

Os ritmos da passagem de páginas

Marc Barreto Bogo

PUC-SP, Centro de Pesquisas Sociossemióticas

Introdução

Há certos livros que lemos muito rapidamente, “fiscados” por seus personagens e pelos desenlaces de sua trama. Por outro lado, há obras que exigem um tempo de apreciação mais dilatado, geralmente apresentando longas descrições ou reflexões que são lidas lenta e zelosamente. Em certas publicações, a própria diagramação do impresso organiza blocos de texto pequenos ou breves fragmentos escritos, com poucos caracteres por página, que fazem com que avancemos rapidamente, enquanto outras edições preenchem totalmente o espaço visível, de modo que dispendemos muito mais tempo ao ler cada folha. A experiência de leitura, quando concluimos o livro, é bastante diferente nessas duas situações : nos primeiros casos sentimos que “devoramos” a obra, passando suas páginas rapidamente ao longo da leitura, ao contrário das publicações em que o processo parece ter sido mais demorado, às vezes mais denso ou até “arrastado”. Efeitos de sentido diferentes podem advir dessas duas formas de leitura.

Virar a página rápido ou devagar é evidentemente uma questão de ritmo. E, sendo o ritmo uma das condicionantes estésicas para a emergência do sentido¹, trata-se de uma preocupação semiótica. Partindo de uma abordagem semiótica discursiva e plástica, nosso objetivo é delinear alguns dos tipos de ritmos possíveis associados à leitura do livro literário e, assim, contribuir a elucidar os modos como o dispositivo rítmico de certas manifestações (nesse caso, do âmbito da literatura) pode contribuir para a construção de seus sentidos.

¹ Acerca dessa questão, ver, em especial, o capítulo “Modes de présence du visible”, em E. Landowski, *Passions sans nom*, Paris, P.U.F., 2004.

Sendo o ato de virar a página o resultado de um gesto que exige contato direto e tátil entre o leitor e a publicação, insistiremos no caráter plástico e estésico da passagem de páginas. Outros trabalhos no âmbito da Semiótica já trataram do espaço gráfico da página², do ato de virar a página vinculado à materialidade do objeto de leitura³ e também do design do livro, ou seja, do dispositivo material e plástico pressuposto pela leitura⁴. Mas o estudo específico da componente rítmica vinculada ao ato de passar as páginas parece, ainda, uma questão em aberto, a ser estudada. Para sustentar nossa reflexão, iremos nos apoiar na experiência de leitura de diversas obras da literatura mundial, muitas das quais foram por nós analisadas em pesquisas precedentes⁵.

1. A virada de páginas : questão de ritmo

Para haver ritmo, como bem se sabe, é preciso haver a repetição de um dado fenômeno. Na prática da leitura de livros, a principal ação repetida ao longo da leitura, caracterizando um ritmo, é aquela do gesto de virada ou passada de páginas. Essa ação é realizada diversas vezes pelo leitor, necessariamente, para que ele possa realizar a leitura de um códice. Quando dizemos que “devoramos” um livro, queremos dizer que o lemos muito rapidamente, o que implica não apenas uma rapidez cognitiva de leitura do sistema verbal, mas também uma rapidez gestual, do ato mesmo de passagem das páginas.

A existência da página e, conseqüentemente, a possibilidade de que ela seja virada decorrem do processo tecnológico de produção do objeto que chamamos “livro”. Em sua fabricação, o livro é constituído por grandes folhas de papel que são impressas em seus dois lados, dobradas repetidas vezes formando “cader-nos” (chamados, no passado, de *in folio*, *in quarto*, *in octavo* e assim por diante, a depender do número de dobras), os quais são então unidos pela sua lombada com costuras e cola, formando um volume único. Esse é o próprio formato do “códice”, prevalecente em nossa sociedade contemporânea, e que permite ao leitor a ação de virar a página. Certamente, o gesto a ser realizado é familiar a todos os leitores : inicialmente, com a ponta do indicador, arrastamos levemente a página da direita (ou da esquerda, como ocorre em outros sistemas de escrita), na área próxima à sua margem externa, fazendo com que ela se desloque e se libere da página seguinte (algumas pessoas, para obterem uma aderência maior à textura do papel, desenvolvem o hábito de lambar rapidamente a ponta do dedo antes de tocar a superfície). Em seguida, realizamos um gesto de pinça com a mão, pressionando o polegar contra o indicador de modo a manter a espessura

2 Uma abordagem atualizada do conceito de “espaço gráfico” é apresentada em R. De Angelis, “Textes et textures numériques : le passage de la matérialité graphique à la matérialité numérique”, *Signata*, 9, 2018.

3 M. Molnàr, *Tourner la page : autour de la matérialité de l'objet de lecture. Observations sémiotiques, perspectives pédagogiques*, Tese, Université Toulouse 2 Le Mirail, 2014.

4 M. B. Bogo, “O design sensível do livro”, *Actes Sémiotiques*, 121, 2018.

5 M. B. Bogo, *A Coleção Particular da Cosac Naify : explorações sensíveis do gosto do livro*, Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica), PUC São Paulo, 2014 ; *id.*, *Intersemioticidades do objeto literário*, Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica), PUC São Paulo, 2020.

da folha bem segura entre os dedos e, a seguir, carregamos a extremidade da página até o lado oposto do códice, arrastando-a ao longo de toda a extensão do volume. Por fim, deixamos a folha cair em sua nova posição, de maneira a assegurar a visibilidade do espaço impresso de uma nova página-dupla.

