

Pragmática para o discurso literário

Dominique Maingueneau

Tradução
MARINA APPENZELLER

Revisão da tradução
EDUARDO BRANDÃO

Martins Fontes
São Paulo 1996

2. A leitura como enunciação

A co-enunciação

Evocamos o papel decisivo desempenhado pelo destinatário na produção e na interpretação dos enunciados. No caso do discurso literário, *a dissimetria entre as posições de enunciação e de recepção desempenha um papel crucial*.

De um modo geral, qualquer comunicação escrita é frágil, pois o receptor não partilha a situação de enunciação do locutor. Atinge-se um paroxismo com os textos literários, que alcançam públicos indeterminados no tempo e no espaço. É claro que, quando elaboram seus textos, os autores devem ter bem em mente um certo tipo de público, mas faz parte da essência da literatura a obra poder circular em tempos e lugares muito afastados dos de sua produção. Essa “descontextualização” é o correlato da ambigüidade fundamental da obra literária, que perdura fechando-se sobre si, submetendo-se a regras bem mais coercitivas que as da linguagem comum. Essa estruturação forte faz estourar a univocidade da interpretação e multiplica as possibilidades de conexão entre as unidades do texto.

A ausência do enunciador do texto literário não deve ser concebida como um fenômeno empírico: se devemos ler *O vermelho e o negro*, não é porque Stendhal não pode no-lo contar pessoalmente. Nenhuma voz, nenhuma presença real é necessária a um texto que, crucial-

mente, é um objeto de *leitura*. O narrador não é o substituto de um sujeito falante, mas *uma instância que só sustenta o ato de narrar se um leitor o coloca em movimento*. Em nossos *Elementos de lingüística*, evocamos um fenômeno significativo a esse respeito, a referência dos dêiticos não com relação à história, mas com relação à cena de leitura; assim em

Nosso herói, desajeitado, parou junto à cadeirinha de palha que outrora fora a testemunha de triunfos tão brilhantes. *Hoje* ninguém lhe dirigiu a palavra;

(*O vermelho e o negro*)

Temos “hoje” onde esperamos “naquele dia”, porque é o presente do ato de leitura que serve de referência. O grupo nominal “nosso herói” é igualmente assinado com relação à leitura, pois tal descrição definida implica que a história é assumida pela narração. Ora, a última só se desdobra graças à atividade do leitor. Se a temporalidade dos eventos contados se projeta necessariamente sobre a da leitura, não é possível continuar a proporcionar uma função secundária à posição de leitura; o termo “co-enunciação” adquire aqui toda a sua força. Num sentido, *é o co-enunciador que enuncia a partir das indicações cuja rede total constitui o texto da obra*. Por mais que uma narrativa se ofereça como a representação de uma história independente, anterior, a história que conta só surge através de sua decifração por um leitor. O processo narrativo duplica a leitura; qualquer recorte da narrativa coincide com um recorte na leitura.

Falamos aqui de propósito em “indicações”, pois, como U. Eco sublinha, existe uma “reticência” essencial dos textos literários. A leitura deve fazer surgir todo um universo imaginário a partir de índices lacunares e pouco determinados. Só é possível se impressionar com a parcela considerável de trabalho que é deixada para o leitor; para reconstruir as cadeias anafóricas, para preencher as elipses no encadeamento das ações, identificar as perso-

nagens, assinalar os subentendidos, etc. Para isso, o leitor dispõe ou não de um certo número de conhecimentos e de estratégias de vários tipos. Ademais, como as obras literárias são lidas através de contextos muito variados, o resultado desse trabalho de decifração parece intrinsecamente instável.

Desconfiaremos portanto de uma concepção ingênua da leitura cujo modelo poderia ser fornecido pelo célebre episódio das palavras geladas do *Quarto livro* de Rabelais (cap. LVI). Tendo ocorrido uma batalha no banco de gelo, as palavras e os ruídos gelaram; com o aquecimento da temperatura, os sons se fundem, restituindo o tumulto original. Porém a leitura não é esse aquecimento que permite liberar uma palavra gelada nos signos tipográficos, voltar à energia de uma enunciação original, autêntica. De fato, a leitura constrói caminhos sempre inéditos a partir de uma disposição de índices lacunares; não permite ter acesso a uma voz primordial, mas apenas a uma instância de enunciação que é uma modalidade do funcionamento do texto.

Esse interesse pelas estratégias de leitura resulta da convergência de problemáticas estreitamente ligadas.

Em primeiro lugar, os trabalhos sobre a “gramática do texto”, isto é, as pesquisas que, a partir da segunda metade da década de 1960, tentaram dar um conteúdo rigoroso à noção de “coerência textual”: quais fatores intervêm para que uma série de frases seja considerada pelos locutores como coerente e outra não? Porém, aos poucos, percebeu-se que o problema era mal colocado; a coerência não é tanto uma propriedade vinculada ao texto quanto a consequência das estratégias, dos procedimentos que os leitores empregam para construí-la a partir das indicações do texto. A coerência não está *no* texto, *é legível* através dele, supõe a atividade de um leitor.

A segunda corrente, a “teoria da recepção” literária, desenvolveu-se em boa parte nos países de língua alemã. Visa estudar o texto não como um conteúdo estabilizado através de todos os contextos, mas como um suporte para interpretações que variam em função de contextos de re-

cepção. Por exemplo, *As provinciais* têm um estatuto bem diferente, conforme sejam lidas como uma série de panfletos jansenistas anônimos e clandestinos ou como uma obra consagrada da literatura francesa relacionada a Pascal.

As inspirações dessas duas correntes são portanto muito diferentes; uma encontra naturalmente a inteligência artificial, a psicologia cognitiva..., a outra mergulha na sociologia e na história. É contudo natural que elas sejam convergentes com a pragmática, cujas preocupações são vizinhas.

Os leitores

O reconhecimento do papel primordial da leitura não caminha contudo sem equívocos, pois a própria noção de leitor está longe de ser estável. Não se deve reservar apenas aos textos escritos para serem lidos em silêncio; existem igualmente gêneros (comédia, sermão, canto épico...) que se dirigem a espectadores, embora possam também constituir objeto de uma leitura silenciosa. O problema do leitor coloca-se com maior acuidade evidentemente no primeiro caso, pois a interpretação do texto não é controlada pelas entonações, pelos trajes e pelo cenário. Provavelmente o mais incômodo está em o termo "leitor" ser suscetível de usos muito variados, oscilando entre o histórico e o cognitivo. O leitor é ora o público efetivo de um texto, ora o suporte de estratégias de decifração. Os dois aspectos interpenetram-se, mas não tentam captar a mesma coisa. São pontos de vista diferentes sobre a posição de leitura.

