

A fenomenologia da leitura na escrita criativa

La fenomenología de la lectura en la escritura creativa

Augusto Quenard

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – Rio Grande do Sul – Brasil

Resumo: A partir da Teoria do Efeito Estético apresentada pelo professor e crítico alemão Wolfgang Iser em *O ato da leitura* (1976), se busca desenvolver uma abordagem dos estudos de Escrita Criativa do ponto de vista da fenomenologia. Para promover a discussão são empregados elementos fulcrais da obra *Escrever ficção* (2019), do autor e professor Luiz Antonio de Assis Brasil, a fim de elaborar comparações que demonstrem a possibilidade de fazer uma contribuição pertinente aos estudos da área específica por meio das noções oriundas da Escola de Constança. Também é engajada a proposta criativa da autora argentina Samanta Schweblin com o objetivo de confrontar os três pontos de vista em busca de uma noção que possa ser intermediada pelo modelo teórico iseriano. O resultado parcial é uma amostra da pesquisa de doutorado em andamento, com base no qual se conclui favoravelmente a respeito da aplicabilidade da metodologia proposta.

Palavras-chave: Efeito estético. Estética da recepção. Wolfgang Iser. Manual de escrita.

Resumen: A partir de la Teoría del Efecto Estético presentada por el profesor y crítico alemán Wolfgang Iser en *El acto de la lectura* (1976), se busca desarrollar un enfoque de los estudios de Escritura Creativa desde el punto de vista de la fenomenología. Para fomentar la discusión se emplean elementos fundamentales de la obra *Escrever ficção* (2019), del autor y profesor Luiz Antonio de Assis Brasil, a fin de elaborar comparaciones que demuestren la posibilidad de realizar un aporte pertinente a los estudios del área específica mediante las nociones oriundas de la Escuela de Constanza. También se incluye la propuesta creativa de la autora argentina Samanta Schweblin con el objetivo de confrontar los tres puntos de vista en busca de una noción que pueda ser intermediada por el modelo teórico iseriano. El resultado parcial es una muestra de la investigación doctoral en curso, con base en el que se concluye favorablemente respecto de la aplicabilidad de la metodología propuesta.

Palabras clave: Efecto estético. Estética de la recepción. Wolfgang Iser. Manual de escritura.

“también el texto es el cambiante río de Heráclito”

Noche quinta: ¿qué es la poesía?

Jorge Luis Borges

1.

Talvez seja impossível determinar o momento em que inicia o prazer da leitura. Ainda mais difícil, decerto, é identificar quando nos tornamos leitores, se é que essa qualificação aparentemente estável faz sentido para definir uma pessoa. No entanto, acredito que seja possível lembrar-se dos primeiros contatos significativos com a literatura, o que pode nos ajudar na comparação de leitores que conhecemos intimamente: o que fomos e o que somos. Eu tenho lembranças nítidas da relação com alguns textos e, o que parece mais produtivo neste caso, com alguns autores que somente hoje eu leio com prazer, como Jorge Luis Borges. Não porque eu tenha tido um acesso culturalmente privilegiado, mas porque a maioria das crianças que mora na Argentina é posta diante de seu nome em algum momento, portanto chega a seus textos antes da adolescência; e, razoavelmente, o pretere.

Se não me engano, o meu primeiro contato com o autor foi através de um livro de poesia emprestado. Meu irmão, mais velho, tinha um amigo leitor com outro irmão mais velho ainda. Daí veio um exemplar que exibia na capa duas ou três moedas de ouro, ao lado de uma figura que não recordo. Poderia ter sido *El oro de los tigres* (1972) ou *La moneda de hierro* (1976), difícil saber. Lembro-me de ter aberto o livro, apesar de sua capa antiquada, que prenunciava uma obra enfadonha, folhear alguns poemas e ter certeza de que aquela sugestão havia sido ruim. Era difícil desbravar o texto e fruir desse trabalho de leitura como acontecia com outras experiências que eu tinha com o que considerava literatura. Talvez eu já estivesse lendo algo de poesia. Uma coleção adaptada de uma revista infantil havia levado para nossa casa um volume de Gustavo Adolfo Bécquer, poeta espanhol, romântico e simbolista. Eu gostava dos poeminhos de amor:

¿Qué es poesía?, dices mientras clavas
en mi pupila tu pupila azul.
¿Qué es poesía! ¿Y tú me lo preguntas?
Poesía... eres tú. (Bécquer, 1993, p. 15).

Era o supprassumo de uma possível declaração que eu nunca teria coragem de fazer. Felizmente.

“Sugestão ruim” eu disse, e, em parte, é também a essa relativização que busco chegar. Os poemas de Borges, ao contrário, me pareceram outro supprassumo, o da antiguidade aborrecida. A memória, a história e seus mitos, os gaúchos capangas, o universo livresco e seus labirintos de cíclica repetição, os espelhos abominavelmente fantásticos, que matéria sem graça. Eu preferia fantasiar com cenas amorosas.