O ritmo da passagem de páginas, considerado assim em sua materialidade e em suas qualidades sensíveis, leva-nos a uma reflexão acerca da estesia na experiência de leitura. A estesia pode ser entendida como “a condição de sentir as qualidades sensíveis emanadas do que existe e que exala a sua configuração para essa ser capturada, sentida e processada fazendo sentido para o outro”⁶. Para sentir a densidade das páginas sendo viradas, ritmadamente, é necessário ter um corpo que sente, ou seja, dotado de competência estética. A relação entre ritmo e sensibilidade corpórea é explicitada no próprio verbete “Ritmo” do segundo *Dicionário de Semiótica*: “devemos, assim, reconhecer nos movimentos regulares do corpo (sístole / diástole do coração, inspiração / expiração, tensão / relaxamento das cordas vocais) um papel de extrema importância na construção da percepção rítmica”⁷. O ritmo, como se nota, já está presente no próprio corpo humano.

Ao abordar a estesia, Landowski privilegia o papel do ritmo na apreensão de qualidades sensíveis que fazem sentido. O autor entende que a consistência estética de um sujeito ou objeto é composta tanto pela sua “organização plástica” quanto pelo seu “andamento rítmico”⁸. Analisando a problemática das imagens em “Modos de presença do visível”, e relacionando a visibilidade à musicalidade, Landowski aponta que “(...) são as *configurações plásticas* e as *pulsões rítmicas* que condicionam esteticamente a emergência do sentido”⁹. Mais adiante, nesse mesmo texto, ele segue afirmando que “(...) o que toca então o observador, o que o contamina, é a percepção do princípio dinâmico do que se dá a ver e a sentir”¹⁰. Enfatizando a dinamicidade das coisas que apreendemos graças a nossa sensibilidade, Landowski diz que elas apresentam “uma maneira específica de ser no mundo que se traduz dinamicamente”:

Fluidez da água, hieratismo da montanha, resistência da pedra, aderência da matéria viscosa que ameaça nos absorver: tantos programas de interação potenciais que, se fazendo sentir no contato ou se fazendo pressentir ao vê-las, fazem que, mesmo imóveis, as coisas estejam já, esteticamente falando, *em movimento* face a nós.¹¹

6 A.C. de Oliveira, “Estesia e experiência do sentido”, *CASA*, 8, 2, 2010, p. 2.

7 M. Jacquemet, “Rythme”, in A.J. Greimas e J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, vol. 2, 1986, pp. 190-191 (trad. nossa).

8 Veja-se os itens “Ajustamento” e “Estesia” em E. Landowski, “Sociossemiótica: uma teoria geral do sentido”, *Galáxia*, São Paulo, 27, 2014, p. 17 e 18.

9 *Passions sans nom*, *op. cit.*, p. 186 (trad. nossa).

10 *Op. cit.*, p. 192.

11 *Op. cit.*, pp. 192-193.

Ou seja, em nosso contato sensível com o mundo que nos rodeia, a dinamicidade das coisas modula a maneira como as apreendemos, o que insere a questão do ritmo no cerne da problemática da estesia. Em especial quando tratamos de fenômenos estéticos — incluindo aí a leitura de obras literárias — esse princípio dinâmico (e rítmico) vem à tona. Se cada coisa do mundo possui uma dinamicidade própria, os livros também a possuem, e o ato de virar a página é a primeira ação gestual concreta que nos permite apreender essa dinamicidade. Há, na verdade, duas dinamicidades em jogo : a do sujeito leitor, que é dotado de uma competência estésica e de uma pulsação rítmica própria, e aquela imanente do objeto de leitura com que se entra em relação. Ao longo dessa interação, o leitor passa as páginas do livro com maior ou menor rapidez, e é justamente essa relação que pretendemos abordar.

Uma pista complementar que pode nos ajudar a abordar semioticamente a questão do ritmo vem de nossa vivência corriqueira : usualmente, em nosso dia-a-dia, ao experimentar os elementos do mundo que estão em movimento — os meios de transporte, os deslocamentos das pessoas e animais, a própria sensação do tempo que passa —, costumamos falar do ritmo em termos de “rápido” e “devagar” (ou “veloz” e “lento”). É claro que essas apreciações operam sempre comparativamente : algo é rápido em relação ao que é mais devagar que ele, e é lento em relação àquilo que é mais veloz. Devido à prevalência das noções de rapidez e de lentidão em nossas experiências cotidianas é que decidimos adotar essa primeira oposição, ritmo rápido *versus* devagar, como nosso ponto de partida para refletir acerca dos ritmos na passagem de páginas.

