
O TEXTO LITERÁRIO PROGRAMADO E O PAPEL DO LEITOR NO PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DE SENTIDO

Marcus Vinícius da Silva (UFRJ)¹
Thiago Lobo (UFF)²

Resumo: A construção de sentido de uma obra não deve estar condicionada somente às estruturas internas do texto, mas também à própria atividade de leitura, isto é, a interação entre leitor e obra. Levando em consideração esses preceitos explicitados por Vincent Jouve em sua obra *A Leitura* (2002), o presente artigo pretende elucidar as formas como o texto programa sua recepção e quais são as competências que o leitor deve desempenhar para entrar em conjunção com o texto.

Palavras-chave: Leitura. Texto como programação. Estética da recepção. Teoria literária.

THE LITERARY TEXT PROGRAMMED AND THE ROLE OF THE READER IN THE PROCESS OF CONSTRUCTION OF SENSE

Abstract: The construction of meaning of a work must not be conditioned only to the internal structures of the text, but also to the reading activity itself, namely the interaction between the reader and work. Taking into consideration the precepts explained by Vincent Jouve in his work *La Lecture* (2002), the present article aims to elucidate the ways in which the text programs its reception and what the competencies are that the reader should interpret to understand the text.

Keywords: Reading. Text as programming. Aesthetics of reception. Literary theory.

Introdução

“Como assim, ela não o traiu? Todas as provas estão ali. Traiu sim”. “Está óbvio que ela não o traiu. Perceba o discurso dele.” Quem nunca se encontrou em um debate literário em que divergentes pontos de vistas e interpretações se sustentam, cada qual com seus devidos argumentos? É conveniente, ainda que muitas vezes angustiante, pensar que não existe uma verdade universal para a interpretação de um texto. Muitas

¹ Mestrando em Letras Neolatinas - Estudos Linguísticos em Língua Espanhola da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, com bolsa do Conselho de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPQ, pós-graduando em Leitura e Produção de Textos pela Universidade Federal Fluminense - UFF. Graduado em Letras Português- Espanhol pela Universidade Federal Fluminense – UFF.

² Mestrando em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense – UFF e pós-graduando em Leitura e Produção de Textos e graduado em Letras pela mesma Universidade.

são as trilhas possíveis nos bosques da ficção, segundo Eco: existem trilhas bastante definidas, mas há aquelas em que se é possível traçar por entre essa árvore ou outra.

Deve-se considerar a diversidade de leituras que um texto pode propiciar. É claro que não se pode trilhar passando por cima de árvores, assim como não se pode identificar sentidos em textos que não oferecem meios para tal. Kerbrat-Orecchioni (1980, p. 181) afirma que ler “não é se deixar levar pelos caprichos de seu próprio desejo/delírio interpretativo”, pois “se se pode ler qualquer coisa atrás de qualquer texto... então todos os textos são sinônimos”. Assim, todas as leituras são legítimas, enquanto houver critérios de validação que as justifiquem. Como, então, extrair e confiar em um determinado sentido ou leitura possível de um texto? A chave para o sucesso dessa empreitada é apreender quais são as estruturas de funcionamento desse texto e como compreendê-las, isto é, como o ler.

É importante salientar, de antemão, que não se deve confundir o estudo da leitura com o estudo do texto, ainda que muitos teóricos, ao longo dos anos, tenham oscilado entre essas duas perspectivas. É possível citar algumas correntes: a Escola de Constância ou a semiótica de Eco. A primeira é considerada a grande tentativa de desvencilhar o texto de seu autor, tendo Jauss e Iser como seus representantes. Jauss considera a obra em seu aspecto histórico, portanto, a atividade de comunicação tem impacto sobre as normas sociais, enquanto Iser lida com o efeito do texto criado sobre o leitor particular. A semiótica de Eco, por sua vez, se dedica ao exame do modo como o texto programa sua recepção, para que o leitor possa responder, da melhor maneira, às solicitações das estruturas textuais.