O segundo contato foi no primeiro ano do ensino médio. Uma excelente professora de literatura que tivemos levou um texto de Borges para discutir. Também levou Bioy Casares, Esteban Echeverría, Roberto Arlt, José Hernández; e me parecia tudo maçante, pois na época eu lia coletâneas de contos de horror, histórias de fantasmas de R. L. Stine e um ou outro texto mais canônico, como *O senhor dos anéis*. O conto era “A casa de Astérion”, e eu não conhecia o minotauro, nem Teseu, nem Ariadne nem qualquer pista dispersa pelo texto para saber do que tratava. Não entendi nada. Em comparação com meus contos de terror, aquele autor não tinha jeito para fazer literatura. Ou, mais precisamente, a memória do sentimento é de que o autor (o texto) não tinha jeito para instigar meu interesse. Foi um colega quem me explicou o conto. O narrador é o próprio minotauro. Um minotauro melancólico, entediado em seu labirinto, solitário, que, mais do que matar, quer morrer.

Só voltei a Borges quando estava no primeiro ano do curso de letras, no Brasil. Para aqueles colegas, minha origem despertava imediatamente essas reminiscências que haviam ultrapassado os limites do Prata: Maradona, tango, Borges. E eu não gostava de nenhuma especialmente. Precisei ler Julio Cortázar e Bioy Casares, crítica de Martín Prieto e Beatriz Sarlo em seguida, e os primeiros ensaios borgianos — *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926) —, para ler o texto do ícone argentino me sentindo capaz de colaborar com a

proposta, de “atualizar” o que as estruturas do texto dispunham; para ser capaz, enfim, de dar conta minimamente do que esse texto espera de uma leitura e realizar o “conjunto de pré-orientações que um texto oferece, como condições de recepção, a seus leitores possíveis” (Iser, 1996, p. 73), que é, em síntese, como Wolfgang Iser define o leitor implícito.

2.

Quer dizer, o problema do texto de Borges era eu. Não necessariamente porque os seus textos fossem “melhores”, de um modo absoluto, do que os contos infantojuvenis de terror, mas porque o leitor implícito constituído no texto borgiano dificilmente se coaduna com um adolescente que prefere andar de bicicleta a ler.

E esta constituição não se refere a “arcabouço” ou “bagagem” do leitor real, nem muito menos à inteligência. Quer dizer, o leitor implícito é uma dimensão textual, é a “estrutura do texto que antecipa a presença do receptor” (Iser, 1996, p. 73). Para pensar nesse conceito, podemos começar pelo mais básico: a língua. Quando escolhemos a língua em que vamos escrever, damos o primeiro passo na formulação desta dimensão. Este texto, por exemplo, configura um leitor implícito em português. O que exclui uma criança brasileira de quatro anos e quase todo o resto do mundo. O leitor implícito deste texto, também, pré-configura a necessidade de que a pessoa leitora seja capaz de produzir algum sentido a partir dos termos e raciocínios apresentados. Isso exclui uma parte da população que consegue ler em português. Aqui também se pressupõe alguém que possa ler várias páginas seguidas, o que exclui pessoas em início de alfabetização; alguém que tenha memória suficiente para guardar certas abstrações que irão se articular com outras que aparecerão mais à frente, etc.

Ou seja, língua, léxico, premissas conceituais, paradigmas de realidade vão moldando este leitor codificado no texto até criar um espectro que, mesmo se não o enxergamos bem definido, é bastante mais específico do que o grupo de leitores que fica de fora,

com o que percebemos que se trata de um perfil bastante delimitado.

Segundo Iser, isso tudo tem importância e complexidade porque o ato da leitura não se trata somente de decodificação e significação, mas de experiência e produção de sentido.

Na tradução literária, por exemplo, é comum se ouvir dos tradutores mais experientes que uma piada, um trocadilho, não necessariamente precisa ser equivalente. Aliás, dificilmente o será. Ficamos, portanto, isentos da necessidade leiga de traduzir literalmente. Se pensarmos no efeito (e essa palavra é fundamental para a teoria de Iser) que a obra pode propiciar, percebemos que alguns detalhes são deslocáveis dentro dela. Pensemos um instante na função possível de um trocadilho: 1) caracterizar uma personagem, 2) caracterizar o narrador, 3) aliviar a tensão de uma cena, 4) seduzir a pessoa que lê, 5) tornar a leitura hermética, 6) fazer alguma referência intertextual, 7) comunicar um posicionamento ideológico, cultural, político, etc. Poderíamos considerar muitas outras funções, inclusive sobrepostas, em diferentes contextos. O ponto é que, em qualquer caso, essas funções, ou efeitos, podem ser promovidos com outros recursos textuais. Portanto, se não cabe um trocadilho exatamente naquela linha, porque a língua-alvo não o contém, não é absurdo pensar em trabalhar outro trocadilho um pouco mais para cá ou para lá no texto, a fim de que a função seja cumprida. Tomando como exemplo a função 1, poderíamos caracterizar a personagem como bem-humorada com um trocadilho feito em outra fala, diferente daquela do texto de partida. Nesse grau é que Iser pensa a experiência da leitura de um texto literário, no grau em que a realização, ou atualização, do conjunto de pré-orientações que o texto oferece se dá em um efeito global composto por efeitos pontuais.

3.

