

FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

O EFEITO COMO FIM: GUIAS DA COMPOSIÇÃO

MAURÍCIO CHEMELLO

Porto Alegre
2008

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

O efeito como fim: guias da composição

Maurício Chemello

Prof. Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil

Orientador

Data de defesa: 02/01/2008

Instituição depositária:

Biblioteca Central Irmão José Otão

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Porto Alegre, fevereiro de 2008.

AGRADECIMENTOS:

ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifical
Universidade Católica do Rio Grande do Sul;

ao CNPQ pela concessão de bolsa;

ao meu orientador, pela leitura dos rascunhos;

aos meus pais, pelo apoio trabalhoso;

ao Caio Riter, por me estimular de volta à literatura;

aos meus irmãos, pela torcida;

aos filhos de minha esposa, por serem meus amigos;

aos meus alunos de oficina, por me auxiliarem na pesquisa;

e, a todos, que de alguma forma, me provocaram para produzir esse trabalho.

Para Carla, minha autora

SUMÁRIO

Resumo	6
Abstract	7
Do início para o fim	8
1. Aspectos do conto	13
1.1 A esfera de significados	13
1.2 As duas histórias: o efeito submerso	25
1.3 O efeito de compaixão e terror	33
1.4 O efeito como fim	43
2. Aspectos do efeito	53
2.1 Uma introdução ao efeito	53
2.2 Pontos determinados, estruturas estratégicas	61
2.3 Pontos indeterminados, vazios e negações	76
2.4 O leitor implícito	92
3. Fusão: o efeito e o conto	97
Do fim para o início	105
Referências	110

RESUMO

A presente dissertação analisa o pressuposto de que há uma expectativa do autor em provocar um efeito no leitor. Apresenta-o como parte do processo de composição do conto e elemento responsável pela qualificação do texto literário.

O estudo divide-se em três eixos: 1) aspectos do conto; 2) aspectos do efeito; 3) fusão: o conto e o efeito. Identifica características do conto e o modo como os textos teóricos analisam o efeito como seu elemento constitutivo. Foram utilizados os estudos de Julio Cortázar, Ricardo Piglia, Aristóteles e Edgar Allan Poe, além da teoria do efeito, de Wolfgang Iser.

ABSTRACT

This dissertation examines the assumption that there is an expectation of the author to cause an effect on the reader. It presents it as part of the process of short story's composition and like the principally element responsible for the qualification of the literary text.

The work is organized into three areas: 1) short story aspects; 2) effect aspects; 3) fusion: the short story and the effect. It identifies short story's characteristics and the way theoretical texts analyze the effect as its constituent element. The following texts were used as reference: Julio Cortázar, Ricardo Piglia, Aristoteles and Edgar Allan Poe, in addition with the theory of the effect of Wolfgang Iser

Do início para o fim

Há muito se abandonou a concepção de que a criação literária surge pela invocação às musas. Hoje se reconhece que o processo de escrita pressupõe a racionalização de idéias, a combinação de elementos conscientes e inconscientes, a fim de se produzir um objeto estético.

A observação de um objeto literário possibilita que se pense em sua construção, ou seja, de quais elementos se compõe, em uma tentativa de melhor se compreender e estudar o processo de escrita.

Com o propósito de refletir sobre a criação literária, o presente estudo elegeu como objeto de pesquisa o gênero conto. A escolha se deve, em parte, à grande quantidade de publicações literárias e teóricas sobre o assunto, além do elevado número de oficinas consolidadas sobre o gênero.

A composição de um conto corresponde a um processo de criação único e, desse modo, o processo que o originou também o é. Como existem vários contistas e inúmeros contos espalhados pelo mundo, há também em proporção inúmeros métodos de composição. Surge, portanto, uma questão: seria possível encontrar algo comum em tantos processos heterogêneos? Ou ainda: seria possível a futuros escritores aprenderem um método ou técnicas advindos de tais processos?

Quando um escritor propõe-se a falar abertamente sobre seu processo de criação literária, transcreve, de maneira racionalizada, o modo e o grau em que cada um dos elementos surgiram, os motivos que o levaram a escrever sobre o tema e o que visava produzir como efeito. Tal afirmativa pode ser comprovada nas palavras do escritor argentino Jorge Luis Borges, falando do processo de criação do conto “El Zahir”:

Chego, agora, a “El Zahir”. Já que estamos entre amigos, vou contar-lhes como pensei nesse conto [...]. Meu ponto de partida foi uma palavra, uma palavra que usamos quase todos os dias sem nos dar conta do mistério que nela há, exceto que todas as palavras são misteriosas. Pensei na palavra inesquecível. *Unforgettable*, em inglês. Detive-me a pensar nela, não sei por que, já que havia ouvido essa palavra milhares de vezes, quase não passava um dia sem que a ouvisse. Pensei: que coisa extraordinária seria se houvesse algo de que realmente não pudéssemos nos esquecer? Que fantástico seria se houvesse, no que chamamos de realidade, uma coisa, um objeto, por que não?, que fosse realmente inesquecível! Esse foi meu ponto de partida¹.

Borges demonstra que a elaboração do conto “El Zahir” partiu de uma impressão provocada por algo aparentemente desprovido de lógica, ao qual o autor agregou elementos racionais, de modo que pudesse transmitir uma impressão semelhante ao leitor.

¹ “Borges e o conto”. In: http://www.portoalegre.rs.gov.br/publicacoes/Porto_Virgula/pv35/literatu.htm acessado em: novembro de 2007. Este texto é a transcrição de uma conversa informal que Jorge Luis Borges manteve, há alguns anos, numa casa do bairro de Palermo, em Buenos Aires, com um grupo de estudiosos de sua obra. Entre eles, o jornalista peruano Américo Cristófaló, que gravou a entrevista e a publicou no *Diário de Marka*. O Suplemento Cultural de *Unomasuno*, jornal mexicano, reproduziu-a em 1981. Em janeiro de 1987, *Puro Cuento*, nº 2, editada por Mempo Giardinelli, reproduziu-a em Buenos Aires. Agora, *Porto&Virgula* a traz a público, pela primeira vez no Brasil, em tradução de Charles Kiefer.

É possível dizer que um conto age como produtor de uma impressão, pois, ao se fechar o livro, algo permanece, e tal sensação advém da compreensão de um sentido no ato da leitura.

Desse modo, surge a hipótese de que há um elemento comum no processo criativo de todos escritores, algo premeditado, um objetivo para o qual parecem convergir todos os contos, um elemento compositivo circular que é ao mesmo tempo fim e alavanca inspiradora. Assim formula-se uma hipótese: o conto é o objeto literário composto de uma estrutura estratégica que orienta o leitor a um sentido provocando-lhe um efeito.

Desse axioma surgiu o título da presente pesquisa: *O efeito como fim*: guias da composição do conto. Três foram as questões suscitadas: 1) quais os aspectos estruturais do conto?; 2) o efeito é inspiração para o conto agindo como guia da escrita de forma a objetivá-la?; 3) quais artifícios de escrita são utilizados para (re) produzir o efeito?

A idéia de reprodução de efeito surge de uma noção de circularidade. Ao mesmo tempo que parece ser um fim objetivo, não seria, o efeito, elemento inspirador e guia da composição?

Diante de tais questões, tentar-se-á encontrar elementos compositivos do conto (*short story* e/ ou narrativa curta), apontando-os e descrevendo-os através de estudos sobre o assunto.

Os resultados deste estudo pretendem incitar a reflexão sobre o processo criativo acerca da responsabilidade pelo que se produz, considerando o efeito que irá provocar no leitor. Não se pretende dizer que o processo criativo é totalmente racional, mas que inclui um certo grau de escolhas, um planejamento em sua estrutura voltada para um objetivo determinado.

Nesses termos, propõe-se um melhor tratamento para os textos antes de sua publicação, pois facilmente a produção literária incorre em vaidade e efeitos irresponsáveis, oriundos de uma nítida falta de reflexão sobre a produção.

A fim de se verificar os elementos acima apresentados, a presente pesquisa buscará primeiramente identificar quais características do conto remetem à produção de efeito. Para tanto, parte-se do pressuposto de que há uma expectativa do autor em provocar o efeito no leitor. Também pesquisar-se-á o modo como os textos teóricos apresentam e analisam o efeito como elemento constitutivo do conto.

Compreende-se que há necessidade de se buscar respostas sobre o efeito no processo de criação do conto, primeiro porque se acredita que seja parte da composição e, segundo, porque se entende que o efeito estético é um dos prazeres da literatura, responsáveis por qualificar o texto literário.

Diante dessas concepções a dissertação divide-se em três eixos: 1) aspectos do conto; 2) aspectos do efeito; 3) o conto e o efeito.

O primeiro capítulo está subdividido entre as concepções de: Julio Cortázar quanto ao tema significativo, intensidade, tensão e brevidade; Ricardo Piglia, que aponta a existência de duas histórias para todos os contos; uma aproximação de conceitos sobre a produção do efeito entre a *Arte Poética*, de Aristóteles e o ensaio “A filosofia da composição”, de Edgar Allan Poe.

O segundo capítulo expõe considerações sobre a teoria do efeito parte dos estudos da Estética da Recepção, elaborada por Wolfgang Iser e subdivide-se em: 2.1) uma introdução ao efeito; 2.2) pontos determinados, estruturas estratégicas; 2.3) pontos indeterminados, vazios e negações e 2.4) o leitor implícito.

O terceiro capítulo se propõe a apresentar o efeito como elemento comum na composição do conto, a partir das teorias apresentadas.

É esse o convite que se faz ao leitor da presente dissertação, na expectativa de estar a colaborar para um tema tão relevante nos estudos literários.

1. Aspectos do conto

1.1. A esfera de significados

Quando tinha aproximadamente vinte anos comecei a entender que tinha visto, ouvido e experimentado muitas coisas sobre as quais devia falar a outras pessoas. Parecia-me que compreendia e sentia certas coisas de uma forma distinta que os demais. Isto me preocupava e me punha inquieto e loquaz.

Máximo Gorki

Imagine um pequeno ambiente, um lugar no tempo, e que nesse lugar alguma coisa acontece de grande intensidade, tornando-se significativa. O pequeno ambiente poderia ser uma esfera, de onde o acontecimento nasce de dentro para fora. Julio Cortázar, escritor naturalizado argentino, imaginou tal esfera como o núcleo do conto. Gênero esse definido, por muitos teóricos, como uma história curta, não porque se resume a um número limitado de páginas para ser reconhecido, mas porque possui especificidades que o limitam.

O conto é uma história curta em razão de uma necessidade intrínseca: produzir significância de forma mais imediata. O romance, por exemplo, caracteriza-se por prescindir dessa “brevidade”, por não necessitar de uma significância imediata, fazendo com que, em relação ao conto, sua extensão seja ampliada. Desse modo, tem-se que o conto é uma história breve.

Dentre estas especificidades, Julio Cortázar – em seu ensaio “Alguns aspectos do conto” – compara o conto a uma fotografia, para tentar diferenciá-lo do romance, gênero mais popular que se assemelha ao cinema:

Um filme é por princípio uma “ordem aberta”, romanesca, enquanto que uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação².

A fotografia é, segundo Cortázar, um recorte da vida, um fragmento da realidade, mas que atua significativamente “como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla³. Esse fragmento da realidade apresenta-se vinculado à necessidade de significância, o que atua no leitor como uma espécie de “abertura”, provocando sua inteligência e sensibilidade. A significância torna-se imprescindível para um conto, parte de seu tema. O fato contado é algo que, primeiramente, provocou alguma significância no autor e este, por sua vez, utiliza-se da escrita para tentar reproduzi-la em seu leitor. Nesse sentido, o fato em si não precisa ser extraordinário, mas significativo, capaz de provocar no leitor

² CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 151.

³ *Idem*.

uma impressão. Segundo Cortázar, em literatura “não há temas bons nem temas ruins, há somente um tratamento bom ou ruim do tema”⁴. A significância sobressai do próprio fragmento, em semelhança à fotografia, com a “misteriosa” propriedade de irradiar alguma coisa para além da história contada.

Outras especificidades do conto, sugeridas pelo escritor argentino – intensidade e tensão – são explicadas através de outra comparação, a de que existe um combate⁵ entre o texto literário e o leitor, que se assemelha a uma luta de boxe. Desse modo, se estabelece uma diferença significativa entre os gêneros: “o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por *knock-out*”⁶.

Mempo Giardinelli, em livro intitulado *Assim se escreve um conto*, também reflete sobre a intensidade e a tensão, a partir das idéias de Cortázar:

Quanto ao que diz respeito às comparações com o romance, quase todos os autores que refletiram sobre o gênero conto coincidem – palavra mais, palavra menos – em que a função do conto é esgotar, por intensidade, uma situação, enquanto que a do romance é desenvolver várias situações, às vezes simultaneamente, as quais, justapostas, provocam a ilusão de tempo sucessivo⁷.

⁴ *Idem*. p. 152.

⁵ Encontrou-se semelhança entre a observação de Cortázar e a categoria denominada *Ágon* – jogo de conflitos, luta ou disputa – transposta para a Estética da Recepção por Wolfgang Iser, a partir das concepções de jogo do filósofo Roger Callois. *Ágon* é um jogo de duplo efeito: de um lado consolida as normas, os valores, os sentimentos e os pensamentos antagônicos em posições textuais; de outro, supera aquilo que adquiriu natureza fixa de posição, mediante o conflito. Trazendo-o para a leitura do conto, o jogo do *Ágon* é o combate travado entre o texto e o leitor.

⁶ CORTÁZAR. *Op. Cit.* p. 153.

⁷ GIADINELLI, Mempo. *Assim se escreve um conto*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994. P. 41.

O romance acumula progressivamente efeitos sobre o leitor, enquanto o conto, por ser um fragmento e se caracterizar pela brevidade, deve provocar o leitor de forma mais incisiva, “desde as primeiras frases” de sua narrativa, buscando desfazer-se de toda e qualquer presença de elementos meramente decorativos. Significa que em um conto não se pode desviar do tema escolhido, ou ampliar o fragmento da vida narrado porque, desse modo, irá afastar o leitor do tema significativo. O contista deve, portanto, preocupar-se em manter uma forma de escrita que prenda a atenção do leitor naquilo que é necessário, tornando cada palavra posta indispensável para a compreensão da história. Porém, um conto “é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta”⁸.

Essas palavras reforçam a compreensão de que a história que se conta não necessita ser extraordinária, mas que o tema deve ser significativo. O tratamento literário, a forma como se conta esse fragmento da realidade, precisa ser desenvolvida com intensidade e tensão suficientes, a fim de que a significância encontrada pelo autor no tema escolhido se reproduza no leitor.

Para melhor reproduzir o tema significativo, é necessário que o conto seja escrito com o uso de uma técnica direcionada, capaz de prender o leitor, mantendo a intensidade e a tensão no que se conta, desde a primeira linha do texto. Uma característica atrai a outra e, dessa forma, têm-se uma esfera de

⁸ CORTÁZAR. *Id. Ib.* p. 153.

elementos essenciais, de modo a produzir maior significância: um conto preza a economia dos termos, privilegiando a intensidade, tornando-se uma história curta. Constitui-se em uma história que provoca no leitor, em suas poucas linhas, algo maior que a simples compreensão da história, algo, denominado por Cortázar “de abertura, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto”⁹.

O tema significativo, que Cortázar denomina também de tema excepcional em função da significância que provoca o escritor a escrevê-lo, pode se tratar de uma história perfeitamente trivial e cotidiana como reproduzem os contos de Tchékhov¹⁰. O ofício de escritor possibilita converter um “vulgar episódio doméstico” em uma “admirável narrativa” ou em um “resumo implacável de uma certa condição humana, ou no símbolo candente de uma ordem social ou histórica”¹¹. O que há de excepcional em um tema funciona como um eco no leitor, que ultrapassa o fato narrado enquanto história, transformando-se num efeito provocado. Um tema significativo é aquele que provoca a reação no leitor,

⁹ *Idem.* p. 152.

¹⁰ Anton Pavlovitch Tchékhov (1860–1904) – Escritor russo considerado um dos mestres da concisão, para ele “a arte de escrever é a arte de abreviar”, possuía como uma de suas características mais marcantes a capacidade de ver a beleza quase imperceptível do cotidiano, do não-extraordinário. De sua numerosa quantidade de títulos destaca-se *Angústia*, *Camaleão*, *Um homem conhecido*, *O malfeitor* e *Vanka*. Como exemplo de uma história cotidiana cita-se um trecho de *A mulher do farmacêutico*: “Há muito tempo que tudo dorme. Só não dorme a jovem esposa do farmacêutico Tchornomórdik, dono da farmácia de B. Por três vezes ela já se deitou – mas o sono teima em não vir – e não se sabe por quê. Ela sentou-se junto à janela aberta, de camisola, e olha pra a rua. Está com calor, aborrecida, entediada – tão entediada que tem até vontade de chorar, mas o porquê – também não sabe.”

¹¹ *Idem.* p. 153.

frente àquilo que está sendo lido, uma reação (emotiva ou intelectual, de concordância ou de repugnância) que advém da história que se está contando pelo modo como está sendo contada e não simplesmente pelo fato contado. O efeito é uma reação ao tema, através do modo como a história, que se torna única, é apresentada ao leitor. Cada escritor é antes um ser sensível, capaz de transmitir o efeito que lhe causou o tema significativo:

O escritor é o primeiro a sofrer esse efeito indefinível mas avassalador de certos temas, e que precisamente por isso é um escritor. [...] Todo conto é assim predeterminado pela aura, pela fascinação irresistível que o tema cria no seu criador¹².

O ofício do contista é, portanto, reproduzir o tema significativo para o leitor, utilizando elementos de composição como a intensidade, que corresponde a uma economia do conto, e tensão, correspondente a uma atmosfera.

Por intensidade, entende-se a eliminação de certas características do romance como situações intermediárias ou desvios do tema que tornam a história extensa. Pode-se dizer que a intensidade provoca a economia do conto, pois, possivelmente quanto mais breve for o relato, maior será sua intensidade.

O escritor uruguaio Horácio Quiroga em um *Decalogo del perfecto cuentista*, sugere dez mandamentos que devem ser respeitados na escrita de um conto. Por semelhança às idéias de Cortázar, destaca-se o mandamento de número oito:

¹² CORTÁZAR. *Op. Cit.* p. 156.

Toma teus personagens pela mão e leva-os firmemente até o final, sem atentar senão para o caminho que traçaste. Não te distrai vendo o que eles não podem ver ou o que não lhes importa. Não abusa do leitor. Um conto é uma novela depurada de excessos. Considera isso uma verdade absoluta, ainda que não o seja¹³.

Além da economia do conto, Quiroga legitima a idéia de que o conto deve se compor de uma estrutura objetiva. Nesse mesmo sentido, Charles Kiefer discorre em sua tese *Uma poética do conto*, a variante da modernidade ocidental:

O gênero tornou-se mais sofisticado, mais intrincado, mais artístico [...]. A sua temporalidade fechada, de fato consumado e acabado, distingue-o radicalmente da narrativa longa. Retrato do que foi, ou fantasia do que poderia ter sido, o conto é alegoria, ruína viva da história dos homens, dos animais, das plantas e das coisas em seu melancólico deixar-de-ser. Como Proteu, assume qualquer forma, desde que pequeno, autônomo e total.”¹⁴.

Para Kiefer, o conto pode assumir qualquer forma desde que seja “pequeno, autônomo e total”, confirmando a idéia de Cortázar de que a “intensidade é obtida mediante a eliminação de tudo que não convirja para o drama”. Um conto deve ser econômico para melhor reproduzir seu tema significativo para o leitor. A idéia de esfericidade, onde o início e o fim se reencontram, faz sentido quando se percebe que um conto é pequeno em sua extensão. A ornamentação com excessos e reflexões tornam o conto falho, porque não provoca uma impressão forte, o *knock-out*.