De todo modo, dentre muitos teóricos da análise, quer seja da leitura, quer do texto, são possíveis citar alguns como pequenos exemplos de uma máxima que cada corrente tem por definição: o sentido encontrado em um texto vai depender do método que se utiliza em sua análise.

Para Barthes (2007),

[...] ninguém jamais contestou e jamais contestará que o discurso da obra tem um sentido literal acerca do qual a filologia, quando necessário, nos informa; a questão é saber se temos o direito, ou não, de ler nesse discurso literal outros sentidos que não o contradigam; não é o dicionário que responderá a essa pergunta, mas uma decisão de conjunto sobre a natureza simbólica da linguagem. [...] o código — pois se trata de um — pode variar; toda a objetividade do crítico dependerá, pois, não da escolha do código, mas do rigor com que aplicará à obra o modelo que escolheu. (p.194).

Já segundo Ricoeur (1991), os extremos dotados ao longo da história também devem ser evitados. Há de se levar em conta, além da coerência interna, também a coerência externa dos textos, isto é, não se pode fugir de certos dados objetivos, sejam eles biográficos ou históricos, por exemplo.

Se já não podemos definir a hermenêutica pela investigação de um outrem e das suas intenções psicológicas que se dissimulam *atrás* do texto e se não queremos reduzir a interpretação à desmontagem das estruturas, que fica para interpretar? Responderei: interpretar é explicitar o modo de ser-no-mundo exposto *diante*³ do texto. (RICOEUR, 1991, p. 121).

O método com que se analisa determinado texto literário é, portanto, imprescindível para a existência de suporte teórico e validade do trabalho que se quer realizar.

Que método seria, então, mais eficaz para a análise de uma atividade de leitura? A palavra “atividade”, segundo o Dicionário do Aurélio online (2018), é concebida como “qualidade do que é ativo; faculdade de exercer a ação; exercício ou aplicação dessa capacidade”. Não é possível, portanto, compreender a atividade de leitura detendo-se apenas em um dos termos da equação – o texto –, mas ignorando aquele que realiza a dita atividade – o leitor? É preciso, além de conhecer as estruturas que o texto oferece, compreender como o ato da leitura é realizado.

Para o universo teórico da Estética da Recepção, ele apresenta-se como uma interação fecunda entre obra e leitor. A obra precisa, em sua constituição, da ação do destinatário. O universo textual nunca está acabado: da mesma maneira que é impossível estabelecer um mundo alternativo completo, é também impossível descrever o mundo referencial como completo. O universo ficcional de Asimov, na primeira metade do século XX, não é completamente estranho, porque se ancora ao mundo real para ser criado, seja no mais incrível e inexplicável pseudoconceito do motor à fusão nuclear, seja na forma que possui a carcaça dos habitantes da lua de Júpiter. O inverso ocorre com a descrição das obras de J. R. R. Tolkien. Ainda que o autor se utilize de muitas páginas para descrever, por exemplo, um ambiente no meio de uma floresta, com a maior riqueza de detalhes possíveis, sempre haverá espaço a ser preenchido pela

³ Grifo do autor.

mente do leitor. Desse modo, o texto – incompleto – não pode abrir mão do apoio de seu leitor.

Segundo Jouve (2002), esse leitor é levado a completar o texto em quatro instâncias significativas: a verossimilhança, a sequência de ações, a lógica simbólica e a significação geral da obra.

Machado de Assis, em **A mão e a luva** (2012), utiliza a seguinte frase: “Estevão meteu a mão nos cabelos com um gesto de angústia” (p. 59). O narrador não nos diz mais nenhuma informação sobre tal ato. Como saber a que parte da cabeça a mão foi levada, ou qual mão – a direita ou a esquerda? E como se define um gesto de angústia? Seria esse, hoje, o mesmo gesto pensado por Machado ao escrever o romance em 1874? A verossimilhança reside em tais aspectos. O leitor completará a narrativa com aquilo que lhe parece verossímil.