Agora que temos o leitor implícito e uns poucos instrumentos da obra iseriana, vamos tentar entender se seria possível abordar este modelo teórico, que busca explicar o fenômeno da leitura de um texto literário, com o intuito de pensar de uma

forma específica a escrita criativa. Como poderíamos ler o trabalho de Iser não como descrição de uma hermenêutica, mas como regras, como dicas? Assim como a gramática, que, mesmo ao descrever a língua, é tomada por norma, talvez a descrição da experiência literária também possa ser entendida como um tipo de orientação criativa.

Ao descrever o leitor em uma estrutura do texto que basicamente “demanda” um receptor para existir, Iser enfatiza o caráter de interação como parte fundamental de um texto literário. Ou, dito de outro modo, os textos literários oferecem papéis aos seus leitores. Aquele leitor jovem que se deparou com a poesia de Borges não era capaz de, por exemplo, desempenhar o papel de articular informações da história do Rio da Prata como: quem foi Oribe para as disputas fronteiriças? O que estava em jogo na batalha de Caseros ou na de *San Carlos y Junín*? Quem morreu com duas balas? Quem são os *montoneros* de Entre Ríos?

La espada de aquel Borges no recuerda
sus batallas. La azul Montevideo
largamente sitiada por Oribe,
el Ejército Grande, la anhelada
y tan fácil victoria de Caseros,
el intrincado Paraguay, el tiempo,
las dos balas que entraron en el hombre,
el agua maculada por la sangre,
los montoneros en el Entre Ríos,
la jefatura de las tres fronteras,
el caballo y las lanzas del desierto,
San Carlos y Junín, la carga última...
(Borges, 2011, p. 31)

Para Iser, esses “papéis” se evidenciam nas duas dimensões do fenômeno da leitura necessárias para sua proposta: a “estrutura do texto” e a “estrutura do ato”. Resumidamente, a estrutura do texto é a que possibilita correlacionar diferentes perspectivas e elementos, diferentes formas de ver o mundo — do narrador, das personagens, do enredo —, e, com base no arranjo de perspectivas que se forma gradualmente, permitir ao leitor conceber o ponto de vista do autor implícito, do próprio conjunto do texto. Nessa intersecção de perspectivas, articula-se o ponto de vista que é oferecido ao leitor e que, por ser gerado na leitura, não é dado verbalmente — no texto, os acontecimentos são sucessivos; na leitura, na

consciência, dialéticos. Somente depois de o leitor realizar a estrutura do texto ocorre a estrutura do ato. O leitor deve produzir o “horizonte de sentido” a partir de uma série de sínteses que cria e corrige de maneira constante para acompanhar a atualização e a integração das diferentes perspectivas que aparecem durante a leitura (Quenard, 2012, p. 20).

O conto “A casa de Astérion” abre com uma epígrafe sobre o nascimento da personagem Astérion, escrita por Apolodoro. Inicia com a descrição da “casa como não tem outra na face da terra” (Borges, 2011, p. 233) e prossegue descrevendo-a com todas as portas abertas, no silêncio e na solidão; em seguida o narrador se denomina “prisioneiro” (Borges, 2011, p. 234), afirma ter sido visto uma vez pelos plebeus e ter lhes causado espanto; então volta à casa, a qual é do tamanho do mundo, com galerias de pedra cinza empoeiradas, e onde a cada nove anos entram nove homens que caem diante dele; finalmente Teseu diz “você acredita, Ariadne? O minotauro mal se defendeu” (Borges, 2011, p. 236, traduções minhas). Essa sequência de informações, sucessiva, talvez não signifique muito. Somente adquire sua dimensão literária quando, à medida que avançamos na leitura, se formula um fundo contra o qual os novos elementos ganham sentido, o sentido que é produzido pelo leitor.

Para Iser, isso acontece de duas maneiras, ou em duas dimensões: 1) dentro da “seleção” do “repertório” — que veremos em detalhe adiante, por enquanto basta dizer que o seu conteúdo é a seleção que o autor faz de elementos do paradigma de realidade, que rearticulará na obra de um modo singular, conforme sua visão de mundo —, em que os elementos se relacionam dialeticamente no primeiro plano da leitura sobre o segundo plano da referência real; 2) e dentro da “combinação” feita na estrutura de “tema e horizonte” — que oferece ao leitor os pontos de vista em sequência —, à medida que o leitor faz surgir o objeto estético literário sobrepondo as perspectivas que passam de tema a horizonte demandando uma operação permanente de produção e correção de sentido.

É assim que, em “A casa de Astérion”, o leitor empírico produz, enquanto avança no texto, quem é o

narrador, e, em seguida, o que representa no universo literário um acréscimo como esse à tradição da mitologia. No texto, essa informação não está explícita. Essa inferência só é possível como efeito estético, através da elaboração de um pensamento que só existe na consciência do leitor. É dessas informações que o leitor precisa para poder dar conta das pré-configurações disponíveis para a produção do efeito estético. Quando eu, adolescente, desconhecedor da mitologia, embarquei nessa leitura, não foi realizado o potencial de sentido disposto no texto. Daí Iser afirmar que a leitura proporciona “um objeto estético à medida que o leitor tem de produzi-lo por meio da orientação que a constelação dos diversos pontos de vista oferece” (Iser, 1996, p. 180).

4.

Em poucas palavras, a organização sequencial dos dados pertence à estrutura do texto. Em seguida, é na consciência do leitor que se formula a obra.