Quando falamos em “devorar” ou em “degustar” um livro, valendo-nos da deglutição como metáfora, já estamos empregando a categoria rapidez *versus* lentidão para nos referirmos à experiência de leitura. Outra metáfora bastante recorrente que usamos para aludir à experiência de ler é a da “leitura como viagem”. Nesse caso, a “viagem” também comporta um semantismo de velocidade : enquanto o viajante supera veloz ou lentamente os quilômetros necessários para chegar a seu destino, o leitor ultrapassa, uma a uma, as páginas do códice. No primeiro caso, a medida quantitativa referencial do avanço do percurso é o quilômetro, enquanto no segundo caso, é a página. Mas cada quilômetro, assim como cada página, é apreciado qualitativamente de maneira diferente, já que a *paisagem* (espacial ou literária) muda a cada instante, impactando sensivelmente a experiência do viajante-leitor : quando a paisagem não lhe apresenta interesse, ele acelera, e quando, ao contrário, sua curiosidade é despertada, ele desacelera ou até mesmo se detém um momento para contemplá-la. Isso sem contar, evidentemente, a própria predisposição do leitor-viajante, que pode, por motivos diversos, ter mais ou menos pressa de alcançar seu destino final. É assim que o tempo efetivo de viagem (ou de leitura) de cada unidade métrica — página ou quilômetro — varia constantemente, às vezes se estendendo, às vezes se contraindo.

Tentaremos aclarar, na sequência, os modos como essas diferentes velocidades podem ser sugeridas aos leitores segundo duas estratégias distintas e,

possivelmente, complementares : seja a partir da construção verbal da obra, seja como resultante das escolhas do projeto gráfico, isto é, a partir da concretização plástica da publicação.

2. O ritmo a partir da construção verbal

A rapidez ou lentidão no avanço da leitura pode se dar a partir da construção da semiótica verbal da obra, ou mais especificamente a partir do plano do conteúdo verbal. É certo que cada leitor possui um ritmo próprio, havendo inclusive sujeitos que se dedicam a desenvolver técnicas de leitura, como o *scanning* ou a “leitura dinâmica”, para ler supostamente “melhor” e mais rápido. Mas, à parte as dinâmicas individuais de leitura de cada um, é simples observar que há determinadas elaborações da própria semiótica verbal literária que costumam resultar em viradas de páginas mais ou menos velozes : na medida em que a escrita é mais ou menos hermética (“difícil”), que apresenta maior ou menor sentido de urgência, que a trama se desenvolve mais ou menos rapidamente, que há mais descrições reflexivas (enunciados de estado) ou relatos de ações (enunciados de fazer) e assim por diante. Essa articulação da trama verbal talvez seja o critério que costumamos relacionar mais diretamente à ideia de ritmo de leitura.

Visto que estamos investigando o ato de virar a página, interessa-nos, no discurso verbal das obras, menos os ritmos dos sons das palavras (que caberiam em um estudo da prosódia, essencial em uma análise poética, por exemplo), ou ainda o ritmo das repetições semânticas do plano do conteúdo (o que foi tratado por François Rastier ao estudar as isotopias¹²), e mais os tipos de construções discursivas que nos levam a passar de página. Ou seja, não tanto o ritmo *na* construção verbal (ritmo linguístico), mas o ritmo *a partir da* construção verbal (ritmo gestual). Vejamos alguns exemplos de construções discursivas verbais que nos levam, a partir delas, a querer avançar com mais ou menos urgência.

Um gênero literário tradicionalmente marcado pelo ritmo de leitura acelerado é o do folhetim. Pensamos aqui, por exemplo, nas intrigas e duelos protagonizados por d'Artagnan e seus companheiros em *Os Três Mosqueteiros*, de Alexandre Dumas, nos encontros e desencontros do samurai Miyamoto Musashi na obra homônima (*Musashi*), de Eiji Yoshikawa, ou nas desventuras do índio Peri em *O Guarani*, de José de Alencar. O folhetim, dos quais os títulos acima constituem alguns exemplos, foi um gênero literário em que a publicação se dava em etapas, inicialmente sob a forma de capítulos curtos, publicados individualmente em periódicos, que eram posteriormente reunidos em edições completas, os romances-folhetim. Devido à forma de publicação, essas obras costumavam sempre concluir seus capítulos com um elemento de suspense, com uma expectativa do porvir : o encontro face a face com um oponente, o recebimento de uma carta misteriosa, o aparecimento de um novo interesse amoroso e assim por

12 Rastier relaciona as isotopias de um texto — ou seja, as recorrências de traços semânticos — a um ritmo semântico. Ver, a esse respeito, o item “III. Des formes à la textualité” (pp. 106-111) em F. Rastier, “Formes sémantiques et textualité”, *Langages*, 163, 2006, pp. 99-114.

diante. Essas estratégias, empregadas nos folhetins, são hoje bem conhecidas. O objetivo era que o leitor, movido por sua curiosidade, retornasse ao periódico na semana seguinte para acompanhar o desdobramento da trama. Quando os capítulos são reunidos em um volume único, essa espécie de corte abrupto que se dá no meio dos programas narrativos — a ruptura ocorre sempre no limiar da performance — nos leva a querer virar logo a página, continuar a leitura, na expectativa de que finalmente se resolva o combate, o mistério, o romance. Em termos semióticos, percebe-se claramente um dispositivo manipulatório em jogo : trata-se de um *fazer querer saber*, que desperta a forma cognitiva da intencionalidade no leitor — a sua curiosidade — para fazê-lo executar um programa dado, a saber, o prosseguimento da leitura. Uma modalização cognitiva motiva, assim, o fazer pragmático de um gesto específico (ou, na publicação original do folhetim, o retorno na semana seguinte). Dessa estratégia que instiga a saber o que vai acontecer, ou ainda a desvendar a chave de algum mistério — uma forma, por assim dizer, de “apetite textual” —, resulta o ritmo acelerado da leitura e, portanto, de passagem de páginas.