1) Pode-se falar de **leitor invocado** para a instância à qual o texto se dirige explicitamente como a seu destinatário. Podem ser os *happy few* que o final de *O vermelho e o negro* designa como seus leitores privilegiados; podem ser igualmente os leitores apostrofados no decorrer do texto: "Vede, leitor, que estou no caminho certo e que só caberia a mim fazer-vos aguardar, um ano, dois

anos, três anos, pela narrativa dos amores de Jacques..." (*Jacques, o fatalista*). É bem evidente que esse leitor invocado é um efeito de sentido interno ao texto. Se Diderot apostrofa seu leitor, é porque *Jacques, o fatalista* não é uma narrativa canônica, mas um jogo dentro do próprio processo da narração. Da mesma forma, se Stendhal se proporciona como leitores um círculo de eleitos, isso não deixa de ter relação com o tipo de herói e com o tom irônico de seus romances. Esse círculo, porém, é igualmente a comunidade espiritual criada pelo próprio livro: aquele que leu o texto encontra-se *ipso facto* pertencendo a um grupo de privilegiados felizes.

2) O **leitor instituído**: será a instância que a própria enunciação do texto implica, já que o último pertence a este ou àquele gênero, ou, mais amplamente, se desdobra nestes ou naqueles registros. Na medida em que os gêneros são realidades historicamente situadas, estamos aqui na articulação dos procedimentos e do social. O romance precioso do século XVIII, por exemplo, não institui o mesmo tipo de leitor que o romance naturalista. Existem tipos de romances que supõem um leitor detetive que perscrute o texto ininterruptamente e volte sobre seus passos à procura de indícios; outros constroem suspenses que aspiram o leitor para o desenlace; outros, ainda, instituem um leitor cheio de boa vontade para aprender, etc. Pelo vocabulário empregado, pelas relações interdiscursivas (alusões em particular a outras obras), a inscrição neste ou naquele código de linguagem (francês, parisiense mundano, falar rural, francês padrão...), um texto vai supor caracterizações muito variadas de seu leitor. Todavia, deve-se ter em mente que esse leitor pode ser heterogêneo. Quando pretende produzir textos "de vários andares que reproduzem, todos, o mesmo esquema, mas em níveis de abstração crescente", Michel Tourner chama inevitavelmente os leitores correspondentes:

Tendo escrito *Sexta-feira ou os limbos do Pacífico*, fiquei feliz e orgulhoso de acrescentar a esse texto, em sua edição de bolso, um posfácio bastante técnico de Gilles

Deleuze no momento em que esse mesmo romance constituía o objeto de uma versão para jovens e de uma encenação igualmente para jovens no palácio de Chaillot aos cuidados de Antoine Vitez. O êxito desse romance é atestado a meus olhos pelo testemunho desses dois leitores extremos: por um lado uma criança, por outro um metafísico.

(*O vento Paraclete*)

É portanto a própria natureza do texto que exigiria essa pluralidade de posições de leitura. Porém, é possível pensar que de fato existe reunificação imaginária dos leitores instituídos: o leitor ideal seria um homem total que reconciliaria através do romance sua alma de criança e o uso mais elevado de sua razão. O mesmo poderia ser dito dessas inúmeras comédias que associam diálogos refinados entre personagens de uma categoria socialmente elevada e diálogos de criados num registro supostamente mais popular. Por certo trata-se de leitores instituídos distintos, mas, na cosmologia que governa implicitamente essa visão do mundo, eles correspondem aos níveis complementares de uma hierarquia ascendente: o registro dos apetites sensíveis é subordinado ao registro dos sentimentos elevados, como os criados aos nobres na hierarquia social.

3) Por sua pertinência a um gênero, uma obra implica um certo tipo de receptor, socialmente caracterizável. Falaremos aqui de **público genérico**. Quando, por volta de 1660, um pregador católico escreve um sermão, ou um autor dramático uma comédia de intriga, sabem com que tipo de público tratarão, quais conhecimentos se podem supor nele. Público genérico e leitor instituído são instâncias diferentes. A partir do mesmo receptor genérico, pode-se lidar com leitores instituídos muito variados: Balzac e Stendhal têm mais ou menos o mesmo público genérico, mas não instituem manifestamente o mesmo leitor através de sua enunciação.

A obra não se inscreve necessariamente nas convenções; pode jogar com elas. Conhecendo as expectati-

vas desse público genérico, o autor tem condições de provocar surpresas ou frustrações. Quando vai assistir a uma peça intitulada *A cantora careca*, o espectador espera ver em cena uma personagem principal com o mesmo nome. Ora, como é sabido, “ela” jamais aparece. Nem por isso esse jogo muda a natureza do receptor genérico envolvido.

4) O público genérico está vinculado ao gênero através do qual a obra se constrói, mas esse ser racional deve ser distinguido dos **públicos atestados** que essa obra vai encontrar. Aqui estamos diante da diversificação espacial e temporal estudada pela teoria da recepção. Hoje, *A canção de Rolando* ou *A princesa de Clèves* não atingem o público correspondente a seu público genérico. O público atual das *Provinciais* não compreende grande coisa do debate teológico sem um pesado aparato crítico, tampouco se pergunta quem tem ou não razão, mas concentra sua atenção sobre o estilo. Hoje, tem-se uma percepção de *O Cid* muito diferente da de um espectador do século XVII que estivesse vendo a peça pela primeira vez; interpõe-se entre nós e a peça um saber anterior à representação. Para a maior parte do patrimônio literário, a leitura “ingênua” tornou-se marginal. A leitura das obras é subrepticamente atravessada pelas interpretações que dela foram feitas. Essa perda de inocência, contudo, encontra sua compensação: libertado do trabalho de decifração da intriga e da tensão do suspense, o público moderno pode inventar à vontade percursos de prazer inéditos.

O leitor cooperativo

Para ser decifrado, o texto exige que o leitor instituído se mostre **cooperativo**, seja capaz de construir o universo de ficção a partir das indicações que lhe são fornecidas. U. Eco chama esse leitor cooperativo de “Leitor Modelo” e define-o como “um conjunto de condições de sucesso ou de êxito estabelecidas textualmente, que devem ser satisfeitas para que um texto seja plenamente

atualizado em seu conteúdo potencial¹. É a representação que a decifração do texto implica. Essa atividade cooperativa não se refere portanto às intenções do escritor, mas às indicações oferecidas pelo texto por sua conformação e suas prescrições virtuais de decifração.