É nesse ato, mediante correções de sentido que são promovidas pelas coordenadas do texto, que se constrói gradualmente o pensamento de que o narrador do conto é o próprio minotauro. Inclusive, neste caso fica evidente como essa construção é orientada pelo texto de modo que a imagem total, a referência “minotauro”, possa constituir-se numa espécie de crescendo. O que aconteceria se o narrador se denominasse como tal logo no início, ou no meio do relato? Provavelmente perderíamos o efeito de desenlace: aqui, a revelação mais próxima do explícito (“o narrador do texto anterior é o minotauro”) que não é dita senão de modo indireto, em uma cena que muda espaço, tempo e personagens, é somente apresentada no final, pela fala de Teseu a Ariadne, o que faz coincidirem formação satisfatória de um sentido e desfecho do enredo.

5.

Na obra *O ato da leitura — uma teoria do efeito estético* (1996), Iser precisa chegar a conclusões a respeito da literatura que possivelmente não eram desconhecidas na época, mas que, no

entanto, ainda não haviam sido tratadas de uma perspectiva fenomenológica consistente.

Tomemos como exemplo a noção bastante conhecida de não ser o explícito, mas o insinuado, o não dito, o recurso que produz um efeito mais intenso durante a leitura. Como observado no caso de “A casa de Astérion”, é possível supor que, se o narrador se declarasse minotauro, ou ainda se o texto afirmasse de algum modo “este que falou é o minotauro” (digamos, por pensar numa simples ilustração, com uma assinatura de um suposto manuscrito) o efeito não seria o mesmo que ao precisarmos reunir os dados fornecidos explicitamente para desenvolver uma série de inferências sobre a personagem, e posteriormente reformulações a respeito de uma figura icônica da mitologia grega, numa espécie de revisão de paradigmas, para fazer uma aglutinação entre o significado e as orientações do texto.

Para pensar neste aspecto da insinuação, mas de uma perspectiva da criação, consideremos uma observação que Assis Brasil, em *Escrever ficção* (2019), faz sobre o papel do leitor ao, por exemplo, elaborar a especificidade visual de uma personagem: “A melhor descrição física do personagem é aquela feita pelo leitor, com sua imaginação e conhecimento do mundo” (Brasil, 2019, p. 73). É evidente para o autor que o envolvimento do leitor ao produzir o sentido do texto é fundamental para que a ficção funcione, o que ele afirma em diversos momentos da obra, atribuindo à estrutura do texto, que motivará o envolvimento, a responsabilidade por este efeito — o que está em acordo com a descrição que Iser faz do texto literário. Para ilustrar melhor esse ponto, vamos ver outro trecho da obra do professor Assis Brasil em que ele se debruça com mais detalhe no acontecimento da leitura:

Bem, vamos reler um fragmento já usado de *Suave é a noite*. Ele termina assim: “Seu corpo [da jovem] pairava delicadamente no último limite da infância: tinha cerca de dezoito anos e estava quase desenvolvida de todo, mas ainda conservava o frescor da primeira idade.” Após essa apresentação do personagem, segue-se esta situação: “Ao surgir logo abaixo o mar e o céu como uma linha fina e cálida, a mãe disse:

— Algo me diz que não vamos gostar deste lugar”.

Reparemos: em meio ao cenário idílico, quase uma pintura impressionista, a mãe nos inquieta com sua frase sinistra. **Pronto, aconteceu: estamos ligados ao romance.** E era isso mesmo que desejava Fitzgerald, podemos supor, mas como se deu? A situação mostrada causou-nos um repentino desassossego, uma experiência que podemos simplificar chamando de tensão (Brasil, 2019, p. 103, grifo meu)

E, em seguida, ainda tratando do mesmo romance, ele continua:

Fitzgerald, claro, cumpre o que prometeu. E ele sabe como fazê-lo: através do que se costuma chamar de progressão dramática. Ou seja, a tensão vai crescendo. Mais adiante, no capítulo III do livro I, por exemplo, há um diálogo da jovem — Rosemary Hoyt, uma atriz — com sua mãe. Estão no restaurante do hotel.

— Me apaixonei na praia — disse Rosemary.

— Por quem?

— Primeiro, por um grupo de gente que parecia muito agradável e, em seguida, por um homem.

— Você falou com ele?

— Só um pouco. É muito bonito. Ruivo. — Ela comia com um apetite voraz. — Mas é casado. Como sempre.

Nossa tensão de leitor eleva-se. E por quê? Porque na última fala de Rosemary estão **embutidas** algumas revelações parciais que, **em seu conjunto**, são explosivas, ainda que a ação se passe nos Roaring Twenties: em primeiro lugar, ela diz que está apaixonada, mas, logo em seguida, que o homem — Dick Diver — é casado, e tudo fica pior quando sabemos que Rosemary “como sempre” se apaixona por homens casados. Está feito o conjunto de situações perfeitas para justificar o pressentimento da mãe. E não é demais ressaltar a importância da informação de que ela comia “com um apetite voraz”. Rosemary mostra ser alguém que quer esgotar todas as possibilidades que a vida lhe oferece, mesmo as mais perigosas do que devorar um prato de comida (Brasil, 2019, p. 104, grifo meu).