Outro gênero literário caracterizado pela rapidez é o dos “romances de aeroporto”, obras de leitura simples que, preferencialmente, entretêm os seus leitores. Entre essas publicações, destacam-se os *thrillers* de mistério investigativo que, frequentemente, se tornam *best-sellers* — obras como *O Código Da Vinci e Anjos e Demônios*, de Dan Brown, ou a coleção “Millenium”, de Stieg Larsson. A própria nomeação “romance de aeroporto” já denota uma situação em que se depende pouca atenção, visto que há um período limitado de tempo para a leitura, apenas o intervalo de duração da viagem ou da espera pelo voo. Essas obras costumam ser organizadas em capítulos curtos, mais narrativos que descritivos (parece haver mais enunciados de fazer do que enunciados de estado) e, assim como os folhetins, concluem cada passagem sempre em suspense — uma nova pista investigativa, um novo embate com um adjuvante —, com a expectativa de resolução de um programa narrativo em aberto, o que leva o leitor a querer prosseguir prontamente sua leitura. O suspense da trama verbal resulta em agilidade tátil no contato físico com o livro : virar a página implica realizar nossas próprias descobertas como leitores, acompanhando o passo investigativo dos personagens do relato. Entretanto, fica claro que para um leitor que não se deixa manipular por esse tipo de estratégia discursiva, a virada de páginas na verdade não parecerá “acelerada”, mas sim tortuosa. Por mais estratégico que seja, o regime da manipulação apresenta sempre um risco de fracasso.

Se pensamos no polo oposto, o da vagarosidade, vemos que há obras marcadas justamente por um ritmo de leitura mais suave, que nos faz virar as páginas preguiçosamente. Um exemplo são os títulos chamados de “romanças” (a expressão, além de utilizada informalmente, é adotada por L. Perrone-Moisés¹³), obras marcadas por sua rica densidade e longa extensão, apresentando várias centenas de páginas. O leitor sabe do que se trata : *A Montanha Mágica*, de Thomas Mann,

13 L. Perrone-Moisés, *Mutações da literatura no século XXI*, São Paulo, Companhia das Letras, 2016.

Os Irmãos Karamazov, de Dostoiévski, ou *Moby Dick*, de Herman Melville, são alguns exemplos do gênero. Além da longa extensão desses livros em número de páginas, o que já parece de algum modo acentuar o efeito de sentido de lentidão da leitura, esses autores e obras são conhecidos por adotarem prolixas descrições dos cenários e dos estados mentais dos personagens, bem como extensas reflexões e digressões de seus narradores. Não há urgência na passagem de páginas : cada fragmento merece contemplação, levanta questionamentos, propõe meditações, refreando ou suspendendo a leitura propriamente dita. As longas ponderações do narrador Ishmael em *Moby Dick*, por exemplo, podem produzir um efeito de sentido de devaneio ao longo da leitura, o que corresponde ao estado mental experimentado pelo personagem devido a sua vida em alto-mar. Ou ainda, as extensas descrições de cenários e situações podem ser relacionadas ao tempo que Hans Castorp dedica à autorreflexão enquanto permanece no sanatório d'A *Montanha Mágica*. Nesses casos, não há estratégia alguma visando a desenvolver no leitor um sentimento de urgência. Cada página é um universo a ser desbravado, em que nos detemos longamente, antes de virá-la.

Para retomarmos a metáfora da leitura como viagem : em certas obras-viagens, estabelece-se uma pressa em se chegar ao destino final, que supostamente comportará algum *saber* desejado pelo leitor, enquanto em outras obras-viagens, o interessante é apreciar a própria paisagem que se atravessa. Valoriza-se, desse modo, ora a aspectualidade terminativa, ora a durativa.

3. O ritmo a partir do projeto gráfico

O “projeto gráfico” pode ser entendido como o conjunto de escolhas relativas à concretização sensível de uma publicação : a opção por determinado formato, tipo de papel, processo de impressão, famílias tipográficas, margens, modo de encadernação etc. O projeto gráfico abarca, desse modo, tanto elementos da espacialidade ou tridimensionalidade do livro (sua semiótica espacial), quanto elementos da visualidade gráfica (sua semiótica visual), e pode assim assumir um papel determinante no ritmo de leitura. Ao dispor páginas mais ou menos extensas, com manchas de texto mais ou menos densas, a plasticidade de um livro também leva seu leitor a virar as páginas mais ou menos rapidamente.

Neste ponto, é necessário ressaltar que o que nos interessa é o impacto no ritmo de leitura que o projeto gráfico pode causar, mais do que a dinâmica distribucional de seus elementos constitutivos ao longo da página — o que seria interessante em uma análise, por exemplo, do ritmo visual de distribuição dos elementos cromáticos e eidéticos (cores e formas) ao longo da extensão de uma pintura, fotografia ou outra manifestação visual, mas que não é o foco deste trabalho. Ou seja, novamente, não estamos tratando do ritmo *na* construção plástica, mas sim do ritmo gestual que é levado a cabo *a partir da* construção plástica da obra.

