mundo”, e diz “I speak well soon.” A reação do leitor é uma reação aos corpos dos personagens em interação, o que significa que é uma reação as suas falas e gestos, ou seja, ao contínuo linguagem-paralinguagem-cinésica presente em toda interação comunicativa. Essa interação gera no leitor também uma ação que é a de desenhar um ícone de um sorriso no fim do capítulo. Como foi dito acima a respeito do

desenho icônico do gesto de desgosto, aqui também se trata de um signo que relembra uma ação cinésica do leitor.

As seguintes duas anotações, nas páginas 56 e 72, também são gestos icônicos do leitor associados a trechos da narrativa que descrevem interações em que as descrições cinésicas do ooloi estão presentes. Na página 56, o narrador descreve o efeito dos gritos de Lilith no corpo de Nikanj, cujos “tentáculos se fixavam em protuberâncias feias e irregulares” ao ouvi-los.

A reação do leitor é um desenho que pode indicar algum gesto como tristeza ou desgosto, e que se repete na anotação da página 72, em que o leitor J.R. sublinha a elaboração que o narrador faz dos gestos de Nikanj. Da perspectiva de Lilith, o ooloi não parece feliz, pois seus tentáculos estão contraídos, como foi descrito antes, na página 56, e o narrador descreve o motivo dessa contração como a preocupação do ooloi pelo fato de Lilith não aprender tudo rápido o suficiente. A essa interação de Nikanj, Lilith e o narrador, o leitor então reage com seu próprio corpo, e desenha um gesto que indica, como na página 56, tristeza, desgosto ou decepção.

Em sua proposta do leitor corporeado, Kukkonen (2014, p.368) descreve o que acontece com o leitor como “ressonâncias corporeadas da forma cinésica e dirigida das palavras que lê”. Em outras palavras, as descrições cinésicas fazem emergir no leitor uma ressonância corporal e emocional que é uma extensão da experiência dos personagens. Eu acredito que esses desenhos icônicos indiquem ressonâncias emocionais no sentido em que elas se parecem com as experiências emocionais dos personagens, e que são descritas no texto.

Conforme avança a narrativa, o corpo de J.R. aparece mais nas suas anotações, e parece que o leitor começa a ter, ele mesmo, participação nos eventos narrados. Na Tabela 11 foram transcritos os trechos em que a interação entre os personagens fez emergir uma série de reações por parte de J.R.

Pg.	Localização	Anotação	Leitor
57	She slept, finally. The light never changed, but she was used to that. She awoke once to find that Nikanj had come onto the bed with her and lay down. Her first impulse was to push the child away in revulsion or get up herself. Her second, which she followed, wearily indifferent, was to go back to sleep.	it likes her I like it, it's cute	J.R.
101- 102	Nikanj lay down again and seemed to tremble. <u>It was trembling</u> . Its body tentacles exaggerated the movement and made its whole body seem to vibrate. <u>She neither knew or cared what was wrong with it</u> . She left it where it was and went out to get food.	Why not!	J.R.
153	<u>She stared at it, remembered lying next to it when it was weak and helpless</u> , remembered breaking bits of food into small pieces and slowly, carefully feeding it those pieces. After a time its head and body tentacles drew themselves into knotted lumps and it hugged itself with its sensory arms. It spoke to her in Oankali: " <u>I want you to live!</u> Your mate is right! Some of these people are already plotting against you!"	they care about each other	J.R.

Tabela 11 - Reações de J.R. à interação entre Lilith e os Oankali em *Dawn*, de Octavia Butler, p. [57](#); [101](#); [102](#) e [153](#).

Na página 57, J.R. escreve em linhas uma embaixo da outra: “it likes her! / I like it, it’s cute”, como pode ser visto na Imagem 53. Pela posição, essa anotação parece uma reação ao parágrafo em que Lilith acorda, após um longo período fora da cela inicial, e encontra Nikanj, seu recém conhecido ooloi na mesma cama que ela. Essa proximidade do ooloi é interpretada pelo leitor como sendo uma demonstração de afeto do ooloi para Lilith (“it likes her!”).

Logo depois, o leitor faz uma apreciação do ooloi em duas partes: “I like it, it’s cute”. Como foi discutido acima para signos icônicos, os signos indexicais também têm significados ricos, mas indeterminados, ou pelo menos, menos determinados do que os símbolos. Como o apontamento do exemplo de Goodwin (2018, p.342), o pronome “it” também aponta para algo, mas não é claro nessa anotação para o quê. O leitor J.R. pode estar usando “it” para indicar Nikanj, e dizer que ele (o leitor) gosta do ooloi, e que ooloi é “cute” (fofo). Ele pode também estar indicando o gesto do ooloi de deitar do lado de Lilith: “I like it (o fato de Nikanj estar deitado do lado dela); it’s (o gesto do ooloi) cute”.

Em todo caso, é óbvio que ele não faz a apreciação indicada na anotação apenas a partir da descrição da cena em que o ooloi deita na cama com Lilith, pois a interação com Nikanj vem de cenas atrás e outros fatores podem ter contribuído para seu gosto pelo personagem ou do

seu gesto, e para a opinião de que ele (ou o seu gesto) é “fofo”. Ao mesmo tempo, é neste ponto que o leitor fez a anotação, logo depois do evento em que Nikanj deita na cama com Lilith. O leitor interpreta essa ação como algo fofo e também como prova de que o ooloi gosta da protagonista.

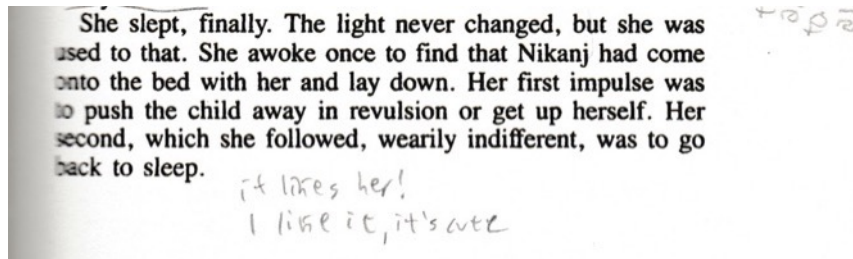


Imagem 53 - Anotação de J.R. em *Dawn*, de Octavia Butler, p.57.

Essa noção de que Nikanj gosta de Lilith parece interagir com o trecho das páginas 101 e 102 em que J.R. reage à cena com uma reclamação: “Why not!”. No trecho, o leitor sublinhou “it [Nikanj] was trembling” e umas linhas depois “She neither knew or cared what was wrong with it.”. A reclamação, então é feita ao fato da protagonista não se importar sobre o por quê do ooloi estar tremendo. Pelo fato de não haver no texto, entre as páginas 57 e 101, nenhuma outra anotação sobre a opinião do leitor a respeito da relação entre Nikanj e Lilith, nem alguma menção a o que possa significar o tremor do corpo dos Oankali, o leitor parece continuar achando o ooloi fofo, e considerando que ele gosta de Lilith. Ele interpreta o tremor como algo negativo, e a falta de interesse de Lilith o faz reclamar. A forma de sua anotação me faz pensar em uma reclamação, pois ao mesmo tempo em que se formula como uma pergunta, usando o pronome interrogativo “why”, o leitor escolheu pontuar com um signo de exclamação e não de interrogação. Esse tipo de interações demonstram a vitalidade das ações performadas pelos leitores, que estão engajados a tal ponto com seus corpos, que deixam em suas anotações rastros verbais da vitalidade de sua fala.

Mais adiante, na página 153, a cena do tremor de Nikanj volta como uma memória de Lilith. O leitor J.R. sublinha a memória de Lilith: “*She stared at it, remembered lying next to it when it was weak and helpless*” e depois uma fala dele: “*I want you to live!*” e escreve na margem: “they care about each other.” Como mostra a Imagem 54.

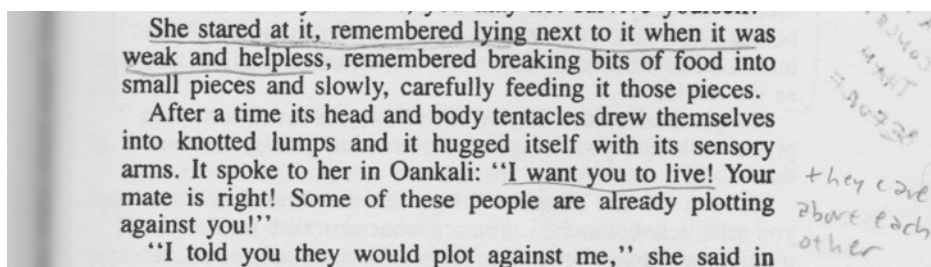


Imagem 54 - Anotação de J.R. em *Dawn*, de Octavia Butler, p.153.

As anotações das páginas 57, 101-102 e 157, somadas às anotações anteriores, mostram como as reações do leitor aos corpos dos personagens fazem emergir o percurso emocional a que se refere a escritora Amy Tan (2023) na sua fala sobre a descoberta do escritor. O leitor, conforme vê e escuta os personagens em interação vai deixando anotações que dão indícios desse percurso emocional, e que são eles mesmos material para que ele desenvolva esse percurso. Conforme avançam a leitura e a interação dos personagens a interpretação que o leitor faz da relação entre os personagens muda, e essa mudança fica manifestada na marginália.

### 7.3. Considerações finais

Neste capítulo descrevi como o corporeamento é característica fundamental da interação do leitor com o texto e da ecologia da composição que dela emerge. Na seção 7.1. explorei como o corpo está distribuído em diferentes escalas no sistema complexo, da manipulação do livro e dos instrumentos de escrita passando pelo desenvolvimento dos arcos narrativos movidos pela interação face-a-face dos personagens, até a figura mitológica de Medusa e a história das células HeLa e da pesquisa sobre o câncer no século XX. Os leitores interagem com os personagens, a autora, outros leitores (etc.) por meio do reuso com transformação de materiais disponibilizados por outros no texto e no livro ou por eles mesmos em momentos anteriores. Esses materiais são, por exemplo, as marcações gráficas no texto (sublinhados, colchetes, círculos), mas também as anotações e, principalmente a língua.

Na seção 7.2. descrevi como o corporeamento distribuído em diferentes escalas e materiais interagiu, durante a leitura de V.R. e J.R., para fazer emergir um arco emocional dos leitores a respeito da interação dos personagens, especificamente, de Lilith e seus captores, os Oankali. Demonstrei como as descrições do contínuo linguagem-paralinguagem-cinésica (cf. POYATOS 1977; 2002) agiram como instruções para a imaginação dos leitores, que



experienciaram as interações dos personagens por meio de um processo corporeado, enativo e cinésico (cf. MEDINA 2013). Essa experiência dos leitores, da qual ficaram indícios na marginália, mostrou como foram mudando as relações entre Lilith e os Oankali, e como, ao mesmo tempo, foram mudando as reações que essa relação despertou nos leitores.

## 8. Emergência

Neste capítulo apresento duas análises da interação dos leitores com o texto (etc.), da qual emergem dois processos semióticos. Em primeiro lugar, na seção 8.1. descrevo como se desvela a emergência do signifiado do título da obra de Clarice Lispector, *Água Viva*, durante a leitura de L.M., e como esse processo de emergência é indicado na marginalia. Em segundo lugar, na seção 8.2. descrevo como emerge o personagem de Mrs. Flowers, na leitura de *I Know Why the Caged Bird Sings*, de Maya Angelou, durante a leitura de G.L., e como, desse processo emergente, ficam índices na marginalia. Diferentemente das análises anteriores, essas duas descrições não se atêm a nenhuma das características dos sistemas complexos especificamente, mas, sim, descrevem o processo semiótico de interação em toda a sua complexidade. Todos os aspectos detalhados anteriormente (distributividade, enação, corporeamento), são ressaltados sempre que for relevante para a análise ou sempre que estiverem evidentes na marginalia.

Antes de começar as análises, gostaria de me deter em duas citações, uma de Haruki Murakami e outra, de Marguerite Duras, a respeito da tarefa do escritor. Em seu livro *Romancista como vocação*, Murakami fala sobre a ineficiência do trabalho do romancista:

Escrever romances é de fato algo extremamente ineficiente. É uma repetição do “por exemplo”. Vamos supor que o autor tenha seu tema pessoal. Ele o parafraseia, colocando em outro contexto: “Tal coisa significa, por exemplo, isso”. Se houver uma parte confusa e nebulosa nessa paráfrase, começará outra versão: “Tal coisa significa, por exemplo, isso”. É uma eterna repetição de “Tal coisa significa, por exemplo, isso”. Uma cadeia de paráfrases que continua para sempre. Como as bonecas russas que não param de surgir uma de dentro da outra. (MURAKAMI, 2015, pp. 16-17)

Em seu ensaio *Escrever*, Marguerite Duras usa a vida como uma metáfora para a escrita, e ressalta o caráter misterioso do processo de escrever:

A escrita é o desconhecido. Antes de escrever, nada sabemos acerca do que vamos escrever. E com toda lucidez. (...)

Se soubéssemos alguma coisa daquilo que vamos escrever antes de fazê-lo, antes de escrever, nunca escreveríamos. Não valeria a pena.

Escrever é tentar saber o que escreveríamos se fôssemos escrever – só ficamos sabendo depois – antes, é a pergunta mais perigosa que podemos nos fazer. Mas também é a mais comum.

A escrita chega como o vento, é nua, é de tinta, é a escrita, e passa como nada mais passa na vida, nada mais, exceto ela, a vida. (DURAS, 2021, p.63-64)

Os autores estão falando de sua experiência: de como a escrita, após muito fazê-la, aparece para eles. Tanto na reflexão de Murakami como na de Duras sobre a tarefa de escrever, há indícios de que essa experiência é processual e de que, por isso, ela está em constante mudança (Murakami o descreve como “uma cadeia de paráfrases que continua para sempre”). O resultado desse processo só é sabido depois do fazer. Duras ainda compara a escrita com a vida em seu sentido de acontecimento: para saber do que se trata o escrito (ou o vivido), é preciso escrevê-lo (ou viver).

Neste texto tenho mostrado como a leitura, enquanto uma das inter-ações pelas quais emerge a ecologia da composição, é também parte desse processo semiótico incessante que começa muito antes da publicação de um texto, do qual emergem significados apenas por e durante a leitura (ver a seção 6.2). Na leitura, assim como na escrita, só sabemos o que lemos depois de ler, como diz Duras, e também, isso que é “o que lemos” muda a cada instante como na “cadeia de paráfrases” de Murakami.

Como já foi dito, a ecologia da composição é um sistema complexo e, nesse sentido, é um sistema vivo, o que significa que ele e suas partes constituintes têm memória, ou seja, podem acumular informação sobre processos anteriores e, além disso, podem passar essas informações para seus sucessores, ou para estados posteriores do mesmo processo (cf. MARION, 1999; THIETART; FORGUES, 2011). Ao mesmo tempo, ele é um sistema adaptativo e emergente, o que significa que é composto por “agentes múltiplos interagindo dinamicamente de maneiras diversas, seguindo regras locais, alheios à qualquer instrução de nível superior” (JOHNSON, 2012, p.31). Essas interações locais produzem diferentes estados de comportamento macro, que são identificáveis por meio de mudanças globais em *fases de transição*, e que caracterizam esses sistemas como emergentes.