Essas indicações podem até adquirir a forma de uma projeção direta do percurso de leitura sobre o percurso narrativo. Desse modo, num texto didático como *Conversas sobre a pluralidade dos mundos*, de Fontenelle, a interlocutora do filósofo, a marquesa, apaixonada por astronomia, é uma representante do leitor. O processo pode ser mais discreto. Assim em *Bel-Ami*, de Maupassant, onde o desenvolvimento da leitura é imitado por uma viagem empreendida pelos personagens. O herói, Duroy, acompanhado por sua jovem mulher, vai visitar seus pais no campo normando:

Cansada, Madeleine adormecera sob a carícia penetrante do sol que a aquecia deliciosamente no fundo do velho veículo, como se estivesse deitada num banho morno de luz e de ar campestre.

Seu marido acordou-a.

“Olha”, disse.

Eles acabavam de parar a dois terços da subida, num lugar famoso pela vista, para onde são conduzidos todos os viajantes.

Dominava-se o vale imenso (...)

(II, I)

Segue-se uma longa descrição de Rouen, que termina dessa maneira:

O cocheiro do fiacre aguardava os viajantes acabarem de se extasiar. Por experiência, conhecia a duração da admiração de todas as raças de turistas.

Organização textual muito pedagógica que faz coincidir a parada do fiacre e a pausa descritiva que interrompe o fio narrativo. Como bom cocheiro, o narrador detém

1. *Lector in fabula*, Grasset, 1985, p. 80.

seus leitores nos lugares notáveis. O caráter *pitoresco* da paisagem, a necessidade de *descrever* é reforçada por uma convivência textual: a descrição de Rouen constitui um dos trechos brilhantes de *Madame Bovary*. Maupassant, que reivindica a paternidade de Flaubert, descreve o que o pai já descreveu, conduz os viajantes para onde se deve conduzi-los para que experimentem um “êxtase”, sintam “admiração”. Sentimentos que devem concernir tanto à paisagem contemplada pelos personagens quanto à sua descrição, o quadro pintado pelo romancista para seu leitor. Através da história, o texto indica obliquamente ao leitor como deve ser decifrado. É lido simultaneamente em dois planos.

A superfície do texto narrativo aparece como uma rede complexa de artifícios que organizam a decifração, condicionam o movimento da leitura. Mesmo que não tenha consciência disso (é geralmente uma habilidade adquirida por impregnação), para elaborar sua obra o autor deve presumir que o leitor vai colaborar para superar a “reticência” do texto. O objetivo do analista é então estudar “a atividade cooperativa que leva o destinatário a tirar do texto o que o texto não diz, mas pressupõe, promete, implica ou implícita, a preencher espaços vazios, a ligar o que existe nesse texto com o resto da intertextualidade, de onde ele nasce e onde irá se fundir”². O texto é uma espécie de armadilha que impõe a seu leitor um conjunto de convenções que o tornam legível. Faz esse leitor entrar em seu jogo de maneira a produzir através dele um efeito pragmático determinado, a fazer seu macroato de linguagem ser bem-sucedido.

Reciprocamente, o leitor deve postular que o autor respeite um certo número de regras para poder decifrar. No início de *O Cid*, por exemplo, o espectador vê duas mulheres jovens e ouve uma dizendo para a outra:

Elvira, teu relato foi bem sincero?

Não escondeste nada do que meu pai disse?

2. U. Eco, *op. cit.*, p. 7.

Se estiver familiarizado com esse gênero de teatro, ele deduzirá que Elvira é uma confidente (é chamada por seu prenome, é tratada por “tu”), que a outra mulher é a heroína e que esse “relato” tão esperado concerne ao amor. Na réplica seguinte, essa hipótese será reforçada, pois Elvira trata Chimena de “vós” e aparece um certo “Rodrigo” nos versos: “Ele estima Rodrigo tanto quanto vós o amais”. A bem dizer, esse enunciado não diz que Rodrigo é um jovem e que o amor de que se trata tem um teor erótico (Rodrigo poderia ser um velho amigo da família...). Para estender seu saber dessa maneira, o espectador deve presumir que o autor está respeitando as convenções do gênero.

Porém, sabendo que o leitor vai fazer essa dedução, esse autor pode muito bem aproveitar a oportunidade para decepcioná-lo e provocar uma surpresa. Vimos o que ocorria em *A cantora careca*. Eco analisou dessa maneira uma novela de Alphonse Allais, *Um drama bem parisiense* (1890), que brinca com as deduções do leitor: após tê-lo incitado a interpretar o texto numa certa direção, revela-lhe finalmente seu erro. Detalhe significativo: essa novela relata um adultério. A narrativa de uma ruptura do contrato matrimonial coincide com uma enunciação que rompe o contrato narrativo tácito entre autor e leitor cooperativo.

Porém, a transgressão não passa de uma maneira de respeitar o contrato num outro nível, de obrigar o leitor a restabelecer o equilíbrio presumindo que a transgressão é significante. No caso de A. Allais, pode-se pensar que se trata de apontar ao leitor o trabalho cooperativo ao qual ele se entrega sem saber e de restabelecer por aí a dimensão artificial e lúdica da enunciação literária. Com isso, o autor respeita de qualquer modo seu contrato genérico, pois precisamente deve escrever textos mistificadores. Para *A cantora careca*, aparentemente o efeito da transgressão das convenções teatrais é colocar em questão a trama de convenções sociais que dissimulam o absurdo radical da existência.

Se o texto exige dessa maneira um trabalho do leitor, não é somente por uma economia de meios necessá-

ria, mas também porque o estatuto estético da obra literária requer que o destinatário contribua para elaborar sua significação e não se contente em descobrir uma significação que estaria *nele*. Embora o ajuste entre os códigos do autor e do leitor seja muitas vezes parcial, isso não proíbe qualquer leitura: os códigos que o(s) autor(es) de *A odisséia* presumiam em seus leitores são certamente muito diferentes daqueles que os leitores de hoje presumem que ele(s) respeitasse(m), mas *essa própria distorção pode se tornar parte integrante do prazer que o leitor moderno pode sentir*, o déficit interpretativo podendo ser compensado, por exemplo, por um sentimento de desarraigamento.

A tolerância ao fracasso interpretativo é, aliás, grande a partir do momento em que ele não ameaça o núcleo narrativo. Se um leitor contemporâneo lê em *O desesperado* de L. Bloy a propósito do escritor Dulaurier (cujo modelo é Paul Bourget):

inventor de uma psicologia polar, pela feliz adição de alguns procedimentos de Stendhal ao *diletantismo* crítico de M. Renan, já sublime para os que odeiam qualquer virilidade intelectual...