Em **O gato preto** (2008), de Edgar Allan Poe, tem-se a seguinte passagem:

Assim que o toquei, o animal ergueu-se imediatamente, ronronou bem alto, esfregou-se contra minha mão e pareceu encantado com minha atenção. Tinha encontrado a própria criatura que vinha procurando. Imediatamente fui falar com o taverneiro e ofereci-me para comprar o bichano, mas ele disse que o animal não lhe pertencia – que nunca o tinha visto antes e que não fazia a menor ideia de onde tinha vindo ou a quem pudesse pertencer. Continuei minhas carícias, e, quando me dispus a ir para casa, o animal demonstrou estar disposto a me acompanhar. (p. 74).

Como é possível o leitor saber que a personagem do conto, após perceber que o gato, encantou-se com o carinho, parou de tocar-lhe, encaminhou-se até o dono da taverna, falou-lhe, retornou ao gato e voltou a acariciá-lo? Por que nenhuma dessas ações foram mencionadas? Além de a trama tornar-se completamente enfadonha, o próprio leitor completa a narrativa com esses gestos. Essa é a esfera denominada lógica das ações. Basta que se mencione parte de uma ação, para que o leitor a complete.

Um texto literário, habitualmente, se submete a uma linguagem simbólica, isto é, suscita o leitor a decifrar aquilo que é dito. Para tal, é preciso levar em conta processos de deslocamentos metafóricos e metonímicos. Em **Esaú e Jacó**, de Machado de Assis, por exemplo, é possível perceber a diferença entre os irmãos, metaforicamente, através de referências bíblicas nos nomes das personagens e no próprio título da obra. Em consonância às personagens, Esaú e Jacó foram irmãos que lutaram desde o ventre materno; os protagonistas recebem o nome de Pedro e Paulo, apóstolos que mantinham

visões diferentes de evangelização. Há metáfora também enquanto os irmãos figurativizam a República e a Monarquia, e Flora, sua amada, é tomada como a imagem do Brasil, que definha perante o analogismo de uma simples troca de poder, uma mera questão partidária e de interesses políticos.

Ainda segundo Jouve (2002), por fim, há a instância em que o leitor deve compreender a significação geral dada à obra pelo próprio autor. Para isso, não se deve “somente levar em conta as intervenções explícitas do narrador, mas também a construção global do texto” (p.65). Como exemplo disso, **O homem duplicado** (2008), de José Saramago, teria uma significância que vai além da figurativização de uma trama complexa, pois confere ao duplo o papel de significação na perda da identidade do homem contemporâneo preso ao universo atual em que tudo é provisório e multifacetado, uma sociedade que cultiva o individualismo e, paradoxalmente, estabelece padrões estreitos de moral e aparência. A obra cria indícios que leva o leitor a juntá-los, chegando a tais conclusões.

A leitura, como visto, possui duas dimensões distintas: aquela programada pelo texto e outra realizada pelo leitor. Assim, o próprio texto possui estratégias para melhor ser compreendido, ou seja, para que sua recepção seja admitida. Esse pacto de leitura entre obra e leitor se completa, segundo Jouve (2002), em “dois espaços privilegiados: o *incipit*, e o que Genette chama de ‘peritexto’” (p. 67), melhor conhecidos como paratextos.

Introduções, prefácios, avisos dos mais variados tipos são componentes do que se denominou peritexto ou paratexto, cuja função é informar e orientar a leitura. A obra **A Comédia Latina**, de Plauto e Terêncio, organizada na Coleção Universidade por Agostinho da Silva, possui em seu prefácio toda a relação histórica entre a sociedade humana e o teatro, levando o leitor a compreender as bases e a essência do gênero drama em sua relação com o sobrenatural. Essas informações auxiliam a compreensão do que se espera ler nas páginas seguintes: ler as comédias latinas segundo determinados olhares. “Introduções têm um objetivo duplo: explicar por que e como se deve ler” (JOUVE, 2002, p. 68).