A primeira correlação possível entre projeto gráfico e ritmo de leitura diz respeito à relação entre formato e passagem de páginas. Um formato de livro maior permite, *a priori*, um número mais elevado de caracteres por página e,

consequentemente, maior tempo de leitura a cada fólho, o que vai determinar um ritmo lento de passagem de páginas. Não por acaso, muitos dos chamados “romanças”, de que falávamos logo acima, optam em seus projetos gráficos por utilizar volumes em grandes formatos, concentrando muitos caracteres por página, o que enfatiza o ritmo demorado e contemplativo de leitura. Já os chamados “livros de bolso”, de pequeno formato, permitem a inclusão de menos caracteres por páginas, o que implica uma virada de páginas mais rápida. Não raro, livros que são reeditados em versões de bolso acabam apresentando um número maior de páginas nesse formato, justamente para compensar o formato diminuto. Assim, a impressão sensível resultante da leitura de livros de bolso é frequentemente a de que estamos avançando em alta velocidade, dado o ritmo acelerado de virada de páginas. Outra correlação possível, também bastante evidente, entre projeto gráfico e ritmo de progressão na leitura diz respeito ao corpo da tipografia (ou seja, seu tamanho) : quanto maior o corpo do texto, menos caracteres há por página e mais rápido é o avanço, e vice-versa.

O que é interessante, na verdade, é quando esses recursos são utilizados intencionalmente pelos responsáveis do projeto gráfico, com o propósito explícito de que a alta velocidade ou vagareza do gesto corresponda a determinada aceleração ou desaceleração da trama. Vejamos, nesse sentido, dois exemplos emblemáticos.

Uma publicação que explora a velocidade da passagem de páginas como potencialidade de produção de efeitos de sentido é o livro *Avenida Niévski*, de Nikolai Gógol, na versão traduzida ao português lançada pela editora Cosac Naify, com projeto gráfico de Elaine Ramos e Gabriela Castro¹⁴. O conto original de Gógol acompanha as trajetórias de dois jovens que passeiam pela Avenida Niévski, em São Petersburgo, e que se apaixonam por moças que veem ali caminhando. Boa parte da obra é dedicada à descrição do dia-a-dia dessa avenida, enfatizando sua modernidade (à época da escrita do conto, ou seja, em 1835) e seu ritmo acelerado de circulação de pessoas e de notícias. O projeto gráfico da referida edição apresenta margens e entrelinhas generosas (o livro exhibe 18 linhas de texto por página, muito menos do que as 30 a 40 linhas usuais do mercado editorial), o que por si só já garantiria um ritmo acelerado de passagem de páginas. No entanto, além disso, logo que o volume é aberto, percebe-se que os blocos de texto são todos divididos ao meio, sendo a metade superior impressa na cor laranja e disposta na orientação tradicional de leitura, enquanto a metade inferior é impressa em roxo e rotacionada em 180° (portanto, apresentando orientação invertida, de “ponta-cabeça”). Na leitura, deve-se avançar lendo inicialmente apenas a metade superior dos blocos de texto, até chegar ao final do volume, de tal modo que o leitor então rotacione o livro, substituindo o alto pelo baixo, e que as demais metades (inferiores) dos blocos de texto possam ser lidas, perfazendo o caminho contrário de leitura. A rotação gestual do volume, nesse caso, serve como analogia para o ir e vir constante dos personagens através da avenida.

14 N. Gógol, *Avenida Niévski*, tradução Rubens Figueiredo, São Paulo, Cosac Naify, 2012.

A pequena quantidade de caracteres por bloco de texto e o fato de que cada página é lida duas vezes (metade na “ida”, metade na “volta”) fazem com que o gesto de virar a página seja muito rápido, em ritmo acelerado : trata-se aí da concretização sensível, no ato mesmo da leitura, dos traços semânticos de dinamicidade e de alto fluxo de passantes da avenida, caracterizados no conto de Gógol.

Por outro lado, uma obra que explora um ritmo cada vez mais lento de passagem de páginas, progressivamente, é *Toujours la même histoire*, de Jean Segui e Élodie Boyer, livro editado pela francesa Éditions Non Standard¹⁵. Essa publicação foi desenvolvida como uma espécie de exercício de criação literária, que propõe narrar uma mesma história três vezes consecutivas, cada versão dedicada a um público leitor distinto : infantil, juvenil e adulto. Assim, a mesma narrativa, um caso banal de um habitante idoso da cidade francesa Le Havre que faz amizade com um pombo à medida que o animal passa a frequentar seu quintal, é narrada em três versões diferentes, conforme anuncia o texto da quarta capa :

uma história verdadeira, curta e ilustrada para as crianças ; uma versão mais elaborada para os jovens ; uma versão longa e atormentada para os adultos. Porque a leitura não é uma queda (o fim na verdade pouco importa), mas uma viagem. (Trad. nossa).