¹³ QUIROGA, Horácio. *Decalogo Del perfecto cuentista*. Tradução nossa.

In: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/quiroya1.htm> Acesso em: maio de 2007.

¹⁴ KIEFER, Charles. *Uma poética do conto* (a variante da modernidade ocidental). Tese de Doutorado. Porto Alegre: PUCRS, 2003. p. 180.

Em conformidade, Horacio Quiroga expõe no mandamento número nove de seu decálogo: “Não escreve sob o império da emoção. Deixa-a morrer, depois revive. Se és capaz de revivê-la tal como a viveste, chegaste, na arte, à metade do caminho”¹⁵. O contista deve ser capaz de representar a emoção sentida, de transmitir a impressão que lhe sobreveio, de revivê-la, de transmiti-la ao leitor através do conto.

Arthur Schopenhauer já apontava, de certo modo, a brevidade e a intensidade em suas considerações sobre a arte de escrever:

Assim como é preciso evitar uma carga de ornamentações na arquitetura, nas artes discursivas é preciso evitar sobretudo os floreios retóricos desnecessários, todas as amplificações inúteis e, acima de tudo, o que há de supérfluo na expressão, dedicando-se a um estilo casto. Tudo o que é dispensável tem um efeito desvantajoso¹⁶.

O filósofo apresenta a concisão como qualidade efetiva para os textos de sua época. A economia dos textos é uma condição de bom senso, algo entre não exagerar ao relatar e também não esconder a ponto de nada contar, sempre visando “uma reação no leitor tão mais intensa quanto maiores forem a sua intensidade e singularidade”¹⁷.

Há outro tipo de intensidade, a qual Cortázar prefere denominar de tensão. “É uma intensidade que se exerce na maneira pela qual o autor nos vai

¹⁵ QUIROGA. *Op. Cit.*

¹⁶ SCHOPENHAUER, Arthur. *A arte de escrever*. Porto Alegre: L&PM, 2005. p. 95.

¹⁷ KIEFER. *Op. Cit.* p. 180.

aproximando lentamente do que conta”¹⁸, formando uma atmosfera. Pode mostrar-se insignificante em um primeiro momento, mas serve para chamar a atenção para uma significância maior em seu contexto. De acordo com Ricardo Piglia, em suas *Teses sobre o conto*, essa significância maior pode ser compreendida como subtexto ou enigma, o que corresponde a uma história cifrada sendo contada por baixo da primeira, dita de forma implícita, causando uma sensação de desconforto no leitor para que esse chegue ao seu desvelamento.

Por intensidade entende-se a economia do conto, o uso de palavras que devem confluir para o acontecimento, para o fato significativo narrado. Por tensão, entende-se a criação de uma atmosfera, um ambiente próprio para a história narrada, não espacial, mas climático que envolva o próprio tema e a ele seja subserviente. A tensão propicia criar uma atmosfera no decorrer da leitura, a qual aparentemente mais esconde que conta. Embora se faça distinção entre atmosfera e unidade de efeito, entende-se aqui que a atmosfera coopera em busca de um efeito no momento em que elege uma sensação e a reproduz.

Em ensaio intitulado “Poe: o poeta, o narrador e o crítico”, Cortázar discorre sobre uma importante descoberta: “a maneira de construir um conto, de diferenciá-lo de um capítulo de romance, dos relatos autobiográficos, das crônicas romanceadas de seu tempo”¹⁹. A ‘maneira’ consiste em uma tentativa de produção de um conto eficaz, ou seja, que o tema considerado significativo para o

¹⁸ CORTÁZAR, *Op. Cit.*, p. 158.

¹⁹ *Idem.* p. 122.

escritor, seja expresso no conto de modo que consiga provocar no leitor o mesmo efeito.

Poe compreendeu que a eficácia do conto depende da sua intensidade como acontecimento puro, isto é, que todo comentário ou acontecimento em si [...] deve ser radicalmente suprimido. Cada palavra deve confluir, concorrer para o acontecimento, para a coisa que ocorre e esta coisa que ocorre deve ser só acontecimento e não alegoria [...] ou pretexto para generalizações psicológicas, éticas, ou didáticas²⁰.

As considerações de Cortázar originam-se de uma série de ensaios que Edgar Allan Poe realizou sobre a obra *Twice-told tales*, de Nathanael Hawthorne²¹, cujo excesso de alegorias foi criticado por Poe²². A literatura de Hawthorne caracterizava-se por esses momentos em que a intensidade era abandonada em prol de uma criação mais embelezada e idealizada, até mesmo de uma simbologia moral. Mesmo assim, Hawthorne é respeitado como um dos iniciadores da *short story* norte-americana, ao lado de Poe, pois compreendia a unidade de efeito como a criação de uma atmosfera no conto e concordava que o desfecho deveria surgir com força na sensibilidade do leitor.

²⁰ *Idem*.

²¹ Nathanael Hawthorne (1804 – 1864) – Ensaísta e romancista americano.

²² Em conformidade com o apresentado, Charles Kiefer em sua tese discorre: “Poe não encontrava em Hawthorne uma amarração de causalidades tão rígida e estreita quanto a que percebia em seus próprios contos. Isto o levou a definir com maior precisão a sua própria teoria do efeito. Sem poder atacar seu antecessor em bloco, já que reconhecia nele um raro talento de artista, atacou partes do conjunto composicional, como se criticasse não o seu jogo, mas alguns movimentos de suas peças. Extraordinariamente exigente com o seu labor artístico, o próprio Hawthorne já percebera que sua tendência alegorizante prejudicava a eficiência de seus contos”. In: KIEFER, *Op. Cit.*, p. 183.

Tanto Poe como Cortázar entendem que o excesso de elementos textuais, presentes nos contos de Hawthorne, deveriam ser cortados, visto que prejudicavam sua intensidade. Ou seja, um conto precisa ser uma narrativa de um acontecimento 'puro', do fato em si. O conto "Sinal de Nascimento"²³, desse escritor, demonstra os excessos reclamados por Poe e Cortázar, há divagações sobre os acontecimentos, ao invés de narrá-los, dispersando a intensidade como sugerem os dois estudiosos.

Baseado em Poe, Cortázar discorre em seu ensaio sobre uma possível poética do conto. Tal poética consiste no reconhecimento de que a escrita é um ofício. Esse "ofício do escritor" envolve o desenvolvimento de técnicas que devem visar principalmente elementos de intensidade e tensão.

A idéia de significação não pode ter sentido senão ao relacionarmos com as de intensidade e tensão, que já não se referem apenas ao tema, mas ao tratamento literário desse tema, à técnica empregada para desenvolvê-lo²⁴.

Cortázar cita três acepções sobre a origem da palavra conto, segundo Julio Casares²⁵. Dentre elas, a mais importante, e aqui explorada, é: "o conto é o relato de um acontecimento".

A partir dessa consideração, o conto será primeiramente compreendido como o relato de um acontecimento significativo para o autor que pretende

²³ HAWTHORNE, Nathaniel. *Contos*. 2. Ed. São Paulo: Cultrix, 1987. p. 62.

²⁴ CORTÁZAR. *Op. Cit.* p. 153.

²⁵ As três acepções da palavra conto, segundo Julio Casares, são: "relato de um acontecimento; narração oral ou escrita, de um acontecimento falso; fábula que se conta às crianças para diverti-las".

reproduzi-lo em significação para o leitor. O tema que move o autor a conceber um conto, deve ser relatado de modo a fazer-se significativo também para o leitor.

Assim, o escritor

[...] elege um ângulo de visão e, sobretudo, seleciona rigorosamente o narrado para provocar um só efeito [...]. Enquanto o romance transcorre no tempo (embora seja um tempo curto [...]), o conto o aprofunda, o imobiliza, o suspende para penetrá-lo²⁶.

Percebe-se, portanto, que na escrita de um conto tudo ocorre em torno do efeito. O próprio criar é guiado procurando provocar a mais intensa impressão. Assim tem-se que o melhor conto é o que busca significar para seus leitores, do mesmo modo que imprimiu significado em seu autor.

²⁶ ROSSI-PERI, Cristina. *Apud*: GIARDINELLI, Mempo. *Assim se escreve um conto*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994. p. 41.

1.2 As duas histórias: o efeito submerso

A linha consta de um número infinito de pontos; o plano, de um número infinito de linhas; o volume, de um número infinito de planos; o hipervolume, de um número infinito de volumes... Não, decididamente não é este, *more geometrico*, o melhor modo de iniciar meu relato. Afirmar que é verídico é, agora, uma convenção de todo relato fantástico; o meu, no entanto, é verídico.

Jorge Luis Borges, *O livro de areia*.

Quando um leitor decide ler um conto, talvez possua uma expectativa em encontrar algo além de uma simples história. Talvez até mesmo venha a descobrir que, ao ler uma história, seja possível compreenderem-se duas ou, talvez, nem imagine que possa existir algo escondido, se existir de fato. Caso possam ser reconhecidas duas histórias em um conto, uma questão retorna ao autor: haveria ele premeditado escrever duas histórias?

Em ensaio intitulado “Teses sobre o conto”, Ricardo Piglia, a partir de uma nota encontrada em um caderno de Anton Tchekhov, desenvolve conclusões quanto às histórias dentro de um conto. A nota ficou conhecida como o paradoxo de Tchekhov: “Um homem em Montecarlo vai ao cassino, ganha um milhão, volta para a casa, suicida-se”²⁷. Trata-se de um paradoxo porque não há uma relação causal coerente com o destino apresentado: ganhar um milhão no jogo e suicidar-

²⁷ PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das letras, 2004. p. 89.

se. Mas, é justamente essa falta de causalidade aparente que define o caráter de um conto. Segundo Piglia, um conto sempre conta duas histórias.

Definido o caráter duplo da forma do conto, tem-se que as histórias contadas nesse gênero apresentam-se na possível forma de paradoxos. Contudo, existe uma relação de causalidade entre elas: uma se esconde sobre a outra.

Piglia divide o conto em duas fases, a clássica e a moderna. Para o autor, o conto clássico pode ser exemplificado em autores como Poe e Quiroga, os quais narram em primeiro plano a história 1, mas, ao mesmo tempo, constroem a história 2 escondida naquela. “A arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1. Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário”²⁸.

Desse modo, compreende-se que, existem duas histórias, mas a história 1 serve apenas de esconderijo para a história 2 que, ao final do conto, revela-se sendo a história principal. Chama-se de história aparente a história 1 e de história cifrada, a história 2, pois está escondida em uma ambigüidade elaborada no tratamento do texto, através do uso de elipses ou de fragmentações na narração. Por ambigüidade tem-se que os elementos essenciais da narrativa de um conto possuem dupla função e são empregados de maneira diferente a cada uma das

²⁸ *Id. Ib.* p. 89-90.

duas histórias. Piglia reforça que “os pontos de interseção são os fundamentos da construção” ²⁹.

Os pontos de interseção são lacunas na estrutura do texto que necessitam o preenchimento de significados. Conforme os elementos determinados, o leitor preenche as indeterminações do texto, construindo possibilidades de sentido, revelando, ou não, uma outra história escondida. “Não se trata de um sentido oculto que dependa de interpretação” ³⁰, a história oculta é uma história narrada de forma a se revelar apenas no momento previsto pelo autor e, por esse motivo, é construída mediante uma estratégia racional, capaz de escondê-la nas entrelinhas. A ambigüidade de sentido, o uso de elipses no texto e a fragmentação da narrativa são ferramentas que um contista utiliza quando escreve um conto clássico, também conhecido por “conto com efeito surpresa ao final”.

Diante dessas exposições, percebe-se que o conto clássico utiliza-se de uma técnica para contar uma história aparente, escondendo outra, cifrada, em sua própria estrutura. O efeito surpresa funciona somente se a história cifrada não escapar antes do momento pretendido pelo autor, visto que uma revelação antecipada comprometeria o sentido da história. Piglia reconhece a dificuldade de se produzir um bom conto, seguindo o modelo clássico, quando diz: “como contar

²⁹ *Id. Ib.* p. 90.

³⁰ *Id. Ib.* p. 91.

uma história, enquanto se conta outra? Essa pergunta sintetiza os problemas técnicos do conto”³¹.

Um conto para Piglia é mais que um simples relato, é também a combinação intencional de técnicas de escrita, aplicadas pelo escritor, com o propósito de se contar duas histórias. O ponto que merece atenção é o planejamento do processo de escrita, pois corresponde a uma atividade racionalizada com um objetivo definido.

Se um conto sempre conta duas histórias, pressupõe-se que o escritor, durante o processo de criação, age conscientemente, fazendo uso de técnicas de composição, visando alcançar o objetivo desejado.

Difere-se o conto clássico, do denominado moderno, pelo fato do último abandonar o final surpreendente e a estrutura aparentemente fechada. O escritor moderno ou contemporâneo “trabalha a tensão entre as duas histórias sem nunca resolvê-la”³². Surpreendente, mas inevitável “o conto clássico à Poe contava uma história anunciando que havia outra; o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só”³³.

Em sua “Teoria do *Iceberg*”, Ernest Hemingway³⁴ concebe uma imagem para a estrutura do conto em que a história 1 é o topo do *iceberg*, sua parte

³¹ *Idem*.

³² *Id. Ib.* p. 91.

³³ *Idem*.

³⁴ Ernest Hemingway (1899–1961) – Escritor norte-americano. “Mesmo que privilegie o gênero romanesco, sem se referir uma única vez ao conto, o autor de *O velho e o mar* – tal como Poe, Cortázar e, em alguma

visível, enquanto que a história 2 é seu pedaço submerso e maior. O mais importante nunca se conta, sugere-se, constrói-se com o não-dito, com o subentendido e a alusão. “A dignidade de movimento de um *iceberg* deve-se ao fato de apenas a sua oitava parte estar acima da água. O que você souber pode ser eliminado e isso apenas reforça seu *iceberg*. Esta é a parte que não aparece”³⁵. Uma história narrada, utilizando-se dessa técnica, possui a aparência de um simples relato, um dos conceitos primordiais do conto, porém, esconde uma segunda história em suas entrelinhas, de maneira cifrada. A história 2 não é revelada ao final do conto, o que o distingue do conto clássico, mas revela-se sob a aparência de subtexto. Não se trata de moral da história, bem observado por Piglia logo no início de suas teses, mas sim de uma história secreta que se subentende no contar da história aparente. Esse tipo de história conta algo, escondendo uma segunda possibilidade de significado na mesma história ou, como prefere Piglia, resume-se tecnicamente à arte da elipse. Por arte da elipse, entende-se contar uma história na qual se suprimem palavras que podem ser subentendidas pelo contexto; não só palavras, mas os significados que revelariam a história secreta.

medida, Tchekhov – tem noções bastante claras a respeito das leis de intensidade, do adensamento narrativo e do efeito que deve causar em seu leitor. Segundo ele, o autor deve estar atento ao que escreve e deve, por fidelidade a si mesmo, à própria obra e àquele que o lê, saber mais do que as personagens criadas. A economia de meios deve ser a todo custo preservada em nome não só da verossimilhança, mas por questões do efeito que elas possam vir a causar”. In: MOSCOVICH, Cíntia. *O eloqüente silêncio: das oficinas de criação literária à conquista da competência para o conto*, Porto Alegre: PUCRS, 2000. p. 52.

³⁵ The dignity of movement of an iceberg is due to only one eighth to fit being above water. Anything you know you can eliminate and it only strengthens your iceberg. It is the part that doesn't show. In: HEMINGWAY, Ernest. *Death in the afternoon*. New York: Scribner, 1932.

Da mesma forma que o conto clássico, o conto moderno apresenta um elemento de escrita estratégico. No primeiro tipo, a história 2 é escondida na história 1, mas revelada ao final, produzindo um efeito de surpresa; no segundo tipo, a história 2 é escondida pela arte da elipse e nunca é totalmente revelada. Somente aparece subentendida naquilo a que se denomina, em teoria da literatura, de subtexto ou ressonância. Percebe-se que há um tratamento literário, visando esses objetivos, que o autor construiu o texto planejando seu subtexto.

A partir das *Teses sobre o conto*, de Piglia, comprova-se o trabalho consciente desenvolvido pelo escritor que pretende contar duas histórias. Mesmo que o autor esconda a história 2 sem a intenção de revelá-la de forma explícita, fazendo com que seja perceptível apenas implicitamente dentro da história 1, ou da história aparente, ainda assim há a intenção de revelar ao leitor outra história. Entende-se, portanto, que o autor planeja e constrói o texto, utilizando-se de um tratamento literário que, durante o ato da leitura, revele duas histórias.

O conto é construído para revelar artificialmente algo que estava oculto. Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permite ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta³⁶.

Nessa citação, percebe-se a afirmativa de que o autor direciona o conto para que ele conte duas histórias e que, durante o processo criativo, há um projeto e uma intenção que visa alcançar através do tratamento literário. A expressão “reproduzir uma experiência única que nos permite ver uma verdade secreta”

³⁶ PIGLIA. *Op. Cit.* p. 94.

assemelha-se às idéias de Cortázar, quando este se refere ao conceito de “tema significativo”. No tema, ou fato narrado, está inclusa a intenção maior que é o próprio conto. O tratamento literário desse tema é imprescindível para que um conto possa reproduzir o efeito provocado no escritor que deseja transmiti-lo, no ato da leitura, ao leitor.

O conto pode ser considerado, portanto, uma construção literária com fins objetivos, seja o de contar duas histórias, seja o de reproduzir um tema significativo, elementos esses que fazem parte do universo de expectativas de leitura do escritor. Existe uma intenção do escritor em reproduzir, na leitura do conto, a percepção desses elementos. E, nesse caso, pode-se dizer que o contista visa certa recepção de seu leitor, provocando-o através da leitura, visando a produção de um efeito.

Piglia propõe que um contista deve criar estratégias que lhe possibilitem a composição de histórias cifradas. Para o autor, a técnica e a dedicação do contista precisam ser sempre renovadas. Contudo, não se pode afirmar que todo autor pense em contar duas histórias, mas que, de acordo com as estruturas dispostas, podem ser encontradas no ato da leitura.

Assim, tem-se que a presença de duas histórias em um conto ou é premeditada pelo autor, ou é porque o texto possibilita a concretização de outro sentido para o leitor. Entende-se que, no primeiro caso, o autor compõe o texto com uma expectativa e constrói estratégias, visando um fim. No segundo, o texto parece fugir do controle de seu autor, ampliando-se no ato da leitura, permitindo

ao leitor uma ação mais livre dentro da estrutura do texto. O controle do autor, portanto, não é perfeito, é uma expectativa de leitura orientada pelo texto, mas há elementos externos que possibilitam novos sentidos como, por exemplo, o distanciamento histórico.

Não prever outros sentidos para o texto, não é um sinal de que o texto esteja com problemas, mas pode significar uma despreocupação com os sentidos que o leitor pode vir a concretizar. As disposições narrativas do conto correspondem às suas possibilidades de leitura, ou seja, à presença de seus elementos internos e não a partir de elementos externos.

Seja através das considerações de Piglia sobre o efeito surpreendente – no conto clássico – que revela uma história contada por baixo de outra; seja pela compreensão subentendida – no conto moderno – de outra história, dentro de uma história aparente; ou, através do efeito advindo do tema significativo de Cortázar – o qual deve ser reproduzido na história narrada pelo conto –, em qualquer um dos casos, percebe-se que uma intenção objetiva do autor, em reproduzir um efeito determinado em suas histórias, é um aspecto a ser considerado como elemento constitutivo do conto.

1.3 O efeito de compaixão e terror

É claro que o desenlace dos enredos deve resultar do próprio enredo e não de uma intervenção *ex machina*.