Do ponto de vista dos sistemas complexos, tanto a experiência relatada por Murakami de que o texto é algo que se repete e se modifica “para sempre”, como a relatada por Duras de que o texto não se conhece até depois de ter sido feito apontam para essas características de emergência e adaptabilidade. Por um lado, as interações locais, pelo fato de o sistema ter memória, são construídas usando materiais de interações anteriores. Nesse sentido, elas são sim “paráfrases” de eventos anteriores, ou em termos da teoria de ação co-operativa (GOODWIN, 2018), elas são reusos com transformação de materiais e ações disponíveis na ação local. Essa disponibilidade não depende apenas do que está presente no ambiente, mas do

que está na memória do sistema, em cada agente e nos materiais que ele usa. O que emerge dessas ações co-operativas, e de seus acúmulos, e que Iser chama de “obra” e Durás de “aquilo que vamos escrever”, é desconhecido de antemão, pois vai emergir das ações locais como um padrão global de escala superior.

Neste capítulo, vou mostrar, por meio de duas análises como essa emergência se dá e como a memória do sistema permite que as ações co-operativas levadas a cabo pelos leitores, os autores e os textos façam emergir padrões globais de significado a que vou me referir como “o significado do título *Água Viva*” e “o personagem de Mrs. Flowers”.

### 8.1. Emergência do título *Água Viva* na leitura de L.M. da obra de Clarice Lispector

O fenômeno analisado inicialmente será a emergência do significado do título do livro *Água Viva*, de Clarice Lispector, durante a leitura de L.M. É evidente que, no momento em que a leitora entrou em contato com o livro, ou talvez ainda antes, ela já tenha visto o título do livro e que ele já significasse, naquele primeiro momento, alguma coisa para ela. Pelo histórico de interações da leitora com a língua portuguesa e talvez com a literatura de Lispector, pode ser que ela tenha tido alguma noção sobre o significado desse título, não apenas pelo seu significado convencional na língua que aponta para o animal aquático, mas também por como esse livro se encaixa no histórico da literatura da autora.

Quando eu digo que aqui vou analisar a emergência do significado desse título, me refiro a como, na marginalia, há vestígios de que esse significado inicial foi sendo modificado durante a leitura de L.M., até chegar a um ponto em que a leitora experienciou uma espécie de momento “eureka!”, no qual ela parece definir o significado desse título. Nesse sentido, o significado do título foi emergindo com a leitura por meio de uma série de ações co-operativas, que serão descritas mais adiante. Na Tabela 12, foram transcritos os trechos do texto e as anotações que vão servir como material para a descrição.

Pg.	Localização	Anotação
30	<p>A transcendência dentro de mim é o "it" vivo e mole e tem o pensamento <u>que uma ostra tem. Será que a ostra quando é arrancada de sua raiz sente ansiedade? Fica quieta na sua vida sem olhos. Eu costumava pingar limão em cima da ostra viva e via com horror e fascínio ela contorcer-se toda. E eu estava comendo o it vivo. O it vivo é o Deus.</u></p>	<p>(post-it) - Clarice e o "outro", o "it" barata, ocio (sic), o estranho, o estranhamento. Ela se sentia estrangeira... E ser estrangeira não pode ser, afinal, querer engolir o outro, essa coisa mole e estranha, incorporar? -- pesquisar sobre isso! - Placenta: ser mulher no mundo; amamentar; alimentar o outro, nutrir o outro. E o outro, novamente, aparece em contraposição ao eu. Fem x masc.</p>
31	<p>Disseram-me que a gata depois de parir <u>come a própria placenta</u> e durante quatro dias não come <u>mais nada</u>. Só depois que toma leite.</p>	<p><i>Teoria placenta mulher</i></p>
34	<p>Não estou mais assustada. Deixa-me falar, está bem? <u>Nasci assim:</u> tirando do útero da minha mãe a vida que <u>sempre foi</u> eterna. Espera por mim - sim? Na hora de pintar ou escrever sou anônima. Meu profundo anonimato que nunca ninguém tocou.</p>	<p><i>útero, eterno, placenta. Escrever.</i></p>
35	<p>Não. Não é fácil. Mas "é". Comi minha própria placenta para não <u>precisar comer durante quatro dias. Para ter leite para te dar. O leite é um "isto". E ninguém é eu. Ninguém é você. Esta é a solidão.</u></p>	<p><i>Dar-se; escrever; o eu/it</i></p>
38	<p><u>Queimo-a em fogueira inquisitorial.</u> <u>Cercam-me criaturas elementares,</u></p>	<p><i>.P.38: Nascimento, o "it". E a sensualidade na noite, com elementos de magia, ligados ao feminino (bruxas), à natureza... "Minhas cerimônias de sacrilégio" "Queimo-a em fogueira inquisitorial". "Vejo a grande lesma branca com seio de mulher" P.39 - Fogueira / Claro e escuro</i></p>
38	<p>Eu sou puro it que pulsava ritmadamente. Mas sinto que em breve estarei pronta para falar em ele ou ela. História não te prometo aqui. Mas tem it. Quem suporta? It é mole e é ostra e é placenta. Não estou brincando pois não sou um sinônimo — sou o próprio nome. Há uma linha de aço atravessando isto tudo que te escrevo. Há o futuro. Que é hoje mesmo.</p>	<p><i>it-aquilo nascimento placenta</i></p>

45	<p><u>Terei que morrer de novo para de novo nascer? Aceito.</u></p> <p><u>Vou voltar para o desconhecido de mim mesma e quando nascer falarei em "ele" ou "ela". Por enquanto o que me sustenta é o "aquilo" que é um "it". Criar de si próprio um ser é muito grave. ... E andar na escuridão completa à procura de nós mesmos é o que fazemos. Dói. Mas é dor de parto: nasce uma coisa que é. É-se. É duro como uma pedra seca. Mas o âmago é it mole e vivo, perecível, periclitante. Vida de matéria elementar.</u></p> <p><u>...Simpta... Amptala ... língua it.</u></p>	<p><i>O it é a essência, algo mole, flexível.</i></p>
63	<p><u>Não vê que isto aqui é como filho nascendo? Dói. Dor é vida exacerbada.</u></p> <p><u>O processo dói. Vir-a-ser é uma lenta e lenta dor boa.</u></p>	<p><i>Escrever o instante já; velando (incompreensível)</i></p>
65	<p>Isto que estou te escrevendo é em contralto. É negro-espiritual. Tem coro e velas acesas. Estou tendo agora uma vertigem. Tenho um pouco de medo. A que me levará minha liberdade? O que é isto que estou te escrevendo? Isso me deixa solitária. Mas vou e rezo e minha liberdade é regida pela Ordem — já estou sem medo. O que me guia apenas é um senso de descoberta. Atrás do atrás do pensamento.</p>	<p><i>Escrever por instinto (?) "Atrás do pensamento"</i></p>
74	<p><u>E vibra-me esse it. Estou viva.</u></p>	<p><i>Água viva → placenta; o it; o antes → que é agora</i></p>

Tabela 12 - Marginália feita pela leitora L.M. em *Água Viva*, de Clarice Lispector: emergência do significado do título *Água Viva*. P.30 (com *post-it*); 31; 34; 35; 38 (com *post-it*); 45; 63; 65; 74.

Ao longo da sua leitura de *Água viva*, a leitora L.M. fez anotações e marcações à margem seguindo uma série de conceitos relacionados: o 'it' (páginas 30, 35, 38, 45 e 74), a placenta/ o útero/ o feminino (páginas 30, 31, 34, 38, 74), o nascimento (em duas anotações na página 38), e a escrita (páginas 34, 35, 63 e 65). A primeira e única anotação que a leitora faz com a palavra (ou sintagma) "Água viva" se encontra na página 74, onde ela esboça uma espécie de definição, valendo-se de setas (isso indica aquilo), "Água viva → placenta; o it; o antes → que é agora", como é mostrado na Imagem 55.

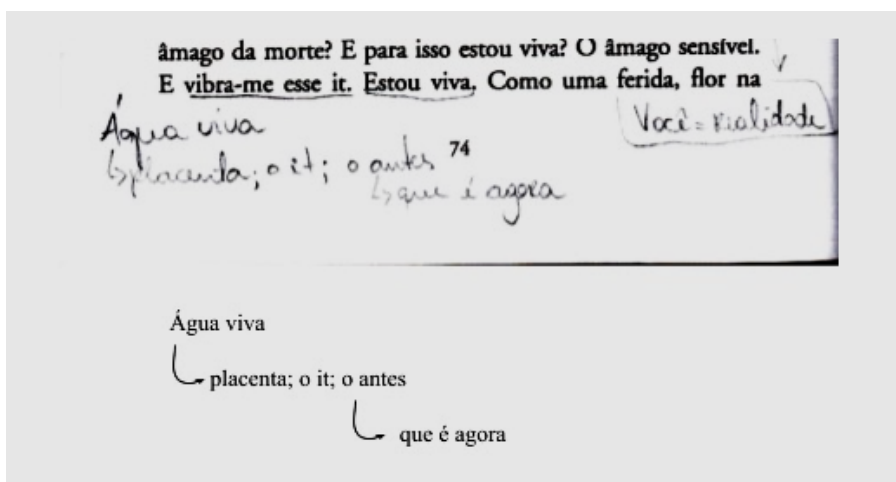


Imagem 55 - Anotação na página 74 de *Água viva*, feita pela leitora L.M.: ápice do processo semiótico.

Fazendo a leitura do livro e da sua marginália, fica evidente que aquele ponto da leitura é um ápice – ou a *fase de transição* de um sistema complexo (cf. JOHNSON, 2012; MARION, 1999; SYVERSON, 1999) – de um processo semiótico que vinha se desenvolvendo em páginas anteriores, e que pode ser retraçado por meio das anotações selecionadas na Tabela 12. Uma *fase de transição* é um momento de mudança de um estado definido do padrão global do sistema complexo para outro em uma conjuntura crítica (JOHNSON, 2012, p.184). Pela estrutura de definição, marcada pelo uso de setas além da organização escalonada (“Água viva” é escrito acima de “placenta; o it; o antes”, que por sua vez é escrito acima de “que é agora”), parece que a leitora chegou a uma espécie de conclusão ou compressão do significado do título do livro. Não há nem antes nem depois da página 74 nenhum uso de “Água viva” nas anotações da leitora.

A partir da anotação da página 74, é possível perceber como a leitora criou uma espécie de rede de conceitos que permitem traçar o caminho reverso de um processo semiótico: placenta, o ‘it’ e escrever se vinculam, entre si e com o texto escrito por Lispector, de diferentes maneiras em anotações de páginas anteriores. Como um trançado, “o ‘it’” que foi escrito na anotação da página 74 aparece vinculado às palavras “nascimento” e “placenta” na anotação da página 38, e a “escrever”, na 35; “escrever”, por sua vez, aparece na mesma anotação em que aparecem “útero” e “placenta”, na página 34; estes últimos aparecem nas anotações da página 30, de novo na 31, e como uma metáfora estendida do feminino na página 38. As anotações ficaram como vestígios de um processo de leitura em busca do título *Água Viva*. Mas a questão é: como esse processo se desenvolveu?

Assim como Marguerite Duras (2021) diz sobre a escrita, que só se sabe o que escreveremos depois de escrevê-lo, a observação da marginália de L.M. também mostra como o significado do título *Água Viva* só emergiu depois de uma longa série de interações da leitora com o texto, que foram interações locais, página a página, e cujo acúmulo fez emergir algo que é percebido como uma mudança no padrão global. Se imaginarmos a leitora L.M. lendo o livro página a página, e fazendo as anotações concomitantemente com a leitura, podemos entender como essas interações foram se acumulando no seu histórico de leitura do livro e, eventualmente, criar esse estalo que ela deixa marcado na página 74. Na descrição, vou procurar reconstruir esse processo semiótico usando como evidência a interação do texto e da marginália.

Em um primeiro momento, pode-se dizer que esse processo semiótico acontece na dimensão temporal-sequencial. Dado que se trata de um processo semiótico que se dá principalmente por meio de língua escrita, ele é prioritariamente sequencial. Se fosse o caso de uma contação de história em uma interação face-a-face teríamos uma interação mais multimodal em que vários signos acontecem concomitantemente. Isso não quer dizer que ele seja um processo estritamente monomodal, já que, como evidencia a marginália, nele acontecem marcações como sublinhados que são feitos concomitantemente com a leitura: podemos imaginar a leitora lendo as palavras enquanto desliza o lápis fazendo uma linha sob elas no ritmo da sua leitura, enquanto cola nas páginas os marcadores translúcidos que usou e que podem ser vistos na Imagem 56.

Além disso, e como foi discutido no capítulo 7, o corpo dos leitores está presente na leitura de várias maneiras e podemos imaginar que a leitura tenha despertado na leitora uma série de ações corporais que não deixaram rastro na marginália, mas que devem ter acontecido. Quando digo que o processo é principalmente sequencial me refiro ao fato de que a leitora não pode ler todas as páginas ao mesmo tempo, e que mesmo quando todo o conteúdo de uma página está disponível no seu campo visual, ela também não pode ler todas as palavras simultaneamente.



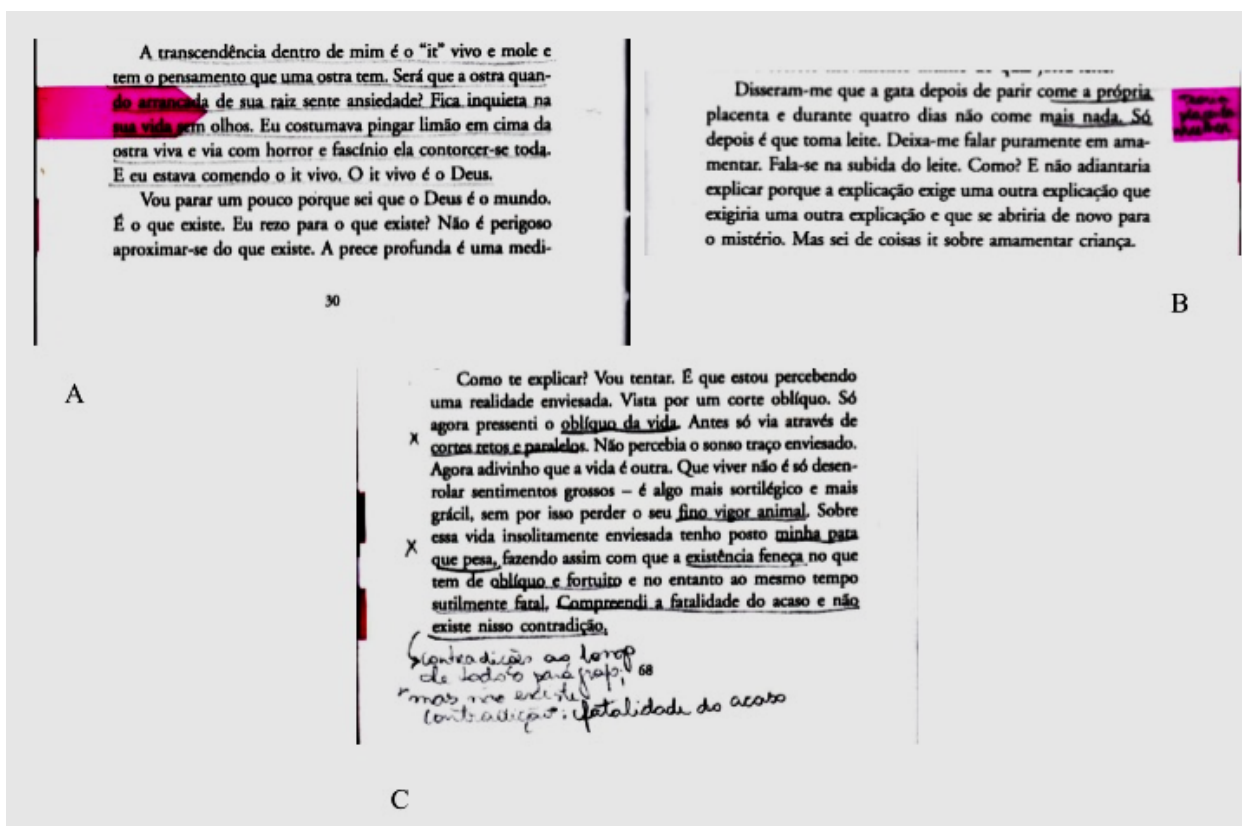


Imagem 56 – Anotações e uso de adesivos translúcidos na marginalia da leitora L.M. em *Água Viva*, de Clarice Lispector.