O projeto gráfico de Patrick Doan, acompanhado das ilustrações de Josephin Ritschel, vai seguindo as três variações da história : contada em versão para crianças, a narrativa é curta e possui muitas ilustrações coloridas ; na versão para jovens, a mesma narrativa ganha mais detalhes, é dividida em capítulos, e apresenta menos ilustrações ; a terceira versão, supostamente para um público adulto, apresenta uma narrativa mais densa e extensa, com poucas e sóbrias ilustrações em preto e branco. A cada versão, o corpo de texto e as margens vão ficando progressivamente menores, de modo que há cada vez mais caracteres escritos por folha, e conseqüentemente fica cada vez mais devagar a passagem de páginas, já que é necessário despender muito mais tempo de leitura para poder prosseguir. A própria escrita da história assume, em sua última versão, um discurso em tom mais denso e pessimista que as versões precedentes. Assim, sente-se na gestualidade mais lenta da passagem de páginas o peso e a densidade atribuídos pela obra ao envelhecimento — manifestado tanto na figura do protagonista idoso, quanto no enunciatório das três versões que, supostamente, também atravessa as idades da infância e da juventude, até alcançar a maturidade.

Cabe apontar, ainda, a existência de obras com a plasticidade tão inesperada e transgressora que não é mais possível falar em ritmo rápido ou lento : a passagem de páginas é feita em ritmo totalmente irregular, descompassado, com idas e vindas que colocam em xeque a própria noção de “página”. É o caso, por exemplo, de *Cent mille milliards de poèmes*, obra de Raymond Queneau datada de 1961, com design de Robert Massin. Essa publicação é composta de dez folhas, cada uma apresentando uma versão diferente de um poema de quatorze versos,

15 J. Segui e É. Boyer, *Toujours la même histoire*, ilustrações de J. Ritschel, Le Havre, Éditions Non Standard, 2017.

e cada uma dessas folhas é separada em quatorze tiras horizontais (correspondentes a cada verso) ; o leitor pode, assim, recombinar as tiras, montando sua própria versão do poema. Ou seja, a virada de páginas, nesse caso, é convertida em uma sucessão de “viradas de tiras”, que são reordenadas para frente e para trás, ininterruptamente, formando composições diversas do poema. Outro título transgressor em termos de ritmo de passagem de folhas é *Tree of Codes*, de Jonathan Safran Foer, lançado no ano de 2010. Em seu processo criativo, o autor dessa obra escolheu um livro já existente (*The Street of Crocodiles*), de seu escritor favorito (Bruno Schulz), e foi recortando e retirando partes desse livro até restarem apenas algumas palavras que, ao permanecerem em seu lugar sem serem recortadas, construíram um novo texto. Todas as páginas de *Tree of Codes* possuem recortes diferentes, e o olhar do leitor passeia entre a superfície da página e a dimensão do volume, entre as áreas preenchidas do papel e as áreas vazadas dos cortes, de modo que o livro pode ser lido tanto linearmente, página a página, como por nuvens de palavras, visíveis através dos recortes. Ou seja, nesse caso, não é necessário realizar o gesto de virar a página para que se tenha acesso a partes do conteúdo das páginas sucessivas. Esses dois exemplos nos mostram rupturas inesperadas do ritmo de virada de páginas e nos lembram que, para que esse ritmo seja constituído, é necessário haver não apenas o gesto do leitor, mas a própria existência física do elemento “página”.

Conclusão

Nos livros aqui evocados, os efeitos de sentido derivam de uma espécie de acordo “rítmico”, por assim dizer, travado entre enunciador e enunciatário. O ritmo do gesto de virar as páginas é resultado da interação entre, de um lado, a configuração discursiva verbal e a consistência plástica do livro e, do outro lado, a competência cognitiva e estética do leitor, seu interesse, sua paciência, sua curiosidade etc., em uma palavra, o seu *desejo*, mais ou menos intenso, de prosseguir na leitura. Sendo a criação de uma obra literária um ato *comunicacional* — quer-se sempre dizer alguma coisa a alguém, por mais difusos que sejam esse algo ou esse alguém —, ela se inscreve, como vimos, na lógica do regime da manipulação, alicerçado na intencionalidade. Assim, ao observar uma obra, entendemos que as escolhas de linguagem, tanto aquelas relativas à escrita verbal, quanto aquelas relativas ao projeto gráfico, são fruto de um projeto enunciativo que engloba, conseqüentemente, as indicações rítmicas. A diversidade de tipos de organização verbal e de composição gráfica dos livros, ofertados à apreensão e à leitura de um público leitor também diverso, determina, ou ao menos indica, diferentes “regimes de leitura”¹⁶.

¹⁶ Maria Pia Pozzato aborda a noção de “regimes de leitura” para dar conta de como as diferentes competências dos leitores implicam interpretações distintas de um mesmo texto. A autora relata uma experiência envolvendo a leitura de um artigo de jornal em que o mesmo texto, ao ser comentado por estudantes ou ao ser analisado semioticamente, deu origem a dois regimes de leitura distintos (e conflitantes) : de um lado, uma leitura “ingênua”, em que os leitores se apoiavam em certos termos polissêmicos do discurso para projetar no texto suas próprias crenças e expectativas e, de outro, uma leitura propriamente

A título de conclusão, vamos tecer mais algumas considerações sobre as distintas relações travadas entre o enunciador e o enunciatário do livro — construções discursivas daquele que enuncia e daquele a quem se enuncia, dadas *no* e *pelo* texto. Trataremos de esboçar uma análise do ato de passagem de página focada nos tipos de interações discursivas desenvolvidas entre enunciador e enunciatário, o que pode nos indicar tipos de acordos que resultam em ritmos distintos de leitura. A esquematização das interações discursivas, conforme elaborada por Oliveira¹⁷ (a partir dos regimes de interação, sentido e risco de Landowski¹⁸), propõe quatro relações possíveis entre enunciador e enunciatário, que originam quatro modos de produção de sentido : o “sentido codificado”, o “sentido conquistado”, o “sentido sentido” e o “sentido aleatório”. Vejamos como esses modos se relacionam aos ritmos de progresso de leitura.