é pouco provável que consiga compreender o que o itálico de “diletantismo” significa: neologismo? citação? distanciamento carregado de desprezo? Contudo, se o autor recorreu ao itálico é porque antecipava as reações do leitor e pretendia por aí assinalar obliquamente sua identidade e estabelecer uma convivência. Esse fracasso, porém, tem menos incidência sobre a decifração por ter o leitor sempre o recurso de interpretar o itálico através de seu próprio sistema de referências ideológicas.

De fato, muitos textos não se contentam em se inscrever exatamente na esteira de uma convenção preestabelecida. Constroem eles próprios a maneira como devem ser decifrados, instituem um contrato privado dentro de um conjunto de convenções que não poderiam ser todas contestadas. Enquanto na sublitteratura não se deve

principalmente modificar o leitor, qualquer obra verdadeira “forma” seu próprio leitor durante o processo enunciativo. Na literatura que não é totalmente subordinada aos imperativos de um gênero, deve haver um excesso do texto com relação às expectativas do leitor. Qualquer texto é uma negociação sutil entre a necessidade de ser compreendido e a de ser incompreendido, de ser cooperativo e desestabilizar de um modo ou de outro os automatismos de leitura. Ademais, por suas disposições, por mais que o texto se esforce em prescrever sua decifração, não conseguiria de fato encerrar seu leitor. Este está à vontade para relacionar quaisquer elementos do texto, desprezando o tipo de progressão que ele pretende impor. A obra é então um volume complexo percorível em todos os sentidos. Por um lado, controla sua decifração, por outro torna possíveis modos de leitura incontroláveis.

Os componentes da leitura

No contexto dessa obra, não é possível propor um modelo verossímil de uma atividade tão complexa quanto a leitura. Por isso, evocaremos apenas alguns fatores essenciais.

Decifrar um texto é mobilizar um conjunto diversificado de competências para percorrer de modo coerente uma superfície discursiva orientada temporalmente. Isso não significa que a compreensão é um processo de integração linear sem o menor obstáculo. De fato, como T. Van Dijk sublinha com muita propriedade, “os processos de compreensão têm uma natureza *estratégica*”, pois “a compreensão muitas vezes utiliza informações incompletas, requer dados extraídos de vários níveis discursivos e do contexto da comunicação e é controlada por crenças e desígnios variáveis de acordo com os indivíduos”³. A con-

3. *Comprehending Oral and Written Language*, New York Academic Press, 1987, cap. 5, “Episodic models in discourse processing”, p. 165.

cepção “estratégica”, com suas antecipações, suas retroações, seus reajustes perpétuos, seus resumos, corresponde melhor aos percursos efetivos do leitor do que um modelo linear.

Esses percursos mobilizam mais conhecimentos não-lingüísticos (sobre os contextos de enunciação, os gêneros literários, etc.) do que propriamente lingüísticos. Para um leitor que só dispõe de um saber lingüístico, muitas obras seriam parcial ou totalmente ininteligíveis. Não se deve, contudo, esquecer que a leitura das obras contribui também para enriquecer os saberes do leitor, obrigando-o a tecer hipóteses interpretativas que excedem a literalidade dos enunciados.

Para abordar um texto, o leitor se apóia, em primeiro lugar, num conhecimento, por menor que seja, do contexto enunciativo. Dispõe de um certo saber de extensão muito variável sobre a época, o autor, as circunstâncias imediatas e distantes e o gênero de discurso ao qual a obra pertence. Em *Brave New World*, A. Huxley evoca o caso daquele “selvagem” que, num mundo futuro, conhece um único livro sobre o qual nada sabe, a não ser que se trata de textos escritos por um certo Shakespeare num inglês muito diferente do seu. Este não passa de um caso abstrato, pois qualquer texto chega trazido por um certo burburinho, por uma tradição que condiciona sua recepção. Mesmo indigente, mesmo errônea, essa contextualização já orienta a decifração, eliminando grande número de interpretações possíveis.

Supostamente, o leitor também deve dominar a gramática da língua e empregar o discurso de forma adequada. Possui uma competência léxica que concerne tanto ao significado quanto aos valores que se vinculam ao emprego dos termos (o que o conceito abrangente de “conotação” capta).

Porém o leitor também tem à sua disposição um certo número de gabaritos que lhe permitem estruturar as relações intratextuais, regras de organização textual que pertencem à “gramática do texto”. Para retomar uma distinção clássica, essas regras definem as condições da

coesão e da *coerência* de uma seqüência de enunciados. As regras de coesão concernem em particular aos encaixamentos locais, isto é, antes de mais nada aos fenômenos de co-referência (substituições léxicas ou pronominais), de progressão temática (a distribuição dos elementos de sentidos novos e dos elementos adquiridos), de justaposição entre as inferências de uma frase a outra. Quanto à coerência, resulta de injunções mais globais, ligadas aos gêneros de discurso (tragédia clássica, romance picaresco...), mas também aos tipos de seqüências (narração, argumentação, conversa...). Uma série de frases adquire um sentido global se for identificada como o desenlace de uma narrativa ou uma cena de exposição numa comédia, como um movimento de concessão numa dinâmica argumentativa, etc. Veremos que o que se chamam **roteiros** (cf. *infra* p. 46) desempenha também um papel capital na integração das informações do texto. Todas essas “macroestruturas” permitem que o leitor organize e reduza a quantidade de informação que libera através de sua leitura.

Léxico e expansão

O leitor encontra-se submetido a uma dupla injunção que resulta da própria constituição dos textos. Por um lado, o texto é “reticente”, isto é, crivado de lacunas; por outro, prolifera, obrigando seu leitor a operar uma filtragem drástica para selecionar a interpretação pertinente. A cooperação do leitor exige portanto um trabalho duplo, de **expansão** e **filtragem**. O trabalho de “expansão” realizado pelo leitor impediria qualquer compreensão do texto se não fosse contrabalançado por uma restrição dos possíveis assim liberados, ou se as regras que permitem a expansão não desempenhassem ao mesmo tempo um papel de determinação.

A expansão é necessária porque o texto, como se viu, constitui uma trama de indicações esparsas que reivindicam a cooperação interpretativa.

Um termo léxico, por exemplo, não é uma ilha, mas abre para uma constelação de unidades semânticas, nem que seja em virtude da estrutura sêmica dos termos; R. Martin evoca desse modo os “percursos metonímicos” através dos quais um termo vai permitir inferir um certo número de “implicações falsas”⁴. Independentemente de qualquer contexto, um enunciado como “Uma raspadela tímida foi ouvida à porta” faz pensar que as pessoas se encontram perto de um lugar fechado; do mesmo modo, “teto” reivindicará termos como “casa”, “veículo”, etc. Desse modo, quando, no início de *Marta*, de J.-K. Huysmans (1876), encontramos o termo “banqueta”:

– Estás vendo, pequenina – dizia Ginginet, deitada no veludo desbotado da banqueta...

esse termo libera no leitor um conjunto de associados metonímicos possíveis, no caso, os múltiplos objetos ou lugares que podem ser contíguos a uma banqueta de veludo.