Por outro lado, e como é característico da distributividade dos sistemas complexos, eles operam em muitos níveis ao mesmo, o que permite que processos emergjam em níveis diferentes em qualquer momento da interação. Isso significa que embora o texto — tanto no sentido de língua escrita como de objeto livro — conduza um processo a partir de *affordances* de sequencialidade, o que a marginalia mostra é que a leitora está imersa em um processo de ações co-operativas que incorporam indexicalmente elementos de linguagem usados por outros agentes, e por ela mesma, em ações anteriores (GOODWIN, 2018, p.106).

Além disso, a leitora constrói suas ações a partir de materiais diversos como língua, sinais gráficos (setas, sublinhados), *post-its*, estruturas fornecidas por agentes anteriores, etc., criando uma *laminação*, “em cujos arranjos híbridos locais os diferentes atributos fornecidos por formas diversas de semiose se elaboram mutuamente para criar um todo que não pode ser encontrado em nenhum dos elementos particulares” (GOODWIN, 2018, p.105). Na laminação,

Os participantes não apenas tratam os enunciados como estruturas complexas montadas por meio da interação dinâmica de diferentes camadas de fenômenos semióticos diversos (fala, prosódia, gesto, etc.), mas também são

capazes de decompor essas estruturas e usar partes delas, enquanto mudam a maneira em que aquilo de que se apropriaram deve ser entendido ao colocá-lo em uma nova configuração contextual. (GOODWIN, 2018, p.127)⁴⁴

A Figura 11, a seguir, ilustra como a marginália deixada pela leitora L.M. no livro *Água Viva* dá pistas sobre essa laminação de ações co-operativas ao longo da sua leitura.

---

⁴⁴ No original: “Participants themselves thus not only treat utterances as complex structures assembled through the dynamic interplay of different layers of diverse semiotic phenomena (talk, prosody, gesture, etc.), but are able to decompose those structures and reuse parts of them, while changing how what has been appropriated is to be understood by embedding it within a new contextual configuration.”

Pg.	Trecho	Anotação
Capa	<b>Água viva</b>	
30	A transcendência dentro de mim é o <b>"it"</b> vivo e mole e tem o pensamento que uma ostra tem. Será que a ostra quando é arrancada de sua raiz sente ansiedade? Fica quieta na sua vida sem olhos. Eu costumava pingar limão em cima da ostra viva e via com horror e fascínio ela contorcer-se toda. E eu estava comendo o it vivo. O it vivo é o Deus.	Clarice e o "outro", o "it" barata, ocio, o estranho, o estranhamento. - <b>Placenta</b> : ser mulher no mundo; amamentar; alimentar o outro, nutrir o outro. E o outro, novamente, aparece em contraposição ao eu. Fem x masc.
31	Disseram-me que a gata depois de parir come a própria <b>placenta</b> e durante quatro dias não come mais nada. Só depois que toma leite.	Teoria <b>placenta mulher</b>
34	Não estou mais assustada. Deixa-me falar, está bem? <b>Nasci</b> assim: tirando do <b>útero da minha mãe a vida que sempre foi eterna</b> . Espera por mim - sim? Na hora de pintar ou <b>escrever</b> sou anônima. Meu profundo anonimato que nunca ninguém tocou.	<b>útero, eterno, placenta. Escrever.</b>
35	Não. Não é fácil. Mas "é". Comi minha própria <b>placenta</b> para não precisar comer durante quatro dias. Para ter leite para te dar. O leite é um "isto". E ninguém é eu. Ninguém é você. Esta é a solidão.	<b>Dar-se; escrever; o eu/it</b>
38	Queimo-a em fogueira inquisitorial. Cercam-me criaturas elementares,  Eu sou <b>puro it</b> que pulsava ritmadamente. Mas sinto que em breve estarei pronta para falar em ele ou ela. História não te prometo aqui. Mas tem it. Quem suporta? It é mole e é ostra e é <b>placenta</b> . Não estou brincando pois não sou um sinônimo — sou o próprio nome. Há uma linha de aço atravessando isto tudo que te escrevo. Há o futuro. Que é hoje mesmo.	.P.38: <b>Nascimento, o "it"</b> . E a sensualidade na noite, com elementos de magia, ligados ao <b>feminino</b> (bruxas), à natureza...  <b>it-aquilo nascimento placenta</b>
45	Terei que morrer de novo para de novo <b>nascer</b> ? Aceito Vou voltar para o desconhecido de mim mesma e quando nascer falarei em "ele" ou "ela". Por enquanto o que me sustenta é o "aquilo" que é um <b>"it"</b> . Criar de si próprio um ser é muito grave. ... E andar na escuridão completa à procura de nós mesmos é o que fazemos. Dói. Mas é dor de parto: <b>nasce</b> uma coisa que é. É-se. É duro como uma pedra seca. Mas o âmago é it mole e vivo, perecível, periclitante. Vida de matéria elementar. ...Simpta... Amptala ... <b>língua it</b> .	<b>O it é a essência, algo mole, flexível.</b>
74	E vibra-me esse <b>it</b> . Estou <b>viva</b> .	<b>Água viva --&gt; placenta; o it; o antes--&gt; que é agora</b>

Figura 11 - Modelo de laminação na leitura da leitora 1 de *Água Viva*, de Clarice Lispector: sucessivas ações co-operativas de reuso e modificação de elementos linguísticos durante o trabalho de leitura.

A seta descendente na Figura 11 indica o caráter sequencial da leitura e ressalta o fato de que o processo semiótico de leitura de um texto se dá, por um lado, na dimensão temporal-sequencial, no sentido especificado anteriormente. As setas laranja e azul, por sua parte, indicam que esse processo semiótico se constrói também a partir de ações co-operativas de reuso e transformação de materiais.

Com o fim de ilustrar essa complexa rede de ações co-operativas chamadas *laminações*, vou mostrar como dois materiais semióticos, “o *‘it’*” e “*placenta*”, se organizam não em enunciados individuais, mas especialmente em relação a uma sequência em desenvolvimento (GOODWIN, 2018, p.111).

Na página 30, que estou tomando como o início reconhecível dessa ação co-operativa, a leitora indica com um sublinhado e um adesivo translúcido o trecho em que a autora reflete sobre o pensamento das ostras e o caracteriza como sendo “o *‘it’*”:

“A transcendência dentro de mim é o "it" vivo e mole e tem o pensamento que uma ostra tem. Será que a ostra quando é arrancada de sua raiz sente ansiedade? Fica quieta na sua vida sem olhos. Eu costumava pingar limão em cima da ostra viva e via com horror e fascínio ela contorcer-se toda. E eu estava comendo o it vivo. O it vivo é o Deus.”  
(LISPECTOR, 1998, p.30, sublinhados da leitora L.M.)

Em outro *post-it* sobreposto ao texto, a leitora L.M. faz uma anotação em que ela retoma “o *‘it’*” e o associa com “o *outro, a barata, o estranho, o estranhamento*”. No mesmo *post-it*, a leitora então faz uma anotação sobre “a *placenta*” em que esse conceito aparece como uma extensão metafórica da feminilidade por meio de conceitos relacionados como “*ser mulher no mundo, amamentar, alimentar o outro, etc.*”. Na página seguinte (p. 31), a leitora sublinha “*come a própria*” e “*mais nada*”, e escreve em um *post-it* ao lado: “*teoria placenta mulher*”. A anotação sobre a placenta no *post-it* da página 30 deve ter sido feita depois da leitura da página 31 e depois da anotação naquela página, pois até então não havia, no texto, qualquer menção à placenta ou ao útero. Nesse sentido, o que aparece para um leitor seguinte (no caso eu) como uma anotação sobre a placenta na página 30 (ver Imagem 57) deve ter acontecido em um momento posterior à leitura do texto assinalado pela leitora:

“Disseram-me que a gata depois de parir come a própria placenta e durante quatro dias não come mais nada. Só depois que toma leite.” (LISPECTOR, 1998, p. 31, sublinhados da leitora L.M.)

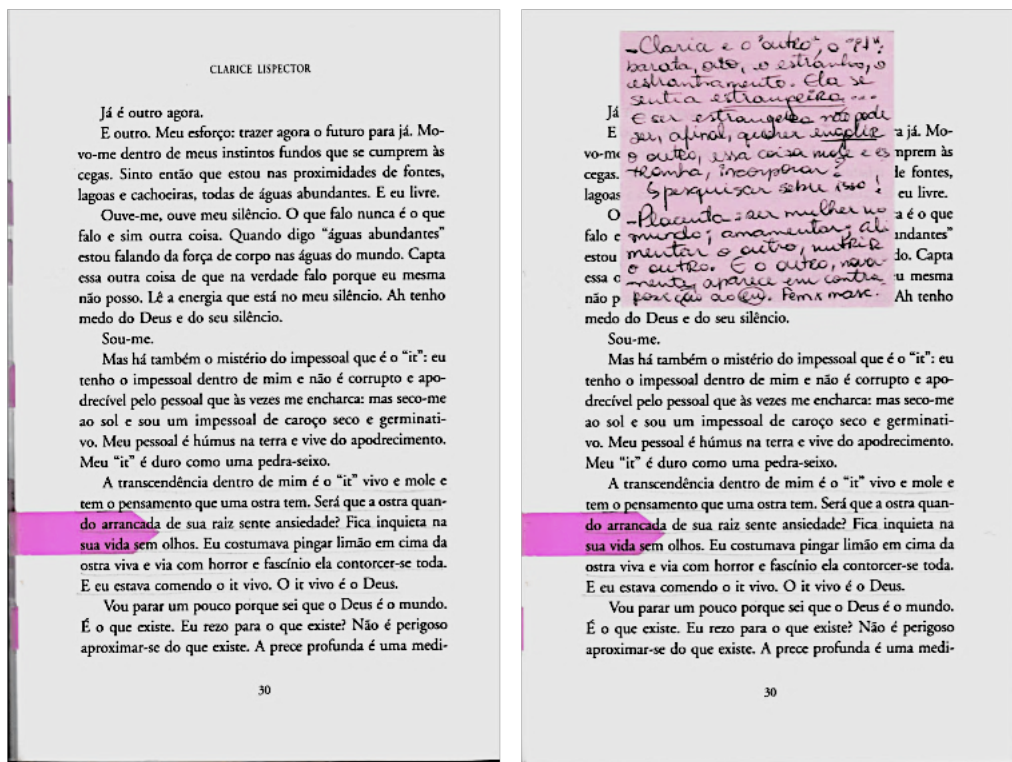


Imagem 57 - Anotações da leitora L.M. em *Água Viva*, de Clarice Lispector, pg. 30.

Nesse sentido, o processo de interação deve ter sido menos sequencial, e muito melhor caracterizado como um vai-e-vem, ilustrado nas figuras a seguir (ver Figura 12 e Figura 13). Ao chegar à página 30 a leitora sublinha o trecho sobre as ostras e o 'it', indica-o com o adesivo translúcido na margem, e provavelmente faz a primeira anotação num bloco de *post-it* (ver o esquema 1 na Figura 12). Esse *post-it* oferece a ela as *affordances* de extensão (maior do que as margens) e de ser colável no papel sem estragá-lo, pois a faixa adesiva é feita de material que permite ser descolada sem deixar resíduos. A leitora então, após escrever a anotação, cola a nota na página 30 (ver esquema 2 na Figura 12), usando a faixa adesiva para colar a nota apenas na margem superior, impedindo que o papel rosa bloqueie o texto do livro em toda a sua extensão. Colada apenas na margem superior, a nota pode ser levantada para revelar as linhas que cobre.

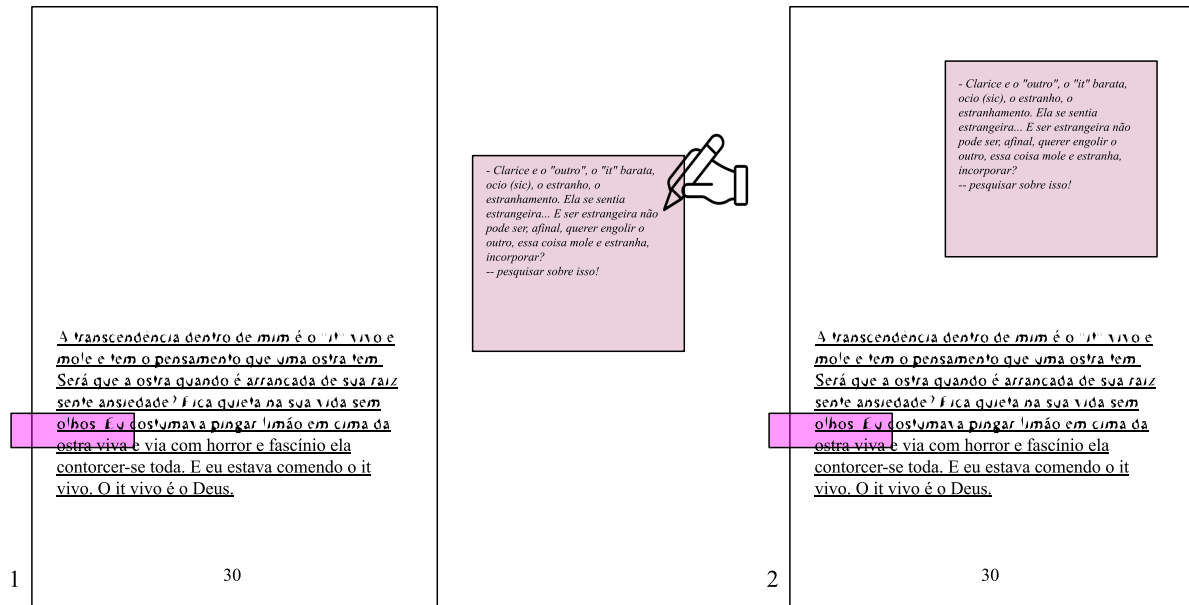


Figura 12 - Processo de laminação de leitura e anotação em *post-it* da leitora L.M. em *Água Viva*, de Clarice Lispector, p. 30.

A leitora então continua sua leitura, e na página 31 sublinha os trechos “*come a própria*” e “*mais nada*”, coloca um adesivo translúcido na margem e nele escreve “*teoria placenta mulher*” (ver esquema 3 na Figura 13). Depois, a leitora volta à página 30 e escreve no espaço vazio do *post-it* colado antes da anotação sobre a placenta (ver esquema 4 na Figura 13).