Aristóteles

A *arte poética* de Aristóteles é referencial para os estudos literários antes de qualquer concepção de uma poética do conto. Este capítulo não se pretende provedor de um avançado estudo sobre gêneros dispostos na *Poética*. Mas procura comparar conceitos encontrados em tal obra: a produção e a objetividade de efeito (*khatarsis*) e a unidade de ação.

O aspecto principal a ser destacado são as sensações de “terror e piedade” que provocam o efeito catártico, pois do mesmo modo que no conto, a tragédia prevê a produção de um efeito, idéia que corresponde à concepção de Edgar Allan Poe, em “A filosofia da composição”. Ao mesmo tempo, a unidade de ação da tragédia concorre com as proposições de Cortázar sobre a objetividade e esfericidade no conto. O conceito de tragédia possui, portanto, similaridades com aspectos da poética do conto.

“A tragédia é a imitação de uma ação elevada e completa, de certa extensão”³⁷. Da expressão “ação elevada e completa”, compreende-se uma ação importante, a qual se propõe comparar ao conceito de “tema significativo” a que

³⁷ ARISTÓTELES. *Arte Poética*. São Paulo: Martin Claret, 2007. p. 35.

Cortázar devota importância. A tragédia é a imitação de um fato significativo assim como o conto é a imitação de uma ação importante e completa, de um tema significativo.

Essa comparação é construída a partir da aproximação dos conceitos, visto que na própria *Arte poética*, Aristóteles ressalta a diferença da tragédia para com a narrativa: “a tragédia é ação apresentada, não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores”³⁸.

O capítulo oitavo da *Poética* tem por título “Unidade de ação”, a qual se aproxima a idéia de unidade temática do conto:

Importa pois que, como nas demais artes miméticas, a unidade da imitação resulte da unidade do objeto. Pelo que, na fábula, que é imitação de uma ação, convém que a imitação seja una e total e que as partes estejam de tal modo entrosadas que baste a supressão ou o deslocamento de uma só, para que o conjunto fique modificado ou confundido, pois os fatos que livremente podemos ajuntar ou não, sem que o assunto fique sensivelmente modificado, não constituem parte integrante do todo³⁹.

A unidade de ação presume a unificação das ações mais importantes do objeto, a fábula, que é imitação de uma ação, visando um todo entrosado que não possa ser modificado. Nesses termos, compreende-se que um dos aspectos do conto, por semelhança, é a unidade temática, citada por Cortázar, em comparação à fotografia, uma parte de um todo, um recorte da vida.

³⁸ *Idem*.

³⁹ *Idem*. p. 42.

Por semelhança estrutural, o conto aproxima-se da tragédia pelo fato de ser uma imitação que resulte num todo, de tal modo inter-relacionado, que nada nele possa ser suprimido em prejuízo da própria imitação. Ou, em outras palavras, tudo que fizer parte da estrutura do conto deve ser referente a uma unidade temática, a qual, por sua vez, deve ser referente à unidade de ação imitada.

Os elementos que visam um melhor resultado na produção de efeito são para a tragédia a unidade de ação e, para o conto, a unidade temática. Tais unidades visam um melhor resultado na produção de efeito. A unidade de ação contém as ações relevantes que causam o efeito de purgação do terror e da compaixão no espectador, o que produz, segundo Aristóteles, um estado catártico (de purgação, por isso: efeito catártico); a unidade temática manifesta-se como uma estrutura narrativa sobre um único tema envolvida em uma forma de contar relevante, com o objetivo de causar um efeito no leitor.

A tragédia é “ação apresentada [...] e que, suscitando a compaixão e o terror, tem por efeito obter a purgação dessas emoções”⁴⁰. Nesse trecho da *poética*, destaca-se o verbo “suscitar”, que significa provocar ou sugerir. Reescrevendo o conceito obtém-se: a tragédia é uma ação apresentada que provoca ou sugere a compaixão e o terror a fim de se obter a purgação dessas emoções. Sendo assim, pode-se concluir que a produção do efeito é fato pré-determinado e componente da tragédia.

⁴⁰ *Idem.* p. 35.

A tragédia não é apenas a imitação de uma ação, mas também trata de “fatos capazes de excitarem o terror e a compaixão”. Essa especificação, citada pelo filósofo grego, corresponde ao elemento intrínseco da tragédia: a produção de efeito. Sem pretensões de explorar profundamente o conceito de efeito catártico e catarse para os gregos, pretende-se considerá-lo efeito imprescindível que deve conter a tragédia. Ao autor de uma tragédia, cabe provocar tais efeitos, pois do contrário desconfigurar-se-ia o gênero. Não há um efeito específico determinado que o conto deva provocar, como o terror e a piedade, mas se percebe que, dentro do conceito de “tema significativo” de Cortázar, há a necessidade de passar uma significância para o leitor. É possível uma nova comparação: o conto, como a tragédia, é produzido visando provocar um efeito em seu leitor, no caso, a significância que advém do tema significativo. O conto é, portanto, uma unidade criada a partir de um tema significativo, utilizando elementos de intensidade e tensão, para provocar um efeito determinado em seu leitor. Não se pode dizer, entretanto, como será a recepção da história contada, mas se pode compreender que há uma intenção de recepção, o que se convencionou chamar, a partir dos conceitos da Estética da Recepção, de expectativa de leitura.

“A peripécia é a mudança da ação no sentido contrário ao que foi indicado e sempre, como dissemos, em conformidade com o verossímil e necessário”⁴¹. A peripécia é, para Aristóteles, uma das partes que constituem a fábula da tragédia.

⁴¹ *Idem.* p. 47.

O fato de ser conceituado como a mudança da ação no sentido contrário ao que antes foi indicado, revela uma semelhança muito grande com um dos elementos constituintes do conto: a teoria de conflito.

Entende-se por conflito, na literatura, o embate entre duas forças opostas, algum acontecimento que modifique ou provoque ação contrária ao que estava sendo contado. Como exemplo de conflito, cita-se o enredo do conto “Diante da lei”, de Franz Kafka: um homem apresenta-se diante da porta de entrada da lei e pede para entrar, porém o porteiro não lhe concede passagem, advertindo-lhe que, naquele momento, sua entrada não era permitida. O homem põe-se a esperar e, de tempos em tempos, reitera seu pedido, sendo sempre negado. Ao final, próximo da morte, o homem percebe que nenhuma outra pessoa, além dele, apareceu para tentar passar por aquela porta. O porteiro, então, revela que a porta estava destinada somente a ele. O homem morre e o porteiro cerra a porta. O conflito está na oposição de forças ou no choque dos contrários, percebidos nesse conto pela intenção do homem em entrar na lei e a negação do porteiro a essa ação. Percebe-se, portanto, a semelhança com a definição de peripécia supracitada.

O próximo elemento comum entre a tragédia e o conto é o reconhecimento, sendo importante ressaltar que a tragédia é um gênero dramático e o conto gênero narrativo, o que os mantém distintos em essência.

O reconhecimento, como o nome indica, faz passar da ignorância ao conhecimento, mudando a amizade em ódio ou inversamente nas pessoas votadas à felicidade ou ao infortúnio. O mais belo dos

reconhecimentos é o que sobrevém no decurso de uma peripécia, como acontece no *Édipo*⁴².

Conforme Aristóteles, o reconhecimento é parte da fábula trágica, assim como, para Ricardo Piglia, o é a revelação da segunda história no conto clássico. O reconhecimento, tanto na tragédia, quanto no conto clássico, aparece não só para o leitor, ou espectador, mas também, em alguns casos, para as personagens. A revelação no conto expõe a história cifrada de modo semelhante ao reconhecimento na tragédia grega.

“Com efeito, a união de um reconhecimento e de uma peripécia excitará compaixão ou terror”⁴³. Aristóteles reforça a idéia de catarse e revela um possível método para a composição da tragédia. Essa filosofia constitui-se da união de um reconhecimento e de uma peripécia. O efeito catártico, de acordo com Aristóteles, é melhor se provocado pela união dos dois elementos apresentados.

Fórmulas em literatura não costumam gerar os mesmos resultados. Como estratégia de escrita, ou, como Cortázar citou, tratamento literário, entende-se que, a união do reconhecimento com a peripécia, provocará melhor efeito em uma tragédia.

No conto, a peripécia seria a compreensão do conflito e, o reconhecimento, a revelação da história cifrada, como foi dito no conto clássico. A existência de conflito, ou peripécia, e da revelação no conto são elementos utilizados para

⁴² *Idem.* p. 47.

⁴³ *Idem.* p. 48.

provocar efeito no leitor e podem ser verificados na obra de um dos maiores contistas da história, Edgar Allan Poe.

Tal como a tragédia, o conto visa provocar um determinado efeito e pela apresentação das semelhanças dos elementos constituintes é que se pretende demonstrar essa idéia possível.

O efeito de compaixão e terror é melhor quando deriva do arranjo dos fatos na tragédia, o que demonstra maior habilidade do poeta, segundo Aristóteles.

Independentemente do espetáculo oferecido aos olhos, a fábula precisa ser composta de tal maneira que o público, ao ouvir os fatos que vão passando, sinta arrepios ou compaixão, como sente quem ouve contar a fábula de *Édipo*⁴⁴.

Esse ensinamento sobre a tragédia é compreendido pelo modelo de tragédia escolhido: *Édipo*, de Sófocles. Os fatos apresentados na fábula proporcionam um efeito e foram dispostos através de um tratamento literário que visava sua produção. Em *Édipo*, os fatos foram dispostos, pelo autor, conforme o objetivo essencial da tragédia, o de provocar terror e compaixão. Disso verifica-se que os fatos são arranjados com uma forma objetiva: a fábula faz parte de um mito conhecido, o que reforça a idéia de verossimilhança; há um efeito como objetivo e ele aparece como guia da estruturação do texto. Do mesmo modo, o conto pode ser compreendido como uma escrita objetiva, ao se supor que vise determinada finalização.

⁴⁴ *Idem.* p. 54.

Sobre o efeito, Aristóteles diz: “de todos os meios de reconhecimento, o melhor é o que deriva dos próprios acontecimentos, pois o efeito de surpresa é então causado de maneira racional”⁴⁵. O fato de o melhor reconhecimento derivar dos próprios acontecimentos apresenta um modo composto de causa e consequência, através de uma construção lógica. Esse formato não exclui a presença de elementos fantásticos ou surreais, porque embora ultrapassem a imitação da realidade, possuem a sua própria lógica interna, ou seja, a consequência, deriva dos próprios acontecimentos narrados. Novamente pensa-se em uma objetividade na construção do texto, tendo por fim a produção de efeito.

Interessante ensinamento é o que se lê no capítulo XVII, de a *Arte poética*:

Conselhos aos poetas sobre a composição das tragédias

Quando o poeta organiza as fábulas e completa a sua obra compondo a elocução das personagens, deve, na medida do possível, proceder como se ela decorresse diante de seus olhos, pois, vendo as coisas plenamente iluminadas, como se estivesse presente, encontrará o que convém, e não lhe escapará nenhum pormenor contrário ao efeito que pretende produzir⁴⁶.

A objetividade surge como conselho para se produzir uma tragédia, em prol do efeito que se quer provocar. Há semelhança com as teorias de intensidade e economia no conto, para melhor se produzir o efeito pretendido. O enredo deve ser arranjado de forma que não fuja ou desvie do tema significativo, que todas as palavras concorram necessariamente para o objetivo estipulado no tema, sem que existam excessos narrativos. Seriam regras absorvidas pelo estudo das tragédias?

⁴⁵ *Idem.* p. 62.

⁴⁶ *Idem.* p. 63.

Sim, visto que tais ensinamentos foram desenvolvidos em uma constante tentativa de provocar, com eficácia, o efeito pretendido. Assim, poderia se supor que as técnicas da tragédia foram incorporadas à produção dos contos.

A brevidade do conto surge da necessidade de não se expandir, ou de não se desviar de sua intenção, de seu tema significativo. A produção de um efeito é o objetivo maior e guia da própria definição dos elementos do conto, semelhante, nesses termos, à tragédia grega.

Importa não esquecer o que muitas vezes tenho dito e não compor uma tragédia como se compõe uma obra épica: entendo por épica a que abraça muitas fábulas, por exemplo, como se alguém quisesse incluir numa tragédia todo o assunto da *Ilíada*⁴⁷.

A partir da comparação que Cortázar apresenta entre conto e fotografia, romance e filme, propõe-se ampliar e aproximar os conceitos com as semelhanças e diferenças que Aristóteles apontou entre fábula e tragédia. Nesse sentido, dir-se-ia que a tragédia está para o conto tanto quanto a epopéia está para o romance, em decorrência da unidade de ação. Um conto parece-se com a tragédia, por apresentar uma ação única; e, o romance, da epopéia, por apresentar várias fábulas. Do mesmo modo, um conto está para a fotografia, como uma tragédia está para uma unidade de ação e, o romance está para o filme, do mesmo modo que a epopéia, por apresentar várias ações. As comparações parecem equivalentes, embora os gêneros sejam distintos em essência.

⁴⁷ *Idem.* p. 67.

A citação a seguir foi escolhida por expor a comparação entre tragédia e epopéia e, curiosamente, intitula-se a *Superioridade da tragédia sobre a epopéia*:

De mais a mais, com um desenvolvimento menor, ela alcança seu objetivo, que é imitar; ora, o que mais concentrado proporciona maior prazer do que o que é diluído por longo espaço de tempo – pense-se o que seria o *Édipo* tratado no mesmo número de versos que a *Ilíada*!⁴⁸

A preferência pela unidade de ação visa a produção de um prazer estético mais efetivo e mais intenso. A importância dada à unidade de tempo respalda a idéia da produção do efeito como um objetivo, um fim pré-determinado na escrita de um conto.

⁴⁸ *Idem.* p. 96.

1.4 O efeito como fim

Nos livros de Edgar Poe, o estilo é cerrado, concatenado; a má vontade do leitor ou a sua preguiça não poderão passar através das finas malhas dessa rede trançada pela lógica. Todas as idéias, como flechas obedientes, voam para o mesmo alvo.

Charles Baudelaire

A literatura é um jogo de significados ao qual comparecem as estratégias de escrita do autor e as estratégias de leitura do leitor, mas há um mediador muito importante e que orienta o jogo, o texto. Ao fim da composição, o autor não mais participa do jogo e, talvez, por esse motivo, existam teorias sobre “a morte do autor”. Mas, será mesmo possível esquecer-se de quem produziu o texto, do sujeito que dispendeu tempo em estruturar orações, compor segmentos de sentido para produzi-lo? Aceita-se que a leitura concretiza os sentidos de um texto, mas não é esse último parte das idéias de um terceiro, o autor?

Talvez essas questões pareçam triviais, porém ainda não se concebe um texto sem alguém que o faça existir. Não seria mais correto e adequado voltar a atenção também para a criação e repensar a responsabilidade de quem publica? Tentar aprimorar os conhecimentos de vida e mundo antes de fazer-se escritor? Ou a irresponsabilidade é uma virtude contemporânea? As noções filosófico-estéticas desabam ante o caos dinâmico do comércio literário. Tais pensamentos remetem a Schopenhauer que, no início do século XIX, questionava:

Poucos escrevem como um arquiteto constrói: primeiro esboçando o projeto e considerando-o detalhadamente. A maioria escreve da mesma maneira com que jogam dominó. Nesse jogo, às vezes segundo uma intenção, às vezes por mero acaso, uma peça se encaixa na outra, e o mesmo se dá como encadeamento e a conexão de suas frases. Alguns sabem apenas de modo aproximado que figura terá o conjunto e aonde chegará o que escrevem. Muitos não sabem nem isso, mas escrevem como pólipos de corais constroem: uma frase se encaixa em outra frase, encaminhando-se para onde Deus quiser. A vida da “atualidade” é uma grande *galopada*: na literatura ela se manifesta por sua extrema frivolidade e desleixo⁴⁹.

A literatura contemporânea deveria considerar as reflexões do passado sobre o ofício do escritor, como o que se encontra no ensaio intitulado “A filosofia da composição” do escritor Edgar Allan Poe, no qual fala sobre o processo criativo a partir da construção de seu poema “O corvo”. Esse ensaio controverso e arrogante, adjetivo que até mesmo Charles Baudelaire⁵⁰, entusiasta declarado da literatura do norte-americano, apontou ser uma das características do gênio. Tal ensaio é uma proposta de descrição do método que utilizou na composição do poema “O corvo”. Poema que, segundo ele próprio, é sua obra mais conhecida. Poe expõe o *modus operandi*, a forma como teria ocorrido a composição do poema no âmbito da criação e explica que todo o arranjo estrutural tomou corpo

⁴⁹ SCHOPENHAUER, Arthur. *A arte de escrever*. Porto Alegre: L&PM, 2005. p. 16

⁵⁰ Charles Baudelaire (1821–1867) – Poeta francês do fim do século XIX. Traduziu obras, cartas e ensaios de Edgar Allan Poe para sua língua. Identificou-se profundamente com as concepções de arte de Poe a ponto de se denominar “alma gêmea”. Contudo, como Charles Kiefer apresenta em sua tese, Baudelaire cometeu um erro grave de tradução: “Ao traduzir *Tales of grotesque and arabesque* para *Histoires extraordinaires*, Charles Baudelaire errou duas vezes. A primeira, ao trair a vontade expressa do autor, de que o título de um livro deve mostrar tudo o que contém; e a segunda, por não perceber a enorme riqueza semântica do original”. In: KIEFER, Charles. *Uma poética do conto (A variante da modernidade ocidental)*. Porto Alegre: PUCRS, 2003. p. 80.

em função de um objetivo premeditado: provocar um efeito, sugerido pelo tema exposto.

Só tendo o epílogo constantemente em vista, poderemos dar a um enredo seu aspecto indispensável de consequência ou causalidade, fazendo com que os incidentes e, especialmente o tom da obra tendam para o desenvolvimento de sua intenção⁵¹.

Imaginar o final de uma história, antes mesmo de contá-la, parece, num primeiro momento, um absurdo, mas compreender desse modo a composição pode ser um tanto limitado. A partir do pressuposto que uma história possui necessariamente início, meio e fim⁵², idealizar seu final, antes de iniciar a escrita do texto, parece ser uma interessante proposição técnica. Poe propõe que se deve definir, desde o princípio, o que se quer contar, configurando uma guia da composição.

O conhecimento prévio e completo do final de uma história é pretensão exagerada. Contudo, possuir uma certa previsão de como a história que se está contando irá se formar – ou como se idealiza um fim através dos fatos que se está arranjando estruturalmente – parece ser um processo eficiente. É eficiente no sentido de fazer com que as ações narradas tendam para o desenvolvimento e o cumprimento da intenção inicial como um fim. Seria como fixar um objetivo a ser alcançado e partir em sua busca, obedecendo-o como guia. O enredo, nesse sentido, seria dirigido pelo seu epílogo.

⁵¹ POE, Edgar Alan. *Poemas e ensaios*. 3. ed. São Paulo: Globo, 1999. p. 101.

⁵² Conceito encontrado em *A arte poética*, de Aristóteles.

Poe diz que preencher com descrições ou comentários autorais as lacunas da ação narrada não é nada útil para se compor uma boa obra. A noção de unidade de ação da tragédia é repensada nesse ensaio. A semelhança observada é de que o enredo somente deve conter os fatos que concorram para o seu final. Os excessos desviam a história de suas relações de causalidade, prejudicando a condução da narrativa.

Para justificar sua posição, Poe provoca os escritores que declaram escrever por meio de uma espécie de “sutil frenesi” ao afirmar que esses não tolerariam mostrar o real processo de escrita, pois

Estremeceriam ante a idéia de deixar o público dar uma olhadela, por trás dos bastidores, para as rudezas vacilantes e trabalhosas do pensamento para os verdadeiros propósitos só alcançados no último instante para os inúmeros relances de idéias que não chegam à maturidade da visão completa, para as imaginações plenamente amadurecidas e repelidas em desespero como inproveitáveis [...] as dolorosas emendas e interpolações⁵³.