Outras áreas de uma obra, por exemplo, também podem servir de orientação para a leitura. A primeira parte do sumário de **Perto do coração selvagem** (1998), de Clarice Lispector, por exemplo, enumera elementos da narrativa já adiantando ao leitor

certos acontecimentos, por meio do uso de reticências e o nome do próximo parente da família a adentrar na história. A citação utilizada por Saramago em **As intermitências da morte** (2013), nas páginas iniciais dessa edição – “*saberemos cada vez menos o que é um ser humano. Livro das previsões*” (p.7) – já dá indícios sobre a experiência a ser vivida pela morte ao se deparar com as atitudes humanas ao longo do romance.

O *incipit*, por sua vez, tem a função de amarrar ainda mais o pacto de leitura, apesar de ter a forma um pouco mais implícita. As primeiras linhas de um texto orientariam a recepção de modo decisivo. A simples menção a uma determinada época já dá indicativos do espaço temporal e toda a carga histórica subjacente. Rachel de Queiroz, em **Ma-Hôre** (2011), inicia seu conto da seguinte maneira: “foi num dia de sol, daqui a muitos anos.” (p.21). A simples expressão “daqui a muitos anos” funciona como a mesma premissa do “era uma vez” que introduz o universo dos contos maravilhosos. Já Isaac Asimov, em **O fim da eternidade** (2007), não precisa especificar uma data, mas trazer elementos à narrativa, para aludir à época em que se deseja narrar:

Andrew Harlan entrou na cápsula. Suas paredes eram perfeitamente redondas e ela se encaixava confortavelmente dentro de um túnel vertical composto de hastes largamente espaçadas entre si, tremeluzindo uma névoa indistinta dois metros acima da cabeça de Harlan. Ele ajustou os controles e deslizou suavemente a alavanca de partida. (p.5).

Expressões como “cápsula” e toda a ambientação criada pela descrição trazem ao leitor um indicativo em que universo aquela narrativa se encontra e que tipo de recepção ela deve possuir, circunscrevendo um quadro de leitura. Assim, uma crônica de Stanislaw Ponte Preta, por exemplo, não pode ser lida da mesma maneira e com as mesmas expectativas que um drama de Ésquilo. O pacto de leitura se concretiza pela obediência do texto a certas normas, mais ou menos evidentes, que irão decodificar a recepção. O vocabulário, o ritmo, as estruturas das obras corresponderão a preceitos distintos. Não se pode esperar das obras o mesmo efeito nem o mesmo prazer.

A orientação para a leitura, portanto, se constrói nos espaços de certeza do texto, sem os quais não haveria delimitação para a leitura e as direções tomadas seriam infinitas. Além dos vistos anteriormente, há, nos textos narrativos, canais semânticos que o estruturam. As unidades que unem esses canais podem ser de semelhanças, diferenças ou concatenações, ainda segundo Jouve (2002). As primeiras são palavras

que remetem ao mesmo tema, a segunda em torno de uma antítese e a terceira em forma de sequência. Todas essas constituem um todo.

Na segunda estrofe do poema **O amor venceu**, de Chacal (2012, p.51), é possível perceber as unidades de semelhança “chat”, “ficarpontocom”, “resetado”, “infovia” e “dígito” em torno de uma mesma temática: o amor frente ao uso das novas tecnologias.

o amor ficou xarope

séculos de emoção caramelada
deram nisso
o amor perdeu a validade
o amor venceu

o amor se transformou
em sexo, em chat, em ficarpontocom
o amor foi resetado
o amor na infovia
rígido como um dígito

o amor se transmutou
o amor já era
e qual a palavra nova
para aquilo que um dia foi amor?

a palavra é...
a palavra é...
a palavra é
amor.