Existem também implicações necessárias vinculadas à estrutura hierárquica do léxico, que permitem igualmente a extensão das redes de sentido. De “Ginginet está sentada numa banqueta”, pode-se tirar “Ginginet está sentada num assento”, “num móvel”, etc. Se o texto continuasse por “os móveis estavam reunidos no meio do cômodo”, seria então possível conceber um vínculo entre essa frase e a precedente.

Ao lado de implicações ligadas à estrutura sêmica, encontram-se implicações dependentes de uma determinada cultura. Para um leitor muito afastado das circunstâncias de produção do texto, esse trabalho de extensão é mais aleatório. É mais provável que um leitor de 1876 associasse com maior facilidade “banqueta de veludo” a “teatro” do que o leitor do final do século XX; mas talvez associasse “veludo” a “luxo” ou a “decoreação”, porque em sua

4. R. Martin, *Inférence, antonymie, paraphrase*, Paris, Klincksieck, 1976, p. 47.

cultura seria um tecido de mobiliário de prestígio. Em *Dom Quixote*, as descrições dos personagens insistem muito a respeito do tecido de suas vestes e de sua procedência; para um leitor moderno desavisado, a classificação social que deveria daí resultar é dificilmente inteligível.

Mas a palavra também é lastreada por uma sedimentação que resulta de seus empregos. É um dos *leitmotiv* de M. Bakhtin:

Nenhum membro da comunidade verbal jamais encontra palavras da língua que sejam neutras, isentas de aspirações e avaliações de outro, desabitadas pela voz de outrem... Ele intervém em seu próprio contexto a partir de um outro contexto, penetrado das intenções de outrem⁵.

“Outro” aqui não designa necessariamente um indivíduo particular. O simples emprego de uma palavra pode bastar para fazer surgir todo o universo ao qual está ligada, os textos em que figura, os contextos sociais nos quais é empregada: “chama” (significando “amor”) remete à literatura amorosa clássica, “colaboracionista” à Ocupação da França, etc. Quando, no início de *Koenigsmark*, o herói de Pierre Benoît declara “fui bolsista”, faz surgir todo um contexto, o da criança merecedora de condição modesta sob a 3ª República.

Ao abrir desse modo caminhos em múltiplas direções, os termos enriquecem consideravelmente os meios dos quais o leitor dispõe para suscitar, a partir de um texto, o mundo imaginário que este supõe.

Os roteiros

Isso é ainda mais manifesto se pensarmos que eles permitem mobilizar *roteiros*. A esse respeito, R. Barthes fala de “dobra” e “desdobramento”. Uma série de ações seria o “desdobramento de um nome”; *entrar* se desdo-

5. T. Todorov, *op. cit.*, p. 77.

braria em “se anunciar” e “penetrar”. Reciprocamente, identificar uma seqüência de ações equivaleria a lhe atribuir um nome. Haveria dois sistemas de dobra: um, *analítico*, decompõe o nome em seus constituintes (presentear: ir até uma loja, escolher, pagar, etc.), o outro, *catalítico*, “engancha na palavra tutora ações vizinhas” (separar-se: chorar, abraçar...). “Desse modo, ler (perceber o *legível* do texto) é ir de nome em nome, de dobra em dobra; e dobrar sob um nome, depois desdobrar o texto seguindo as novas dobras desse nome.”⁶

Hoje se prefere falar de “roteiros” (ou “scripts”); eles definem contextos que permitem que o leitor integre informações do texto em encadeamentos coerentes. Têm ao mesmo tempo uma função de filtragem e de expansão. Identificar um roteiro é “desdobrar” um leque a partir de indicações lacunares, mas é também reduzir uma indeterminação, pois a mesma ação pode *a priori* participar de uma profusão de roteiros distintos.

Consideremos um texto aparentemente sem problemas, o início do capítulo XV de *Antoine Bloyé*, de Paul Nizan:

Pierre crescia. Primeiro aprendeu a ler, depois a escrever. Dizia coisas engraçadas que se citavam nas sextas-feiras de sua mãe. À noite, ficava de pé diante do portãozinho verde do jardim que antecedia a casa e ele corria para Antoine, silencioso em seus chinelos.

Sua leitura ativa vários roteiros. Para compreender “as sextas-feiras de sua mãe”, deve-se reconstituir o conjunto de um rito mundano de antes da guerra de 1914. Quanto a ficar parado em pé junto ao portãozinho, sua compreensão mobiliza um outro roteiro, o do pai da pequena burguesia que volta para a sua casa depois do trabalho numa hora fixa. É aliás a reconstituição desse roteiro que contribui para determinar se o grupo adjetival “si-

6. S/Z, Seuil, 1970, XXXVI, pp. 88-89.

7. Sobre os roteiros, ver R. Schank e R. Abelson, *Scripts, Plans, Goals and Understanding*, Hillsdale (New Jersey), Erlbaum, 1977.

lencioso em seus chinelos” se refere a “Antoine” ou a “ele”; como o pai supostamente está vindo de seu trabalho, certamente não calça chinelos. Mas, nesse texto, nem tudo é reconstituível com certeza. Assim, “ele aprendeu a ler, depois a escrever” constitui um fragmento de um roteiro “Pierre frequenta a escola”, ou está se ensinando a criança em casa? Se não se conhecer os usos desse meio social por volta de 1910, é possível mobilizar um roteiro errôneo ou permanecer indeciso.

Suponhamos que um romance comece da seguinte maneira:

– Sua passagem, por favor!

Jacques emergiu de seu devaneio e remexeu no bolso interino de seu paletó (...)

Basta provavelmente a primeira frase para suscitar no leitor o roteiro do controle das passagens num transporte público. Para tal roteiro, T. Van Dijk, por exemplo, distingue vários componentes⁸:

- a) *lugar*: trem, metrô, ônibus...;
- b) *funções*: F (x): fiscal
G (y): passageiro
- c) *propriedades*: x possui signos distintivos de sua condição,
x está fiscalizando,
y deve ter uma passagem (não é portanto um bebê, um inválido...) etc.
- d) *relação*: F (x) está em posição de autoridade em relação a G (y)
- e) *posições*: y é fiscalizado por x

A esse roteiro são associadas normas supostamente compartilhadas pelos dois protagonistas:

8. “Context and cognition: knowledge frames and speech act comprehension”, *Journal of Pragmatics*, 1, 1977, pp. 211-232.