A citação expõe a visão de Poe sobre o processo criativo. Uma visão que faz pressupor um enorme trabalho mental em prol da criação. São cautelosas as seleções e as rejeições que um escritor deve fazer para escrever. É o reconhecimento de que são inproveitáveis certos arranjos textuais; de que se deve cortar do texto aquilo que não concorre para o seu objetivo. É reconhecer que escrever requer muito trabalho, que não se trata de um mero frenesi. Nesses termos encontra-se a objetividade da técnica descrita por Poe.

É meu desígnio tornar manifesto que nenhum ponto [da] composição [do poema *O corvo*] se refere ao acaso, ou à intuição,

⁵³ POE. *Op. Cit.* p. 102.

que o trabalho caminhou, passo a passo, até completar-se, com a precisão e a seqüência rígida de um problema matemático⁵⁴.

Tal trecho é uma comparação e não uma afirmação conceitual. Prefere-se tratá-lo desse modo porque a expressão “com a precisão e a seqüência rígida de um problema matemático” transformaria o fazer literário em uma fórmula. Não há fórmulas precisas para a escrita literária, mas há técnicas que possibilitam métodos mais eficientes. “A filosofia da composição”, de Poe é um método de escrever com uma técnica particular.

Dentro da técnica de escrita de Poe, a extensão é a sua consideração inicial para que possa manter uma unidade de impressão:

A consideração inicial foi a da extensão. Se alguma obra literária é longa demais para ser lida de uma assentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de impressão, pois, se se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que se pareça com totalidade é imediatamente destruído⁵⁵.

Nesse sentido, a extensão do texto concorre para a provocação de um efeito. A unidade de impressão advém, portanto, do tratamento literário dado ao texto. Quando um texto pode ser lido de “uma assentada”, entende-se que melhor possibilita uma unidade de impressão. Equivale a dizer que um conto é curto justamente para produzir tal unidade, provocando determinado efeito em seu leitor. Assumindo essa possibilidade, “A filosofia da composição” pode ser ajustada à teoria do conto. Os elementos que indicam isso são a extensão da

⁵⁴ *Idem.* p. 103.

⁵⁵ *Idem.*

narrativa, que não deve ultrapassar a “leitura de uma assentada”, e a unidade de impressão.

Poe chama de “vastamente importante elemento artístico, a totalidade, ou unidade de efeito”⁵⁶. Portanto, a unidade de efeito é um elemento importante que deve ser considerado ao se produzir um texto de pequena extensão. Encontra-se equivalência com os estudos sobre a tragédia e se percebe que a idéia de unidade permanece. Apesar de Poe estar se referindo à composição de um poema, ousa-se ampliar essa afirmação para todos os textos que possam ser lidos sem interrupção.

“Pois é claro que a brevidade deve estar na razão direta da intensidade do efeito pretendido, e isto com uma condição, a de que certo grau de duração é exigido, absolutamente, para a produção de qualquer efeito”⁵⁷. Equivale a dizer que, visando um efeito, e para que esse se projete com maior intensidade, a extensão de um conto deve ser breve.

“Meu pensamento seguinte referiu-se a escolha de uma impressão, o efeito, a ser obtido”⁵⁸. Embora Poe seja incisivo entende-se que escolher um efeito a provocar, talvez não ultrapasse a idéia de uma expectativa de leitura, visto que um texto possibilita diferentes impressões em seus leitores. Há uma pretensão como ponto de partida da composição, algo que guiará suas idéias com vistas a um fim

⁵⁶ *Idem.* p. 104.

⁵⁷ *Idem.* p. 104.

⁵⁸ *Idem.*

estético. Nesse sentido, a frase citada, seria escrita de forma mais adequada substituindo “obtido” por “possível”, aproximando a idéia de um efeito a ser possibilitado pelo texto no ato da leitura.

“É evidente regra de arte que os efeitos deveriam jorrar de causas diretas, que os objetivos deveriam ser alcançados pelos meios melhor adaptados para atingi-los”⁵⁹. Aristóteles apresenta idéia semelhante na *Arte Poética*, cito: “O terror e a compaixão podem nascer do espetáculo cênico, mas podem igualmente derivar do arranjo dos fatos, o que é preferível e mostra maior habilidade no poeta”⁶⁰.

O efeito advém da compreensão do que é narrado na história. Poe apresenta seu método de composição, cujo princípio inspirador assemelha-se ao fim objetivo. Para tanto, retoma as idéias de Aristóteles, e as reitera, ao afirmar que é do arranjo dos fatos que o efeito deve advir, que suas causas são concebidas prevendo suas conseqüências e suas possíveis impressões. Ousa-se dizer que um conto inicia-se pelo seu fim, não o fim da trama, mas um objetivo final, o efeito.

Outra decisão tomada por Poe, para construir o seu poema, é o tom de melancolia. Entende-se que melancolia é a impressão que ele propôs reproduzir no leitor, através da escolha das palavras que pudessem passar esse sentimento. Para tanto, utilizou várias estratégias, de escolhas direcionadas ao seu objetivo.

⁵⁹ *Idem.* p. 105

⁶⁰ ARISTÓTELES. *A arte poética*. São Paulo: Martin Claret, 2007. p. 54.

Nenhuma palavra, portanto, foi disposta em vão. Por conseguinte obtém-se: tudo que é dito num conto concorre para a sua unidade, o que reforça a necessidade de economia dos termos.

Poe trata dessas questões, apresentando suas escolhas para compor o poema. O autor lista os elementos pré-determinados, os quais concorrerão para atingir seus objetivos, tais como, o local onde a história se passa, uma noite tempestuosa, e a escolha de um animal, o corvo, que repetirá o refrão do poema. São pontos determinados que visam concorrer para a produção do tom escolhido para o poema, pretendo provocar uma sensação de melancolia no leitor. São os arranjos textuais definidos, bem como as palavras certas, que mantêm o tom que o autor pretende. “Fiz a noite tempestuosa, primeiro para explicar porque o corvo procurava entrar e, em segundo lugar, para efeito de contraste com a serenidade (física) que reinava dentro do quarto”⁶¹.

Há sempre uma objetividade, segundo o escritor norte-americano, por detrás de cada escolha na composição. O trabalho de arranjar as estruturas textuais, visando o objetivo final, é descrito por Poe de forma a demonstrar que seu universo de criação é guiado por um pensamento racional. Poe propõe um método de composição: definir objetivos e procurar não se desviar deles para melhor tentar alcançá-los.

Do mesmo modo que para Poe o efeito serve como guia de uma escrita precisa, ao mesmo tempo enfatiza que nem tudo no texto literário deve ser

⁶¹ POE. *Op. Cit.* p. 110.

totalmente definido, deve haver um certo grau de sugestividade. O texto precisa sugerir ao leitor possibilidades de leitura não somente evidentes, mas também outras, ambíguas. Entende-se que a ambigüidade, proveniente de metáforas, requer uma capacidade interpretativa, a participação ativa do leitor na realização da leitura. A partir do deslocamento de uma palavra do seu significado original, reutilizando-a em outro contexto, o autor possibilita ao leitor a possibilidade de ampliar a leitura. Mesmo sendo sugestiva, a metáfora refere-se à objetividade do tema, ou seja, está arranjada no poema a serviço de um apelo simbólico: “*Retira a garra que me corta o peito e vai-te dessa porta!// E o Corvo disse: Nunca mais!*”⁶². Nos versos citados, a garra do corvo não está cortando o peito do jovem, mas sua presença está simbolicamente ferindo seu coração.

Mas nos assuntos assim manejados, por mais agudamente que o sejam, por mais vivas riquezas de incidentes que possuam, há sempre certa dureza ou nudez que repele o olhar artístico. Duas coisas são invariavelmente requeridas: primeiramente, certa soma de complexidade, ou, mais propriamente, de adaptação; e, em segundo lugar, certa soma de sugestividade, certa subcorrente embora indefinida de sentido. Esta última, afinal, é que dá a uma obra de arte tanto daquela riqueza (para tirar da conversação cotidiana um termo eficaz) que gostamos demais de confundir com o ideal. É o excesso do sentido sugerido, é torná-lo a corrente superior, em vez da subcorrente do tema, que transforma em prosa (e prosa da mais chata espécie) a assim chamada poesia dos assim chamados transcendentalistas.⁶³

“A filosofia da composição” apresenta-se como a descrição de um processo racionalizado, visando privilegiar um método de escrita. Elementos que merecem destaque nesse capítulo são: a definição de um fim para a história, objetivando a

⁶² *Idem.* p. 113.

⁶³ *Idem.* p. 113.

composição da mesma; a escolha de um tema para o conto, que servirá de guia na escolha das palavras e das estruturas narrativas; a preferência por uma construção de curta extensão para que o todo possa provocar uma unidade de impressão; a expectativa de provocar um efeito determinado, produzido a partir da leitura do conto.

Poe disse que determinou tudo em seu poema. Essa idéia demonstra a importância que dedicava ao pensar poético, porém “tudo” é uma palavra forte. Contudo, seu método tem importância, ao apresentar uma composição com propósitos objetivos; ensina que há momentos no processo da escrita que necessitam ser racionalizados. De acordo com as concepções de Poe, o autor deve pensar no que deseja contar, aonde pretende chegar e que ferramentas deve utilizar para construir seu texto.

2. Aspectos do efeito

2.1 Uma introdução ao efeito

A verdade fica mais bonita nua, e a impressão que ela causa é mais profunda quanto mais simples for sua expressão [...]. Em parte, porque o ouvinte sente que, nesse caso, não é corrompido ou enganado por artifícios retóricos, mas todo o efeito provém do próprio assunto.

Arthur Schopenhauer

O ato da leitura é a interação texto-leitor. O funcionamento dessa interação é um processo hermenêutico, que compreende três momentos: compreensão, interpretação e aplicação. A compreensão é o primeiro estágio da leitura, em que se percebe a primeira camada do texto. A interpretação amplia a compreensão, explorando seus significados dentro do contexto. A aplicação é uma impressão provocada pelo texto que permanece no leitor, compreendida como o próprio efeito.

Um dos principais postulados da Estética da Recepção, a *estrutura de apelo*, surge a partir dos estudos fenomenológicos de Ingarden. Ingarden encontra na Fenomenologia a idéia de que conhecer é desvendar o objeto de tudo que é transitório, supérfluo e desnecessário, para que permaneça a essência do mesmo, aquilo que é imutável.

Tendo eliminado tudo o que é extrínseco à obra, Ingarden assume a postura própria do fenomenólogo e a contempla conforme ela se dá à sua consciência. Esse processo de dar-se e de ser recebido é a origem e o fim de todo conhecimento na metodologia husserliana. Basta descrevê-lo com acuidade para ter-se, na descrição, a verdade da coisa em si⁶⁴.

Ingarden compartilha esse conceito com Hüsserl e o aplica como método de contemplação consciente para os fenômenos literários. Sugere que, para conhecer a obra literária, deve-se fazer uma redução fenomenológica (*Epoché*) que consiste em ler a obra captando a essência da mesma.

A procura da essência da obra literária dá-se pela observação consciente de suas camadas, chamadas de “estratos”, diferentes e independentes entre si, porém, interagentes. Os estratos podem ser classificados em quatro: fônico, consiste na primeira percepção de sensação sonora, com impressões de ritmo e melodia na leitura (movimento de leitura); semântico, as relações morfológicas, noções de correlato intencional (lógica da união das palavras); objetos fenomênicos, o que a linguagem produz como significação interna, a frase no contexto da obra e a aparência dos objetos, impressão sensível do todo da obra

⁶⁴ BORDINI, Maria da Glória. *Fenomenologia e teoria literária*. São Paulo: EDUSP, 1990. p. 94.

em relação à realidade, conexão essencial entre a polifonia das qualidades dos elementos de cada estrato.

As percepções dos estratos, no entanto, não podem ser desvinculadas. A poética de Ingarden deve ser compreendida, na forma de eixo longitudinal, de uma seqüência de fases interligadas no tempo e no espaço, de estrato a estrato que compõem a obra. Para Ingarden, a essência da obra de arte literária, o *eidós*, não pode ser isolado ou reduzido. A essência é a união indivisível das quatro dimensões expostas.

A disposição em estratos apresenta a obra em forma de uma estrutura. A partir desse conceito, Iser constrói sua teoria do efeito, reconhecendo no texto literário uma seqüência de estruturas esquematizadas.

Iser amplia os estudos de Ingarden, considerando os pontos de indeterminação do texto os guias que orientam o leitor para a construção de sentido. Enquanto Ingarden prioriza a compreensão no texto através dos estratos e dos pontos determinados, Iser considera que os espaços vazios e as negações constituem os pontos mais importantes em sua estrutura.

W. Iser examina o que classifica como estrutura de apelo do texto [*Appelstruktur der Texte*]. Apoiado nas conclusões de R. Ingarden, para quem o mundo imaginário representado numa obra mostra-se de modo esquematizado, portanto, incompleto e com pontos de indeterminações ou lacunas, Iser tem condições de confirmar um dos principais postulados da estética da recepção: a obra literária é comunicativa desde sua estrutura; logo, depende do leitor para a constituição de seu sentido⁶⁵.

⁶⁵ ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989. p. 64

A obra literária precisa ser compreendida a partir da exclusão do autor, pois sua percepção de mundo e conhecimento prático relacionam-se não com o ato da criação, nem com a obra acabada, mas com o leitor, pois são suas experiências de vida que agregam valores e significados subjetivos ao texto sem, contudo, alterar seu sentido.

As estruturas de apelo predeterminam as reações do leitor, o que equivale a dizer que o sentido do texto só pode advir de seu próprio conteúdo. É o leitor quem concretiza o sentido através do ato da leitura, através das orientações de sua estrutura. Desse modo, um texto não possui significados possíveis, sem que se possa dizê-lo aberto a infinitas interpretações.

Como objeto definido, o texto literário está livre de sobreposições posteriores, ou seja, procura-se não agregar à sua análise elementos outros que não aqueles que constituem sua estrutura. O texto é, portanto, um objeto livre de interferências externas. Assim, a leitura apreende um sentido orientado por sua estrutura, porém, não ditado como o único significado possível.

Em o *Ato da leitura, uma teoria do efeito estético*⁶⁶, Wolfgang Iser aborda o sentido do texto ficcional como o produto resultante da apreensão e compreensão dos signos pelo leitor. O produto resulta em uma imagem. Logo, têm-se que a imagem é o próprio sentido do texto. A imagem estimula no leitor um sentido, que não é mais simplesmente compreendido como “o que o texto quer dizer” ou o “verdadeiro significado do texto”, mas um efeito. A interação entre leitor e texto,

⁶⁶ ISER, Wolfgang. *O ato da leitura. Uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Ed. 34, 1996. Vol. I.

uma vez estabelecida, não pode mais ser rompida, visto que é através do ato da leitura que o texto se efetiva.

Se o leitor realiza os atos de apreensão exigidos, produz uma situação para o texto e sua relação com ele não pode mais ser realizada por meio da divisão discursiva entre Sujeito e Objeto. Por conseguinte, o sentido não é mais algo a ser explicado, mas sim um efeito a ser experimentado⁶⁷.

A experiência de efeito provocada por um texto depende totalmente do leitor e de sua leitura. Isso significa dizer que há um jogo de interatividade entre texto e leitor que gera um sentido na forma de efeito nesse último. Entende-se também que esse efeito está relacionado à estrutura narrativa de que o texto se compõe, visto que, para existir, é preciso que o leitor, primeiramente, leia, reproduzindo a imagem sugerida o que foi denominado como atos de apreensão. A imagem sugerida pelo texto formula seu próprio sentido, provocando um efeito no leitor. Tal efeito é peça integrante das expectativas de leitura do autor e se realiza no ato da leitura.

Com essas primeiras idéias, Iser intenta abandonar as teorias que visavam explicar uma obra de arte. Interessante é apresentar aqui seu exemplo de análise contra tais teorias. O fato recai sobre a “pop art”, arte que se utiliza de elementos de uso comum como latas e caixas de produtos comercializados, personagens ilustres reproduzidos em imagens, a vida cotidiana exposta em tela e, ao mesmo tempo, pinturas abstratas sem nenhum sentido aparente. Esse tipo de expressão artística obriga o observador a uma nova relação de interatividade, visto que não

⁶⁷ *Id. Ib.* p. 33.

se assemelha com a tradição. Iser considera que o próprio fato de retirar o observador da leitura óbvia é um efeito resultante dessas expressões. Chocar e abrir caminhos para novas possibilidades é o que se percebe do contato com as obras “pop”. A interação da obra com seu receptor é um dos pontos principais desse tipo de arte. A “pop art” nega os conceitos da tradição, jogando com o receptor e com seus referenciais de modo a lhe provocar um efeito de negação.

A arte passa a ser vista não mais como a representação do todo, mas como um todo relativo. A leitura de uma “pop art” não se equivale à leitura de uma obra “realista”, nem mesmo “surrealista”. Cada expressão artística exige, portanto, uma recepção diferenciada.

Ainda nesse sentido, pode-se dizer que as obras, quando não-familiares ao receptor (observador ou leitor), causam estranhamento, visto que não se encontram referenciais no sistema vigente. Tal estranhamento não se confunde com o elemento da literariedade classificado pelos formalistas russos do início do século XX, dentre eles, Chklovski, que diz:

O efeito da arte é o estranhamento. O procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato da percepção em arte é um fim em si mesmo⁶⁸.

O conceito de estranhamento aqui citado refere-se à falta de referenciais para ler uma obra. Iser o relaciona com a simetria, como conotação clássica da forma – equilíbrio, ordem e completude – percebendo que esta não consegue

⁶⁸ CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: *Teoria da Literatura, formalistas russos*. Org. Dionisio de Oliveira Toledo. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 45.

mais “ler” obras dos períodos pós-clássicos, ampliando a distância entre interpretação e obra.

Compreendendo ser o fim da “simetria” uma casualidade natural do início do século XX, por meados dos anos 20 surgia na teoria literária o *new criticism*⁶⁹ que se caracteriza por afastar qualquer aspecto extratextual no estudo do texto, aproximando-se do formalismo russo, no sentido que o texto vale por si, pois somente em seu interior encontram-se suas funções e intenções. “O *new criticism* mudou a análise literária, à medida que não mais visava à significação representativa, mas sim, às funções presentes na obra”⁷⁰.

Iser critica o *new criticism* por utilizar-se de conceitos antigos de interpretação do texto para encontrar funções, esquecendo-se do leitor como receptor e efetivador da leitura. Porém, ele ressalta um certo avanço: o de que “uma função não representa uma significação, mas provoca um efeito”. Nesse sentido não importa se aprofundar na conceituação do *new criticism*, mas, apresentar o que Iser denominou como “provocação de efeito”:

A interpretação não deveria revelar apenas o sentido do texto a seus leitores, mas sim escolher como seu objeto as condições da constituição de sentido. Nesse instante, ela deixa de explicar uma obra e, em vez disso, revela as condições de seus possíveis efeitos⁷¹.

⁶⁹ O *New Criticism* é um movimento da teoria literária surgido nos anos 20 nos Estados Unidos. Propõe a separação do texto e do autor a fim de que o texto seja objeto em si mesmo. Rompe com biografismo da crítica de então, mas rejeita também a análise literária a partir de contextos sociais ou culturais. Um dos conceitos mais conhecidos o de Leitura Atentiva, leitura analítica e minuciosa do texto, preconizada por T. S. Eliot.

⁷⁰ ISER. *Op. Cit.* p. 44.

⁷¹ *Id. Ib.* p. 47.