No soneto **Triste Bahia**, de Gregório de Matos, citado por Alfredo Bosi (1992, p.43), é possível perceber unidades de diferença através de contraste na submissão da colônia ao poderio interesseiro da metrópole portuguesa no jogo antitético entre presente (“vejo”) e passado (“vi”), entre “pobre” e “rica”, respectivamente.

Triste Bahia! Ó quão dessemelhante
Estás e estou do nosso antigo estado!
Pobre te vejo a ti, tu a mi empenhado,
Rica te vi eu já, tu a mi abundante.

A ti trocou-te a máquina mercante
Que em tua larga barra tem entrado
A mim foi-me trocando, e tem trocado,
Tanto negócio e tanto negociante.

Deste em dar tanto açúcar excelente
Pelas drogas inúteis, que abelhuda
Simples aceitas do sagaz Brichote.

Oh se quisera Deus que de repente
Um dia amanheceras tão sisuda
Que fora de algodão o teu capote!

Assim como essas, as unidades de concatenação também são encontradas nos mais variados gêneros literários. Em uma narrativa, por exemplo, fica mais fácil perceber a concatenação. Ler e juntar ações esparsas em sequências lógicas faz com que o leitor se oriente pelo universo narrativo. Ações que se relacionam por meio de complementaridade ou consequência são os pontos de ancoragem que o leitor possui para se guiar.

Mas não apenas com esses pontos que o texto pode programar sua leitura. É possível fazê-lo também delimitando espaços de indeterminações. Que elementos ficarão a cargo da potencialidade criadora do leitor? Há controle sobre tal potencialidade? Segundo a Estética da recepção, sim. Vazios e negações, denominações dadas por Iser e citadas por Jouve (2002), são, respectivamente, a ausência deliberada de uma anotação na narrativa e o questionamento de certos elementos vindos do mundo externo que são, de certa forma, ficcionalizados ao entrar na narrativa. Esses elementos, ainda que criados sob a perspectiva do leitor, foram implantados nos pontos do texto já escolhidos anteriormente.

Rodrigo S.M., narrador de **A hora da estrela** (1998), de Clarice Lispector, aponta uma característica da nordestina Macabéa, protagonista da obra. Além de ser uma mulher miserável e sem consciência da própria existência, o narrador afirma “Há os que têm. E há os que não têm. É muito simples: a moça não tinha. Não tinha o quê? É apenas isso mesmo: não tinha. Se der para entenderem, está bem. Se não, está bem também.” (p. 25). Afinal, o que Macabéa não tinha? Nunca saberemos. O conceito de vazio reside justamente nas lacunas que marcam enclaves no texto e demandam o preenchimento por parte do leitor. Com base no que já foi dito sobre a personagem, fica a cargo do leitor, portanto, completar, com coerência, esses espaços vazios programados pelo texto.

Já a crônica **Ser filho é padecer no purgatório** (1994), de Carlos Eduardo Novaes, por exemplo, ilustra bem o conceito de negação. No texto, o capitalismo é metaforizado pela personagem do vendedor e pela proximidade do dia das mães. A necessidade da venda, a voracidade do funcionário e a ingenuidade do filho comprador traduzem aquilo que o texto traz do referente: o consumismo desenfreado. Transpor o

consumismo para o plano narrativo transforma-o, conseqüentemente, em um elemento da narração. A negação desse elemento, isto é, sua descontextualização do real, obriga o leitor a rever aquilo que lhe parecia comum no consumismo.

Assim como a programação que o texto possui, o leitor precisa fazer a sua parte. Como visto, seu papel é fundamental na construção do sentido do texto. Ao entrar em uma narrativa, por exemplo, ele obrigatoriamente usará de um recurso fundamental à fruição da leitura: a previsão.