- 1) cada passageiro deve ter uma passagem,
- 2) todo passageiro deve mostrar a passagem ao fiscal,
- 3) um passageiro sem passagem é multado, etc.

O roteiro inscreve a si próprio numa ação mais vasta, a de tomar um meio de transporte para ir a algum lugar. O leitor então tem o direito de pensar que x comprou uma passagem, que subiu no trem ou no ônibus, que se sentou, etc. O conjunto desses saberes permite dessa forma que o leitor interprete a segunda frase como um ato de procura da passagem.

O intertexto literário

Mas não existem apenas roteiros da vida cotidiana. Os gêneros literários também intervêm para definir roteiros. Se nossa fiscalização de passagem ocorre no início de um romance de espionagem, o leitor poderá ativar a hipótese de que o personagem chamado Jacques procura um revólver no bolso. Nesse registro, U. Eco distingue diversos tipos de roteiros, mais ou menos fixos e detalhados⁹:

– As **fábulas pré-fabricadas** oferecem encadeamentos estereotipados. Por exemplo, a comédia de intriga tradicional, cujo remate é representado pelo *Barbeiro de Sevilha*, mostra um homem jovem que acaba desposando aquela a quem ama, apesar da oposição de um velhote ciumento;

– os **roteiros motivos** mais flexíveis, que prescrevem o tipo de personagens, de cenários e de ações, mas não a ordem dos acontecimentos. É o caso, por exemplo, do teatro de boulevard;

– os **roteiros de situação** constroem ações isoladas; o encontro dos apaixonados no baile, as últimas recomendações no leito de morte... Isso depende evidentemente dos gêneros envolvidos.

9. *Op. cit.*

Confrontado a indícios pertinentes, o leitor ativará o roteiro correspondente, se sua familiaridade com o intertexto literário for suficiente. Disso resulta que o percurso de leitura será muito variável; ao leitor cúmplice que tem o prazer de reconhecer de imediato um estereótipo genérico, opõe-se o leitor “ingênuo”, que percebe o texto em sua singularidade. Existe uma parcela considerável da produção literária, talvez a mais importante, que se contenta em ativar roteiros bem conhecidos. Ao contrário de um preconceito muito divulgado, o discurso literário não é fonte de prazer apenas se é inovador; destina-se tanto a desestabilizar quanto a se adequar a esquemas preestabelecidos.

Em compensação, a alguns escritores como R. Queneau agrada desconcertar o leitor, arruinar os roteiros que arma. Desse modo, no início de *As flores azuis*:

A 25 de setembro de 1264, de madrugada, o duque de Auge apareceu no topo do torreão de seu castelo para considerar, pelo menos um pouco, a situação histórica. Ela era bastante vaga. Restos do passado arrastavam-se aqui e ali, em desordem. Às margens do regato próximo dois hunos estavam acampados; não longe deles, um gaulês, talvez Eduen, mergulhava com audácia seus pés na água corrente e fresca. No horizonte desenhavam-se silhuetas indolentes de romanos cansados, sarracenos de Corinto, francos antigos, Alains solitários.

Até “situação histórica”, o leitor corre o risco de suscitar um roteiro de romance histórico medieval, no qual a topografia da vista do torreão permite “naturalizar” uma descrição-apresentação da história. Mas a associação incongruente de “histórico” com “situação” e depois a mistura das épocas e jogos de palavras arruinam esse primeiro roteiro para introduzir um anacronismo sistemático que não irá se desmentir no resto do livro. Serão doravante o artifício literário e o jogo narrativo que constituirão o verdadeiro tema da narrativa, que, contudo, se baseia ironicamente numa trama de romance histórico.

O tópico

O problema do leitor é determinar entre o conjunto das significações abertas os **tópicos**, isto é, de que se trata neste ou naquele ponto do texto.

Vimos que as unidades léxicas abriam para vastas tramas semânticas. Mas essas tramas só são ativadas pelo leitor para se fechar num percurso coerente. Assim, entre os elementos de sentido que um termo como “banqueta de veludo” liberou, apenas sua pertinência ao mobiliário do teatro será retida, caso se prossiga a leitura do romance de Huysmans. Os outros valores não são totalmente anulados, mas de certo modo rejeitados. Inversamente, no fragmento de Queneau, o verbo “aparecer”, situado bem no começo, abre para um registro familiar que, nessa fase do texto, parece marginalizado; porém, a partir do momento em que a narrativa se volta para o incongruente, o registro enunciativo entreaberto dessa maneira passa para o primeiro plano.

As regras de co-referência desempenham um papel nada negligenciável nessa filtragem. Nestas primeiras linhas de uma novela de La Varende:

Encontrou-se-a toda tesa na relva, a cabeça deitada no chão e rija como um animal morto. Acreditou-se que ela estivesse bêbada ou passando muito mal; mas, mal a tocaram, ela ergueu-se com um movimento da cintura que, prolongado, atingindo as belas pernas, a colocou de pé. Viu-se uma mulher jovem e grande, desconhecida, muito alta, membruda e larga, sem beleza no rosto, um nariz calmuco um tanto esmagado (...)

(*Terra selvagem*)

é a co-referência entre “a” e “uma mulher jovem e grande...”, que permite especificar uma personagem da qual de início só se conhece sua pertinência ao gênero humano e a feminilidade. Literalmente, nada permite garantir que “uma mulher grande...” é o mesmo indivíduo que “a”. É por se presumir que o texto seja coerente e que o

autor respeite seu contrato narrativo que se tem o direito de fazê-lo.

São porém os roteiros que no caso têm o efeito mais determinante, pois restringem a proliferação semântica. Graças a eles, o leitor pode tecer uma hipótese sobre o tópico de uma passagem, orientar sua leitura ulterior numa certa direção e reinterpretar elementos anteriores indeterminados ou falsamente determinados. O texto pode contudo brincar com as estratégias de decifração do leitor. Não apenas suscitando hipóteses errôneas, como Queneau faz, mas também, mais simplesmente, liberando aos poucos os indícios que tornam possível a construção de uma hipótese. É o caso no trecho de *La Varende*, que cria desse modo uma espécie de suspense frustrante.

No lado oposto, encontramos textos que facilitam ao máximo o trabalho do leitor:

Claude passava diante da Prefeitura e duas horas da manhã ressoavam no relógio, quando começou a tormenta. Ele esquecera de si errando pelo Halles naquela noite ruidosa de julho, como artista flanante, apaixonado pela Paris noturna.