O primeiro deles (sentido codificado), vinculado ao regime da programação e, portanto, fundado na regularidade, pode ser verificado nas obras em que projeto gráfico monta o texto em uma distribuição contínua por todo o volume, fazendo da passagem de páginas um gesto programático. Nesse caso, também a configuração discursiva verbal pode contribuir para um avanço sistemático da leitura, sem tentar provocar no enunciatário nenhum tipo de sentimento de urgência por meio de artifícios instigadores ou, ao contrário, suspensões na leitura por meio de formulações prolixas ou escritas herméticas. A passagem de páginas é regular, constante.

No segundo modo (sentido conquistado), relacionado ao regime da manipulação, encontramos as situações em que o projeto gráfico e a dimensão verbal dos livros instigam o enunciatário a acelerar a leitura, por meio da inserção de divisões estratégicas do bloco de texto ou da inclusão de formulações verbais dramáticas ao final de cada passagem. É o que já vimos ocorrer, por exemplo, nos folhetins e romances de aeroporto. Por outro lado, também se enquadram aqui as obras em que a velocidade de leitura é estrategicamente reduzida para provocar determinados efeitos de sentido (um exemplo é a obra *Toujours la même histoire* citada anteriormente, que diminui progressivamente o ritmo ao aumentar a quantidade de caracteres por página e a complexidade das formulações verbais).

O terceiro modo (sentido sentido) implica uma transitividade e reflexividade entre enunciador e enunciatário, estando vinculado ao regime do ajustamento. Aqui, caberiam as obras que incluem muitos elementos verbais e visuais distintos em suas páginas (quadros, notas, esquemas, ilustrações etc.), delegando ao enunciatário a decisão de passar mais ou menos rapidamente por cada uma delas, segundo sua própria sensibilidade e desejo (o leitor pode focalizar a cada

semiótica, apoiada em “uma análise paciente das estruturas linguísticas, discursivas e modais”, visando alcançar uma interpretação coerente do artigo de jornal. Cf. M.P. Pozzato, “Les valeurs au marché. Conflits d’interprétation et régimes de lecture”, *Actes Sémiotiques*, 121, 2018.

17 A.C. de Oliveira, “As interações discursivas”, in *id.* (org.), *As interações sensíveis. Ensaios de sociosemiótica*, São Paulo, Estação das Letras e Cores e CPS Editora, 2013, pp. 235-249.

18 E. Landowski, *Interações arriscadas*, trad. L.H.O. Da Silva, São Paulo, Estação das Letras e Cores, 2014.

vez um ou vários desses elementos). Outro exemplo seria *O jogo da amarelinha*, de Cortázar, obra que propõe ao leitor dois percursos distintos de leitura : um linear e sequencial, outro saltando entre fragmentos específicos indicados pelo autor, cabendo a escolha de um dos dois percursos para empreender a leitura. O enunciador compartilha assim com o enunciatário a escolha do ritmo de virada de páginas (no caso, a decisão entre um ritmo contínuo ou descontínuo).

Por fim, o quarto modo (sentido aleatório) está ligado ao regime do acidente ou assentimento. Caso raro, mas pressuposto logicamente pelas posições anteriores, ele engloba as situações em que há transitividade completa entre enunciador e enunciatário : no âmbito dos livros, diz respeito ao modo como certas escolhas de enunciação podem fazer da passagem de páginas um processo deixado ao acaso, o que determina a imprevisibilidade no ritmo da virada de páginas. Um exemplo é a obra *Composition no. 1*, de Marc Saporta — tanto em sua edição original francesa de 1962, publicada pelas Éditions du Seuil, quanto em sua tradução inglesa e recriação plástica de 2011, pela editora Visual Editions — um “livro” composto por 150 páginas soltas, apresentadas em uma caixa de papelão, que devem ser embaralhadas e “sorteadas”, podendo ser lidas em qualquer ordem. A “virada” de páginas, nesse caso, está relacionada ao acaso. Outro exemplo seria o *I Ching*, livro que, além de sua vocação filosófica, costuma ser abordado como prática oracular ou divinatória, implicando aberturas sucessivas do livro em páginas aleatórias.

É certo que essa tipologia aqui esboçada estaria melhor aproveitada em um trabalho de caráter mais geral, que abordasse em profundidade as diferentes interações discursivas nos objetos literários — e que contemplasse outras questões, para além da rítmica. Por ora, entretanto, nos contentamos em termos traçado algumas considerações específicas sobre os ritmos da passagem de páginas.