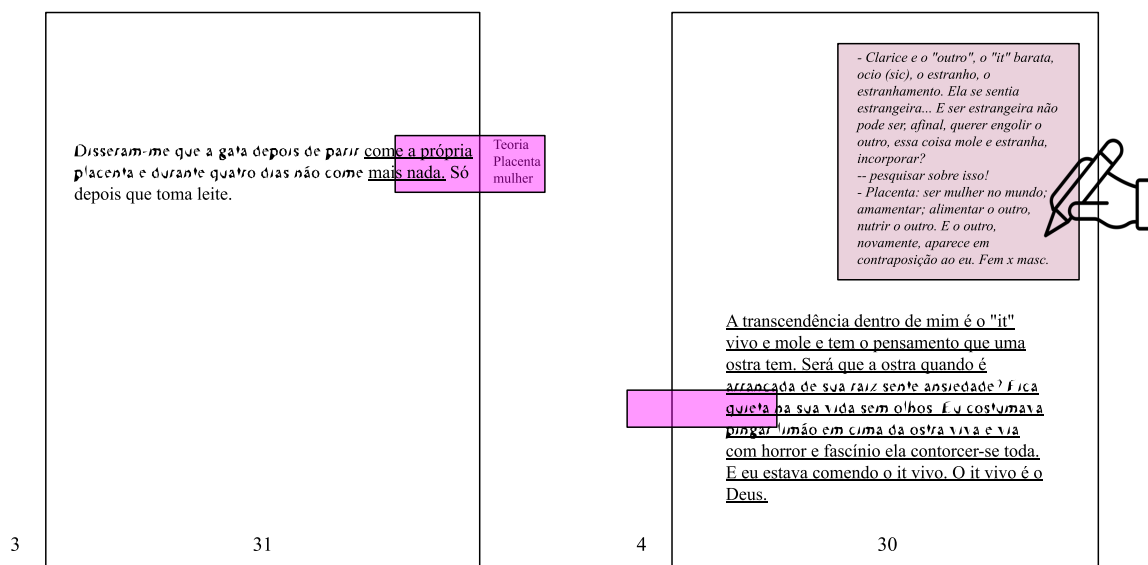


Figura 13 - Processo de laminação de leitura e anotação em *post-it* da leitora L.M. em *Água Viva*, de Clarice Lispector, p. 31 e 30.

As duas anotações, aquela sobre o “it” e a outra sobre a placenta, ficam uma do lado da outra na página 30, mas foram feitas em momentos diferentes. A leitora poderia ter colado um *post-it* novo na página 31, mas provavelmente optou por aproveitar o espaço vazio no *post-it* da página 30. Além disso, as palavras “*teoria placenta mulher*” escritas no adesivo translúcido na margem da página 31 podem ser uma indicação da relação entre a anotação no *post-it* na página 30 e o trecho indicado na página 31, pois na anotação do *post-it* na página 30 há um reuso das palavras “placenta” e “mulher” em “*Placenta: ser mulher no mundo; amamentar; alimentar o outro, nutrir o outro. E o outro, novamente, aparece em contraposição ao eu. Fem x masc.*” (anotação no *post-it* na página 30) em que a “placenta” é descrita como “*ser mulher no mundo*”.

O uso de “placenta” na anotação da página 31 é ele mesmo um reuso do trecho do texto que é indicado pelo adesivo translúcido, em que a narradora diz “*Disseram-me que a gata depois de parir come a própria placenta*”. Neste ponto a leitora já criou, por meio de suas ações, uma extensa rede de interações com os materiais (o livro, o lápis, as notas adesivas) e com outros agentes na interação (a autora, a narradora, os personagens). Além disso, ela coloca em interação conceitos (a placenta, a mulher, a gata, o it, a ostra, etc.) que interagem no nível das sentenças com outros conceitos, no nível do livro com outros conceitos e assim por diante, e de cujas interações vão emergindo processos de escala maior, como, por exemplo, a relação entre a placenta e o feminino na narrativa, para nomear apenas um.

Nas anotações feitas por L.M. nas páginas 30 e 31, é possível ver como a leitora identifica as estruturas semióticas complexas que compõem o texto (palavras, frases, enunciados, parágrafos, etc.), e também como as descompõe e coloca partes delas, no caso a palavra “placenta”, em novas configurações contextuais. Assim, ela cria novas interações dessa palavra tanto com outras palavras como com outros eventos no texto e movimenta a própria ação de leitura, em cujo histórico estão agora essas novas configurações contextuais criadas por ela.

Na página 34, a leitora sublinha os trechos “*Nasci assim*” e “*sempre foi*” do texto e escreve ao lado, sobre um adesivo translúcido, “*útero, eterno, placenta. Escrever*”; “placenta” é reusado e modificado a partir dos conceitos de eternidade e útero e vinculado à escrita. Tanto “*útero*” como “*escrever*” e “*eterno*” aparecem no trecho do texto que foi assinalado. Nesse ponto, o conceito de placenta não está mais apenas associado ao feminino e à gata, mas também a alguma noção temporal e à ação de escrita.

No trecho do texto assinalado na página 35, a palavra “*placenta*” retorna, mas a anotação da leitora L.M. se vincula indexicalmente à anotação feita na página 30 em torno do conceito “*o ‘it’*” ao mesmo tempo em que ecoa a anotação da página 34 por meio do reuso de “*escrever*”, como é esquematizado na Figura 14. Na laminação, os materiais semióticos são fornecidos por diferentes participantes, que interagem para fazer emergir uma ação, ou um evento semiótico. No caso da leitora de *Água Viva*, a autora forneceu alguns dos materiais, por exemplo os enunciados sobre a placenta na página 34, que são decompostos e modificados por outro participante, no caso a leitora L.M., por meio de suas marcações e anotações no texto. Ao mesmo tempo, ambas as participantes da interação já tinham criado ações anteriores, que são retomadas, a partir do histórico de interações como material disponível para reuso. Nesse uso e reuso de materiais diversos fornecidos pelos participantes da interação vai se construindo uma espécie de rede de atividades feitas por pessoas que estão distribuídas no tempo e no espaço, pois:

A organização laminada das ações humanas, a maneira em que suas partes simultâneas podem ser decompostas e atribuídas a indivíduos diferentes, permite que uma ação única possa ser construída pelas atividades entrelaçadas de pessoas com quatrocentos anos de diferença uns dos outros. (GOODWIN, 2018, p.130)

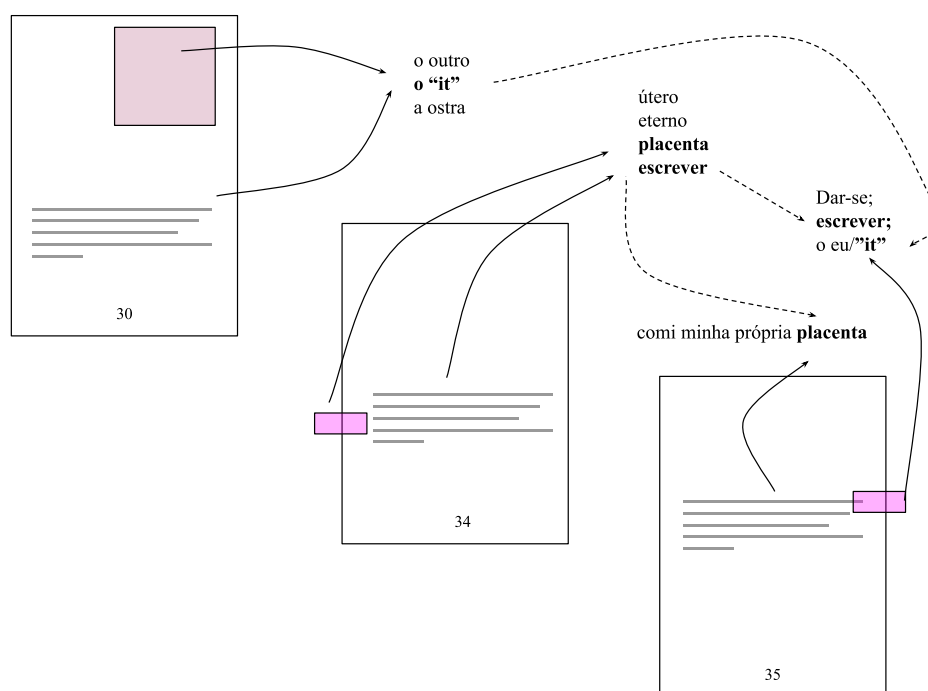


Figura 14 - Anotações da leitora L.M. em *Água Viva*, de Clarice Lispector, como índice da ação co-operativa por meio da laminação de materiais semióticos de interações anteriores.



Mais adiante, as anotações na página 38 vinculam os dois conceitos “o ‘it’” e “*placenta*” por meio da noção de nascimento. Nessa altura, a leitora L.M. fez, de novo, o uso de um adesivo translúcido com o que indicou o trecho do texto a que se refere a anotação “*it-aquilo nascimento placenta*”:

“Eu sou o puro it que pulsava ritmadamente. Mas sinto que em breve estarei pronta para falar em ele ou ela. História não te prometo aqui. Mas tem it. Quem suporta? *It é mole e é ostra e é placenta*. Não estou brincando pois não sou sinônimo – sou o próprio nome. Há uma linha de aço atravessando isto tudo que te escrevo. Há um futuro. Que é hoje mesmo.” (LISPECTOR, 1998, p.38, itálicos meus)

Como pode ser visto no trecho transcrito acima, a própria autora faz uma relação de identidade entre o it, a ostra e a placenta. Essa relação já também se desenhava nas anotações da leitora L.M. que agora as retoma por meio de suas anotações na página 38. No adesivo translúcido ela coloca o it como um nascimento. Além disso, usa um *post-it* em que escreve: “P.38: *Nascimento, o “it”*” em que retoma a anotação anterior, feita no adesivo translúcido, sobre o it ser nascimento. Nesse ponto, os dois conceitos (o it e a placenta) se entrecruzam, ou confluem, na criação de uma sequência de significado e ação em desenvolvimento.

Em seguida, na página 45, a leitora L.M. sublinha o seguinte trecho:

“Terei que morrer de novo para de novo nascer? Aceito. Vou voltar para o desconhecido de mim mesma e quando nascer falarei em ‘ele’ ou ‘ela’. Por enquanto o que me sustenta é o ‘aquilo’ que é um ‘it’. Criar de si próprio um ser é muito grave. Estou me criando. E andar na escuridão completa à procura de nós mesmos é o que fazemos. Dói. Mas é dor de parto: nasce uma coisa que é. É-se. É duro como uma pedra seca. Mas o âmago é it mole e vivo, perecível, periclitante. Vida de matéria elementar.” (LISPECTOR, 1998, p.45, sublinhados da leitora)

Ao lado, a leitora cola um adesivo translúcido em que escreve “*O it é a essência, algo mole, flexível*”. Observando a marginália, dá para perceber que a leitora está, por assim dizer, andando em algumas vias paralelas: está à procura de entender o que seja “o it” para a autora, e também está encontrando e marcando instâncias do universo do parto, usando palavras como

“nascimento”, “placenta”, “útero”, etc. Em alguns pontos, essas vias se intersectam, como é o caso da anotação da página 45, em que o *it* é caracterizado como algo “mole”, o que já tinha sido feito pela autora no trecho assinalado pela leitora na página 38 (“*It é mole e é ostra e é placenta.*”) e que se vincula indexicalmente também ao conceito de nascimento, que aparece no parágrafo sublinhado na página 45 e também nas anotações da leitora nas páginas anteriores.

Finalmente, na página 74, a leitora reusa o título do livro, *Água Viva* — que não aparece em nenhuma anotação anterior no livro inteiro, nem como sintagma nominal, nem referenciando qualquer das suas partes, nem seu significado habitual de “animal marinho gelatinoso e com tentáculos” — e o vincula tanto ao conceito de “o *it*” como “*placenta*”. Nesse ponto, a leitora reusa um material (o título do livro) fornecido por outro agente (a autora) mais de 70 páginas atrás, e o modifica a partir de materiais semióticos cujos significados emergiram desse processo co-constitutivo de ações co-operativas da marginalia e do texto, mas também da leitora com a autora, além de noções culturais que associam órgãos reprodutivos a gênero e a atividades estereotipadas para tais gêneros, etc.

Do ponto de vista da etnometodologia, esse processo de co-constituição é o *método documental de interpretação* (GARFINKEL, 2018; MCHOUL, 1982) por meio do qual a leitora toma cada aparência real, ou seja cada enunciado da autora, como um apontamento para, ou um documento de, um *padrão emergente* de significado.⁴⁵ O que Goodwin (2018) chama de reuso e modificação é o movimento reflexivo em que cada aparência real é interpretada segundo o padrão emergente, e ao mesmo tempo cada uma dessas aparências modifica o que se sabe sobre esse padrão, de modo que a aparência real seguinte será interpretada segundo o padrão emergente que foi modificado pela anterior, e assim sucessivamente. Segundo Garfinkel, “pode-se identificar o método nas necessidades cotidianas de reconhecer sobre o quê uma pessoa está ‘falando’, dado que ela não diz exatamente o que ela quer dizer, ou de reconhecer tais ocorrências e objetos comuns como carteiros, gestos amigáveis e promessas.” (GARFINKEL, 2018, p.159).

---

⁴⁵ O termo usado pelos etnometodólogos para esse padrão emergente é “padrão subjacente”, mas a ideia de algo “subjacente” implica a descoberta de algo que está já ali, por baixo do texto, ou da interação. Já um “padrão emergente” deixa claro que o significado emerge ou vai emergindo a cada interação, e que depende da interação para existir.

Como pode ser visto na análise da emergência do significado do título *Água Viva*, do romance de Clarice Lispector, para a leitora L.M., o significado do título está sempre mudando, ele é esquivo. Quando acontece a fase de transição, o que emerge é também temporário, embora possa ser percebido como algo fixo, ou suficientemente fixo para os fins da interação entre a leitora e o texto em um momento dado. Não pode se perder de vista, no entanto, que a fase de transição é uma mudança, ou seja, um evento ou processo, não uma substância ou permanência. É algo que acontece e se percebe como um acontecimento, ou um evento e que Iser (1996) já apontava como sendo o significado de uma obra ficcional:

devemos substituir a velha pergunta sobre o que significa esse poema, esse drama, esse romance pela pergunta sobre o que sucede com o leitor quando sua leitura dá vida aos textos ficcionais. Nesse caso, a significação antes *teria uma estrutura de evento*; ela mesma é um *acontecimento* que não pode ser relacionado a denotações de realidades, sejam elas empíricas ou inferidas. (ISER, 1996, p.53, itálicos meus)

Se o significado é um acontecimento, então não há, a priori, aquilo que “se quer dizer” ou “a atualidade dos fatos”; há apenas aquilo que “se está dizendo” e “a temporalidade dos fatos”. Isso porque, para além do que propõe Iser (1996), a leitura não dá vida aos textos ficcionais, a leitura dos textos ficcionais é, ela própria, uma experiência de vida (como já apontava Margarite Duras (2021) para a escrita) e, como experiência de vida, se constrói de interações incessantes; ela está sempre acontecendo.

## 8.2. Emergência de Mrs. Flowers na leitura de G.L. de *I Know Why the Caged Bird Sings*, de Maya Angelou

Assim como o título do livro *Água Viva* é um fenômeno emergente, os personagens das narrativas também o são. A seguir apresento uma análise de como emerge o personagem Mrs. Flowers no livro *I Know Why the Caged Bird Sings*, de Maya Angelou, durante a leitura da leitora G.L. A Tabela 13 apresenta a transcrição dos trechos relevantes e das anotações, que serão analisadas para mostrar a emergência da personagem na leitura.