Abandonando a tentativa de explicar uma obra e de simplesmente tentar classificá-la a partir da compreensão de sua estrutura, Iser busca mostrar o potencial de um texto em produzir efeitos. Ele ensina que não há como interpretar um texto e encontrar seu sentido fora de um contexto histórico e ressalta: “mais instrutivo seria analisar o que sucede quando lemos um texto, pois é só na leitura que os textos se tornam efetivos”⁷².

O ato da leitura é, portanto, o acontecimento que gera os efeitos do texto. Não há efeito, nem a concretização das possibilidades presentes no texto, sem a leitura. Um texto sem leitura é um texto ineficaz. Há de se considerar o direcionamento dos estudos literários para seu receptor, o leitor implícito ou intratextual. Leitor, cuja imagem constrói-se com o texto, projetado pelo autor de dentro para fora, pensando no ato da leitura, a fim de provocar-lhe efeito.

⁷² *Id. Ib.* p. 48.

2.2 Pontos determinados, estruturas estratégicas

Um texto surge como um apelo ao leitor, à espera do ato da leitura para concretizar o efeito previsto. A estrutura textual é concebida à espera de um leitor que a experimente. O texto apresenta-se como um guia de recepção.

Iser separa uma obra literária em dois pólos: o artístico e o estético. Por pólo artístico, entende-se o texto criado pelo autor, a estrutura textual que advém do processo de composição. Por pólo estético, entende-se a concretização da obra pelo leitor, ou seja, a recepção. A partir dessa divisão pode-se dizer que uma obra literária realiza-se entre o texto e o leitor, através da leitura e, portanto, possui um carácter virtual. Esse carácter virtual da obra literária surge como um terceiro elemento da relação texto/ leitor, justamente porque a obra, segundo Iser, não pode ser reduzida somente ao texto nem às “disposições caracterizadoras do leitor”⁷³.

A obra literária é, nesse sentido, a união de três elementos: texto, leitor e leitura. Para Iser, deve-se compreender a importância do leitor, visto que se um mesmo texto, com o passar dos anos, não se modifica, a leitura sofre modificações. O leitor nunca é o mesmo. A época em que o texto foi produzido pode não corresponder ao tempo do leitor, do mesmo modo que a forma de ver o

⁷³ *Id. Ib.* p. 50.

mundo é distinta para cada leitor. No entanto, a leitura não modifica o texto: acrescenta uma interpretação possível. Algo que se denomina como possibilidade de leitura, ou seja, diferentes formas de se ler um texto que correspondem ao ato da leitura. O texto é imutável, são os leitores que se modificam. Um bom exemplo de possibilidade de leitura, e mudança na interpretação de um texto, é o romance de Miguel Cervantes, *Dom Quixote*, cujo prefácio, escrito pelo próprio autor, adverte o leitor que deve lê-lo às gargalhadas. No entanto, é possível que alguém o leia num tom de tristeza, em vista do constante sofrimento causado pelo conflito entre realidade e fantasia do qual Dom Quixote padece. O texto não mudou, as possibilidades de leitura é que se ampliaram.

Somente debes se aproveitar da imitação no que fores escrevendo, que, o quanto ela for mais perfeita, tanto melhor será o que escrevestes. E, pois, esta vossa escritura não objeta mais do que desfazer [...] o que no leigo provocaram os livros de cavalaria, não há, portanto, porquê andares mendigando sentenças de filósofos, conselhos da Divina escritura, fábulas de poetas, orações de retóricos, milagres de santos, mas sim, procurar [...] com palavras significantes, honestas e bem colocadas, [...] pintar tudo o que [...] lhe for possível em vossa intenção, dando a entender vossos conceitos sem quebrá-los ou obscurecê-los. Procura também fazeres com que vossa história ponha o melancólico a rir, o sorridente a sorrir mais, que ao simples não o aborreça e que ao discreto se admire de vossa criação [...] ⁷⁴.

Esses são conselhos de um “amigo” de Miguel de Cervantes que lhe clareou as idéias. *Dom Quixote* é o exemplo de uma obra em que a intenção original de leitura foi ampliada, em virtude de sua permanência através dos anos.

Dessa virtualidade da obra resulta sua dinâmica, que se apresenta como a condição dos efeitos provocados pela obra [...]. A obra é o

⁷⁴ CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de La Mancha*. São Paulo: Real Academia Espanhola, 2004. p. 13. Tradução nossa.

ser constituído do texto na consciência do leitor [...]. Isolar os pólos significaria a redução da obra à técnica de representação do texto ou à psicologia do leitor ⁷⁵.

Embora a obra literária se constitua, para Iser, pelo ato da leitura “as condições elementares de tal interação se fundam nas estruturas do texto”. Tais estruturas cumprem sua função à medida que afetam o leitor, ou seja, à medida que produzem efeito.

Quase toda estrutura discernível em textos ficcionais mostra esse aspecto duplo: é ela estrutura verbal e estrutura afetiva ao mesmo tempo. O aspecto verbal dirige a reação e impede sua arbitrariedade; o aspecto afetivo é o cumprimento do que é preestruturado verbalmente pelo texto. Uma análise da interação resultante dos dois pólos promete evidenciar a estrutura de efeito dos textos, assim como a estrutura da reação do leitor ⁷⁶.

A intenção é tentar compreender essa estrutura, para que, através da escrita, seja possível prever uma reação estética, predeterminando o efeito no texto. Desse modo, a estrutura textual poderá ser orientada na busca de qual efeito pretende provocar. O ato da leitura completa a obra, portanto o código do texto recebe vida no momento da interação com o leitor.

As estruturas textuais projetam-se para o leitor com a intenção de provocar um efeito. A idéia de que todo texto tem um significado único é, portanto, equivocada. Não se está querendo dizer que um texto ao ser analisado pode ser interpretado de qualquer maneira.

⁷⁵ ISER. *Op. Cit.* p. 50.

⁷⁶ *Id. Ib.* p. 51.

A interpretação apresenta o potencial de sentido proporcionado pelo texto. O ato de interpretar um texto não visa extinguir outras possibilidades de leitura, mas encontrar uma primeira compreensão do que está escrito. Não se pretende encontrar todos os sentidos possíveis no preenchimento dos códigos de um texto, mas o modo através do qual esses se apresentam para o leitor. Tais sentidos se manifestam enquanto efeito projetado pelo texto e seu “reconhecimento se dá através da experiência que ele estimulou no leitor” ⁷⁷. A apreensão de sentidos realiza o texto, e este acontecimento se dá “através das orientações que dirigem o leitor” ⁷⁸.

Um texto literário é, então, composto por orientações ao leitor para que esse, no ato da leitura, perceba um sentido. Por orientações, tem-se que o texto não dita um significado único, mas uma possibilidade de efeito. A obra literária é, então, algo mais do que compreender o que um texto quer dizer, é sentir o que um texto quer dizer, é o efeito estético em seu sentido primordial.

Um texto serve como um guia para o leitor, para que esse, no ato da leitura, encontre possibilidades de compreensão, mas, mais que isso, para que o leitor sinta um determinado efeito estético proveniente da estrutura textual. É a partir do texto que se projeta o efeito e suas possibilidades de leitura. Por esse motivo, é possível dizer que um autor teve a intenção de produzir efeito.

⁷⁷ *Idem.* p. 54.

⁷⁸ *Idem.* p. 55.

Podemos admitir sem nenhuma dificuldade que esses atos de apreensão são orientados pelas estruturas do texto, mas não completamente controlados por elas⁷⁹.

Embora o texto ficcional seja sua própria realidade, essa não se confunde com a definição de objetos reais. Há um certo grau de indefinição que não constitui um “defeito”, mas uma possibilidade de interação entre texto e leitor. Tais indefinições não se confundem com uma compreensão aleatória do texto, mas se revelam como condições de comunicação que ativam a interação em que o texto pode ser experimentado. Um bom exemplo de indefinição são as imagens que o leitor compõe a partir do texto.

Imaginemos que em um texto exista uma frase assim: “havia uma casa”. Como exemplo simples de indefinição no imaginário de um leitor, pode-se dizer, que para se visualizar essa casa serão utilizados os referenciais que cada receptor possui em sua memória e, portanto, é bem possível que ninguém imagine uma casa igual a outra. Nesse sentido, o texto criou uma indefinição muito ampla, visto que as possibilidades de leitura seguem o mesmo número de variáveis. Mas se o texto dissesse: “Havia uma casa velha e mal cuidada” poder-se-ia compreender que há uma limitação ao imaginário. Não importa se um texto está mais elaborado que o outro, mas que agem como guia e, a partir dessas orientações, o leitor irá compor o fictício. Sempre haverá indefinições. É a interação do leitor com os textos que define, em seu imaginário, o que está sendo lido.

⁷⁹ *Id. Ib.* p. 57.

O texto possui instruções para a produção de sentido verificáveis mesmo que envolvam um grau subjetivo de interpretação. Tais instruções advêm da própria estrutura textual, configurando um ponto de origem objetivo. As instruções são o próprio texto e se projetam para fora dele.

Contra a teoria do efeito poderia ser utilizada como crítica um ensaio anterior à própria teoria do efeito chamado: “The Intentional Fallacy”⁸⁰. O ensaio prevê problemas encontrados nos estudos da teoria do efeito que expõem *o que um poema diz e o que ele provoca* (o que ele é e o que ele faz). Para Wimsatt e Beardsley, autores do ensaio, tais estudos podem terminar numa “falácia intencional”, numa certa classificação de impressionismo e relativismo, ao passo que o poema, como objeto de estudo propriamente dito, acaba por desaparecer.

Iser, por outro lado, aproveita-se dessa crítica-ensaio para reiterar suas idéias, encontrando na questão *o que um poema diz e o que ele provoca* um pressuposto para embasar o conceito de que há uma intenção específica, na obra literária, em provocar algo no leitor. *O que um poema é* relaciona-se ao seu significado e, *o que um poema faz*, relaciona-se com seu efeito. Assim, o estudo do efeito procura ver no poema o que ele possui para provocá-lo, ao invés de apenas apresentar o que ele quer dizer. A idéia concentra-se em encontrar nos

⁸⁰ Erro da crítica literária que apenas aprecia uma obra de arte em função da intenção original do autor que produziu essa obra. A expressão foi divulgada por W. K. Wimsatt e M. C. Beardsley e nasceu, em 1946, como crítica ao *New Criticism* que privilegiar um tipo de abordagem textual que ia ao encontro da intenção autoral ou, por outro lado igualmente falacioso, preferia ir ao encontro da intenção imposta pelo próprio leitor. (“The Intentional Fallacy”. In: *The Verbal Icon - Studies in the Meaning of Poetry*. Nova Iorque: Noonday Press, 1964).

textos as estruturas apelativas que provocam o efeito e não em decodificá-los, explicando o modo como devem ser compreendidas.

Assim considerando, podemos dizer que os textos literários ativam sobretudo processos de realização de sentido. Sua qualidade estética está nessa “estrutura de realização”, que não pode ser idêntica com o produto, pois sem a participação do leitor não se constitui o sentido. Em consequência, a qualidade dos textos literários se fundamenta na capacidade de produzir algo que eles próprios não são⁸¹.

A estrutura de realização é o que configura a qualidade estética dos textos literários. Um texto age como guia e não como ditador de significados. A estrutura textual é composta por estruturas de realização, das quais advém seu efeito estético, também conhecidas como estruturas de apelo. Tais estruturas confundem-se com o próprio sentido do texto. Um bom exemplo dessas estruturas vê-se no texto *Carta ao pai*, de Franz Kafka, na parte em que o narrador faz referência a uma de suas irmãs: “Sobre Ottla quase não me atrevo a escrever; sei que com isso ponho em jogo todo o efeito almejado desta carta”⁸².

Kafka, nesse pequeno trecho da carta, revela uma das disposições de sua composição: a objetivação de um efeito. Corrobora as idéias de Iser de que o sentido da obra se concretiza no ato da leitura. Esperando ser lido, o autor explora as estruturas textuais, organizando-as a fim de um efeito pretendido. A obra, ou texto literário, compreende estruturas de realização que funcionam como expectativa do autor o qual almeja encontrar um leitor capaz de realizá-las. Essa

⁸¹ISER. *Op. Cit.* p. 62.

⁸²KAFKA, Franz. *Carta ao pai*. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 38.

expectativa de interação não se encontra fora do texto, ela advém do texto, apesar de realizar-se fora dele.

Analisar uma estrutura de apelo é um processo diferente de interpretar um texto a partir de um referencial externo. Interpretar é perceber e nomear um sentido que advém de tais estruturas, portanto, foge da idéia de análise e termina por finalizar o texto como se somente tal significado fosse possível. Interpretar é uma das interações possíveis provenientes do ato da leitura. As estruturas que provocam a interpretação são citadas por Iser como o verdadeiro objeto de estudo literário. E, dentro dessas estruturas, surge o conceito de leitor ideal.

O leitor ideal é capaz de realizar todas as indeterminações presentes no texto, atualizando-o de tal forma que o texto seria compreendido completamente. No entanto, o próprio Iser considera o quão improvável é esse leitor:

O leitor ideal representa uma impossibilidade estrutural da comunicação. Pois um leitor ideal deveria ter o mesmo código que o autor. Mas como o autor transcodifica normalmente os códigos dominantes nos seus textos, o leitor ideal deveria ter as mesmas intenções que se manifestam nesse processo ⁸³.

Como perceber as intenções particulares de outra pessoa? E, sendo o leitor, é uma ação praticamente inviável, portanto entende-se que o leitor ideal existe somente no plano das idéias. É uma possibilidade distante de qualquer concretização possível, visto que nem o próprio autor conseguiria identificar, no processo de criação, todas as suas intenções. Ou seja, há elementos racionais e

⁸³ Iser. *Op. Cit.* p. 65.

elementos irracionais na composição de um texto literário como acrescenta Jayme

Paviani:

O 'princípio organizador' posto ao nível da racionalidade sensível não está ao alcance totalmente da racionalidade lógica. O ponto de fusão entre forma e conteúdo, linguagem e pensamento, conceito e imagem, é o grande desafio de todas as teorias estéticas [...]. A ficção pode aproveitar com predominância ora a intuição e a percepção, ora a reflexão, ora entregar-se ao inconsciente, segundo as exigências de elaboração da obra. Por isso, o princípio organizador da obra nunca é totalmente identificado pela análise lógica⁸⁴.

O leitor ideal seria capaz de decodificar o texto integralmente; um leitor possível, porém, nunca real. Dessa forma, percebe-se que nem todos os pontos de indeterminação no texto podem ser preenchidos pelo leitor de maneira idêntica aos significados concebidos pelo autor, visto que nem toda indeterminação é construída através de um processo lógico. Sendo assim, não pode ser alcançada completamente. Seria o mesmo dizer que toda obra é um cálculo matemático de causa e efeito, como Edgar Allan Poe expôs em "A filosofia da composição". Se assim o fosse, a leitura de um texto seria concretizada a partir da resolução da fórmula matemática, que o constituiria. Em um texto há um sentido a ser projetado pelo leitor, as possibilidades de decodificação dos códigos inerentes ao texto e as estruturas de apelo pertencentes à obra literária. As estruturas de apelo possuem um leitor intertextual diferente de um leitor ideal, mas capazes de realizar e concretizar um sentido para o texto. Sentido esse que advém da interatividade guiada pelo texto.

Um autor não pode ser confundido como o seu leitor ideal,

⁸⁴ PAVIANI, Jayme. *A racionalidade estética*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1991. p. 26.

Pois como leitores de seus próprios textos, os autores não descrevem o efeito de suas obras, mas falam em uma linguagem referencial sobre intenção, estratégia e organização dos textos sob condições que também valem para o público que querem orientar

⁸⁵

O autor talvez pudesse ser o único a alcançar o *status* de leitor ideal, porém, ao ler, acaba por transcodificar o próprio código que criou. Todo o potencial de sentido de um texto ficcional não pode ser captado, visto que, como Iser coloca, a história da recepção dos textos apresenta diversas atualizações para os mesmos textos.

O leitor intertextual advém de uma orientação do texto e não da leitura de um leitor real. Há, no texto ficcional, estruturas que exigem determinadas “bagagens culturais” para serem decodificadas. Essas exigências de conhecimento nada mais são que referenciais, impostos pelo próprio texto a seus leitores, para que um sentido se concretize na interação da leitura. Existe um potencial de sentido, mas não há como serem realizadas todas as suas possibilidades. Se o texto literário fosse esgotado no ato da leitura, não haveria novas leituras de um mesmo texto.

O leitor ideal não deveria só realizar o potencial de sentido do texto independentemente de sua própria situação histórica, mas também deveria esgotá-lo. Se ele consegue isso, o texto é consumido nesse ato – o que seria uma idealidade fatídica para a literatura ⁸⁶.

⁸⁵ ISER. *Op. Cit.* p. 65.

⁸⁶ *Idem.* p. 66.

Necessário se faz situar dentro dos estudos literários, as estruturas que estimulam efeitos e não seus resultados. Distancia-se assim a teoria do efeito estético de uma sociologia da leitura. Essa última visa compreender e classificar os diversos tipos de leitores e suas capacidades de transcodificação.

Em estética da recepção, estuda-se o leitor proveniente da estrutura do texto:

O leitor implícito não tem existência real; pois ele materializa o conjunto das preorientações que um texto ficcional oferece, como condições de recepção, a seus leitores possíveis. Em conseqüência, o leitor implícito não se funda em um substrato empírico, mas sim na estrutura do texto... A concepção do leitor implícito designa então uma estrutura do texto que antecipa a presença de um receptor⁸⁷.

As condições de atualização do texto literário são compostas pelas estruturas de realização, inerentes ao próprio texto, que predisõem a existência de um leitor capaz de realizá-las. Os textos só adquirem sua realidade ao serem lidos. A concepção de leitor implícito enfatiza as estruturas de efeito do texto, pois os atos de apreensão do leitor real relacionam-se a ele.

Um texto literário constitui seu próprio mundo, concretizando uma realidade, particular e própria, diferente da concepção de um mero ponto de vista autoral sobre a vida. A estrutura de um texto literário desenvolve-se através de perspectivas. Em um conto, por exemplo, há a perspectiva de um narrador, das poucas personagens, do enredo como ele se apresenta e, como ensina Iser, a participação ativa da imaginação do leitor. Tais perspectivas servem como centros

⁸⁷ *Id. Ib.* p. 73.

de orientação do sentido do texto. Em separado, elas são apenas perspectivas, mas, ao serem relacionadas, concretiza-se um quadro comum de referenciais, realizando um sentido no ato da leitura. O leitor é guiado pelas perspectivas divergentes no texto e convidado a uni-las através do ponto de vista que o próprio texto apresenta. As estruturas em forma de perspectivas formam um todo que é a própria obra, e esse todo pretende-se concretizador de sentido.

O esquema descrito do papel do leitor é uma estrutura do texto. Mas, como estrutura do texto, o papel do leitor representa sobretudo uma intenção que apenas se realiza através dos atos estimulados no receptor. Assim entendidos, a estrutura do texto e o papel do leitor estão intimamente unidos⁸⁸.

As estruturas textuais atuam no receptor como provocadoras de imagens. Essa efetivação do processo da leitura cria determinados horizontes de sentido. O sentido do texto é apenas imaginável, pois ele não é dado explicitamente. No processo de leitura, as imagens construídas surgem em seqüência de acordo com o avanço no texto e, assim, as diferentes perspectivas da representação são comparadas a fim de criarem um horizonte de sentido. Tal horizonte é constantemente modificado devido às atualizações do texto. Ao terminar a leitura, o leitor consegue visualizar um horizonte de sentido estável cristalizado em uma forma. A leitura é, então, compreendida como um processo dinâmico, cuja estrutura textual serve de guia, apresentando intenções e visando preenchimentos.

⁸⁸ *Id. Ib.* p. 75.