Nos dois casos, Assis Brasil está apresentando sua concepção de “tensão”, “conflito”, ou ainda de “*situações deflagradoras* de uma experiência psicológica capaz de levar o leitor a seguir adiante na narrativa” (Brasil, 2019, p. 103). Isso se explica, na teoria do efeito estético, como fruto de um grau de envolvimento entre a pessoa que lê e o texto na mesma proporção em que ela precisa se esforçar

para atribuir ou produzir um sentido. Para Iser, “a participação [do leitor] é bem pequena quando o texto reproduz quase todas as normas comuns, e é bastante intensa quando a correspondência tende a zero” (Iser, 1996, p. 156). No contexto da dinâmica dialética comentada, tanto dentro do repertório quanto dentro do esquema de tema e horizonte, o leitor produz inevitavelmente uma expectativa do que irá ler, o que irá ser apresentado em termos de sequência dentro da ficção, que é cotejada constantemente com o que de fato o texto oferece e ressignificada também contra os planos de fundo. Segundo essa estrutura, cada síntese apreendida gera uma expectativa que será ou não preenchida pela síntese seguinte. Esta nova expectativa se transforma, por sua vez, no pano de fundo do núcleo de sentido seguinte. Assim, a modificação constante da expectativa fará com que as unidades de sentido lembradas se projetem em um novo horizonte que no momento de sua aparição ainda não existia. Isto gerará, novamente, expectativas preenchidas e expectativas vazias que se integrarão outra vez no horizonte,

daí segue: cada momento da leitura representa uma dialética de protensão e retenção, entre um futuro horizonte que ainda é vazio, porém passível de ser preenchido, e um horizonte que foi anteriormente estabelecido e satisfeito, mas que se esvazia continuamente (Iser, 1999, p. 17).

Essa experiência acontece na consciência do leitor devido à faculdade das estratégias textuais de poder modificar a formação de coerência cristalizada pelo leitor. Esse tipo de modificação das unidades de sentido pode ser descrito como as respostas às expectativas do leitor. As surpresas ou frustrações

representam as reações provocadas pela ruptura, pela perturbação e pela obliteração das *Gestalten* que criamos na leitura. Isso significa que o leitor reage a algo que ele mesmo produzira, e este modo de reação explica por que somos capazes de experimentar o texto como evento real (Iser, 1999, p. 45).

É assim que a estética da recepção descreve a explicação do recurso de Fitzgerald proposta por Assis Brasil. Ao dizer que “em meio ao cenário idílico,

quase uma pintura impressionista, a mãe nos inquieta com sua frase sinistra” estamos dizendo que houve uma “ruptura”, “perturbação” ou “obliteração” das unidades de sentido e, logo, da expectativa do leitor — um tipo de “situação deflagradora” que nos deixa “ligados ao romance”.

6.

Na contramão dos exemplos dados acima, temos o efeito oposto. Logo após um breve texto de apresentação de uma personagem chamada Pedro, Assis Brasil conclui de modo taxativo:

Não vou adiante para não lhe infligir algo tão ruim quanto essa abertura. Pedro, aliás, não é um personagem, nem sequer um tipo. Pedro não existe. O autor nos sonega qualquer elemento que o identifique entre milhares de homens que andam pelas ruas de uma cidade. Suas características físicas não o distinguem, e não há nenhum indício do que seja sua interioridade. Não se sabe quem é, o que leva na pasta, se está feliz, infeliz, raivoso ou a fim de concordar com tudo. “Sim”, o autor pode dizer, “mas, mais adiante, o leitor vai saber tudo.” **Lamento, não haverá “mais adiante”; o leitor não irá além desse parágrafo.** Podemos escapar dessas inconveniências narrativas (Brasil, 2019, p. 64, grifo meu).

Aqui cabe, de novo, o que Iser conclui em seu modelo descritivo fenomenológico: a participação na leitura é limitada quando o texto reproduz as normas comuns. É necessário o desvio da expectativa criada para que o leitor possa se envolver com a construção dos episódios na imaginação. Ou seja, a elaboração do não dito (ou do não familiar) pela nossa imaginação é o que toma nossa consciência. Quanto mais insinuação, maior pode ser o efeito. Quanto mais explícita e nitidamente orientada for a perspectiva do texto e o sentido a ser elaborado, menos é preciso envolver-se — quando podemos dizer que o texto não nos prende.

No entanto, não é essa a única forma de um texto nos rechaçar. Tomemos outra orientação do professor Assis Brasil:

Transpondo para a narrativa ficcional: o leitor deve estabelecer uma ponte direta com os personagens e a história. Claro que existem diversos tipos de leitor, diria mesmo que há leitores para todo tipo de obra literária, mas o leitor descompromissado, digamos, o que lê “apenas” por prazer, **não deve perceber o esforço de quem escreveu a narrativa, nem os artifícios utilizados para atingir o resultado final.** Se percebe esse labor, perde a cota de prazer que esperava encontrar ao abrir o livro — exceto se pensarmos agora noutra categoria de leitores, a daqueles que se comprazem em saber como as coisas funcionam e admiram, por exemplo, o making-of de filmes (Brasil, 2019, p. 20, grifo meu).