O personagem Mrs. Flowers é mencionado pela primeira vez no capítulo 15, após o retorno da protagonista, Marguerite,⁴⁶ de St. Louis a Stamps, sua cidade natal. Em St. Louis, Marguerite,

---

⁴⁶ O nome completo da escritora afro americana, Maya Angelou, a autora do livro autobiográfico *I Know Why the Caged Bird Sings*, é Marguerite Annie Johnson. Nesta análise vou me referir a ela como personagem principal

ainda criança, é estuprada pelo marido da mãe e volta a Stamps para morar com a avó e o tio, mas se recusa a falar. Esse é o contexto do seu encontro com Mrs. Flowers, que é apresentada da seguinte maneira:

“For nearly a year, I sopped around the house, the Store, the school and the church, like an old biscuit, dirty and inedible. Then I met, or rather got to know, the lady who threw me my first life line.

Mrs. Bertha Flowers was the aristocrat of Black Stamps. She had the grace of control to appear warm in the coldest weather, and on the Arkansas summer days it seemed she had a private breeze which swirled around, cooling her. She was thin without the taut look of wiry people, and her printed voile dresses and flowered hats were as right for her as denim overalls for a farmer. She was our side’s answer to the richest white woman in town.

Her skin was a rich black that would have peeled like a plum if snagged, but then no one would have thought of getting close enough to Mrs. Flowers to ruffle her dress, let alone snag her skin. She didn’t encourage familiarity. She wore gloves too.

I don’t think I ever saw Mrs. Flowers laugh, but she smiled often. A slow widening of her thin black lips to show even, small white teeth, then the slow effortless closing. When she chose to smile on me, I always wanted to thank her. The action was so graceful and inclusively benign.

She was one of the few gentlewomen I have ever known and has remained throughout my life the measure of what a human being can be.

Momma had a strange relationship with her. Most often when she passed on the road in front of the Store, she spoke to Momma in that soft yet carrying voice, ‘Good day, Mrs. Henderson.’ Momma responded with ‘How you, Sister Flowers?’

Mrs. Flowers didn’t belong to our church, nor was she Momma’s familiar. Why on earth did she insist on calling her Sister Flowers? Shame made me want to hide my face. Mrs. Flowers deserved better than to be called Sister. Then, Momma left out the verb. Why not ask, ‘How *are* you, Mrs. Flowers?’ With the unbalanced passion of the young, I hated her for showing her ignorance to Mrs. Flowers. It didn’t occur to me for many years that they were as alike as sisters, separated only by formal education.” (ANGELOU, 1993, p.93-94)

No trecho transcrito acima não há nenhuma anotação da leitora G.L., mas essa introdução está cheia de elementos que são reusados pela leitora em suas anotações mais adiante, conforme a interação entre ela e os personagens, e entre os personagens Marguerite e Mrs. Flowers fica cada vez mais intensa. As anotações da leitora começam no fim da página 94 e são apresentadas na Tabela 13 acompanhadas do trecho em que acontece o sublinhado ou ao qual a anotação aponta, seja por meio de setas, seja por contiguidade.

---

como Marguerite, que é como ela se refere a ela mesma na infância nessa biografia e como Maya Angelou quando falar dela como narradora e autora.

Pg.	Localização	Anotação
94	Occasionally, though, Mrs. Flowers would drift off the road and down the Store and Momma would say to me, ‘Sister, you go on and play.’ As I left I would hear the beginning of an intimate conversation. Momma persistently using the wrong verb, or none at all. ‘Brother and Sister Wilcox is sho’ly the meanest —’ <u>‘Is,’ Momma, ‘Is’? Oh, please, not ‘is.’ Momma, for two or more.</u>	<i>hifi... reminds me on my self learning that (sic).</i>
95	It would be safe to say that <u>she [Mrs. Flowers] made me proud to be a Negro, just by being herself.</u>	<i>that sentence touched me, I never met a person that made me proud being what I am</i>
96	‘I had buttoned up the collar and tied the belt [of a dress], apron-like, in back. Momma told me to turn around. With one hand she pulled the strings and the belt fell free at both sides of my waist. Then her large hands were at my neck, opening the button loops. I was terrified. What was happening? ‘Take it off, Sister.’ She had her hands on the hem of the dress. ‘I don’t need to see the inside, Mrs. Henderson, I can tell...’ [Mrs. Flowers]	<i>how embarassing... (sic)</i>
97	‘That is a very good job, Mrs. Henderson. You should be proud. You can put your dress back on, Marguerite’ ‘No, ma’am. Pride is a sin. And ‘cording to the Good Book, it goeth before a fall.’ ‘That’s right. So the Bible says. It’s a good thing to keep in mind.’	<i>Mrs Flowers doesn’t go to church but knows the bible? Or does she simply agree?</i>
98	She pronounced my name so nicely. Or more correctly, she spoke each word with such clarity that I was certain <u>a foreigner who didn’t understand English could have understood her.</u> ‘Now no one is going to make you talk — possibly no one can. But bear in mind, language is man’s way of communication with his fellow man and it is <u>language alone which separates him from lower animals.</u> ’ That was a totally new idea to me, and I would need time to think about it. ‘Your grandmother says you read a lot. Every chance you get. That’s good, but not good enough. Words mean more than what is set down on paper. It takes the human voice to infuse them with the shades of deeper meaning’	<i>Me :)  good call, I never thought about that either  good somebody helps her [Marguerite]</i>

Tabela 13 - Marginalia feita pela leitora G.L., em *I Know Why the Caged Bird Sings*, de Maya Angelou: emergência da personagem Mrs. Flowers. P.94; 95; 96; 97; 98.

Como dito acima, a primeira anotação da leitora G.L. após a apresentação de Mrs. Flowers no capítulo 15 é feita na página 94. A leitora sublinha o trecho em que a narradora-protagonista imita a maneira de falar de sua avó “*‘Is,’ Momma, ‘Is’? Oh, please, not ‘is.’ Momma, for two or more*” e a corrige. A leitora então escreve na margem “*hihi... reminds me on my self learning that (sic)*”. Nessa interação da leitora com o texto é possível ver como, por meio de laminação, a leitora usa diversos materiais semióticos de escalas diferentes e como esses materiais integram uma ação co-operativa da qual emerge um significado. Por um lado, a leitora usa na sua anotação o signo indexical “that”, que é um apontamento, e que indica o trecho sublinhado no texto, em que Marguerite corrige a fala da sua avó, que usa “is” ao invés de “are” para se referir a mais de uma pessoa quando está conversando com Mrs. Flowers. O uso de “that”, ao apontar para a fala de Marguerite, retoma essa fala e a condensa no pronome. Ao mesmo tempo, “that” está inserido no enunciado da leitora, que diz lembrar de quando ela aprendeu isso (“that”), ou seja, quando ela aprendeu que para “duas ou mais coisas” (“for two or more”) o verbo que se usa é “are” e não “is”. A leitora ainda escreve “hihi...” reproduzindo seu próprio riso ou indicando que essa memória que ela tem de si mesma aprendendo o uso correto dos verbos em inglês é cômica, ou embaraçosa.

Essa interação da leitora com o texto carrega nela muitas interações anteriores e concomitantes, que são esquematizadas na Figura 15. Por um lado, há a avó da protagonista interagindo com Mrs. Flowers e essa interação é observada por Marguerite na hora e relatada por ela mesma depois. Essa interação é narrada como uma interação face-a-face em que as três mulheres estão de corpo presente experienciando o desenrolar das ações próprias e das outras com seus corpos. Nessa interação Momma, a avó da protagonista, diz a Mrs. Flowers “*“Brother and Sister Wilcox is sho’ly the meanest –”*” e Marguerite, que não está interagindo com elas mas apenas ouvindo a conversa, pensa “*‘Is,’ Momma, ‘Is’? Oh, please, not ‘is.’ Momma, for two or more.*”

Em seu enunciado, Marguerite decompõe a fala de Momma e toma dela o verbo conjugado no singular “is” para construir seu enunciado. Nele, ela também interage com a fala da avó usando “two or more” como um apontamento para as duas pessoas “Brother and Sister Wilcox” que seriam os sujeitos do enunciado da avó, que não conjugou o verbo corretamente no plural. Não se pode esquecer de que a angústia de Marguerite a respeito da fala de sua avó responde ao fato de que Momma está interagindo com Mrs. Flowers a quem Marguerite respeita muito e considera ser uma pessoa muito educada. Maya a descreve, no começo do capítulo, como “*the*

*aristocrat of Black Stamps*” e “*our side’s answer to the richest white woman in town.*”. Sua fala, então, é uma resposta à interação das duas e não apenas à fala incorreta da avó; é uma resposta à fala incorreta da avó em interação com Mrs. Flowers.

Muito tempo depois, no nível da narração, Maya Angelou relata essa interação por meio do reuso com transformação de alguns materiais semióticos que participaram de sua emergência. Ela usa o pronome “I” para se referir àquela Marguerite ainda criança que presenciou a interação entre Momma e Mrs. Flowers. Ela reusa a fala de Momma, mas a modifica ao colocá-la no meio da sua própria fala, na narração. Ela também reusa a própria fala ao colocar o que ela pensava no passado ouvindo a fala de Momma, como uma fala própria na narração. Essas duas falas, a da avó para Mrs. Flowers, e o pensamento de Marguerite interagem com a narração, em que Maya Angelou, agora no momento da escrita, descreve como um uso errado dos verbos: “*Momma persistently using the wrong verb, or none at all*”.

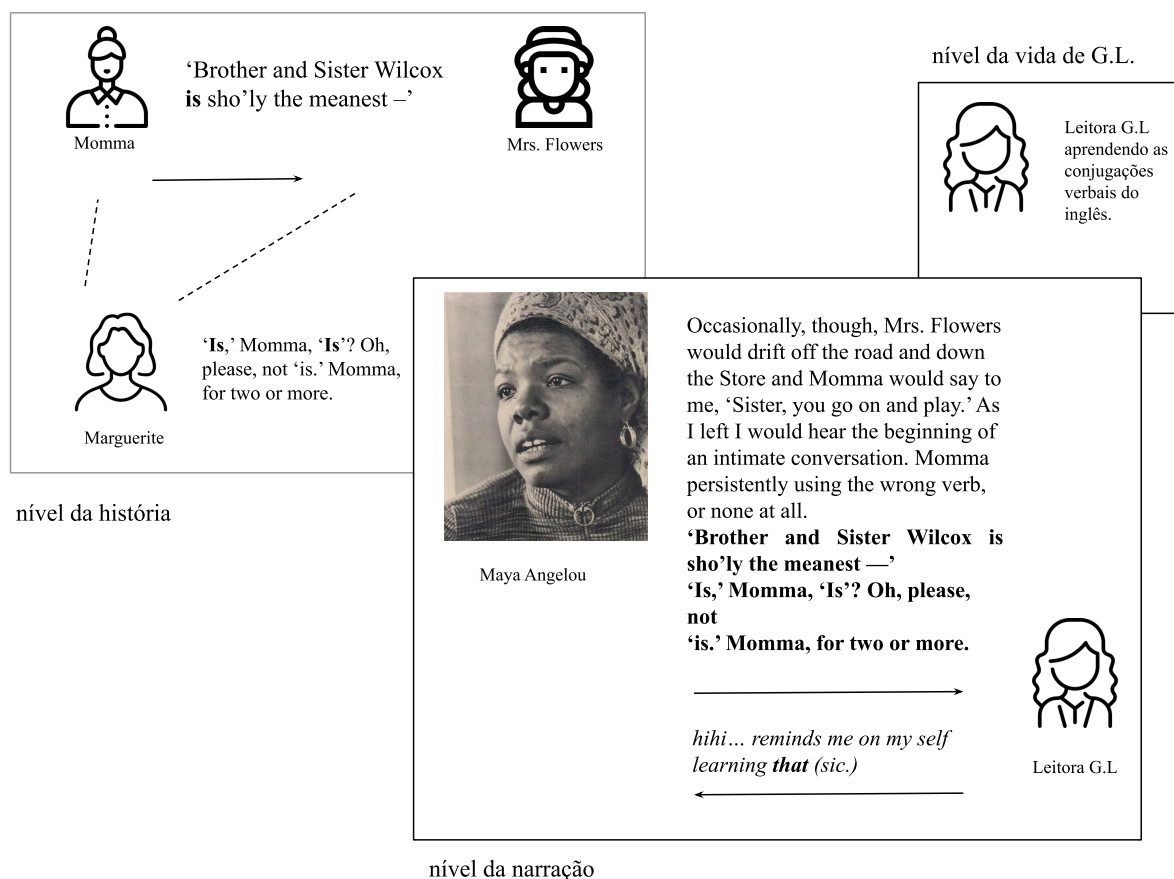


Figura 15 - Escalas de interação na anotação de G.L. em *I Know Why the Caged Bird Sings*, de Maya Angelou, p. 94.

Os diferentes níveis que estão em interação por meio do reuso com transformação de materiais semióticos se entrecruzam por meio das ações dos participantes. Por um lado, Marguerite decompõe a fala de Momma e fica com “is” que é modificado pelo tom da sua voz para indicar uma pergunta (“*Is, ’ Momma, ’Is’?*”). Essa mudança de tom de voz é indicada pela narradora por meio de uma descrição paralinguística usando o signo de interrogação, que aponta para esse tom ascendente da fala de Marguerite. A fala de sua avó, da qual ela tomou o verbo “is” tem um tom descendente, indicado no texto por meio de um ponto final. Esse uso da pontuação por parte da escritora é um recurso que ela usa para habitar aquela experiência corporeada da interação entre Mrs. Flowers, Momma e Marguerite. Para a leitora, o reuso das falas das personagens, abrange não só os enunciados linguísticos, mas também as qualidades de voz, tom, emoção, etc., no uso da língua que a autora faz, do qual fazem parte essas descrições paralinguísticas.

Após sublinhar a fala de Marguerite, a leitora G.L. faz sua anotação em que ela mesma usa o pronome reflexivo “myself” para indicar algum momento anterior de seu próprio histórico de vida em que ela aprendeu a conjugar o verbo “*to be*” em inglês, em interação com outros agentes e materiais (livros didáticos, cadernos, professores, colegas de sala, etc.). Quando a leitora usa os dois pronomes (“*that*” e “*myself*”) no mesmo enunciado, ela coloca em interação eventos de escalas diferentes: de sua própria vida no passado com a vida de Maya Angelou em outro passado, fazendo uma laminação que lhe permite habitar as ações de outros, exatamente como sugere Goodwin:

Este processo combinatório possibilita que os atores incorporem sistematicamente estruturas e significados construídos por outros dentro da organização das próprias ações. Ao fazer isso, eles podem invocar formas de conhecer o mundo que seriam impossíveis de ser exibidas por eles como indivíduos isolados. (GOODWIN, 2018, p.129)⁴⁷

Desse processo combinatório emergem significados novos em escalas diferentes. Isso se deve à distributividade do sistema complexo. Das interações entre a leitora e o texto vai emergindo o personagem de Mrs. Flowers, ao mesmo tempo em que cada uma das ações é também um processo emergente de interações passadas ou de escala menor (por exemplo, da interação entre

---

⁴⁷ No original: “This combinatorial process makes it possible for actors to incorporate structure and meaning built by others systematically into the interior organization of their own action. By doing so they can invoke forms of knowing that would be impossible for them to display as isolated individuals.”



palavras no texto). Nesse sentido, Mrs. Flowers não está nem no texto, nem na leitura de G.L. nem mesmo nas memórias de Maya Angelou; ela emerge da interação de todos esses agentes por meio da manipulação dos materiais (a língua, o livro, as ferramentas de escrita, etc.).