O leitor é guiado pelas estruturas textuais, mas pode realizar o texto através de seu imaginário. Tais realizações do texto literário produzem diferentes sentidos, mas não totalmente estranhos às estruturas de apelo pertencentes ao texto. A leitura individual concebe imagens individualizadas, dependentes das vivências e concepções pessoais, as quais não subvertem completamente as imagens propostas pelo texto. “O papel do leitor representa um leque de realizações que, quando se concretiza, ganha uma atualização determinada” ⁸⁹. A atualização advém, portanto, da estrutura de apelo do texto. O leitor e o objeto relacionam-se com a leitura e, nesse instante, surge um horizonte de sentido que corresponde ao próprio efeito.

Tal ponto de vista situa o leitor no texto; desse modo, ele consegue constituir o horizonte de sentido, ao qual é conduzido pelas perspectivas matizadas do texto... A concepção do leitor implícito descreve, portanto, um processo de transferência pelo qual as estruturas do texto se traduzem nas experiências do leitor através dos atos de imaginação ⁹⁰.

Um texto literário não pode ser compreendido como um simples projetor de efeitos. É necessária a elaboração de estruturas que proporcione a projeção de horizontes de sentidos, de modo a garantir ao leitor a realização da leitura. Para que possa provocar o leitor, é importante que o sentido do texto não se evidencie completamente, pois, desse modo, perderia seu efeito sobre o receptor. O texto literário exige uma atividade do leitor que passa por um grau indispensável de

⁸⁹ *Id. Ib.* p. 78.

⁹⁰ *Idem.* p. 79.

estranhamento. “O efeito resulta da diferença entre o dito e o significado, ou, noutras palavras, da dialética entre mostrar e encobrir”⁹¹.

Um bom conto não é aquele que simplesmente apresenta um conflito, mas aquele que, estando disposto com determinada estrutura, consegue fazer com que o leitor vivencie uma solução para tal conflito. Não seria a concepção de “final em aberto” em que o enredo não conclui a história, abandonando-a na metade, mas a de conduzir o leitor a decifrar o sentido do texto sem, contudo, entregar-lhe abertamente uma obviedade. Fazer o leitor sentir um efeito proveniente do texto, não significa apenas apresentar-lhe um conflito e resolvê-lo propriamente, mas atraí-lo para o texto através do jogo entre “o dito e o significado”. A experiência acontece quando o leitor projeta uma orientação sobre a outra e encontra divergências. À leitura, compete a realização do sentido, nesse caso, as diferentes perspectivas agem numa composição de possibilidade. Assim, através da ampliação do horizonte de sentido é visualizada a solução do conflito pelo próprio leitor.

Ora, existem textos em que tal atividade é reduzida, como nos romance de tese, em que as soluções de conflitos são formuladas de maneira declamatória. Mas quando isso sucede, não há um conflito que deve ser solucionado, ele serve apenas à retórica persuasiva para que uma solução já assegurada alcance o êxito desejado. Por isso, a solução de conflitos só é capaz de desenvolver um efeito de *catarse* ao envolver o leitor em sua realização. A obra de arte dá satisfação ao receptor apenas quando ele participa da solução e não se limita a contemplar a solução já formulada⁹².

⁹¹ *Id. Ib.* p. 92. Grifo nosso.

⁹² *Id. Ib.* p. 95.

Retorna-se a Aristóteles e à idéia de efeito catártico como exemplo de efeito literário. A projeção de um sentido sobre o leitor é o fim para o qual os textos literários se dirigem. Mais particularmente para o conto, o efeito é uma projeção imprescindível como resultado. Tais considerações ampliam-se ao se valorizar as possibilidades de leitura de um texto. O autor ganha em estratégia ao construir o conto, considerando que o leitor será orientado pelas estruturas de apelo dispostas no texto, aproveita-se do conhecimento teórico em prol de uma literatura de maior qualidade estética.

2.3 Pontos indeterminados, vazios e negações

Partindo do pressuposto de que a leitura é uma interação entre texto e leitor, entende-se que nascem contingências dessa interação. Quanto mais reduzida a contingência, mais a interação se automatiza, tendendo à banalização. Quanto maior a contingência, menos consistente se torna a interação, provocando o afastamento do leitor.

O que distingue a relação entre texto e leitor dos modelos de contingência é o fato de não haver *a face to face situation* que origina todas as formas da interação social. À diferença do que acontece com os parceiros numa relação diática, o texto não se adapta aos leitores que o escolhem para a leitura [e] jamais dará garantia de que sua apreensão seja a certa [...] A relação entre texto e leitor carece de um padrão de referências⁹³.

O texto está disposto em códigos fragmentados, incapazes de regular a interação no sentido de uma resposta correta. Cabe ao leitor, muitas vezes, construir um código de leitura para se relacionar com o texto. O leitor necessita preencher vazios, lacunas de compreensão, pois, como em uma relação diática, alguns planos de conduta não coincidem ou não se tem acesso às experiências do outro.

A essas lacunas corresponde a assimetria básica de texto e leitor, caracterizada pela falta de uma situação e de um padrão de referências comuns. Aqui como ali, a carência é estimuladora, ou seja, os graus de indeterminação implicados na assimetria de texto e leitor compartilham uma função como a contingência da

⁹³ *Id. Ib.* p. 102.

interação interpessoal, a saber, a função de constituir comunicação⁹⁴.

O vazio existente na relação texto e leitor é constantemente preenchido pelo ato da leitura através de projeções imagéticas. A amplitude de comunicação, decorrente da assimetria entre texto e leitor, necessariamente provém das indeterminações do texto.

Para que essas possibilidades se realizem e a comunicação entre texto e leitor seja bem-sucedida, é preciso que a atividade do leitor seja de alguma maneira controlada pelo texto⁹⁵.

Para que a interação texto/ leitor produza sentido, deve existir no texto uma orientação de leitura. A estrutura textual é o guia dessa interação. Porém, o texto literário apresenta indeterminações. A tarefa do leitor é preenchê-las com as projeções advindas das orientações propostas pelo texto. Contudo, é necessário que o texto estimule o leitor a agir.

Daí resulta um processo dinâmico, pois o dito parece ganhar sua significância só no momento em que remete ao que oculta. Mas, sendo uma implicação do dito, o ocultado ganha próprio contorno⁹⁶.

A estrutura do texto funciona como um jogo com regras definidas. O que foi dito, age como orientador do oculto e, quando esse é descoberto, o primeiro passa a ter um novo sentido que se configura no imaginário do leitor como uma forma

⁹⁴ *Id. Ib.* p. 103.

⁹⁵ *Idem.* p. 104.

⁹⁶ *Id. Ib.* p. 106.

em constante modificação, na qual os horizontes de sentido irão se (re)configurando até o final da leitura.

O não dito estimula os atos de constituição, mas ao mesmo tempo essa produtividade é controlada pelo dito e este por sua vez deve se modificar quando por fim vem à luz aquilo a que se referia ⁹⁷.

No trecho inicial do conto “Barril de amontillado”, de Edgar Allan Poe, há um espaço vazio que não é preenchido pelo texto: o motivo que gera a vingança promovida pela personagem principal da história.

Suportara eu, enquanto possível, as mil ofensas de Fortunato. Mas quando se aventurou ele a insultar-me, jurei vingar-me. Vós, que tão bem conheceis a natureza de minha alma, não havereis de supor, porém, que proferi alguma ameaça. Afinal, deveria vingar-me. Isso era um ponto definitivamente assentado, mas essa resolução, definitiva, excluía idéia de risco. Eu devia não só punir, mas punir com impunidade. Não se desagrava uma injúria quando o castigo cai sobre o desagravante. O mesmo acontece quando o vingador deixa de fazer sentir sua qualidade de vingador a quem o injuriou ⁹⁸.

Sabe-se, com a leitura do trecho, que o narrador foi injuriado, mas não se sabe qual a injúria. Como tal ofensa provoca no narrador um estado de vingança, o não dito faz com que o leitor suponha a gravidade da ação. É um vazio no texto que necessita do preenchimento do leitor. A partir de um questionamento subjetivo, através de seu conhecimento de mundo, o leitor é instigado a imaginar o que o estimulou a arquitetar sua vingança.

Mesmo quando a leitura do conto está completa, ainda assim não se saberá que injúria motivou a vingança. O que ocorre é que após a leitura, o leitor

⁹⁷ *Idem.*

⁹⁸ POE, Edgar Alan. *Poemas e ensaios*. 3. ed. São Paulo: Globo, 1999. p. 31.

encontrar-se-á na posição de testemunha do ato. O efeito que o texto provoca é a sensação de horror pela forma como a vingança se efetiva.

Os lugares vazios omitem as relações entre as perspectivas de apresentação do texto, assim incorporando o leitor ao texto para que ele mesmo coordene as perspectivas. Em outras palavras, eles fazem com que o leitor aja dentro do texto, sendo que sua atividade é ao mesmo tempo controlada pelo texto⁹⁹.

Além dos espaços vazios, há negações que também provocam a interação do leitor. Tais negações agem evocando dados familiares com o intuito de cancelá-los, provocando uma modificação no olhar do leitor para aquilo que ele tende a reconhecer como familiar. As negações no texto fazem com que o leitor reconfigure significados que tem como certos, promovendo um novo olhar sobre situações conhecidas.

Retomando o paradoxo de Tchékhov, citado em *Teses sobre o conto*, de Ricardo Piglia:

Num de seus cadernos de notas, Tchékhov registra esta anedota: "Um homem em Monte Carlo vai ao cassino, ganha um milhão, volta para casa, suicida-se". A forma clássica do conto está condensada no núcleo desse relato futuro e não escrito¹⁰⁰.

Do texto compreende-se que a personagem é um homem e está em Monte Carlo, cidade que enumera outra série de possibilidades de preenchimentos pelo leitor para poder imaginá-la, ou servirá como simples referencial de lugar. Ele vai a um cassino, lugar onde o jogo com apostas em dinheiro é permitido. Outra gama de referenciais possíveis surge como imagem para o leitor. Na

⁹⁹ ISER. *Op. Cit.* p. 107.

¹⁰⁰ PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das letras, 2004. p. 89.

seqüência da história, a personagem ganha um milhão; esse segmento remete à possibilidade de ter jogado, apostado e ganho no jogo tal quantia ou não, pois não há um ponto determinando para tal compreensão. Não se sabe se jogou, ou que jogou, a informação que chega ao leitor é que ele ganhou um milhão. Volta para casa, ou seja, ele possui uma e para ela se dirige depois de ganhar tal dinheiro. Até esse momento da leitura tudo parece se configurar sem indagações que rompam uma coerência entre causa e conseqüência, mas é justamente o que o segmento final da oração proporciona mais intensamente: a personagem suicida-se. Há uma lacuna entre o fato apresentado antes desse fechamento e que provoca uma reflexão por parte do leitor voltada para descobrir o motivo, principalmente porque se entende que ganhar uma quantia de dinheiro tão alta não parece sujeitar alguém a se matar. Isso já pode ser compreendido como um sentido possível na leitura. Cabe ao leitor tentar compreender a história e concretizar um sentido preenchendo esse enorme ponto indeterminado que nega o ponto de vista anterior. Dessa pequena história, chamada de paradoxo por faltar-lhe o nexos de causa e conseqüência, Ricardo Piglia extrai os fundamentos do conto clássico. Se percebe que a morte é um ponto indeterminado e que o conto parece encontrar seu aspecto mais determinante nesse vazio. Como será tratado o relato, sobretudo o não-escrito é, para Piglia, o núcleo do conto. Nesse sentido, as possibilidades são inúmeras e caberia ao próprio criador da anedota, o escritor russo Tchékhov, resolvê-las, orientando o leitor à construção de sentido. Interessante é que tal

paradoxo instiga o leitor a tentar encontrar uma solução, confirmando que os pontos indeterminados são importantíssimos para a literatura.

Na obra *A metamorfose*, de Franz Kafka, há uma negação que provoca um estranhamento já no início do texto: a negação da forma humana.

Numa manhã, ao despertar de sonhos inquietantes, Gregor Samsa deu por si na cama transformado num gigantesco inseto. Estava deitado sobre o dorso, tão duro que parecia revestido de metal, e, ao levantar um pouco a cabeça, divisou o arredondado ventre castanho dividido em duros segmentos arqueados, sobre o qual a colcha dificilmente mantinha a posição e estava a ponto de escorregar. Comparadas com o resto do corpo, as inúmeras pernas, que eram miseravelmente finas, agitavam-se desesperadamente diante de seus olhos.

Que me aconteceu? — pensou. Não era nenhum sonho. O quarto, um vulgar quarto humano, apenas bastante acanhado, ali estava, como de costume, entre as quatro paredes que lhe eram familiares

¹⁰¹.

O leitor precisa reformular a primeira imagem sugerida pelo nome masculino e transformá-la em uma forma de inseto. A negação ao familiar aciona o imaginário do leitor através de um apelo fantástico que rompe com suas certezas, ampliando seu horizonte de expectativas.

Há uma série de aspectos esquematizados, cuja tarefa é desenvolver o personagem, e que cada qualidade imperfeita de um aspecto é suplementada pela qualidade do aspecto seguinte, de modo que emerge a ilusão de uma apresentação completa. Mas poder-se-ia realçar também as decisões seletivas que devem ser tomadas para que o personagem se apresente de tal maneira que o leitor possa identificá-lo ¹⁰².

A construção de um texto ficcional, apesar da necessidade de verossimilhança, não segue o propósito de simulação da realidade, mas constitui-

¹⁰¹ KAFKA, Franz. *A metamorfose*. São Paulo: América do Sul, 1988. p. 5.

¹⁰² ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. Uma teoria do efeito estético. São Paulo: Ed. 34, 1999. Vol. II. p. 123.

se em um signo próprio. A arte representa não a mera exposição do real, e, sim, uma realidade particular caracterizada pela imitação. Contudo, a obra literária elabora uma realidade própria, utilizando-se dela sem partir de um referencial externo como paradigma. Seu caráter de verossimilhança aproxima o leitor permitindo a compreensão dos acontecimentos no processo de interação com o texto. Porém, a sua realidade é particular. Nesse caso, uma personagem nunca poderá ser apresentada exatamente como um ser vivo, com todas suas possibilidades inerentes, mas apenas naquilo que o texto se predispõe a mostrar para configurar um sentido.

Na obra *A metamorfose*, tanto faz a aparência de Gregor antes de se transformar em um inseto; a história inicia desse ponto e segue nessa forma. A realidade particular da história não se preocupa em apresentar o antes nem o depois do último ponto final do texto. Assim sendo, os espaços vazios e as negações são preenchidos e reconfigurados conforme a orientação da leitura, orientação essa que é a própria estrutura do texto. O sentido do texto dá-se através da interação com o leitor. A concretização não é o ato de leitura, mas o que advém desse. O sentido do texto se apresenta quando o texto tem seus signos atualizados no imaginário do leitor; isso é o que se denomina concretização da leitura. Importante é ter em conta que todo processo ocorre tendo o texto como orientador do efeito.

Os vazios e as negações são partes das indeterminações do texto, cuja necessidade de preenchimento é atualizada pelo leitor. “Os lugares vazios indicam

que não há necessidade de complemento, mas, sim, a necessidade de combinação. Pois só quando os esquemas do texto são relacionados entre si, o objeto imaginário começa a se formar”¹⁰³.

Combinar esquemas é o que o leitor se vê obrigado a fazer ao encontrar espaços vazios em um texto. Há um trabalho imagético de combinações que estimulam o leitor ao preenchimento. Um exemplo comumente utilizado é o de apresentar uma personagem entrando em algum lugar, exposto aqui de forma bem simples: ele entrou, colocou sua maleta sobre a mesa e sentou-se em sua poltrona.

Nessa pequena frase, há uma série de indeterminações. O pronome “Ele” indica que a personagem é do sexo masculino, mas não o identifica nem o caracteriza. O fato dele “entrar” em tal lugar, pressupõe a passagem de um espaço a outro, do exterior para o interior. Em um primeiro momento o espaço não é caracterizado, mas, então, aparece uma “mesa” e, posteriormente, uma “poltrona” o que ainda assim mantém indefinições. Ao colocar a sua “maleta” sobre a mesa sugere a imagem de uma sala ou escritório. A palavra “sua” indica que a maleta pertence à personagem, logo, pode-se presumir que se a “poltrona” é sua, o espaço onde ela se encontra também é seu. O imaginário do leitor é levado a trocar de horizontes de sentido muito rapidamente, o que lhe exige uma série de combinações e preenchimentos dos vazios contidos nessa pequena frase. Como pode ser verificado nesse exemplo, o ato da leitura busca um sentido

¹⁰³ *Id. Ib.* p. 126.

para o texto, tendo como guia as estruturas nele apresentadas. Uma continuidade narrativa para essa oração pode apresentar indeterminações ainda mais amplas, as quais irão exigir do leitor uma combinação cada vez mais complexa, dependendo de sua estrutura.

Sendo construção perspectivística, o texto demanda a inter-relação incessante de suas perspectivas. Visto que essas perspectivas formam camadas na construção textual, a leitura deve produzir constantemente a relação entre os diversos segmentos de uma mesma perspectiva e entre os segmentos de diversas perspectivas, com frequência, os segmentos se justapõem¹⁰⁴.

O texto ficcional não é previsível, mas revela, ao final da leitura, que nada foi construído sem propósito; que todas as partes que o compõem se correlacionam, visando a construção de um sentido. Os lugares vazios fazem parte da estratégia narrativa do texto.

Interrompendo a organização esperada pelo leitor, proporciona, enquanto estratégia, a criação de uma expectativa. O trailer de cinema foi utilizado como exemplo do uso estratégico dos lugares vazios. Trata-se da apresentação resumida de um filme, tentando provocar o espectador e animá-lo a comprar o ingresso. A publicidade tende muito a usar os lugares vazios em seus esquemas, contando com a capacidade do espectador de preenchê-los e assim concretizar um sentido. Muitas frases publicitárias baseiam-se nesses referenciais, utilizando-se de signos próprios compostos para determinados fins, como por exemplo: o sabão que deixa mais branco, o cigarro que satisfaz, a roupa que todos querem

¹⁰⁴ *Id. Ib.* p. 129.

ter. Há imensas lacunas, vazios nessas frases que, no entanto, são facilmente preenchidas pelos leitores/ espectadores. São também facilmente visíveis as intenções inerentes a cada uma das frases o que distancia muito, um texto publicitário de um texto literário. Como foi comentado anteriormente, esse último para ser possuidor de tal denominação, não deve ter seu sentido tão evidenciado.

Assim, a propaganda antecedente à exibição do filme e o folhetim recorrem a uma estrutura de recepção da imaginação que é de tal modo acionada pelos lugares vazios enquanto forma de conexões suspensas que os efeitos assim provocados podem ser empregados para fins comerciais¹⁰⁵.

Na publicidade, os espaços vazios provocam o interesse de consumo dos receptores, enquanto que na literatura estimulam o imaginário em busca de um sentido para os acontecimentos. O espaço vazio, portanto, não é elemento exclusivo da literatura, mas elemento estrutural do texto. Percebe-se que há a possibilidade de utilizá-lo com determinado objetivo, como um elemento de condução da leitura.

Essa função principal do lugar vazio pode ser diferenciada em vista do que ela produz no processo interativo. Suspendendo a conectibilidade dos segmentos textuais, os lugares vazios condicionam ao mesmo tempo as possibilidades de relacionamento¹⁰⁶.

Tais possibilidades de relacionamento não seguem a ordem realizada plenamente, visto que os segmentos textuais são heterogêneos. Mas, são justamente esses segmentos que, não carregando em si, sua própria

¹⁰⁵ *Idem.* p. 141.