O leitor modelo deverá colaborar para o desenrolar da narrativa. Ele deve antecipar seus estágios enquanto os lê. Jouve (2002) nos remonta a Iser ao afirmar que a leitura é uma dialética entre a *protensão*, isto é, aquilo que se espera da narrativa, e a *retenção*, a memória daquilo que já aconteceu. Após a antecipação por parte do leitor, existirá a validação ou invalidação pelo próprio texto das conjecturas até então forjadas. Quando há invalidação, por exemplo, ocorre a retroação, ou seja, a reformulação por parte do leitor daquilo que ele havia anteriormente constituído.

No romance **Eu mato**, de Giorgio Faletti, logo no início do livro, ao final da primeira parte nomeada “Primeiro carnaval”, somos apresentados a um casal de personagens alheios a um homem que os espreita do outro lado da sala. A última frase do capítulo instiga: “o homem apoiado a uma coluna pensa que logo estarão mortos”. (2010, p.12). O leitor, nesse momento, é levado a crer que o homem matará o casal. Essa é a antecipação realizada por qualquer leitor que, se não conhece o gênero policial, ainda pensará logicamente para prever o que porventura aconteceria. Após alguns capítulos sobre outras personagens, na parte intitulada “segundo carnaval”, o mesmo homem retorna e realmente assassina o casal. Nesse caso, a antecipação foi validada. Por outro lado, ao final do livro, por exemplo, quando se descobre a identidade do assassino, somos levados a rever toda a antecipação criada ao longo da narrativa sobre o caráter dessa personagem, que cremos ser uma pessoa honesta, íntegra e inocente, ao ser descoberto, invalidou-nos a antecipação, resultando na retroação de toda a índole e comportamento dessa personagem ao longo da narrativa.

Segundo Eco (1985), deve-se levar em consideração também que o texto possui quatro diferentes níveis e que o leitor deverá, portanto, construir a recepção enquanto decifra esses níveis. Ainda segundo o autor, o leitor partirá das estruturas mais simples

às mais complexas. Inicia-se no nível discursivo, passa pelo narrativo/actancial e, finalmente, chega-se ao ideológico.

A atualização de estruturas discursivas refere-se à semântica do texto. O leitor, portanto, retém apenas o necessário das palavras, a fim de se compreender o texto. No poema de Castro Alves, **O navio negro** (2017), por exemplo, nos dois primeiros versos, "Stamos em pleno mar... Doudo no espaço / Brinca o luar — dourada borboleta;", as palavras "mar" e "luar" não precisam, em sua atualização discursiva, ter referência às suas definições geográficas ou astronômicas. Saber que os mares possuem 1.332.000.000 de quilômetros cúbicos de água e uma profundidade de 3.682,2 metros ou que a lua é um satélite em órbita ao redor de um planeta não interfere na compreensão dos versos. No poema, basta levar em conta a infinitude do mar e a relação do astro com a noite.

Após compreender as estruturas discursivas e agrupá-las ao longo do texto, o leitor compreenderá as estruturas narrativas, isto é, as ações, o contexto, as linhas de intriga do texto de maneira geral. No poema, as estruturas narrativas levam o leitor a conhecer uma caravela portuguesa que traz escravos em seu interior e descobrir, ao longo da leitura, a forma selvagem com que esses escravos são alojados. Normalmente, apoia-se nessas estruturas, por exemplo, quando se deseja resumir um texto.

Seguindo a um nível mais complexo, no actancial, muitas vezes diluído no nível narrativo, é possível encontrar os papéis actanciais. No poema de Castro Alves, os negros (destinatários) são modalizados por um dever-fazer, isto é, sair de sua terra, ao serem intimidados pelo colonizador (destinador), que usa a força e o poder que detém sobre eles para "convencê-los". Embora os negros não queiram fazer, eles devem-fazer. Assim, eles perdem a liberdade (objeto) e ficam em disjunção com essa liberdade pela ação desse destinador. Os colonizadores não são antissujeitos (oponentes), pois eles "ajudam" (leia-se obrigam) os negros a executar essa transformação de estado. Existem tramas mais complexas dentro do próprio poema, mas, no geral, os papéis actanciais se resumem a esses.