Na página 95, a leitora sublinha parte de uma fala da narradora-protagonista em que ela fala dos efeitos que Mrs. Flowers teve na sua autoestima:

“It would be safe to say that she [Mrs. Flowers] made me proud to be a Negro, just by being herself.” (ANGELOU, 1993, p.95, sublinhados da leitora)

Na margem, a leitora escreveu “*that sentence touched me, I never met a person that made me proud being what I am*”. De novo, a leitora coloca em interação a experiência da protagonista do livro, Marguerite, com o histórico de vida dela mesma. Em seu comentário, a leitora está dizendo que não há nada nesse histórico que se compare à experiência que Marguerite teve com Mrs. Flowers, que, por meio do seu comportamento, fez a menina se sentir orgulhosa de ser negra. No entanto, ela diz se sentir comovida (“*that sentence touched me*”) pela fala de Marguerite, à qual ela se refere usando a frase indexical “*that sentence*”. É importante dizer que, ao mesmo tempo em que ela pode não ter tido a experiência específica de se sentir orgulhosa de ser algo pela ação de outras pessoas, ela com certeza já teve a experiência de se sentir orgulhosa de ser o que é, ou de admirar muito uma outra pessoa. Todas essas experiências são decompostas e transformadas quando colocadas em uma nova interação.

Na página 96, a leitora escreve na margem “*how embarrassing... (sic.)*” do lado do trecho em que Maya relata uma cena em que sua avó lhe faz vestir um vestido para mostrar para Mrs. Flowers:

“I had buttoned up the collar and tied the belt [of a dress], apron-like, in back. Momma told me to turn around. With one hand she pulled the strings and the belt fell free at both sides of my waist. Then her large hands were at my neck, opening the button loops. I was terrified. What was happening?

‘Take it off, Sister.’ She had her hands on the hem of the dress.

‘I don’t need to see the inside, Mrs. Henderson, I can tell...’” (ANGELOU, 1993, p.96)

A reação da leitora retoma um sentimento que Marguerite vem relatando a respeito da relação de sua avó com Mrs. Flowers, que é a vergonha que a menina sentia. Na página 94, Marguerite já mostrava essa vergonha ao ficar atrás da porta corrigindo o uso correto da língua de sua avó, e no trecho sublinhado da página 95 ela também mostra o respeito que ela tinha pelas boas maneiras de Mrs. Flowers. O assunto da vergonha que Marguerite sente a respeito da maneira com que a avó interage com Mrs. Flowers já aparece na introdução que a narradora faz de Mrs. Flowers na página 94. Ali Maya diz o seguinte:

“Momma had a strange relationship with her [Mrs. Flowers]. Most often when she passed on the road in front of the Store, she spoke to Momma in that soft yet carrying voice, ‘Good day, Mrs. Henderson.’ Momma responded with ‘How you, Sister Flowers?’

Mrs. Flowers didn’t belong to our church, nor was she Momma’s familiar. Why on earth did she insist on calling her Sister Flowers? *Shame made me want to hide my face. (...)*” (ANGELOU, 1993, p.94)

Como foi amplamente elaborado no capítulo 7, os leitores estão experienciando a narração como uma experiência perceptual, ou seja, eles não veem apenas letras no papel, mas sim corpos em interação narrados pelo uso do contínuo linguagem-paralinguagem-kinésico (cf. POYATOS, 1977, 2002). Quando Maya Angelou diz que a vergonha que sentia quando Momma chamava Mrs. Flowers de “irmã” a fazia ter vontade de esconder o rosto, a leitora “vê” o gesto de Marguerite criança, provavelmente levando as mãos ao rosto para escondê-lo. Algo similar acontece com o trecho da página 96, em que a leitora vê como Momma vai despindo Marguerite sem levar em conta que a menina ficaria nua na frente de Mrs. Flowers. À cena que ela vê, ela reage dizendo “*how embarrassing...*”, o que evidencia que ela percebe esse evento, mas mais do que isso, o percebe da perspectiva de Marguerite, cujo sentimento é descrito como “*I was terrified*”. Pelo histórico de interações de Marguerite com Mrs. Flowers e da leitora com ambas ao longo da leitura do texto, esse “*terrified*” é interpretado pela leitora como um sentimento de vergonha e não um de medo, que é seu significado mais prototípico.

A anotação da página 97 mostra como opera a memória no sistema complexo. Após a cena da demonstração do vestido, Mrs. Flowers parabeniza a avó de Marguerite e as duas têm uma breve conversa a respeito do orgulho:

“[Mrs. Flowers:] ‘That is a very good job, Mrs. Henderson. You should be proud. You can put your dress back on, Marguerite’

[Momma...] ‘No, ma’am. Pride is a sin. And ‘cording to the Good Book, it goeth before a fall.’

“[Mrs. Flowers:] ‘That’s right. So the Bible says. It’s a good thing to keep in mind.’”

(ANGELOU, 1993, p.97)

A leitora G.L. usa o espaço livre entre as falas de Momma e Mrs. Flowers para fazer a anotação “*Mrs Flowers doesn’t go to church but knows the bible? Or does she simply agree?*” que ocupa toda a margem direita e termina, de ponta cabeça, na margem inferior, como mostra a Imagem 58. Nessa anotação a leitora faz duas perguntas a respeito da resposta que Mrs. Flowers dá a Momma. No trecho em que elas interagem não há menção nenhuma do fato de que Mrs. Flowers não vá à igreja; isso foi dito apenas no trecho inicial do capítulo em que a narradora apresenta a personagem (na página 93). Essa informação ficou disponível no histórico de interações da leitora com o texto, e ela o reusa aqui para explorar melhor o que talvez tenha percebido como uma falha na trama. A leitora, valendo-se do que foi dito por Maya no começo do capítulo, coloca em questão a resposta de Mrs. Flowers, “*That’s right. So the bible says...*”. Não fica claro a quem ela dirige essas perguntas, pois a leitora não usa nenhum vocativo nelas, mas suspeito que seja à narradora, que é quem está interagindo com ela por meio da narração da história.

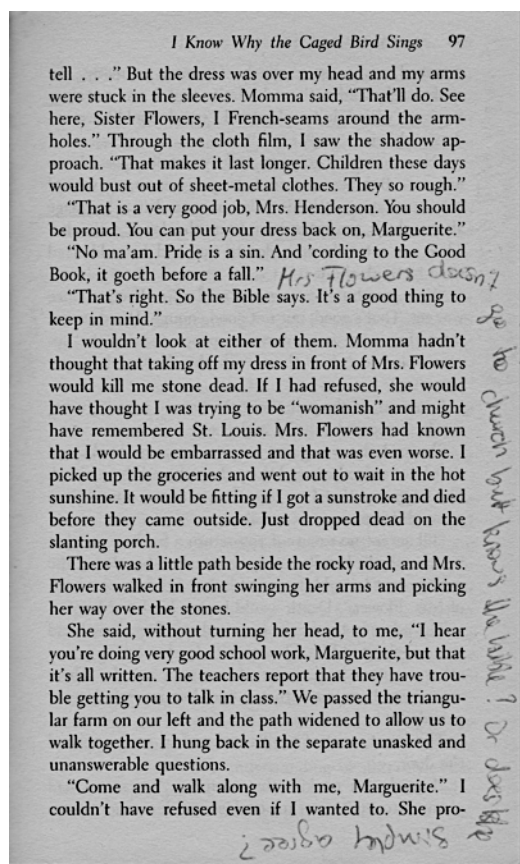


Imagem 58 - Anotação da leitora G.L. em *I Know Why the Caged Bird Sings*, de Maya Angelou, p.97.

A maneira com que as interações face-a-face, especialmente a narração de histórias pessoais, muitas vezes se conduzem por meio de perguntas e respostas também faz parte do histórico de interação da leitora e essa anotação deixa em evidência esse hábito; mesmo sabendo que nem a narradora nem a autora estão ali em copresença com ela, e por isso sua pergunta ficará sem resposta, a leitora faz as perguntas. Os estudos de Bavelas, Coates & Johnson (2002) sobre contação de histórias colaborativas explicitam o atributo da co-determinação de atividades interacionais face-a-face distribuídas. Nos estudos, as autoras desenharam experimentos com duplas de pessoas em que uma delas era instruída a contar uma história pessoal à outra pessoa, cuja única instrução era a de escutar o que a outra tinha para contar. Na primeira fase do experimento, as pesquisadoras tipificaram as reações do ouvinte na sua escuta da história contada pelo narrador e as classificaram em genéricas (não relacionadas com a narrativa) e específicas (relacionadas com o conteúdo da narrativa). Em um segundo momento, o ouvinte era distraído da sua tarefa de escuta pela instrução “conte todas as palavras da narrativa que comecem com a letra *t*”. O estudo constatou não apenas que, quando distraído, o ouvinte reagia muito menos, produzindo especialmente menos respostas específicas, mas a habilidade narrativa do narrador piorava quando não tinha as respostas do ouvinte, confirmando assim que

o ouvinte age como um co-narrador e suas ações são determinantes para o desenvolvimento e o resultado da atividade conjunta. Essa prática de interagir com a narração de outros de maneira ostensiva a partir de intervenções específicas, pode se manter em interações que não são face-a-face, e a marginália de G.L. parece apontar para isso.

Na página 98 a leitora G.L. fez três anotações. Na primeira delas, ela sublinhou uma descrição de Maya sobre a maneira de falar de Mrs. Flowers: “*She pronounced my name so nicely. Or more correctly, she spoke each word with such clarity that I was certain a foreigner who didn't understand English could have understood her.*”. Na linha livre entre dois parágrafos, G.L. escreveu “me” e desenhou um sorriso (ver Imagem 59). A leitora toma esse enunciado como um apontamento para si, e constrói uma ação que pode ser descrita como “eu sou a estrangeira que poderia entender a fala de Mrs. Flowers”.

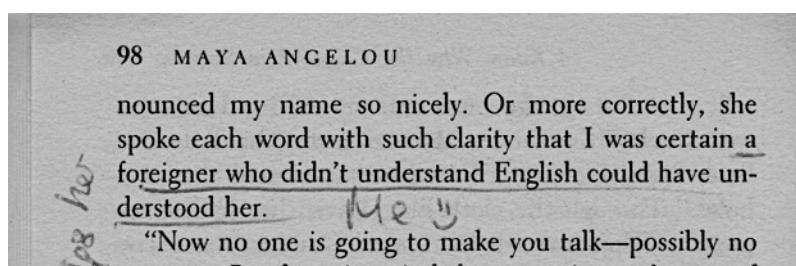


Imagem 59 - Anotação de G.L. em *I Know Why the Caged Bird Sings*, de Maya Angelou, p.98.

Assim como o “hihi...” na anotação da página 94, a leitora parece usar o ícone do sorriso como um apontamento para alguma emoção positiva ou alguma indicação de constrangimento. Nas duas interações ela modaliza o que fala sobre si mesma usando essas estratégias. Tanto o desenho do sorriso como a onomatopeia do riso “hihi...” se assemelham a muitas coisas de muitas maneiras e, nesse sentido, quando comparados com os símbolos (por exemplo as palavras), eles apresentam um excedente de significação maior. Isso significa que eles podem ser interpretados de muitas maneiras e que oferecem aos outros agentes da interação mais possibilidades de interpretação. Em interações face-a-face, por exemplo, Goodwin (2018) descreve como os gestos de um agente “retardam, para si mesmo e também para seus interlocutores, a progressão das ações em andamento” (GOODWIN, 2018, p. 450). No caso, por não se tratar de uma interação face-a-face (nem a da leitora com o texto, nem a minha com o texto anotado pela leitora), esse retardamento acontece apenas no momento desta análise em que eu procuro interpretar esses signos. Pode ser que ela, com a onomatopeia do riso, tenha manifestado um riso de vergonha, ou de autocompaixão a respeito do seu próprio processo de

aprendizagem da conjugação verbal no inglês. No caso do ícone do sorriso, ela pode ter deixado registro de seu próprio gesto ao ler a descrição da fala de Mrs. Flower. Em todo caso, pelo caráter vago ou pelo grande excedente de significação de esses signos icônicos, posso oferecer na análise as múltiplas possibilidades para a significação desses signos icônicos: vergonha, compaixão, riso, comoção, etc.

Um pouco mais adiante na página 98, a leitora G.L. sublinha um trecho de uma fala de Mrs. Flowers a Marguerite, “*Now no one is going to make you talk — possibly no one can. But bear in mind, language is man’s way of communication with his fellow man and it is language alone which separates him from lower animals.*”, e no espaço no fim do parágrafo, escreve: “*good call, I never thought about that either*”. Essa anotação evidencia uma estratégia da leitora G.L. na sua leitura-anotação que é a de trazer persistentemente seu histórico de vida nas anotações e colocá-lo em interação com as experiências da protagonista. Ao fazer isso, a leitora evidencia como as ações e os significados do texto estão distribuídos entre os participantes da interação: não nos protagonistas, nem na leitora, mas na interação entre as ações de um e de outro. Mrs. Flowers emerge a partir da transformação das ações da personagem por meio de vivências próprias da leitora, que usa experiências de seu próprio histórico de vida para compreender as ações de Mrs. Flowers, que são já produto da ação co-operativa do próprio histórico de interações da autora com a Mrs. Flowers de carne e osso com quem interagiu no passado, e da interação da autora com o texto no processo de escrita.

Ao mesmo tempo, a leitora se coloca como observadora das interações de Marguerite e Mrs. Flowers e, nesse lugar, ela qualifica as atitudes de Mrs. Flowers e de Marguerite. Quando ela escreve “*good call*” ela diz que achou apropriada a fala de Mrs. Flowers naquela interação específica com uma Marguerite que se recusa a falar. A seguinte anotação na mesma página, “*good somebody helps her [Marguerite]*”, reforça a observação de que a leitora G.L. se coloca como uma observadora da interação das duas protagonistas. Essa anotação, ela faz na margem direita, e por contiguidade, parece se referir tanto à apreciação de Mrs. Flowers sobre a linguagem humana, como também a seguinte interação entre as protagonistas:

“That was a totally new idea to me, and I would need time to think about it.

‘Your grandmother says you read a lot. Every chance you get. That’s good, but not good enough. Words mean more than what is set down on paper. It takes the human voice to infuse them with the shades of deeper meaning’

I memorized the part about the human voice infusing words. It seemed so valid and poetic.

She said she was going to give me some books and that I not only must read them, I must read them aloud. She suggested that I try to make a sentence sound in as many different ways as possible.” (ANGELOU, 1993, p.98)

Na sua anotação, a leitora G.L. diz que aquela interação de Mrs. Flowers com Marguerite em que ela fala com a menina sobre o poder da fala e empresta livros para ela ler em voz alta é uma forma de ajuda (“*good somebody helps her*”). Os gestos e as ações de Mrs. Flowers são interpretados como “ajuda” pela leitora, e além disso são qualificadas como boas ações. Esse reuso, ou paráfrase, é não só relativo à tarefa incessante de escrever – como sugere Murakami –, mas é também a tarefa de ler: isto significa aquilo, que significa aquilo, que significa aquilo. Por meio das anotações, a leitora diz “esses gestos e ações de Mrs. Flowers são uma forma de ajuda e são bons”, depois, conforme avança a interação de Mrs. Flowers e Marguerite, a leitora continuará dizendo “isso que ela faz é aquilo”, e assim sucessivamente. Embora não haja, na leitura de G.L., nenhuma anotação que indique alguma fase de transição, como aconteceu na marginalia de L.M. e que foi descrito na seção 8.1., é evidente que a personagem Mrs. Flowers vai emergindo das interações não apenas dela com Marguerite no nível da história, mas também das interações de G.L. como observadora e avaliadora dessas interações.