¹⁰⁶ *Idem.*

determinação, ganham ao se relacionarem com outros segmentos. Os vazios, ou cortes entre as imagens, abrem redes de relações através dos quais as imagens se determinam. Tal determinação obedece à estrutura com que os segmentos foram dispostos no texto, propiciando, assim, uma possibilidade de sentido.

O lugar vazio instiga e induz o leitor a encontrar a relação não formulada, mas presente. A relação de sentido ocorre pela justaposição durante o ato da leitura dos diferentes segmentos, configurando um todo passível de sentido. Assim, o lugar vazio é também uma estrutura comunicativa, à medida que intercala segmentos narrativos, participando na construção do sentido. “O lugar vazio induz o leitor a agir no texto”¹⁰⁷.

Cada imagem decorre de um segmento de texto. A continuidade de segmentos, marcados por espaços vazios entre eles, provoca uma constante substituição no imaginário do leitor; é como se os horizontes de sentido fossem se substituindo em um processo constante até o final da leitura. Uma imagem substitui a outra naquilo que ela não pode mais representar em relação aos sentidos que se justapõem no texto. O ato da leitura é uma interação em constante movimento na busca de um sentido para o texto. Quando o leitor consegue chegar ao ponto final da leitura, um sentido aparece pela junção de todos os segmentos textuais.

As concretizações de sentido, percebidas na justaposição dos segmentos, obedecem à orientação dos temas advindos do próprio texto. Não são de livre

¹⁰⁷ *Idem.* p. 156.

preenchimento, visto que um texto apresenta uma realidade própria e referenciada pelo seu contexto.

Os lugares vazios funcionam como instruções de sentido, porque regulam as conexões e influências recíprocas dos segmentos pela oscilação do ponto de vista. Assim, eles organizam o eixo sintagmático da leitura ¹⁰⁸.

Saltando de um segmento para outro, o leitor acaba por focar um tema. Por *tematizar* entende-se aqui a visualização de um sentido. Tematizando uma posição na leitura, a outra não pode ser tema também, mas essa não é descartada, apenas perde a sua relevância temática e forma um lugar vazio. A lacuna adquire um caráter de horizonte, pois o segmento que agora mantém o tema nunca é isoladamente percebido; é também condicionado pelo outro segmento que formou um vazio e que se apresenta como um horizonte para o segmento temático, possibilitando uma compreensão de sentido.

No fluxo da leitura, o ponto de vista salta entre as perspectivas, de modo que o segmento que era tema se desloca para a posição de horizonte, fazendo com que seja focalizado aquele segmento que agora é tema ¹⁰⁹.

Dessa estrutura de tema e horizonte, os segmentos se relacionam reciprocamente e a estrutura do texto é que condiciona a transformação do sentido. A transformação dos segmentos é que faz surgir o objeto estético, visto que nenhuma perspectiva descoberta no processo da leitura é capaz de representá-lo por si só.

¹⁰⁸ *Id. Ib.* p. 157.

¹⁰⁹ *Idem.* p. 150.

A disposição de segmentos num conto respeita a condição de texto curto. Portanto, em comparação a um romance, são em menor número os segmentos, mas isso não significa que as mudanças de sentido, configuradas pela estrutura textual do conto, sejam poucas. Respeita-se como melhor o texto que consegue provocar uma maior provocação do imaginário. O efeito estético depende desse grau de interatividade que diferencia um texto literário de um texto apenas comunicativo. O objeto estético, segundo Iser, é decorrente da finalização dos processos de justaposição entre tema e horizontes. Isso não significa que se encontra um significado para o texto, mas que se concretiza um sentido. Um texto literário atua com essa interatividade constante, durante o ato da leitura. Se um texto exige uma interatividade excessiva do leitor, pode ser incompreendido em função da grande amplitude de sentidos que sua concretização possibilita. Existe, portanto, uma medida a qual deve ser utilizada pelo autor em seu processo compositivo: a capacidade inerente ao texto de ser uma comunicação em primeiro lugar.

A existência de diferentes textos, com diferentes estratégias e possibilidades de sentido, enriquece a produção literária. Porém, se um conto não provoca o leitor em busca de um sentido, e apenas expõe uma narração simplória, passível de um evidente significado, percebe-se a falta de qualidades estéticas em sua composição.

A estética da recepção, portanto, apresenta uma chave para se entender o efeito como característica da literatura. Pode-se compreender um conto como uma

complexa disposição de segmentos intercalados por espaços vazios, cuja concretização de sentido provém do ato da leitura, da interação entre texto e leitor. Sempre que alguém se predispõe a analisar um texto, não se pode colocar em um patamar distante dos outros leitores. Um crítico nada mais é que um leitor experiente. Portanto, um processo de análise com a intenção de explicar o que um texto quer dizer, apresentará uma possibilidade de leitura através da concretização de um sentido, alcançado por um leitor específico.

A idéia de horizonte de sentido é uma forma de perceber a estrutura que apresenta um conto. Como se acredita que um conto tem um compromisso com a produção de efeito, entende-se que não é através da busca de um significado único para o texto que se conseguirá apontá-lo. Mudando o ponto de vista de significação absoluta para um sentido possível do texto, parece que se pode visualizar, de forma mais clara, a concepção de efeito.

Se pensarmos que um texto apresenta ao final de sua leitura um sentido concretizado, derivado de um complexo processo de interação com o leitor, pode-se também pensar que tal sentido liga-se intimamente à produção do efeito. Equivale dizer que, sem a concretização de sentido, não há o efeito no conto. Parafraseando Cortázar, o tema significativo que provocou a criação do conto alcança o leitor em forma de sentido, exatamente como significante daquilo que o texto apresentou. Interessante perceber que não se está falando de fábula ou trama, nem de cena ou fotografia, mas de significação como sentido possível. Um conto tende a se tornar significativo quando o leitor consegue através do ato da

leitura interagir com ele e concretizar um sentido. O importante é perceber que a produção de efeito como uma característica não só do conto, mas, possivelmente, de toda obra de arte.

Os lugares vazios, estrategicamente criados em elipse, possibilitam combinações entre segmentos. Tais vazios regulam a mudança de perspectiva, sem alterar o que está sendo dito, apresentando uma justaposição de fatos. Por outro lado, é possível encontrar segmentos que agem como negação aos segmentos anteriores. As negações são vazios adicionais que restringem as possibilidades de combinações de sentido, influenciando o leitor.

Através da negação articulam-se as contraposições no texto, não no sentido de uma complementação mútua – pois isso significaria conciliar firmeza com inconstância, astúcia com virtude –, mas antes no sentido de uma convergência que supera a polaridade. Tal convergência consiste em que o leitor assume uma posição, graças à qual ele possui o que falta aos personagens e de que estes necessitam: a compreensão daquilo que são ¹¹⁰.

As negações estimulam o leitor a tomar uma posição sobre o sentido que o texto apresenta. Ajudam a desfamiliarizar o sentido e provocam um estranhamento. A negação age na interação da leitura. Uma negação não exclui o tema de um segmento anterior, mas o transforma e o promove a outra perspectiva. Como já se viu, um texto literário como o conto, pode ser comparado a segmentos imagéticos que defendem perspectivas. Os vazios apenas possibilitam ao leitor um preenchimento em ordem cronológica da concepção da imagem. Mas as negações remetem ao sentido anterior, desconfigurando-o e

¹¹⁰ ISER. *Op. Cit.* p. 177.

proporcionando um novo sentido. Trata-se de mais uma estrutura que se constitui para o autor como guia de composição do texto. As negações encobrem a verdadeira história do conto, obrigando o leitor a oscilar entre pontos de vista. Ocorre uma interação intensa entre texto e leitor nesse espaço vazio. O leitor acaba sendo cativado por suas descobertas através da concretização de sentidos que as negações alteraram no horizonte de expectativas.

As negações interferem constantemente na formulação de sentido, visto que alteram perspectivas. Num conto poder-se-ia dizer que as negações, juntamente com os espaços vazios, compõem a chave das duas histórias que Piglia enfatiza em suas *Teses sobre o conto*; estruturalmente se pode dizer que, as duas histórias decorrem de uma variação de graus de aplicação, tanto de espaços vazios quanto de negações. Em um conto, as negações são estruturas que jogam com as perspectivas, guiando o leitor a um fim determinado. As possibilidades de sentido não são infinitas e respeitam os segmentos imagéticos dispostos no texto. As suas disposições, bem como os espaços vazios e as negações, é que regulam o sentido, permitindo a sua concretização. A teoria do efeito não estuda as possibilidades que um leitor pode alcançar com a leitura individual, tema da sociologia da literatura, mas que estruturas dentro do texto possibilitam ao leitor a concretização de sentidos.

2.4 O leitor implícito

Todo conto é uma forma de relato e, como todo relato, contém algo que deve ser transmitido a um receptor. A partir dessa concepção, surge nos estudos literários a idéia de que o texto é escrito prevendo dois tipos de leitor: o real (extratextual) e o implícito (intratextual).

O leitor implícito é uma previsão do autor e encontra-se dentro do texto, através das disposições estruturais que esse contém. Tratando o conto como um conjunto de orientações ao leitor real, percebe-se que para se concretizar em sentido existe algo intrínseco ao texto, que é o leitor implícito: uma previsão do autor de alguém capaz de preenchê-las. De acordo com Antoine Compagnon, o leitor implícito

[...] define um ponto de vista que permite ao leitor real compor o sentido do texto. Guiado pelo leitor implícito, o papel do leitor real é ao mesmo tempo ativo e passivo. Assim, o leitor é percebido simultaneamente como estrutura textual (o leitor implícito) e como ato estruturado (a leitura real) ¹¹¹.

Um conto usa um narrador, que é quem conta a história. Ele pode ter uma participação maior ou tentar parecer inexistente. Pode haver contos sem narrador, assim como um conto em que somente existam diálogos. Nesse último tipo, não há narração, e a história se desenvolve através das falas das personagens. Porém, quando há um narrador, entende-se que ele conta a história para alguém.

¹¹¹ COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: UFMG, 1999. p. 151.

Esse alguém não se confunde com o leitor real, mas é alguém para quem o texto é narrado, um tipo de leitor implícito, denominado narratário. O leitor implícito é a correspondência do leitor real dentro do texto, instruindo-o a concretizar um sentido.

Compagnon trata o leitor implícito em igualdade com o narratário, como se o pacto de leitura que ocorre entre autor e leitor real se confundisse com a relação narrador-narratário.

O autor implícito se dirige ao leitor implícito (ou o narrador ao narratário), lança as bases de seu pacto, define as condições de entrada do leitor real no livro. O leitor implícito é uma construção textual, percebida como uma imposição pelo leitor real; corresponde ao papel atribuído ao leitor real pelas instruções do texto [...]. Semelhante a um jogo de papéis programado ¹¹².

O texto apresenta-se como uma estrutura que orienta o leitor para a construção de sentido. Verifica-se que dos segmentos estruturais do conto surgem sentidos que são determinados, bem como sentidos indeterminados; as lacunas ou vazios. A diferença entre significado único e sentido possível está na forma com que o leitor preenche os espaços no texto durante o ato da leitura. Assim, não se pode identificar um significado único, mas significados coerentes com as orientações apresentadas.

Utilizando-se da metáfora do viajante, na qual Iser fala sobre o processo de leitura, Compagnon problematiza o conceito de leitor implícito:

A leitura como expectativa e modificação da expectativa, pelos encontros imprevistos ao longo do caminho, parece-se com uma

¹¹² *Idem.* p. 151.

viagem através do texto[...] Assim, como em Ingarden, a leitura caminha ao mesmo tempo para a frente, recolhendo novos indícios, e para trás, reinterpretando todos os índices arquivados até então [...]. Toda essa bela descrição deixa, no entanto [...] sob a aparência do mais tolerante liberalismo, [que] o leitor implícito, na verdade, só tem como escolha obedecer às instruções do autor implícito [...]¹¹³.

Compagnon critica a teoria do efeito por não concordar com a limitação de sentido imposta pelas orientações do texto. O que constitui além de um equívoco, um exagero. Encontrar diferentes sentidos no ato da leitura é totalmente provável, porém, não se pode encontrar sentido que não seja retirado das estruturas que compõem o texto. Isso equivale a dizer que, ao concretizar um sentido para o texto, este deve ser passível de ser verificado no próprio texto. O sentido não pode ser ilimitado, visto que, mesmo composto por signos, um texto é o seu próprio limite de leitura. A interpretação do leitor não é plenamente livre, pois não é possível se retirar do texto aquilo que nele não existe. A limitação de sentido não é uma imposição, mas possibilidades que se referem à estrutura do texto.

A liberdade concedida ao leitor está na verdade restrita aos pontos de indeterminação do texto, entre os lugares plenos que o autor determinou. Assim, o autor continua, apesar da aparência, dono efetivo do jogo: ele continua a determinar o que é determinado e o que não o é¹¹⁴.

Seria correto acreditar na inspiração? Na concepção romântica de que um texto se escreve sozinho, como se o autor fosse uma marionete divina? Em concordância com a Estética da Recepção, aqui se acredita que um texto possui um autor e que ele é responsável por sua composição. Porém, denominá-lo “dono

¹¹³ *Idem.* p. 152-3.

¹¹⁴ *Idem.* p. 155.

efetivo do jogo” coloca o leitor num papel de mero receptor, o que contraria o ato da leitura como um processo de interação.

O teórico e escritor Umberto Eco discorre sobre a idéia de um texto apresentar-se como uma estratégia:

O texto postula a cooperação do leitor como condição própria da sua actualização. Podemos melhorar essa formulação, dizendo que *um texto é um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do seu próprio mecanismo generativo*: gerar um texto significa actuar segundo uma estratégia que inclui as previsões dos movimentos do outro – tal como acontece em toda estratégia ¹¹⁵.

Ao admitir-se a construção do texto como uma estratégia pode-se prever uma leitura possível para aquilo que se está contando. Edgar Allan Poe, em “A Filosofia da composição” diz prever tudo o que conta. Umberto Eco reafirma parcialmente essa concepção de método generativo, à medida que inclui a idéia de “previsão dos movimentos do outro”. Prever não significa ter conhecimento preciso da resposta; nesse caso, pode-se dizer que Poe cometeu um excesso em sua afirmação, mas não errou de todo. Um contista possivelmente compõe seu texto, premeditando um sentido anterior ao previsto para sua composição. Em conformidade pode-se discutir a afirmação de Ricardo Piglia: todo conto conta duas histórias. Tais histórias não aparecem em um conto de forma mágica, mas em sua estrutura narrativa. As duas histórias fazem parte de uma estratégia que prevê, no ato da leitura, sua descoberta. Piglia aposta juntamente com Eco e Poe na previsão dos sentidos que as estratégias de um texto possibilitam concretizar. Nesse sentido, há uma confirmação de que o contista, ao incluir na narrativa uma

¹¹⁵ ECO, Umberto. *Leitura do texto literário: Lector in fabula*. Lisboa: Presença, 1983. p. 57.

história cifrada, prevê que o leitor real será capaz de compreendê-la através das orientações criadas para o leitor implícito.

Prever o próprio Leitor-Modelo não significa apenas “esperar” que exista, significa também conduzir o texto de forma a construí-lo. Um texto não se limita a apoiar-se sobre uma competência, contribui para a produzir ¹¹⁶.

Embora chame de Leitor-modelo, Umberto Eco fala do leitor implícito à medida em que esse se forma com o texto. A teoria do efeito apresenta tal leitor como uma expectativa de leitura do autor cuja concretização produz o efeito estético.

O texto que cria seu leitor, pode parecer uma afirmação limitadora, mas nos estudos da Estética da Recepção é dessa maneira que se compreende. O termo “leitor implícito” é a junção das orientações estruturadas no conto. É uma projeção de leitor que compreende e interpreta a história. Desse modo, acredita-se que o autor prevê um sentido para seu conto e o compõe de maneira a criar um leitor implícito capaz de concretizá-lo. Se Poe falava que o autor deveria prever “tudo” no texto, deve-se ao menos compreender que uma certa gama de sentidos ou um efeito foram premeditados. Nessa concepção não há uma verdadeira limitação de sentidos, mas uma previsão de possibilidades, visto que é no ato da leitura o momento em que essas possibilidades se concretizam, decorrendo daí um efeito.

¹¹⁶ *Idem.* p. 59.

3.Fusão: o efeito e o conto

No ensaio “A filosofia da composição”, de Edgar Allan Poe, encontra-se um método objetivo, louvável quanto a apresentar suas expectativas de leitura; porém, se faz necessário substituir a expressão *prever tudo*, encontrada no ensaio, para *prever uma possibilidade*. Isso porque se entende que a previsão absoluta é impossível e, a ausência de previsão, não possibilita a construção de sentido.

Não obstante, se um sentido pode ser compreendido como expectativa de leitura, também se pode dizer o mesmo de seu efeito. O efeito estético é entendido como aquilo que advém especificamente do sentido concretizado.

De um lado, situa-se o efeito, condicionado pela obra que transmite orientações prévias e, de certo modo, imutáveis, porque o texto conserva-se o mesmo, ao leitor; de outro, a recepção, condicionada pelo leitor, que contribui com suas vivências pessoais e códigos coletivos para dar vida à obra e dialogar com ela. Sobre esta base, de mão dupla, acontece a fusão de horizontes, equivalente à concretização do sentido¹¹⁷.

¹¹⁷ ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989. p. 65

A partir das considerações de Regina Zilberman, percebe-se que o texto possui um horizonte de expectativa, bem como seu leitor e, da interação desses dois horizontes, surge o sentido. Aqui importa a concepção da obra em provocar determinado efeito [*Wirkung*] sobre o destinatário, o qual Wolfgang Iser denomina de *estrutura do apelo*. Para Hans Robert Jauss, a recepção [*Rezeption*] dos textos deve refletir sobre o processo histórico das diferentes interpretações para o mesmo objeto; no estudo de diferentes recepções de uma obra literária, em diferentes épocas.

A construção de um sentido no imaginário do leitor e um efeito para o conto integram a expectativa de leitura do autor. Lembrando a estrutura de uma tragédia, na qual a concepção de catarse limitava o efeito a finalidades possivelmente educadoras, as quais, segundo Aristóteles, eram essenciais. Para o conto, o efeito catártico é, por aproximação, um efeito estético predeterminado. Poe define como expectativa de leitura de seu poema “O corvo”, o efeito de melancolia, o qual somente poderá ser realizado através da concretização do texto. Nesse sentido, ao apresentar seu método compositivo, Poe faz uma leitura subjetiva de sua obra, determinando o que ela provoca, ao invés de prever uma expectativa de leitura.

O efeito é a própria significância identificada por Cortázar como o tema significativo do conto. Através da combinação dos segmentos estruturais do conto, emerge o significado. Logo, um conto é composto a partir de uma expectativa de sentido e, por consequência, de efeito. Não se pode afirmar, no entanto, que o

processo de criação de uma obra seja é igual para todos os escritores, que todo o contista percebe o conto da mesma forma, ou que teorias não possam ser particularidades, até mesmo, contraditórias.

Porém, a existência de uma expectativa de recepção confirma uma intenção no conto, a de provocar um sentido através das orientações, tornando-o perceptível ao leitor. “A obra oferece ao leitor a inteligibilidade daquilo que percebe, o que equivale dizer, uma percepção estética”¹¹⁸. A percepção de um sentido é uma atividade racional que se realiza ao se organizar os códigos encontrados em um texto, e, assim, prover-se o prazer estético. Do ato racional, que envolve a compreensão de um sentido, advém um efeito. Não se sente, segundo Paviani, sem refletir, pois através do que se compreende é que advém a emoção.