(E. Zola, *A obra*)

A estética de Zola implica da parte do autor uma boa vontade pedagógica sem falhas. Em algumas linhas, o essencial é colocado: uma co-referência entre "Claude" e "como artista flanante..." acaba com a indeterminação social e sexual do personagem, enquanto o roteiro não apresenta lacunas: sabe-se de imediato em que contexto se inscreve a passagem de Claude diante da prefeitura, a de um passeio de esteta.

A noção de tópico aplica-se aos múltiplos níveis do texto. Existem tópicos de frase e, no outro extremo, tópicos de obras inteiras. Em princípio, o título de um texto define seu tópico que, combinado com o conhecimento do gênero da obra, já restringe consideravelmente o percurso de leitura. "*Eugénie Grandet*, romance" anuncia que se trata de uma narrativa da qual uma certa

Eugénie deve ser a personagem principal; *A obra* indica-nos que o tópico é a criação artística e não apenas a vida de Claude Lantier. Aqui também o texto brinca à vontade com as expectativas do leitor; sem chegar até a provocação, como em *A cantora careca*, um título como *As flores azuis* impede *a priori* qualquer hipótese do leitor; só retrospectivamente ele poderá fazer conjeturas a esse respeito.

A isotopia

Determinar esses percursos de leitura no texto é determinar o que os semióticos chamam de *isotopias*¹⁰. Como a noção de tópico, a de isotopia é válida no nível mais elementar, assim como no nível da obra inteira. Inicialmente a isotopia só concernia à repetição de elementos sêmicos que garantem uma leitura homogênea. Desse modo em:

A criança está dormindo

O fato de o clasema /animado/ estar presente ao mesmo tempo no grupo nominal e no verbo permite uma homogeneidade que faltaria em *o desespero está dormindo* (a menos que se opere uma recategorização, destinando um sema /animado/ a "desespero"). Mas esse conceito foi ampliado para justificar a homogeneidade de textos inteiros. À medida que se sobe na hierarquia das análises textuais, as isotopias adquirem um caráter mais global e integram as isotopias parciais. A escola de A.-J. Greimas distingue, desse modo, *isotopias figurativas* e *isotopias temáticas*. As primeiras são mais superficiais, mais próximas das múltiplas manifestações da cultura, as segundas, mais profundas, mais abstratas. Um conjunto de fábulas que ilustram a mesma moral contando narrativas paralelas se-

10. Sobre a isotopia, ver F. Rastier, *Sémantique interprétative*, P.U.F., 1987.

ria um exemplo de isotopia temática única correspondendo a diversas isotopias figurativas; o que, no nível temático, seria o relacionamento de categorias como *ardil, força...*, seria representado por “figuras” variadas (a raposa, Ulisses, a criança, etc.), inscritas em universos narrativos aparentemente muito diferentes.

Ao elaborar uma hipótese interpretativa para reduzir a proliferação semântica virtual do texto, portanto, ao determinar uma isotopia, o leitor opera uma filtragem que vai condicionar não apenas o que já leu, mas o que lerá. Em *O desesperado*, de L. Bloy, por exemplo, o leitor encontra um roteiro de enterro, que define o tópico correspondente. Quando encontra a seguinte frase, a princípio obscura:

Sentiu satisfação em ir embora sozinho, tendo temido muito os crocodilos do lamento simpático.

vai procurar uma isotopia compatível com esse roteiro. Neutralizando os valores vinculados ao medo de um sáurio sanguinário, é conduzido a privilegiar um valor habitualmente periférico de *crocodilo*, vinculado à expressão “lágrimas de crocodilo”, cuja pertinência parece confirmada por “lamento simpático”. Como, ademais, existe uma incompatibilidade entre “temer” ou “crocodilo” e “simpático”, considerado no sentido de “que inspira sentimentos amigáveis”, o adjetivo “simpático” permanece opaco; a menos que o leitor, conhecendo certos rudimentos do grego antigo, não veja aí um decalque de *con-dolência (sim-patia)*. De fato, pode-se muito bem conceber que a leitura não anula totalmente os semas de *crocodilo* não pertinentes a “hipócritas”. Seria possível, por exemplo, que uma hipótese anterior incitasse o leitor a fazer esse mesmo “crocodilo” entrar numa outra isotopia, figurativa, do tipo “selva” (sendo a sociedade concebida como uma selva cruel).

Esse fenômeno de **poliisotopia**¹¹ é extremamente freqüente. Muitos textos literários, para não dizer todos,

11. Sobre essa noção, ver M. Arrivé, “Pour une théorie des textes polyisotopiques”, *Langages*, nº 31, 1973, pp. 56-63.

progridem por muitas linhas ao mesmo tempo, obrigando o leitor a estabelecer várias coerências. Nesse mesmo *O desesperado*, é possível, assim, acompanhar duas histórias em uma: na primeira, o escritor Marchenoir, gênio incompreendido, leva uma vida miserável em Paris, na segunda, vive a Paixão de Cristo. Aos poucos o leitor é conduzido à hipótese de que existe um tópico duplo, consequentemente uma dupla isotopia, e desdobra sua decifração. Às vezes, as duas isotopias se unem explicitamente no texto. Desse modo, quando Marchenoir diz à antiga prostituta que compartilha seu teto: “Ah! amiga, muito amada, minha bela Verônica do Calvário! Como estou sofrendo!” (p. 184). Supondo que o leitor tenha esperado essa alusão ao Calvário para tecer a hipótese de uma biisotopia, vai recapitular as 183 páginas precedentes à luz dessa descoberta e encarar de modo diferente as seguintes. Irá compreender melhor porque Marchenoir tem dois prenomes, “Caim” e “Maria José”. Essa tomada de consciência pode abrir-lhe novas isotopias; por exemplo, Caim e José como figuras simétricas, carrasco e vítima de seus irmãos, permitiriam considerar os “confrades” do escritor como seus carrascos. Porém o leitor pôde fazer a hipótese de uma poliisotopia bem antes, dependendo a detecção das correspondências entre as duas isotopias em grande parte de sua cultura, de sua atenção e de sua imaginação.

A leitura não é portanto um percurso linear univocamente dedicado a eliminar as virtualidades semânticas que não pertencem a uma isotopia única, mas um processo complexo com voltas, antecipações, sobreposições. À medida que a leitura se torna mais complexa, é cada vez mais difícil resumir a história ou simplesmente definir seu tópico. Num texto verdadeiramente poliisotópico, o tópico não é nenhuma das isotopias isoladas, mas sua interação. Como definir por exemplo o tópico do *Cândido* de Voltaire? É uma refutação da teodicéia de Leibniz? Um passeio pelos lugares-comuns do pensamento das Luzes? Um romance picaresco? Um panfleto

contra a intolerância? Um romance de iniciação? É precisamente essa pluralidade que caracteriza a enunciação voltairiana.