Para Iser também ocorre o caso de afastarmos de um texto demasiado hermético ou fracionado, o que é um fenômeno passível de ser explicado pelo seu prisma: quanto mais o texto demanda esforço, mais nos envolvemos; não obstante, pode surgir o limite em que o esforço é tal que deixamos de pensar no *que* é dito e voltamos a atenção a *como* é dito. Momento em que costumamos dizer que o texto é difícil, muito abstrato, ou não iremos adiante. Vejamos isso.

Segundo o modelo de Iser, como vimos, o constante questionamento do sentido produzido, ao qual é submetido o leitor pelas estratégias do texto, é responsável pela experiência do texto enquanto efeito, uma vez que o leitor lida, frente às frustrações e surpresas, com aquilo que ele mesmo produziu. Com base nisso, o autor observa que as discrepâncias existentes entre os elementos em tensão, geradas pelas ambiguidades e frustrações, fazem com que o envolvimento do leitor com o texto seja cada vez maior. Porém, ao aumentar o número ou a profundidade das discrepâncias, o envolvimento do leitor e a presença do texto nele chegam a um ponto em que o fazem *perceber-se* desempenhando as tarefas necessárias para produzir sentido:

Em face das discrepâncias, o leitor pode perceber a imperfeição das *Gestalten* que criara e distanciar-se de seu próprio envolvimento no texto; desse modo, ele se torna capaz de observar-se a si mesmo agindo de uma maneira que não lhe é familiar. Perceber-se a si mesmo no momento da própria participação constitui uma qualidade central da experiência estética; o leitor se encontra num peculiar

estado intermediário: ele se envolve e se vê envolvido (Iser, 1999, p. 53).

O que levaria o leitor a perceber o “esforço de quem escreveu” ou os “artifícios usados” para organizar o texto.

7.

Vamos olhar ainda um último exemplo dos incontáveis conselhos que Assis Brasil dispõe em sua obra. Em certa altura, ao tratar sobre criação de personagens, o autor menciona o episódio em que um amigo lhe escreveu um e-mail apenas para dizer que havia visto uma mulher que “daria um personagem”, ideia que havia lhe despertado a vontade, ou a simpatia, de mencionar que nessas horas gostaria de ser escritor. O professor Assis Brasil desenvolve a reflexão deste modo:

Meu amigo ficou por aí, mas, se fosse escritor, sua cabeça já estaria incendiada pela mulher, e, ao chegar em casa, ia se pôr a trabalhar. Vamos então imaginar a cena desse ficcionista ad hoc, em frente ao computador: ele não faz uma cópia fiel da mulher do consultório; sabe que a mulher “real”, se transportada para a literatura como é, provocará um entusiasmo instantâneo tanto para o ficcionista como para o leitor, mas terá vida curta, pois logo estaremos cansados de sua extravagância. Então, seu sentido criativo e a livre associação de ideias vão impelir o ficcionista a fazer acréscimos, subtrações e alterações; ao fim e ao cabo, resultará num personagem bem diferente do original [...] O que acabei de descrever é o que chamo, por falta de melhor, de *transmutação* (peço emprestada a palavra a Darwin), um gesto criativo que toma uma pessoa real e a transforma em outra, bem mais interessante para a ficção [...] Aquela mulher do consultório, portanto, transmutou-se num personagem. Observe: antes, apesar de rara, mantinha o paradigma de que harmoniza os óculos colados com esparadrapo e as botas gastas. Tudo isso faz sentido no mundo “real”, mas o personagem transmutado terá muito mais presença perante o leitor, **que ficará fisgado pela incongruência** entre os óculos toscamente colados e as abotoaduras de ouro e esmalte (Brasil, 2019, p. 59, grifo meu).

Aqui podemos ampliar a questão para além das personagens e nos perguntar: como funciona a integração da realidade num texto literário? Sabemos

que não se trata, em caso algum, de uma cópia da realidade. Na teoria do efeito estético, temos, como mencionado acima, o “repertório”: o conjunto de elementos transpostos da realidade que vão formar uma nova correlação, em algum grau distinta da relação real, sobre o pano de fundo de um sistema de sentido do paradigma de realidade do leitor.

Iser se refere ao repertório como a “seleção” de convenções que se faz para compor o texto: normas sociais, conhecimentos históricos, contexto sociocultural e tradição literária:

O repertório cobre aqueles elementos do texto que ultrapassam a imanência deste. Mas a incorporação de normas extra-textuais não significa que elas tenham sido copiadas, mas sim que, através de sua reiteração (no texto), algo lhes sucede, pelo que surge ao mesmo tempo uma condição essencial para a comunicação (Iser, 1999, p. 130).

No texto, os elementos não são transportados da realidade, a rede de relações que existe na realidade se perde para apresentar outra no campo da ficção, o que Assis Brasil chama precisamente de “transmutação”. Para Iser também, os elementos são desvinculados de sua identidade e assumem uma nova, de acordo com as relações do novo sistema. Essa nova organização, ou “deformação coerente”, já existe na consciência do leitor como efeito. A partir da “seleção” dos elementos do repertório é orientada a constituição do novo sistema de equivalências, criado para dar coerência às novas relações dos elementos postos em cena. O texto ficcional, ao desfazer as relações que para o leitor são familiares, também abandona os “sistemas de sentido” aos quais se refere e constitui um sistema de equivalências próprio que ganha fundo a partir da referência do sistema original (QUENARD, 2012, p. 25).