A arte necessariamente requer reflexão. Ler um romance, visitar um museu, ouvir um concerto são tarefas que exigem atividade mental. É desta atividade mental que nasce o prazer estético. Quando me dou conta de que a arte supõe o jogo da construção, nesse instante, o sensível e o inteligível articulados num único fenômeno expressivo produzem prazer, o prazer desinteressado que nasce da própria obra e não de fora. Sem participação ativa e, aqui, participação significa percepção do processo de produção e recepção da obra, não há experiência estética. São necessárias condições apriorísticas para que uma obra tenha valor artístico, e estas condições, embora se manifestem na racionalização, têm sua raiz num paradigma racional¹¹⁹.

Um conto é uma estrutura racionalizada, como toda obra de arte. Não se pretende dizer com isso que o processo de criação é somente racional, mas que,

¹¹⁸ PAVIANI, Jayme. *A racionalidade estética*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1991. p. 48.

¹¹⁹ *Idem*. p. 40.

para que o leitor concretize um sentido, há um processo de racionalização no qual “o sensível e o inteligível” concorrem simultaneamente. Tanto para a composição, quanto para a leitura, faz-se necessário uma atividade mental; seja para estruturar os pontos de vista, segmentos, dispor vazios e negações, da parte do autor, ou para preenchê-los, em processo de compreensão e concretização, da parte do leitor.

Tudo isso dito, visa verificar que um conto não surge sem autor e não se realiza sem leitor. Somente o ato da leitura possibilita a concretização da obra, e esse ato exige uma atividade mental.

A situação axiomática, em todos os casos, mostra que a obra resulta de uma “fabricação racional” e não da espontaneidade intuitiva ou emocional apenas. A obra é uma objetivação que se sustenta por si mesma, sem recorrer a explicações externas. Os critérios de organização e finalidade derivam dela¹²⁰.

A obra literária, para a *teoria do efeito*, constitui-se de segmentos agrupados em uma estrutura narrativa, interligados por pontos indeterminados (vazios e negações) que necessitam da participação ativa do leitor. Tal estrutura surge por um processo racional de agrupamento e composição guiada pela idéia de provocar um efeito determinado no leitor. Acredita-se que o efeito é um elemento que advém da concretização de um sentido, e que é elaborado prevendo sua concretização. A análise da estrutura do conto mostra como elemento compositivo o efeito, pois quando um sentido se concretiza, também um efeito se produz. Sendo o sentido e o efeito elementos presentes na

¹²⁰ *Idem.* p. 41

organização de um conto, não se quer dizer aqui que são totalmente determinados desde a primeira palavra no processo de composição, mas que se definem durante tal processo. O conto não muda em sua estrutura, o que comprova que seus elementos permanecem os mesmos. Mudam os leitores, que atualizam o conto com novos significados e pontos de vista possíveis no ato da leitura.

O conto como objeto de estudo é preferencialmente analisado ao final da sua composição. Diante desse objeto é que se pode observar sua estrutura e verificar a disposição de seus segmentos de significado. O objetivo não é encontrar um significado certo para o texto, mas como estão dispostos os segmentos orientadores de sentido.

O conto orienta estruturalmente a leitura a encontrar um sentido nele possibilitado. A partir da construção de sentido, o conto evoca um efeito, ou seja, aquilo que provocou o autor a escrever apresenta-se no conto para que o leitor construa um sentido, reproduzindo o efeito sentido pelo autor. À composição do conto presume-se um sentido, o efeito é sua consequência em expectativa.

A inspiração vista de maneira racionalizada é a força que gera no contista a idéia de produzir um conto – o tema significativo – buscando reproduzi-la de modo a provocar no leitor o efeito que lhe foi provocado. Em outras palavras, uma estrutura textual pretende reproduzir o sentido e o efeito que inspiraram o próprio conto.

O tema significativo representa um acontecimento vivido, inventando ou transformado, que causa uma impressão através de seu sentido. Trata-se de uma tentativa de explicar os primeiros passos da composição de um conto. O tema significativo pode não ser um fato somente, mas vários, desde que mantenham uma impressão totalizadora, ou seja, que componham uma unidade. Durante o processo de estruturação do tema em conto, surgem as decisões racionais com vistas ao efeito. Dessa forma, contar uma história, propondo um sentido possível a ser alcançado, além da pretensão de um efeito a ser transmitido passam a se configurar em guias de composição. O modo pelo qual o tema surge para o escritor, não apresenta relevância para os estudos literários. Cada autor percebe, em situações ou fatos, distintos graus e valores de efeito. A impressão proveniente do tema é utilizada para compor o texto de forma a reproduzi-la no leitor. A composição é, então, o processo de estruturar uma forma narrativa capaz de orientar o leitor, guiando-o para uma impressão final. Assim, retorna-se ao tema significativo, que já não é o mesmo que incitou o autor a escrever, mas aquele que o conto proporciona ao leitor; um sentido possível, de acordo com as disposições estruturais que orientam a leitura.

Um sentido para o texto advém de seu conteúdo, por conseguinte, o autor compõe estruturalmente o conto de modo a orientá-lo. De acordo com a hermenêutica literária, a leitura se compõe de três passos: compreensão, interpretação e aplicação. Como estratégia de composição e em exata paridade

com os três passos hermenêuticos, propõe-se para o processo criativo: comunicar, sugerir e provocar (efeito).

Sugerir é um processo em que o autor trabalha a linguagem e as estruturas narrativas de forma estratégica, visando possibilitar ao leitor, como num jogo, um sentido não explícito. A concretização de um sentido decorre das combinações que o leitor faz em interatividade. Portanto, o leitor age durante o ato da leitura diante de um objeto que o orienta, assim, não há dono do jogo, mas regras a seguir.

Provocar o efeito decorre de uma intenção do escritor. É importante a previsão do efeito, pois, desse modo, o autor poderá orientar as estruturas textuais visando um resultado. Apesar de o processo de composição constituir-se de uma mescla indivisível de elementos racionais e irracionais, em determinado momento da criação surge a necessidade do autor “pensar” sobre o que está construindo e planejar estratégias para concretizar o efeito pretendido. Ou seja, o processo criativo surge da combinação de estados conscientes e inconscientes do autor. Essa conclusão surge por dois motivos: primeiro, porque o autor que acredita somente na inspiração, ao tentar explicá-la, necessita racionalizá-la e, portanto, assume um engano; e, segundo, porque o autor que compreende seu processo criativo de forma puramente racional não consegue explicá-lo sem se abstrair de uma interpretação subjetiva. Por conseqüência, acredita-se que a mescla de elementos racionais e irracionais promovem uma melhor compreensão do processo de leitura. Contudo, esse estudo procurou voltar-se aos procedimentos

racionais, às combinações estruturais. Refletiu-se sobre os elementos e aspectos do conto que não se compõem de forma irracional e que, portanto, exigem uma estruturação racionalizada, visando um resultado determinado. Jayme Paviani reitera essa idéia:

A obra literária realiza a percepção e a reflexão ao mesmo tempo e isto pode ser observado sob o ponto de vista da produção e da recepção. A percepção estética, para operar a transformação do que recebe e para permitir perceber na obra algo, necessita de reflexão. Graças a ela a percepção ôntica torna-se ontológica, a realidade torna-se inteligível. A percepção estética, seja ela produtora ou receptora, sempre é um constante aprender a perceber, pois a arte enquanto expressão é percepção estilizada, é um determinado modo de perceber “formalizado” conforme as normas e os valores estéticos de cada época, ou mesmo de cada obra¹²¹.

O conto pretende-se uma história curta, para tanto é preciso não prolongar sua estrutura narrativa, o que denota uma consciência quanto à *brevidade*. A *intensidade* é alcançada pela objetividade dos termos, um processo seletivo sintático e semântico que obriga à escolha do estritamente necessário em conformidade com o tema. O *efeito* deve advir do sentido que o conto orienta, para tanto, é útil um planejamento estrutural. Tais combinações estratégicas compreendem escolhas objetivas, logo, em sua maior parte, a estrutura compositiva do conto é passível de estudo, o que pode ser comprovado através da constante busca por oficinas de criação literária.

¹²¹ PAVIANI. *Op. Cit.* p. 116.

Do fim para o início

A pretensão de controlar impressões advindas de um objeto pode parecer no mínimo excêntrica, mas o inverso não seria algo absurdo também? Desse modo, caberia ao leitor criar através de um ponto de partida, o texto oferecido pelo “escritor”. Talvez, essa idéia soe mais como um exercício de oficina literária do que como uma hipótese.

Não existe a possibilidade de um controle total sobre a leitura, visto que tal ato é resultado de uma interação entre texto e leitor. Nesse sentido, prefere-se refletir sobre o assunto, considerando o texto guia para a leitura, uma previsão em expectativa.

Buscando encontrar elementos comuns entre o conto e o efeito, no primeiro capítulo apontaram-se aspectos gerais do conto. Julio Cortázar enumera como elementos principais de um conto: *o tema significativo*, como um fato inspirador do conto que compromete a obra em reproduzir significância para o leitor; *a intensidade*, como as escolhas de palavras em obediência ao tema comprometida com a produção de efeito; a unidade de tempo, ou *a brevidade*, como uma forma de manter *a tensão* e, assim, causar o efeito com mais propriedade; *a esfericidade* que considera o conto como uma forma circular, cujo efeito advém de seu interior, unindo todos os outros elementos ao seu redor.

Ricardo Piglia, por sua vez, aponta no conto a possibilidade da leitura de duas histórias, o que se compreende uma referência tanto ao processo generativo, quanto ao ato da leitura como concretizador de sentidos. A história cifrada pode ser compreendida como um segundo sentido possível encontrado pelo leitor e premeditado pela estratégia do autor ao criar o conto. Assim, *a objetividade e a possibilidade* de leitura surgem como elementos do conto.

Em Aristóteles, encontrou-se similaridade de conceitos da tragédia com o conto, sempre relacionados ao efeito. Enquanto a melhor tragédia é a que melhor provoca o efeito catártico, o melhor conto é aquele que mais intensamente provoca efeito. Os conceitos tanto de *unidade de ação*, quanto de tempo, são aproximados ao conto como elementos que provocam melhores efeitos.

Edgar Allan Poe propôs a idéia de se compreender um texto literário, como provocador de efeito, desde o primeiro instante de sua composição. À parte certos equívocos do norte-americano, suas idéias aproximam-se às de Aristóteles, no sentido de que o melhor texto é o que mais efeito provoca. Poe observa que um texto é composto de forma esquematizada e, quanto mais o autor for capaz de orientar a leitura, melhor a obra será. Poe teve disposição e coragem para mostrar um método de criação e, desse método, pode-se apreender que um texto literário não surge simplesmente através da inspiração, é preciso moldá-lo, estruturá-lo com vistas a um fim. Através das orientações dispostas no texto, afirma que um autor se deve comprometer com o leitor, responsabilizando-se em compor uma obra capaz de apresentar sentido e provocar efeito.

Além desses autores, a teoria do efeito de Wolfgang Iser, teórico da estética da recepção, foi escolhida por discutir e tratar o texto literário, a partir de concepções estruturais. Importando-se com a recepção do leitor, Iser afirma que um texto somente se realiza no ato da leitura. Não se trata de abandonar o texto e estudar o que dele se diz; pelo contrário, o texto é a estrutura que proporciona a leitura e a concretização de significados. No texto estão os segmentos determinados que se intercalam por pontos indeterminados (vazios e negações) permitindo ao leitor uma atividade a fim de preenchê-los. O texto permanece o mesmo através dos anos e, se possibilita sentidos diferentes, esses advêm das mudanças que os leitores reais sofreram em um contraste histórico. No texto, encontram-se as instruções de como completá-lo, concretizá-lo em sentido ou atualizá-lo em código.

O texto é a união de uma linguagem estruturada de forma a conceber uma mensagem. Para um leitor compreendê-la, precisa encontrar significados para os signos dispostos no código do texto. Além da palavra, o conto utiliza-se de uma estrutura de segmentos de sentido, arranjados de forma objetiva, para apresentar uma narrativa. O leitor combina os sentidos das palavras, dos segmentos e depara-se com um todo circunstancial. Esse todo é o texto limitado às disposições estruturais impressas no papel. Ao final da leitura, extrai-se um sentido possível. Porém, nem todos elementos dispostos no texto são formados somente por pontos determinados. Há elementos indeterminados que intercalam segmentos de sentido que requerem o preenchimento do leitor em busca de uma compreensão

narrativa. Esses elementos podem ser vazios ou negações sobre os sentidos anteriormente descobertos. Alguns contistas utilizam-se desses elementos como técnicas de composição como, por exemplo, a arte da elipse. Saber estruturar as indeterminações (vazios e negações) é um importante elemento estrutural no conto moderno, consolidando a idéia do contar sem precisar dizer.

O efeito é uma impressão provocada pelo sentido possível que o leitor alcança, ao seguir as orientações estratégicas dispostas no texto. Por esses conceitos, retirados dos estudos da estética da recepção, abandonou-se a idéia da existência de um significado a ser encontrado por todos os leitores. O conto é uma composição de orientações de leitura, às quais cabe ao leitor completar os signos, sem abstrair-se da forma estrutural em que se encontram dispostos. Assim, o ato da leitura alcança um sentido concretizado pelo leitor, provocando-lhe um efeito.

Tal idéia provém de um axioma ao qual se procurou lidar durante todo esse estudo: o autor compõe um conto a partir de uma idéia, fato inspirador ou criação racional que lhe é significativo na intenção de provocar efeito no leitor.

Ao autor é indispensável reconhecer, na expectativa de leitura, a previsão de um leitor implícito, como orientação a um leitor real. É da leitura e combinação das estruturas do conto que um leitor alcança um sentido. Portanto, tais estruturas prevêm um leitor capaz de combiná-las.

O texto age como guia de sentido para o leitor, naquilo que se percebe em sua estrutura. Entende-se, do mesmo modo que Poe, que o autor tem participação estratégica na composição.

A composição do conto é, portanto, a objetivação de uma estrutura e a construção de uma possibilidade de sentido, um ato circular, cujo fim retorna ao princípio: a intenção de provocar efeito advém de uma provocação sofrida. Compreende-se que nem todos os autores, nem todas as obras, são compostas com tal objetividade. Porém, talvez seja necessário refletir sobre as considerações de Aristóteles, acerca das tragédias: as melhores obras são as que produzem efeito com mais intensidade.

Essa dissertação preocupou-se em recolher processos racionais, tentando encontrar quais os elementos definidores do conto. Não se excluem os processos irracionais, mas se pressupõe que, ao estudá-los, não passaria de mera especulação incapaz de ser comprovada.

Planejar a estrutura de um conto visando à produção de um efeito predeterminado constitui um método de escrita. Considerar tal processo demonstra um cuidado maior com aquilo que se produz.

Com isso, imagina-se ter contribuído para os estudos estruturais do conto, possibilitando, assim, novas e melhores reflexões sobre o tema.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1995.

_____. *A arte poética*. São Paulo: Martin Claret, 2007.

_____. *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

ADORNO, Theodor E. Lírica e sociedade. In: _____. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores)

ANJOS, Cyro dos. *A criação literária*. Salvador: Livraria Progresso, 1959.

BAUDELAIRE, Charles. *Ensaio sobre Edgar Allan Poe*. São Paulo: Cone, 2003.

BENVENUTI, Juçara. *O efeito estético da literatura e a produção textual*. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2003.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BORDINI, Maria da Glória. *Fenomenologia e teoria literária*. São Paulo: EDUSP, 1990.

BORGES, Jorge Luis. *O livro de areia*. São Paulo: Globo, 1999.

CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de La Mancha*. São Paulo: Real Academia Espanhola, 2006.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CRUZ, Pe. Antonio da. *Arte: da composição e do estilo*. 8. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1967.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura – uma introdução*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GARDNER, John. *A arte da ficção*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

GIARDENELLI, Mempo. *Assim se escreve um conto*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.

GOLDMANN, Lucien. *A criação cultural na sociedade moderna*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972.

GORKI, Máximo. *Como aprendi a escrever*. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

GOTLIB, Nádya Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1995.

GUEDES, Paulo Coimbra. *Da redação escolar ao texto: um manual de redação*. Porto Alegre: EDUFRGS, 2002.

HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HAWTHORNE, Nathaniel. *Contos*. 2. Ed. São Paulo: Cultrix, 1987.

HEGEL. *Curso de estética: o sistema das artes*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. A determinação do ideal. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

HEMINGWAY, Ernest. *Death in the afternoon*. New York: Scribner, 1932.

_____. *Hemingway por ele mesmo*. São Paulo: Martin Claret, 1990.

_____. *Contos de Ernest Hemingway*. Rio de Janeiro: ertrand Brasil, 2001.

v. 1, 2 e 3.

INGARDEN, Roman. A bidimensionalidade da estrutura da obra literária. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*. Série Traduções, Porto Alegre, v.1, n.1, nov. 1995.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Ed. 34, 1996. v. 1.

_____. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

v. 2.

_____. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*. Série Traduções, Porto Alegre, v. 3, n. 2, mar. 1999.

_____. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.

_____. The reading process: a phenomenological approach. In: TOMPKINS, Jane.P. (Ed.) *Reader-response criticism: from formalism to post-structuralism*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1980.

_____. *O processo de leitura: uma visão fenomenológica*. (mimeo)

KAFKA, Franz. *Carta ao pai*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. *A metamorfose*. São Paulo: América do Sul, 1988.

KIEFER, Charles. *Mercúrio veste amarelo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.

_____. *Uma poética do conto* (a variante da modernidade ocidental). Tese de Doutorado. Porto Alegre: PUCRS, 2003.

_____. *Borges que amava Estela e outros duplos*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1995.

LIMA, Hermann. *O conto*. Salvador: Imprensa Vitória, 1958.

LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. In: _____. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MILLER, Henry. *A hora dos assassinos: um estudo sobre Rimbaud*. Porto Alegre: L&PM, 1983.

MÜLLER, Marcos José. *Merleau-Ponty: acerca da expressão*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 1982.

MOSCOVICH, Cíntia. *O eloqüente silêncio: das oficinas de criação literária à conquista da competência para o conto*, Porto Alegre: PUCRS, 2000.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.

PAVIANI, Jayme. *A racionalidade estética*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1991.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

_____. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

POE, Edgar Allan. *Poemas e ensaios*. 3. ed. São Paulo: Globo, 1999.

_____. *Histórias Extraordinárias*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

POUND, Ezra . *A arte da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1998.

_____. *O abc da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1970.

PROENÇA FILHO, Domício. *Pós-modernismo e literatura*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995. (Série Princípios)

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: iniciação aos estudos literários*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

IMBERTI, Anderson; et, al. *El cuento breve em América*. Revista PROA, Buenos Aires, terceira época, n. 67, octubre/ noviembre de 2006.

ROCHA, João César de Castro (Org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999.

SABATO, Ernesto. *El escritos y sus fantasmas*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.

SARTRE, Jean Paul. *Que é literatura?* São Paulo: Ática, 1989.

SCHOPENHAUER, Arthur. *A arte de escrever*. Porto Alegre: L&PM, 2005.

SCLIAR, Moacir. *O texto, ou: a vida - uma trajetória literária*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

SOUZA, Roberto Acizelo de. *A formação da teoria literária*. São Paulo: LITEC, 1987.

TCHÉKHOV, Anton. *Os melhores contos de*. São Paulo: Círculo do livro, [s.d.].

TINIANOV, Iuri. *O problema da linguagem poética I: o ritmo como elemento construtivo do verso*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

_____. *O problema da linguagem poética II: o sentido da palavra poética*. Rio de Janeiro, 1975.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva. 1970.

TOLEDO, Dionisio de Oliveira (Org.). *Teoria da Literatura, formalistas russos*.

Porto Alegre: Globo, 1971.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. *As idéias estéticas de Marx*. Rio de Janeiro: Paz e

Terra, 1968.

WITTEGENSTEIN, Ludwig. *A teoria da literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo:

Ática, 1989.

ZILLES, Urbano. *Teoria do conhecimento*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.