Após perceber o axioma no esquema actancial, o leitor poderá chegar à instância ideológica do texto. Em nosso exemplo, é fundamental a oposição opressão *versus* liberdade. O narrador, após afirmar a opressão do negro quando descobre o que se passa no interior da caravela e negá-la ao interrogar Deus o porquê desses atos, afirma a

liberdade com os versos finais “Andrada! arranca esse pendão dos ares! / Colombo! fecha a porta dos teus mares!”. A posição ideológica do poema residiria, portanto, no ideal de liberdade dos povos coagidos à escravidão.

Para realizar seu desempenho, o leitor necessariamente precisa de uma competência. Eco é citado por Jouve (2002) quando afirma ser essa competência os seguintes elementos: o conhecimento de um dicionário de base e regras de co-referência; capacidades de detectar as seleções contextuais e circunstanciais; a capacidade de interpretar o hipercódigo retórico e estilístico; uma familiaridade com os cenários comuns e intertextuais; e uma visão ideológica.

Em **Dom Casmurro** (2014, p.51), a seguinte passagem convém como exemplo:

José Dias tratava-me com extremos de mãe e atenções de servo. [...] Aos oito anos os meus plurais careciam, alguma vez, da desinência exata, ele a corrigia, meio sério para dar autoridade à lição, meio risonho para obter o perdão da emenda. Ajudava assim o mestre de primeiras letras.

O conhecimento do dicionário permite ao leitor perceber o uso da palavra mestre como todo aquele que se mostra perito em assunto de que dá lição ou aquele que tem ou cursou mestrado. Logo, saber discernir essas considerações tornar-se-ia crucial, se analisássemos a obra segundo uma perspectiva que problematizasse a Educação, por exemplo.

As regras de co-referência, por sua vez, são as relações dêiticas (externas) e anafóricas (internas) que o texto explicita. No mesmo trecho, o pronome ele refere-se a José Dias. A competência do leitor deve compreender tais regras, ainda que não saiba tais denominações.

A identificação das seleções contextuais e circunstanciais são capacidades ligadas à interpretação da escolha vocabular face ao contexto em que tal expressão ou palavra se encontra. Ao utilizar a palavra cálice em seu poema, Chico Buarque joga com a fonética do vocábulo para trazer à tona o contexto ditatorial da época em que estava inserido. Uma leitura despercebida dessa seleção fere o sentido que o texto havia programado.

Já o conhecimento do hipercódigo retórico e estilístico possibilita ao leitor compreender certas formas estereotipadas pela história literária. Ele não deverá se surpreender quando, ao ler o gênero drama, por exemplo, encontrar uma personagem

falando alto consigo mesma, ou ainda não compreender a cientificidade do gênero ficção científica. São lugares-comuns existentes que se mantêm, ora para afirmar seu lugar na história, ora para confortar o leitor em sua atividade de leitura.

Assim como o item anterior auxilia a previsão do leitor quanto à estrutura do hipercódigo, a familiaridade com os cenários comuns e intertextuais auxiliam a antecipação do leitor aos acontecimentos narrados. O entreolhar de personagens apaixonados e a falta de diálogo entre eles, por exemplo, já induz o leitor ao cenário “beijo”. Esses são cenários comuns, ensaiados pela vida ou tomado como conhecimento dela. Já os cenários intertextuais são conhecidos através de outros textos. Uma narrativa em que a identidade de um assassino é desconhecida leva o leitor a esperar que, em algum momento, essa identidade seja revelada. Ele espera encontrar sequências e ações estereotipadas comuns ao gênero.