O que Assis Brasil chama de “ficar fisgado pela incongruência”, explica-se na teoria de Iser como o envolvimento com esta constituição de um novo sistema de equivalências, pois, justamente, o que o professor propõe é que se passe de um “paradigma que harmoniza os óculos colados com esparadrapo e as botas gastas” para um sistema de sentido em que a personagem harmoniza os “óculos toscamente

colados e as abotoaduras de ouro e esmalte”, que, não sendo familiar para o leitor, motivará seu interesse, seu esforço de produção de sentido.

8.

Para avançar em direção a esta espécie de demonstração da teoria do efeito estético como reflexão a serviço da escrita criativa, vamos tomar outro exemplo menos acadêmico que o do professor Assis Brasil, para cotejar as reflexões criativas de uma escritora que, embora também se dedique à organização de oficinas literárias, ainda não se aventurou de forma ensaística na operacionalização de seus pensamentos a respeito da produção literária: a autora argentina Samanta Schweblin. Diante desse cenário de falta de obras em que a autora expresse sua metodologia, precisaremos lançar mão de entrevistas nas quais ela se manifesta a respeito do assunto.

A precisão da palavra é o que poderia definir o alvo de sua obra, mas também — o que talvez seja interessante para nós, para ter mais uma perspectiva sobre a noção de “tensão” de Assis Brasil —, o efeito que ela chama de “resistência” ao abordar seu processo criativo a partir de um ponto muito próximo do que Iser propõe ao pensar nas estruturas que serão atualizadas pelo leitor.

É de conhecimento público que a autora acredita que sua busca estética possa ser definida por um matiz lynchiano: o de que a arte não pode dizer nada senão que o mundo é um lugar estranho. E o estranhamento aparece sobretudo na linguagem, na insuficiência da língua, no sentimento de certeza de existir um fator inominável que ordena a realidade.

Para situar esse projeto, nada mais propício do que o campo do insólito em que podemos compreender a obra contística de Schweblin. O insólito como um desdobramento do fantástico sul-americano do século XX. O sinistro, aqui, não é produto de uma equação perfeita do enredo, da qualidade irreal dos elementos, ou ainda de cenários e monstros, como no gênero do século anterior. Em Schweblin há um trabalho artístico de controle da leitura para elevar o incômodo ao nível de efeito sutil e geral da obra. A

dinâmica “dialética” que comentamos, em que o “tema” se desenha contra o “horizonte”, ou em que o elemento “selecionado” se reorganiza contra um quadro referencial, pressupõe também uma expectativa fundamentada no quadro de referências próprio da pessoa que lê, expectativa que se vê frustrada e, de imediato, “corrigida”. Vejamos agora como a autora concebe em sua criação uma estratégia muito próxima daquela formulada por Iser:

Para mim, quando eu falo de tensão, e de escrever com o leitor, acho que o jogo mais precioso e incrível que existe está nessa resistência. Ou seja, eu invoco algo, o leitor pensa, desenha, e eu acho que o grande segredo no final está em ir nessa direção, na que vai o leitor, mas não pisar exatamente ali. Ou seja, se eu digo “estou na praia com mamãe e papai... está frio” aí tem resistência, e o leitor diz “sim é isso e não é exatamente”. Aí está tudo para mim, nesse jogo (Biblioteca Nacional Mariano Moreno, 2019, tradução minha).

Aparentemente o trabalho aqui está para além da simples insinuação. Há um desvio sutil do que está a ponto de se fechar como unidade de sentido familiar, um desvio de última hora que pode pertencer tanto ao enredo como ao nível frasal. O estranhamento toma forma nessa aproximação intencional entre o sistema de sentido novo criado pelo repertório e o paradigma de referência, mas com um deslize, um ligeiro desalinhamento com a sequência familiar, suficiente para causar o que Assis Brasil nomeia como “tensão” ao destacar a menção agourenta da mãe “algo me diz que não vamos gostar deste lugar” após a descrição de um cenário idílico, ou o breve comentário “como sempre” da personagem recém-apaixonada por um homem casado.

Vamos ver como isso ocorre em um texto da autora, dando atenção sobretudo à noção de resistência que ela desenvolve e a um dos temas frequentes de seus relatos, como a insuficiência da palavra, da comunicação verbal. Vejamos um trecho do conto “El hombre sirena”.

Após esperar seu irmão possessivo num bar, a personagem central avista na beira do asfalto um homem-sereia deslumbrante. Aproxima-se, conversam, a paixão dela progride de modo natural e

surpreendentemente veloz e sem sobressaltos diante do ser maravilhoso. Afinal aparece o irmão, Daniel, ele a chama, a força sutilmente a acompanhá-lo, e então o conto termina com este desfecho:

—Vamos, es tarde. El médico va a matarnos.

—No voy a ningún lado, Daniel.

Daniel se detiene.

—Voy a quedarme acá —digo—, con el hombre sirena.