O episódio fantasma

De fato, a leitura mais segura é a que se baseia em roteiros intertextuais: os gêneros. Na maioria das vezes, os efeitos desestabilizantes da poliisotopia são amplamente reduzidos pelas expectativas do leitor em relação ao texto. Assim, existem poucas chances de o leitor de Camus compreender *A peste* no primeiro grau, só perceber uma única isotopia; da mesma forma, os leitores de Léon Bloy não esperam ler romances naturalistas e ajustam sua percepção em consequência disso. É lógico que a literatura de grande consumo, destinada ao público *a priori* mais desprovido de referências em história literária, seja precisamente a que mais se ajusta aos estereótipos. O percurso de leitura nela não tem surpresas, o contrato nela é rigorosamente respeitado pelo autor. É disso que A. Allais zomba em *Um drama bem parisiense*; enganado pelo título e encontrando todos os clichês das narrativas de adultério, o leitor antecipa a seqüência e fabrica um “capítulo fantasma”, que será anulado pela conclusão efetiva da narrativa.

Em compensação, o leitor que aceita sair da paraliteratura ou da subliteratura deve aceitar a eventualidade de uma certa desestabilização de seu percurso. Era o caso de A. Allais, mas é ainda mais verdadeiro em uma obra como *Jacques, o fatalista*, que brinca diretamente com as antecipações do leitor:

Como estivessem ali, ouviram ruídos e gritos a alguma distância atrás deles; viraram a cabeça e viram uma tropa de homens armados de varas e forcados que avançavam correndo em sua direção. Ireis achar que eram as pessoas do albergue, seus criados e os bandidos dos quais falamos. Ireis achar que pela manhã haviam arrom-

bado a porta deles na falta de chaves, e esses bandidos haviam imaginado que nossos dois viajantes haviam fugido com seus despojos. Jacques achou que fosse isso e dizia entre dentes: “Malditas sejam as chaves e a fantasia ou a razão que me fez trazê-las! Maldita seja a prudência!, etc., etc.” Ireis achar que esse pequeno exército cairá sobre Jacques e seu amo, que haverá uma ação sangrenta, bastonadas, tiros; e só caberia a mim tudo isso acontecer; mas, adeus à verdade da história, adeus à narrativa dos amores de Jacques. Nossos dois viajantes não foram seguidos; ignoro o que aconteceu no albergue depois de sua partida. Prosseguiram seu caminho, continuando a ir sem saber para onde iam, embora soubessem mais ou menos para onde queriam ir.

O autor menciona na narrativa as antecipações às quais seu leitor se entrega constantemente: “ireis achar...”. De fato, baseando-se nos roteiros do romance picaresco, esse leitor tem o direito de interpretar a irrupção de uma tropa armada como o início de um episódio de combate. É, aliás, obrigado a isso pelo próprio texto, que não deveria contar acontecimentos que não se integram à aventura dos personagens; a partir do momento em que é mostrada uma tropa armada, esta deve ter uma incidência sobre a intriga. O leitor apostrofado desse modo é o leitor cooperativo típico, que confia nos contratos narrativos e é ridicularizado pelo autor, que lhe mostra o artifício desses contratos.

O narrador declara renunciar a essa possibilidade para respeitar o tópico – no caso, a narrativa dos amores de Jacques –, mas é ele de fato que cria os obstáculos que finge eliminar. A narrativa desenvolve-se sobre duas isotopias que se combatem: uma narrativa picaresca e a narrativa dos amores de Jacques, elas próprias complicadas por um conflito entre a narração e um diálogo quase teatral entre Jacques e seu amo. Porém, mais além, é a própria posição do narrador que está em questão; a relação entre o romancista e suas criaturas é análoga à relação entre os homens e Deus. O que demonstra obliquamente nosso fragmento, que fala tanto dos personagens quanto

do narrador quando ele diz que “prossegiram seu caminho, continuando a ir sem saber para onde iam”. Em última instância, é o próprio leitor que sofre o destino de Jacques; esse caminho atravessado por obstáculos, por falsas antecipações, é tanto a vida quanto o percurso de leitura que o texto institui.

Jacques, o fatalista evoca o determinismo espinosista, mas é igualmente atravessado por uma interpretação um tanto selvagem da teoria leibniziana dos mundos possíveis: o narrador considera diversos mundos e, em virtude de uma economia narrativa soberana, determina o melhor, que *in fine* coincidirá com a obra chamada *Jacques, o fatalista*. É precisamente a lógica moderna dos mundos possíveis que foi utilizada em narratologia quando se tratou de conceitualizar as antecipações do leitor e as crenças da personagem (é o que U. Eco faz para analisar *Um drama bem parisiense*). Não somente os leitores, mas também as personagens constroem mundos possíveis. Desse modo, em nosso exemplo é representada a separação entre diversos mundos possíveis e o mundo efetivo da narrativa; o leitor invocado e Jacques constroem um mundo no qual um conjunto de indivíduos quer agredir os dois heróis. Esses próprios agressores o fazem porque construíram um mundo possível para o qual os dois viajantes levaram seus negócios. Por uma sutileza suplementar, porém, ocorre que esse próprio leitor invocado é uma espécie de personagem que não coincide com o leitor cooperativo; o último arrisca-se bastante, por sua vez, a antecipar, a construir mundos nos quais o leitor invocado constrói mundos possíveis...

Conclusão

Trata-se pois, de um modelo estratégico da leitura, não de um modelo linear. O autor é obrigado a tecer hipóteses sobre a decifração de seu texto, a supor que seus códigos (culturais e lingüísticos) são compartilhados pela imagem do leitor que ele se proporciona. Em compensa-

ção, o leitor deve construir para si uma certa representação do desenvolvimento ulterior do texto supondo que o autor se ajusta a certos códigos. Tanto de um lado como de outro, existem jogos de antecipações complexas, a previsão dos movimentos fazendo parte integrante do processo interpretativo.

A ênfase na posição de leitura vai portanto bem além de um reequilíbrio justo; como se, após ter considerado unicamente o enunciador, afinal se levasse em conta o leitor, negligenciado por tempo demais. De fato, a questão não é saber quem é mais importante, o leitor ou o enunciador, mas avaliar a especificidade do discurso literário. Não é o leitor que é o seu autor essencial, mas o próprio texto, concebido como um dispositivo que organiza os percursos de sua leitura. O leitor de que se trata não é um indivíduo empírico ou uma média de indivíduos, mas o foco a partir do qual se oferece o volume textual. Não sua fonte ou seu ponto de absorção, mas o “lugar” a partir do qual ele pode mostrar sua enunciação decentrada.