Bibliografia

- Bogo, Marc Barreto, *A Coleção Particular da Cosac Naify : explorações sensíveis do gosto do livro*, Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.
- “O design sensível do livro”, *Actes Sémiotiques*, 121, 2018.
- *Intersemioticidades do objeto literário*, Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (cotutela Université de Limoges), São Paulo, 2020.
- De Angelis, Rossana, “Textes et textures numériques : le passage de la matérialité graphique à la matérialité numérique”, *Signata*, 9, 2018.
- Greimas, Algirdas J. e J. Courtés, *Dicionário de Semiótica*, trad. A. Dias Lima et al, São Paulo, Cultrix, 1983.
- Jacquemet, Marco, “Rythme”, in A.J. Greimas e J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Tome 2. Compléments, débats, propositions*, Paris, Hachette, 1986.
- Landowski, Eric, *Passions sans nom*, Paris, P.U.F., 2004.
- “Sociosemiótica. Uma teoria geral do sentido”, *Galáxia*, 27, 2014.
- *Interações arriscadas*, trad. Luiza H. O. Da Silva, São Paulo, Estação das Letras e Cores, 2014.
- Molnàr, Margit, *Turner la page : autour de la matérialité de l'objet de lecture ? Observations sémiotiques, perspectives pédagogiques*, Tese (Doutorado em Sciences de l'information et de la communication), Université Toulouse 2 Le Mirail, 2014.

Oliveira, Ana Claudia de, “Estesia e experiência do sentido”, *CASA*, 8, 2, 2010.

— “As interações discursivas”, in A.C. de Oliveira (org.), *As interações sensíveis. Ensaios de sociossemiótica a partir da obra de Eric Landowski*, São Paulo, Estação das Letras e Cores e CPS Editora, 2013.

Perrone-Moisés, Leyla, *Mutações da literatura no século XXI*, São Paulo, Companhia das Letras, 2016.

Pozzato, Maria Pia, “Les valeurs au marché. Conflits d’interprétation et régimes de lecture”, *Actes Sémiotiques*, 121, 2018.

Rastier, François, “Formes sémantiques et textualité”, *Langages*, 163, 2006.

Résumé : Au contact sensible des livres de littérature, tourner les pages constitue la principale action qui, répétée durant l’expérience de lecture, agit sur le rythme. Ce geste doit nécessairement être répété plusieurs fois pour que le lecteur puisse suivre le fil de l’ouvrage. Adoptant une approche sémiotique discursive et plastique, notre objectif est de dégager divers types de rythmes possibles dans la lecture d’une œuvre littéraire. À partir de divers exemples d’œuvres littéraires, nous montrons comment le rythme du passage des pages peut dépendre aussi bien du plan du contenu verbal d’un livre que de son plan de l’expression visuelle et spatiale, autrement du projet graphique qui le caractérise.

Resumo : No contato sensível com os livros literários, a principal ação repetida ao longo da experiência de leitura, que caracteriza um ritmo, é aquela do gesto de virada ou passada de páginas. Essa ação é realizada diversas vezes pelo leitor, necessariamente, para que ele possa avançar na leitura de um códice. Partindo de uma abordagem semiótica discursiva e plástica, nosso objetivo neste artigo é delinear alguns dos tipos de ritmos possíveis associados à leitura do livro literário. Recorrendo a exemplos diversos da literatura, intencionamos mostrar como o ritmo da passagem de páginas pode estar tanto vinculado ao plano do conteúdo verbal de uma obra quanto ao seu plano de expressão visual e espacial, ou seja, ao seu projeto gráfico.

Abstract : In the sensitive contact with literary books, the main action repeated throughout the reading experience, which characterises a rhythm, is that of the gesture of turning pages. This action is necessarily executed by the reader multiple times, so that he can advance in reading a codex. Adopting a discursive and plastic semiotic approach, our objective is to outline some of the types of possible rhythms associated with the reading of literary books. By using different literary examples, we intend to show how the rhythm of the passage of pages can be related both to the plan of verbal content and to the plan of visual and spatial expression, i.e., to its graphic project.

Resumen : En el contacto sensible con los libros literarios, la principal acción repetida al largo de la experiencia de lectura, caracterizando un ritmo, es la del gesto de pasar la página. Esa acción es realizada diversas veces por el lector, necesariamente, para que él pueda avanzar en la lectura del códice. Partiendo de un enfoque semiótico discursivo y plástico, nuestro objetivo es esbozar algunos de los tipos de ritmos posibles asociados a la lectura del libro literario. A partir de diferentes ejemplos de la literatura, pretendemos mostrar cómo el ritmo de la pasada de páginas puede vincularse tanto al plano del contenido verbal de una obra como a su plano de la expresión visual y espacial, es decir, a su proyecto gráfico.

Mots clefs : competência, configuração discursiva, consistência, interações discursivas, projeto gráfico, regimes de interação, sentido (— codificado / conquistado / sentido / aleatório).

Auteurs cités : Algirdas J. Greimas, Eric Landowski, Ana C. de Oliveira, Maria Pia Pozzato, François Rastier.

Plan :

Introdução

1. A virada de páginas : questão de ritmo
2. O ritmo a partir da construção verbal
3. O ritmo a partir do projeto gráfico

Conclusão