Se queda mirándome un momento. Me doy vuelta hacia el mar. Él, hermoso y plateado sobre el muelle, levanta su brazo para saludarnos. Y aun así, Daniel entra al auto y abre la puerta de mi lado. Entonces no sé qué hacer, y cuando no sé qué hacer, el mundo me parece un lugar terrible para alguien como yo, y me siento muy triste. Por eso pienso: es solo un hombre sirena, es solo un hombre sirena, mientras subo al auto y trato de tranquilizarme. Puede estar ahí otra vez mañana, esperándome (Schweblin, 2021, p.103).

Cabe mencionar, de início, uma observação de Assis Brasil. Ao tratar das tensões e conflitos, o autor pondera uma sutileza relativa do efeito: alguns relatos “provocam tensões mais evidentes no leitor, ao passo que, noutros, a tensão significa um desconfortável estranhamento; ambos, contudo, são capazes de nos deixar perturbados.” (Brasil, 2019, p. 113). Ao que parece, este é o caso do desconfortável estranhamento. A “resistência” a que Schweblin se refere aparece nessa cena como produto de um desvio do provável — o que, inclusive, pode qualificar sumariamente o gênero insólito —, ou um “conflito”: o estranhamento não está na aparição de um homem-sereia, mas no fato de que a personagem, diante da maravilha do aparecimento do ser mitológico, diante de seu apaixonamento repentino, da correspondência do outro, da sua sensação de alívio e esperança, mais uma vez opte por seguir o Daniel, que representa a angústia da reclusão familiar.

“Vou ficar aqui, com o homem sereia” propõe, no modelo de Iser, o que podemos imaginar como um paradigma de sentido fantástico, caberia à mocinha sua redenção, abandonar sua prisão simbólica para partir com o ser mágico que traz o final feliz. E, no entanto, a estratégia de Schweblin, de “não pisar exatamente aí”, faz com que outro elemento, de um

paradigma de sentido alheio ao fantástico, se introduza para causar uma frustração do sentido que se produz gradualmente: a mocinha não é simples, o relato maravilhoso não conclui bem, sua psiquê atormentada faz com que arrume com agilidade uma desculpa para abandonar sua “felicidade” e ir atrás de seu algoz, numa espécie de sintoma de sujeição irrefletida e persistente. O estranhamento, então, ocorre quando se reintroduz um elemento que representa um sofrimento real, pertencente ao paradigma realista, no universo maravilhoso, um elemento estranho no sistema de sentido familiar.

9.

Partimos da noção de leitor implícito para entender como o texto pré-configura um papel que a pessoa leitora deve cumprir, mais ou menos à risca, para que o efeito estético do texto seja produzido em seu maior potencial. Com isso, começou-se a verificar o emprego significativo que se pode fazer da teoria de Iser na área da escrita criativa. Logo, tentei demonstrar que pontos-chave de uma obra fundamental dos estudos de escrita criativa no cenário nacional também estão alinhados com a descrição que Iser faz dos eventos que ocorrem durante o ato da leitura de uma ficção. Finalmente, quis ainda demonstrar a afinidade que o pensamento de uma autora contemporânea de reconhecimento global tem com a perspectiva fenomenológica do efeito estético.

Este trabalho decorre de uma pesquisa de doutorado em andamento na PUCRS, como continuação da dissertação de mestrado, cujo objetivo é, precisamente, entender como se pode empregar a metodologia analítica de Iser numa espécie de avesso para enriquecer os olhares sobre a produção literária. Também integra, de certo modo, o conjunto das perguntas que motivam o trabalho a indagação sobre até que ponto é possível simplificar a teoria do efeito estético de modo a elaborar procedimentos criativos em detrimento de uma análise aprofundada do fenômeno linguístico e psíquico da leitura. Como se vê, trata-se, talvez, de uma *transmutação* conceitual em que toda perda também possa significar um ganho

que deixe o leitor *fisgado pela congruência* entre o fazer teórico e o fazer literário.

Referências

BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Rimas y leyendas*. 1. ed. Buenos Aires: García Ferré S. A., 1993. 96 p.

BORGES, Jorge Luis. *La moneda de hierro; Historia de la noche; Siete noches*. 1. ed. Buenos Aires: Sudamericana, 2011. 256 p.

BORGES, Jorge Luis. *Ficciones; El Aleph*. 1. ed. Buenos Aires: Sudamericana, 2011. 336 p.

BRASIL, Luiz Antonio de Assis. *Escrever ficção: um manual de criação literária; colaboração de Luis Roberto Amabile*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. 396 p.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. 1. ed. São Paulo: Ed. 34, 1996. Vol. 1. 192 p.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999. v. 2.

QUENARD, Augusto. O leitor enquanto matéria narrativa em *Museo de la novela de la Eterna*, de Macedonio Fernández, e em *Rayuela*, de Julio Cortázar. 2012. 144 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada). Curso de Pós-Graduação em Letras, Estudo da Literatura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

BIBLIOTECA NACIONAL MARIANO MORENO. *Samanta Schweblin. Autores x autores*. [S. l.]: Biblioteca Nacional Mariano Moreno, 2019. Vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TkH9UkZPJAE>. Acesso em: 1 jul. 2026.

SCHWEBLIN, Samanta. *Pájaros en la boca y otros cuentos*. 10. ed. Buenos Aires: Literatura Random House, 2021. 192 p.