### 8.3. Considerações finais

Neste capítulo mostrei como se dá a interação do leitor com o texto em toda sua complexidade a partir da descrição do processo de laminação pelo qual emergiram o título de *Água Viva*, de Clarice Lispector, na leitura de L.M, e o personagem de Mrs. Flowers de *I Know Why the Caged Bird Sings*, de Maya Angelou, na leitura de G.L.

Na seção 8.1. mostrei como a interação da leitora L.M. com o livro de Clarice Lispector fez emergir o significado do título do livro a partir do reuso com transformações de materiais semióticos deixados por ela mesma na marginalia e pela autora no texto em interações anteriores. Por meio dessas ações co-operativas a leitora construiu uma espécie de trançado de conceitos inter-relacionados que levaram o sistema até uma fase de transição, onde pareceu emergir a definição (temporal) de “Água viva → placenta; o it; o antes → que é agora”. Na análise, mostrei como as palavras “placenta” e “o ‘it’” foram mudando de significado conforme

avançava a interação da leitora com o texto (etc.) por meio de novas configurações contextuais em que foram colocadas por meio de ações co-operativas das que emerge a ecologia da composição.

Na seção 8.2. descrevi como a leitora G.L. fez emergir o personagem de Mrs. Flowers por meio de ações co-operativas performadas por ela sobre materiais do seu próprio histórico de vida e de seu histórico de interações com o texto. A marginália mostrou como, por meio da laminação, a leitora descompôs materiais semióticos diversos deixados por outros e por ela mesma no passado e usou partes desses materiais para compor suas ações. Pelo processo de decomposição, reuso e transformação, a leitora colocou em interação os níveis da história, da narração e da própria vida, mostrando a distributividade do sistema complexo que emergiu de sua leitura. A marginália também mostrou como a leitora G.L. co-emergiu com o personagem de Mrs. Flowers (e como todos os outros eventos e personagens que não foram objeto da análise) como uma observadora das interações de Mrs. Flowers com Marguerite, e como avaliadora dessas interações.



## 9. Conclusões

Esta tese mostrou que o processo de leitura é parte constitutiva de uma ecologia da composição (SYVERSON, 1999), ou seja, de um sistema complexo que emerge de uma miríade de elementos que estão em constante interação. Esses elementos são tanto indivíduos, tais como o leitor, o autor, o editor, o tipógrafo, etc., como objetos ecológicos e semióticos, tais como os livros, os manuscritos, as máquinas de escrever, canetas e lápis, sendo que todos são entendidos como sub-processos que estão emergindo a cada momento, a partir das interações que ocorrem dentro do sistema complexo (cf. GIBSON, 2015; GOODWIN, 2015). As interações desses indivíduos e materiais, entendidos como processos, causam a emergência de inovações no sistema a partir de ações co-operativas, ou seja, do reuso com transformações de elementos disponibilizados no sistema por outros indivíduos e pelo próprio histórico de interações de cada um deles e do sistema como um todo (cf. GOODWIN, 2018; SYVERSON, 1999). Essas ações co-operativas, que deixam rastros na forma de anotações nos livros, permitem ao leitor levar adiante a interação com o texto, o narrador, os personagens, o autor, etc., fazendo emergir “a obra” (ISER, 1996) que é um processo semiótico emergente dessas interações.

Tradicionalmente, o estudo da leitura é concebido como envolvendo alguma observação passiva na mente de um leitor solitário, ou a observação de um *teatro da imaginação* (MEDINA, 2013), o que implica o uso de construtos teóricos do tipo *leitor implícito* (ISER, 1996), *autor implícito*, e até mesmo *leitor corporificado* (KUKKONEN, 2014), dentre outras representações mentais. Ao mesmo tempo, essas teorias correntes criam esses construtos teóricos para lidar com o problema do deslocamento dos autores e leitores de carne e osso, que, separados no tempo e no espaço, não poderiam interagir se não por meio de representações do outro. Nesta tese, a perspectiva da leitura como um sistema complexo e interacional vai buscar dissolver essas oposições (autor-leitor, autor-texto, leitor-texto, leitor real-leitor implícito, autor real-autor implícito) por meio do uso das propostas de Ecologia da Composição (SYVERSON, 1999), da Teoria de Ação Co-operativa (GOODWIN, 2018) e da Teoria das *Affordances* (GIBSON, 2015), que estudam a semiose como um processo interacional e que tem meios de lidar com essas oposições de maneira unificada. Assim, o significado da obra literária, entendida aqui como um processo, não está nem no texto nem no leitor, sendo apenas um dentre muitos processos que emergem a todo momento numa ecologia da composição.

Nessa visão, a leitura é uma interação de leitores de carne e osso envolvidos em ações cooperativas com autores também de carne e osso, além de outros indivíduos, por meio de objetos ecológicos e materiais semióticos diversos e reais disponíveis no ambiente. Por se tratar de uma pesquisa empírica, as análises apresentadas são descrições detalhadas da leitura dos leitores a partir das anotações deixadas por eles como índice de suas interações com o texto. Essa descrição tem uma inspiração nos procedimentos dos etnometodólogos, que entendem que as descrições têm validade analítica e teórica, no sentido de que fornecem uma análise dinâmica da tarefa mundana da leitura a partir da observação da marginália (MCHOUL, 1982; LIBERMAN, 2013; GARFINKEL, 2018).

Dada a importância que a descrição detalhada tem para a produção das análises apresentadas nos capítulos 5 a 8, o corpus da pesquisa foi composto a partir da sistematização de todas as anotações e suas interações com os textos dos dez livros dos quais foi extraído esse corpus. Para capturar essas interações, eu li os dez livros (alguns em espanhol, outros em inglês e outros em português) com suas anotações (nas mesmas línguas espanhol, inglês e português) e compus o corpus levando em consideração não apenas as anotações como as suas relações com o desenvolvimento das narrativas. Do corpus de 1668 anotações mais os trechos de texto que as suscitaram, as análises apresentam sequências de interação que foram tomadas como representativas dos tipos de interação encontrados durante a leitura e sistematização dos dados.

Nas análises, capítulo por capítulo, eu mostrei que a leitura é um sistema interacional (cf. MCCLEARY; VIOTTI, 2017, 2022), complexo, não necessariamente ou apenas mental, que se caracteriza por ser distribuído, enativo, corporeado e emergente (cf. CARACCILO, 2013; FROESE; DI PAOLO, 2011; FROESE; GALLAGHER, 2012; JOHNSON, 2012; LEE, 2009; LEMKE, 1995, 2000; LICHTENSTEIN; PLOWMAN, 2009; MARION, 1999; MEDINA, 2013; SYVERSON, 1999; THIETART; FORGUES, 2011; VARELA, 1992, 1997; VARELA; THOMPSON; ROSCH, 1991). Cada capítulo, do 5 ao 7, vai realçar um aspecto desse sistema complexo, o que não significa que essas características que são exploradas em cada um deles não possam fazer parte das análises que foram descritas em outros capítulos. O capítulo 8 apresenta uma perspectiva mais sistêmica nas leituras da leitora L.M. de *Água Viva*, de Clarice Lispector, e da leitora G.L. de *I Know Why the Caged Bird Sings*, de Maya Angelou, em que são focalizadas várias características do sistema complexo na descrição dos dados.

No capítulo 5 explorei como o significado do texto emerge das interações de agentes e materiais distribuídos no espaço. Para isso, descrevi as interações dos leitores com o livro como objeto ecológico e discuti como as *affordances* do livro apontam tanto para as características do livro como objeto como para as ações dos leitores como seus usuários. Na seção 5.1., explorei como a marginália deixada pelos leitores aponta para as interações por meio das *affordances* do objeto livro em termos de espaço, extensão de direção. Descrevi como os leitores usam as margens e os espaços em branco das partes pré- e pós-textuais para fazer anotações de extensão diversa, privilegiando as margens superiores e inferiores para anotações maiores, e as laterais para anotações pequenas ou de menor extensão. Elaborei também como essas estratégias são criadas *ad hoc* pelos leitores na sua interação com o livro, evidenciando as *affordances* do objeto, e como podem se tornar habituais durante cada leitura.

Na seção 5.2. descrevi outros objetos que emergem da interação dos leitores com os textos, que foram evidenciados pelo uso de círculos, sublinhados, colchetes e setas desenhados pelos leitores durante a leitura. Essas marcas gráficas deixam em evidência as *affordances* do texto e outros objetos que o compõem, pois as *affordances* indicam as possibilidades de interação dos objetos para os leitores, ao mesmo tempo em que as ações dos leitores indicam as qualidades dos objetos em função de suas *affordances*.

Na seção 5.3. descrevi como a leitora J.G. usou a margem superior do livro *A Passage to India*, de E.M. Forster, para criar uma espécie de mapa da leitura usando eventos, personagens e cenários como pontos de referência no percurso de leitura (cf. LIBERMAN, 2013; MCCLEARY; VIOTTI, 2022). A descrição dessas anotações evidenciou como processos emergentes em escalas menores dão lugar a processos emergentes em escalas maiores e como ambos se co-constituem em um vai-e-vem de interações entre o texto, o leitor e suas anotações (cf. GOODWIN, 2018; LEMKE, 2000). As anotações no topo das páginas foram feitas após a leitura do texto e, ao mesmo tempo, servem como uma chave de leitura para interações futuras. Nesse sentido, são descritas como ações co-operativas, em que a leitora usou materiais do texto para fazer suas anotações, ao mesmo tempo em que criava algo novo que guiaria a leitura dali em diante.

No capítulo 6 descrevi a leitura como um processo distribuído no tempo. Na seção 6.1., analisei como as anotações da leitora E.V. em *The Great Gatsby*, de F. Scott Fitzgerald, e do leitor M.M. em *Sobre a Beleza*, de Zadie Smith, indicaram a interação dos leitores com materiais diversos

distribuídos em outras escalas de tempo. Para estabelecer essas outras escalas de tempo, tomei como referência a leitura-como-ação e a extensão dessa ação no tempo. Os materiais por meio dos quais os leitores interagiram com os outros indivíduos na ecologia (filmes, outros textos, signos convencionais de perigo, etc.) carregam um histórico de interações que, muitas vezes, supera o histórico de interação que se cria na leitura do texto, e fazem parte também do histórico de interações dos leitores para além das suas interações com o texto. Também demonstrei como todos os processos, em qualquer escala de tempo, emergem da interação de outros processos em escala de tempo menor e são restringidos por processos de escala de tempo maior (cf. LEMKE, 2000).

Na seção 6.2. focalizei a escrita como um sub-processo da ecologia da composição. Para tal, analisei a marginália encontrada no manuscrito de *Sobre Héroes y Tumbas*, de Ernesto Sábato, consultado no acervo de coleções especial da Biblioteca do Instituto Ibero-Americano de Berlim. A marginália, tanto do autor como do editor, evidenciou como o processo de escrita é também distribuído entre diversos agentes e materiais em escalas de tempo distintas: o autor, o editor, o tipógrafo e o linotipista em interação com papel, lápis, caneta, máquina de escrever, máquina de imprensa, manuscrito, etc. A descrição das anotações evidenciou também como os agentes fizeram reuso de materiais e convenções e as transformaram para seus fins específicos criando estratégias interacionais *ad hoc*. Essas estratégias deixaram claro um movimento de retrospecto e prospecção que aponta tanto para o momento da escrita por parte do autor, como para a produção do texto final por parte do tipógrafo, como para a versão final publicada a partir de sua interação por meio de ações co-operativas que usaram o manuscrito como material.

No capítulo 7, descrevi como o corporeamento é característica fundamental da interação do leitor com o texto, bem como da ecologia da composição que dela emerge. Ao longo de todo o trabalho, mas mais especificamente nesse capítulo, explorei como o corporeamento, entendido como característica de um sistema complexo, supera as propostas da cognição corporeada (LAKOFF; JOHNSON, 2003; LAKOFF; TURNER, 1989; SYVERSON, 1999) e se aproxima mais de uma proposta enativista e de outras teorias de base fenomenológica, que propõem uma intersubjetividade radical, em que não há uma experiência minha e uma experiência do outro que é compartilhada na interação, mas que toda experiência é compartilhada por corpos em interação (cf. MEDINA, 2013; VARELA, 1992, 1997; VIOTTI; ROSÁRIO, 2020).

Na seção 7.1. analisei trechos da leitura feita pelos leitores V.R. e J.R. do livro *Dawn*, de Octavia Butler. A partir das anotações dos leitores, explorei como o corpo está distribuído em diferentes escalas no sistema complexo, da manipulação do livro e dos instrumentos de escrita passando pelo desenvolvimento dos arcos narrativos movidos pela interação face-a-face dos personagens, até a figura mitológica de Medusa e a história das células HeLa e da pesquisa sobre o câncer no século XX. Os leitores interagem com os personagens, a autora, outros leitores (etc.) por meio do reuso com transformação de materiais disponibilizados por outros no texto e no livro ou por eles mesmos em momentos anteriores (cf. GOODWIN, 2018). Esses materiais são, por exemplo, as marcações gráficas no texto (sublinhados, colchetes, círculos), mas também as anotações e, principalmente a língua.

Na seção 7.2. descrevi como o corporeamento distribuído em diferentes escalas e materiais interagiu, durante a leitura de V.R. e J.R., para fazer emergir um arco emocional dos leitores a respeito da interação dos personagens, especificamente de Lilith, a protagonista da narrativa, e seus captores, os Oankali, extraterrestres cobertos de tentáculos cinzentos. A partir da descrição da marginália e de sua relação com o texto, demonstrei como as descrições do contínuo linguagem-paralinguagem-kinésico (cf. POYATOS 1977; 2002) agiram como instruções para a imaginação dos leitores, que experienciaram as interações dos personagens por meio de um processo corporeado, enativo e cinésico (cf. MEDINA 2013). Essa experiência dos leitores, da qual ficaram indícios na marginália, mostrou como foram mudando as relações entre Lilith e os Oankali, e como, ao mesmo tempo, foram mudando as reações que essa relação despertou nos leitores, evidenciando que a experiência corporeada dos leitores atravessa todos os níveis narrativos e reusa materiais das mais diversas escalas de tempo.

No capítulo 8 mostrei como se dá a interação do leitor com o texto em toda sua complexidade a partir da descrição do processo pelo qual emergiram o título de *Água Viva*, de Clarice Lispector, na leitura de L.M, e o personagem de Mrs. Flowers de *I Know Why the Caged Bird Sings*, de Maya Angelou, na leitura de G.L.. A interação das leitoras com o texto é caracterizada pelo processo de *laminação*, que é um tipo de ação co-operativa em que campos semióticos diversos com propriedades diferentes são decompostos e colocados em interação na construção de ações novas com estruturas internas muito complexas (cf. GOODWIN 2018).

Na seção 8.1. mostrei como a interação da leitora L.M. com o livro de Clarice Lispector fez emergir o significado do título do livro a partir do reuso com transformações de materiais

semióticos deixados por ela mesma na marginália, e pela autora no texto, em interações anteriores. Por meio dessas ações co-operativas, a leitora construiu uma espécie de trançado de conceitos inter-relacionados que levaram o sistema até uma *fase de transição*, ou seja, uma mudança perceptível do padrão do sistema complexo (cf. SYVERSON, 1999; JOHNSON, 2012), da qual pareceu emergir a definição (temporal) do título do livro na forma: “*Água viva* → *placenta; o it; o antes* → *que é agora*”. Na análise, mostrei como as palavras/sintagmas “placenta” e “o ‘it’” foram mudando de significado conforme avançava a interação da leitora com o texto (etc.) por meio de novas configurações contextuais em que foram colocadas/os durante o processo de laminação.