Por fim, a competência ideológica estabelece a recepção das estruturas axiológicas da obra pelo leitor. Seus próprios valores devem ser trazidos à leitura da obra, para que ele possa ou não aceitar a visão ideológica do texto. Toda a discussão em torno da presença de elementos racistas na obra de Monteiro Lobato serve como exemplo desse elemento de competência. Afirmar que os narradores de Monteiro Lobato são racistas e ser, conseqüentemente, contrário a essa prática, prova que o axioma da obra não condiz com os valores ideológicos do leitor em questão.

Considerações Finais

Compreender o sentido de um texto literário, portanto, vai além de apenas decodificar suas palavras ou desconsiderar os aspectos de interação entre leitor e obra. A programação dada pelo próprio texto em união à competência e ao desempenho do leitor mostra-se válida para tal empreendimento. Dessa união, percebemos que, quanto mais aberto for um texto, isto é, dificultar seu processo de programação, mais ele exigirá da competência e, conseqüentemente, do desempenho do leitor.

A partir das articulações apresentadas ao longo deste texto, é possível levantar muitas questões acerca dessa temática. Qual seria o papel da literatura na formação do pensamento crítico frente a essa programação dos textos? Por que o cenário nacional perde, cada vez mais, leitores de obras mais clássicas e mais abertas para dar lugar a

obras mais fechadas e confortáveis em sua programação e compreensão⁴? São discussões essas que demandam mais atenção e análise do que simplesmente respostas banais ou comumente admitidas. A teoria literária precisa de olhares atentos que tragam, de seus princípios, perspectivas aplicáveis à realidade que nos cerca.

Referências Bibliográficas

- ALVES, Castro. **O navio negreiro**. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000068.pdf>>. Acesso em: 19 de fev. de 2017.
- ASSIS, Machado de. **A mão e a luva**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1977.
- _____. **Dom Casmurro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- _____. **Esaú e Jacó**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1992.
- CHACAL. **Murundum**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ECO, Umberto. **Lector in fabula**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- _____. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Cia. Da Letras, 1994.
- EVANGELISTA, Aracy; PAIVA, Aparecida; PAULINO, Graça; VERSIANI, Zélia (Org.). **No fim do século: a diversidade - o jogo do livro infantil e juvenil**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- FALETTI, Giorgio. **Eu mato**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010.
- Dicionário do Aurélio. Disponível em: <http://dicionariodoaurelio.com/atividade>. Acesso em: 25 de fevereiro de 2018.

⁴ Compreendem-se, no presente artigo, obras abertas os textos literários que se propõem a diversas interpretações possíveis de sua leitura, enquanto textos fechados aqueles que se propõem a leituras fixas e/ou pré-determinadas.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução e introdução de Carlos Alberto Nunes. 25.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

JAMES, Henry. **A volta do parafuso**. Tradução de Guilherme da Silva Braga e Henrique Guerra. Porto Alegre: L&PM, 2010.

JOUVE, Vincent. **A leitura**. Tradução de Brigitte Hervor. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. **L'énonciation**: de la subjectivité dans le langage. Paris: Armand Colin, 1980.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro, Rocco, 1998.

_____. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

NOVAES, Carlos Eduardo. Ser filho é padecer no purgatório. IN: _____. **A cadeira do dentista e outras crônicas**. São Paulo: Ática, 1994. P. 95-99.

POE, Edgar Allan. **Histórias extraordinárias**. Seleção, apresentação e tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PLAUTO e TERÊNCIO. **A Comédia Latina (Anfitrião, Aulularia, Os Cativos, O Gorgulho, Os Adelfos, O Eunuco)**. Tradução de Agostinho da Silva. Rio de Janeiro: Ediouro, 1982.

QUEIROZ, Rachel. Ma-Hôre. In: TAVARES, Braulio (org.). **Páginas do futuro**. Contos brasileiros de ficção científica. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2011.

RICOEUR, Paul. **Do texto à acção**. Ensaio de hermenêutica II. Porto: Rés-Editora, 1991.

SARAMAGO, José. **As intermitências da morte**. 7. ed. Amadora: Leya, 2013.

_____. **O homem duplicado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.