Na seção 8.2. descrevi como a leitora G.L. fez emergir o personagem de Mrs. Flowers por meio de ações co-operativas levadas a cabo por ela sobre materiais do seu próprio histórico de vida e de seu histórico de interações com o texto. A marginália mostrou como, por meio da laminação, a leitora decompôs materiais semióticos diversos deixados por outros e por ela mesma no passado, e usou partes desses materiais para compor as ações que levaram adiante a leitura. Pelo processo de decomposição, reuso e transformação, a leitora colocou em interação os níveis textuais da história e da narração com o histórico da própria vida, mostrando a distributividade do sistema complexo que emergiu de sua leitura e a permeabilidade dos níveis narrativos do texto literário. A marginália também mostrou como a leitora G.L. co-emergiu com o personagem de Mrs. Flowers (e com todos os outros eventos e personagens que não foram objeto da análise) como uma observadora das interações de Mrs. Flowers com Marguerite, e como avaliadora dessas interações.

Considero que as análises que compõem esta tese, embora detalhadas, podem ser lidas como um panorama geral de como emerge uma ecologia da composição por meio da leitura-como-ação. Elas também demonstram que a marginália é um rico dispositivo metodológico para o estudo da leitura como uma atividade real feita por leitores de carne e osso no mundo, que complementa as propostas do leitor feitas a partir da auto-observação do analista.

Pela riqueza dos dados e pela complexidade do fenômeno, considero que pesquisas futuras poderiam ser dedicadas à observação do corpus de maneira transversal focalizando cada aspecto dos sistemas complexos apresentados nos capítulos de análise (emergência, enação, distributividade e corporeamento). Acredito que uma análise desse tipo pode fornecer *insights* importantes sobre os aspectos comuns e as diferenças entre leitores, além de aprofundar ainda

mais o que já sabemos sobre como essas características dos sistemas complexos então em jogo em atividades da vida cotidiana, tais como a leitura. Ao mesmo tempo, por ter mostrado como todas essas características se co-determinam, (ou seja, sabendo que a emergência se co-constitui com a distributividade, e que sistemas emergentes são enativos e corporeados, etc.) seria interessante conseguir fazer pesquisas aprofundadas no corpus para cada um desses atributos paralelamente com uma pesquisa mais abrangente que evidencie suas interseções.

Além disso, acredito que os dados de uso de signos indexicais (as setas e os pronomes, por exemplo, nos capítulos 5, 7 e 8) e icônicos (os desenhos, *emoticons* e onomatopeias nos capítulos 5 a 8) por parte dos leitores evidenciam a necessidade de uma pesquisa mais detalhada sobre a semiose emergente desse tipo particular de manifestação de interações.

Finalmente, acredito que o arcabouço empírico e teórico mobilizado até aqui permitiria um diálogo futuro mais aprofundado com as teorias do *leitor implícito* (ISER, 1996) e do *leitor corporificado* (KUKKONEN, 2014). Essa discussão, por sua vez, permitiria um aprofundamento da discussão sobre processos mentais e processos interacionais no que se refere à interação com e por meio de materiais semióticos como os textos, ao mesmo tempo que exploraria melhor a franja de interdisciplinaridade entre a linguística, a antropologia, a teoria de sistemas complexos e a teoria literária.

## Bibliografia

- ALLEN, P.; MAGUIRE, S.; MCKELVEY, B. **The Sage Handbook of Complexity and Management**. United Kingdom: SAGE Publications Ltd, 2011.
- ANGELOU, M. **I know why the caged bird sings**. reissue ed. New York: Bantam Books, 1993.
- BAVELAS, J. B.; COATES, L.; JOHNSON, T. Listener As Co-Narrators. **Journal of Personality and Social Psychology**, v. 79, n. 6, p. 941–952, 2000.
- BAVELAS, J. B.; COATES, L.; JOHNSON, T. Listener Responses as a Collaborative Process: The Role of Gaze. **Journal of Communication**, v. 52, n. 3, p. 566–580, 2002.
- BENEDETTI, M. **Primavera num espelho partido**. [s.l.] Tag - Companhia das Letras, 2018.
- BERNINI, M. Supersizing Narrative Theory: On Intention, Material Agency, and Extended Mind-Workers. **Style**, Cognitive Literary Study: Second Generation Approaches. v. 48, n. 3, p. 349–366, 2014.
- BORTOLUSSI, M.; DIXON, P. **Psychonarratology: Foundations for the Empirical Study of Literary Response**. 1. ed. [s.l.] Cambridge University Press, 2002.
- BUTLER, O. E. **Dawn**. New York: Warner Books, 1997.
- CARACCILO, M. Blind Reading: Toward an Enactivist Theory of the Reader's Imagination. Em: **Stories and Minds: Cognitive Approaches to Literary Narrative**. Bart Vervaeck ed. US: University of Nebraska Press, 2013. p. 81–106.
- CARACCILO, M.; KUKKONEN, K. Hitting the Wall? The Rhetorical Approach and the Role of Reader Response. **Style**, v. 52, n. 1–2, p. 45–50, 2018.
- CARRICABURO, N. Nota filológica preliminar. Em: **Sobre Héroes y Tumbas, edición crítica**. Maria Rosa Lojo de Beuter (org.) ed. Buenos Aires: Alción Editora, 2009. p. XLI–LXX.
- CERCAS, J. **A velocidade da luz**. [s.l.] Tag - Companhia das Letras, 2018.
- COLLINS, A. **How Octavia E. Butler mined her boundless curiosity to forge a new vision for humanity**. , 22 jun. 2022. Disponível em: <[https://www.sc.edu/uofsc/posts/2022/06/06_conversation_collins.php](https://www.sc.edu/uofsc/posts/2022/06/06_conversation_collins.php)>. Acesso em: 6 jan. 2023
- FAVAREAU, D. The Theory of Meaning. Em: FAVAREAU, D. (Ed.). **Essential Readings in Biosemiotics**. Biosemiotics. Dordrecht: Springer Netherlands, 2009. v. 3p. 81–114.
- FISH, S. **Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1980.
- FITZGERALD, F. S. **The Great Gatsby**. Great Britain: Penguin Books, 1974.
- FORSTER, E. M. **A Passage to India**. Great Britain: Penguin Books, 1973.
- FRAME, P. **Radiation Warning Symbol**. ORAU Museum of Radiation and Radioactivity, N.D. Disponível em: <<https://www.ornl.gov/health-physics-museum/articles/radiation-warning-symbol.html>>. Acesso em: 19 jun. 2023
- FROESE, T.; DI PAOLO, E. A. The enactive approach: Theoretical sketches from cell to society. **Pragmatics & Cognition**, v. 19, n. 1, p. 1–36, 2011.
- FROESE, T.; GALLAGHER, S. Getting interaction theory (IT) together: Integrating developmental, phenomenological, enactive, and dynamical approaches to social interaction. **Interaction Studies. Social Behaviour and Communication in Biological and Artificial Systems**, v. 13, n. 3, p. 436–468, 2012a.
- FROESE, T.; GALLAGHER, S. Getting interaction theory (IT) together: Integrating developmental, phenomenological, enactive, and dynamical approaches to social



- interaction. **Interaction Studies. Social Behaviour and Communication in Biological and Artificial Systems**, v. 13, n. 3, p. 436–468, 2012b.
- FRYE, N. **Fearful symmetry: a study of William Blake**. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1969.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. **Cien años de soledad**. [s.l.] Alfaguara, 2007.
- GARFINKEL, H. **Estudos de etnometodologia**. Petrópolis: Editora Vozes, 2018.
- GENETTE, G. **Narrative discourse: an essay in method**. Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 1980.
- GIBSON, J. J. **The ecological approach to visual perception: classic edition**. Hove, East Sussex: Psychology Press, 2015.
- GOODWIN, C. **Co-operative action**. New York, NY: Cambridge University Press, 2018.
- HUTCHINS, E. **Cognition in the wild**. 8. pr ed. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2006.
- ISER, W. **O ato da leitura. 1**. Sao Paulo: Editora 34, 1996.
- ISER, W. **O ato da leitura. 2**. 1. ed ed. Sao Paulo: Editora 34, 1999.
- JOHNSON, S. **Emergence: the connected lives of ants, brains, cities and software**. New York, NY: Scribner, 2012.
- KOCKELMAN, P. Biosemiosis, Technocognition, and Sociogenesis: Selection and Significance in a Multiverse of Sieving and Serendipity. **Current Anthropology**, v. 52, n. 5, p. 711–739, 2011.
- KOCKELMAN, P. Semiotic Agency. Em: ENFIELD, N. J.; KOCKELMAN, P. (Eds.). **Distributed Agency**. [s.l.] Oxford University Press, 2017. p. 25–38.
- KUKKONEN, K. Presence and Prediction: The Embodied Reader’s Cascades of Cognition. **Style, Cognitive Literary Study: Second Generation Approaches**. v. 48, n. 3, p. 367–384, 2014.
- KUZMICOVA, A. Literary Narrative and Mental Imagery: A View from Embodied Cognition. **Style, Cognitive Literary Study: Second Generation Approaches**. v. 48, n. 3, p. 275–293, 2014.
- LAKOFF, G.; JOHNSON, M. **Metaphors we live by**. Chicago: University of Chicago Press, 2003.
- LAKOFF, G.; TURNER, M. **More than cool reason: a field guide to poetic metaphor**. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- LEE, N. (ED.). **The interactional instinct: the evolution and acquisition of language**. Oxford ; New York: Oxford University Press, 2009.
- LEMKE, J. L. **Textual Politics**. London: Taylor & Francis, 1995.
- LEMKE, J. L. Across the Scales of Time: Artifacts, Activities, and Meanings in Ecosocial Systems. **Mind, Culture, and Activity**, v. 7, n. 4, p. 273–290, 2000.
- LIBERMAN, K. **More studies in ethnomethodology**. Albany: State University of New York Press, 2013.
- LICHTENSTEIN, B. B.; PLOWMAN, D. A. The leadership of emergence: A complex systems leadership theory of emergence at successive organizational levels. **The Leadership Quarterly**, v. 20, n. 4, p. 617–630, ago. 2009.
- LISPECTOR, C. **Água viva**. Sao Paulo: Rocco, 1998.
- MADRID REDOLI, M. DE LA P. **UF1902, Corrección de textos**. Málaga: Nuevos Negocios en la Red, 2014.
- MARION, R. **The edge of organization: chaos and complexity theories of formal social systems**. Thousand Oaks, Calif: Sage Publications, 1999.
- MARQUES, A. M. **Risque esta palavra: poemas**. 2ª reimpressão ed. São Paulo, SP: Companhia Das Letras, 2021.

- MCCLEARY, L.; VIOTTI, E. Fundamentos para uma semiótica de corpos em ação. Em: **Novos caminhos da linguística**. Fiorin, J.L. (Org) ed. Sao Paulo: Editora Contexto, 2017. p. 171–193.
- MCCLEARY, L.; VIOTTI, E. Para além de Boas, no espírito de Boas: explorando a semiótica da interação. **Revista Antropologia da UFSCAR**, v. 14, n. 1, p. 103–120, 2022.
- MCHOUL, A. W. **Telling how texts talk: essays on reading and ethnomethodology**. London ; Boston: Routledge & K. Paul, 1982.
- MEDINA, J. An Enactivist Approach to the Imagination: Embodied Enactments and “Fictional Emotions”. **American Philosophical Quarterly**, v. 50, n. 3, p. 317–335, 2013.
- MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. Sao Paulo: Martins Fontes Editora, 2006.
- MERLEAU-PONTY, M. **A prosa do mundo**. [s.l.] Cosac Naify, 2014.
- MORRISON, T. **O olho mais azul**. [s.l.] Tag - Companhia das Letras, 2019.
- MURAKAMI, H. **Romancista como vocação**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras. 2015.
- NYSTRAND, M. (ED.). **What writers know: the language, process, and structure of written discourse**. New York: Academic Press, 1982.
- PEIRCE, C. S. (CHARLES S. **Semiotica**. 4. ed ed. São Paulo (SP): Perspectiva, 2010.
- POYATOS, F. Forms and Functions of Nonverbal Communication in the Novel: A New Perspective of the Author-Character-Reader Relationship. **Semiotica**, v. 21, n. 3, 1977.
- POYATOS, F. Language-paralanguage-kinesics: The basic triple structure of human communication. Em: **Nonverbal Communication Across Disciplines**. Amsterdam: John Benjamins, 2002. v. 1.
- QUEIROZ, J. Peirce’s ten classes of signs: Modeling biosemiotic processes and systems. Em: **Semiotics in the Wild — Essays in Honour of Kalevi Kull on the Occasion of His 60th Birthday**. 1. ed. [s.l.] Tartu University Press, 2012. p. 55–62.
- ROLLA, G. **A Mente Enativa**. Porto Alegre: Editora Fi, 2021.
- SÁBATO, E. **Sobre héroes y tumbas**. Buenos Aires: Seix Barral, 2011.
- SÁBATO, E. R.; LOJO DE BEUTER, M. R. **Sobre héroes y tumbas**. 1. ed. argentina ed. Poitiers : Córdoba [Argentina] : [Buenos Aires]: Alción Editora, 2009.
- SACRINI, M. **Leitura e escrita de textos argumentativos**. São Paulo: Edusp, 2019.
- SMITH, Z. **Sobre a beleza**. Sao Paulo: Companhia Das Letras, 2005.
- STEVENSON, J. Review: Guillemette Bolens, The Style of Gestures: Embodiment and Cognition in Literary Narrative. Rethinking Theory. **Speculum**, v. 88, n. 2, p. 494–496, abr. 2013.
- SYVERSON, M. A. **The wealth of reality: an ecology of composition**. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1999.
- TAN, A. **Wiser Than Me, with Julia Louis-Dreyfus**. , 23 maio 2023. Disponível em: <https://lemonadamedia.com/show/wiser-than-me-with-julia-louis-dreyfus/>>. Acesso em: 6 fev. 2013
- THIETART, R.-A.; FORGUES, B. Complexity Science and Organization. Em: **The SAGE Handbook of Complexity and Management**. Peter Allen, Steve Maguire and Bill McKelvey ed. United Kingdom: SAGE Publications Ltd, 2011. p. 53–64.
- VARELA, F. J. **Autopoiesis and a Biology of Intentionality**. Proceedings of the workshop “Autopoiesis and Perception”. **Anais...Dublin City: McMullin, B. (ed)**, 1992.
- VARELA, F. J. Patterns of Life: Intertwining Identity and Cognition. **Brain and Cognition**, v. 34, n. 1, p. 72–87, 1997.
- VARELA, F. J.; THOMPSON, E.; ROSCH, E. **The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience**. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1991.
- VIOTTI, E. Mudança Linguística. Em: **Linguística? O que é isso?** 1. ed. Sao Paulo: Editora Contexto, 2013. p. 137–180.

- VIOTTI, E.; ROSÁRIO, T. Proximidade e distância entre a visão de linguagem de Merleau-Ponty e algumas teorias linguísticas correntes. **Veredas - Revista de Estudos Linguísticos**, v. 24, n. 2, p. 5–30, 2020.
- WHITE, G. M. *A Passage to India: Analysis and Revaluation*. **PMLA/Publications of the Modern Language Association of America**, v. 68, n. 4-Part1, p. 641–657, 1953.
- ZHAO, S. Toward a Taxonomy of Copresence. **Presence: Teleoperators and Virtual Environments**, v. 12, n. 5, p. 445–455, 2003.