

Literatura e circunstância

Silvina Rodrigues Lopes*

Resumo

A escrita deste texto decorre de uma convicção fundamental: há, em diferentes graus, um ritmo pelo qual, sem que isso negue o movimento universalizante das linguagens, as circunstâncias interferem no sentido da singularização. A diferenciação dos tipos de discurso decorrerá assim entre um máximo de singularização e um máximo de universalização. Desta convicção inicial, fundada no pensamento da linguagem desenvolvido no século XX, na seqüência de Wittgenstein, decorre que os tipos de discurso artístico e ético, sendo aqueles em que a metamorfose é mais evidente, o que por conseguinte faz deles os mais inclassificáveis, são igualmente aqueles onde a intensidade do singular prevalece. Pretende-se, no desenrolar deste texto: 1) Mostrar como considerar a ficcionalidade enquanto constituinte do literário tende a vinculá-la à universalidade e a ignorar a singularidade das circunstâncias; 2) Defender que, quanto mais se constitui na contigüidade linguagem-mundo (mais real, menos ficcional), mais um discurso se afirma como potência questionadora e construtiva, isto é, mais incita a pensar.

Palavras-chave: Ficção; Significância; Circunstâncias; Singularização; Universalização.

Um dos aspectos mais importantes da reflexão atual sobre a produção e o funcionamento das formas discursivas diz respeito à exigência de sentido, que de modo nenhum se confunde com o apelo de retorno ao sentido, pois este, que normalmente acompanha uma série de outros apelos de retorno, está em sintonia com todas as outras formas de anulação da temporalidade histórica e resulta de uma concepção da história como reserva de fatos e idéias disponíveis para movimentos cíclicos de reapropriação. A exigência de sentido, sendo em absoluto oposta a qualquer idéia de retorno, pela simples razão de que esta rasura o acontecimento ao negar a irreversibilidade, coloca-nos perante a criação de linguagens como conseqüência do processo de repetição e diferença que, de modos diferentes, faz parte das diversas práticas discursivas.

* Universidade Nova de Lisboa.

Só o irrepetível na unicidade do seu “aqui e agora” possui a força abismal que é abertura de sentido, excesso constitutivo de uma relação em que o singular se afirma nos limites da linguagem. O tempo em que cada coisa é, tempo da relação, corresponde à afirmação da circunstância. Por isso o reconhecimento da nossa finitude está implicado no nosso fazer sentido, quebra da pura repetição maquínica e construção de formas discursivas abertas ao infinito enquanto dispositivos geradores de significância e não apenas de significado. Trata-se de responder ao impossível nomeando o possível, o que nos rodeia:

Circum-stantia! As coisas mudas que estão, próximas, à nossa volta! Muito perto de nós, erguem as suas tácitas fisionomias... como que necessitadas de que aceitemos a sua oferenda... E caminhamos entre elas cegos para elas, o olhar fixo em remotos desígnios... Temos de procurar para a nossa circunstância, tal como ela é, precisamente no que tem de limitação, de peculiaridade, o lugar acertado na imensa perspectiva do mundo. (ORTEGA & GASSET, 1964, p. 25)

Na nossa reflexão sobre a diversidade dos tipos de discurso chamamos poético a um discurso que surge como resposta antes de toda a crítica ou negatividade. Sendo responder ao mundo e responder pelo mundo, o essencial do poema não é a instauração de um dialogismo enquanto troca intersubjetiva, mas a subjetivação, o traçar do conjunto de relações que constituem a circunstância enquanto morada instável – permanência e alteração contínuas. Na diferente acentuação desses termos joga-se a relação entre o universal e o singular, de tal modo que poderíamos analisar os diferentes tipos de discurso em função daquela. O poema é a composição que atinge o extremo do possível na afirmação da singularidade enquanto relação ao outro, interrupção do geral, abertura de sentido. Já em relação à “literatura” enquanto designação englobante, não é possível separá-la de uma dimensão pragmática e institucional que se sobrepõe quer ao poema (em verso ou prosa), quer aos textos em geral designados de literários – conto, romance, autobiografia, diários, e todos aqueles que procedem ao esbater das fronteiras dos “gêneros” estabelecidos. Apesar de essa dimensão institucional da literatura vir dar às obras que recolhe uma espécie de lugar que as “resgata” da precibilidade, o que acontece é que, paradoxalmente, esse “resgate” é feito à custa de juízos que tendem a estabelecer ideais em função dos quais uma tradição se consolida, e tende assim ele próprio a ir contra a força disruptiva da obra literária, que lhe advém da sua continuidade com as circunstâncias em que nasce.

Não se trata de recusar a dimensão institucional da literatura, mas de não deixar que ela prevaleça no jogo de forças em que as obras são produzidas e recebidas. Para tal é preciso compreender que se trata de um território instável, sem fronteiras definidas e que pertence ao que vem, à mudança. Se admitirmos que um livro só é decisivo na história do seu “gênero” quando a altera, não havendo por conseguinte uma lei que determine previamente o seu desenvolvimento, e considerarmos a lite-

ratura como sendo ela própria na sua globalidade um “gênero”, concluiremos que um dos seus efeitos é justamente o da perturbação dos gêneros ou tipos de discurso.

Sob a designação “literatura” não só se inclui uma multiplicidade como um movimento desencadeador do múltiplo; enquanto manifestação da força do contínuo linguagem-mundo, ela leva os outros domínios do pensamento a questionarem a sua própria estabilidade conseguida à custa da rasura das circunstâncias, a qual tem quase sempre por base a idéia de uma adequação, não às coisas na sua singularidade (o singular não pode ter nome), mas às suas essências.

Por sua vez a literatura é alvo de discursos que visam contê-la e negar os seus efeitos. Remetê-la para a categoria da ficção pode ser um dos modos de a neutralizar, seja porque isso corresponda a remetê-la para um estatuto de diversão, seja porque assim se lhe confere uma função que vai ao encontro de um desejo de controle da multiplicidade pela imposição de modelos, que são sempre totalizadores, mesmo quando minoritários.

Importa recordar as advertências de diversos pensadores do século XX que viram na época da tecno-ciência o desenvolvimento de um conhecimento que tem como paradigma a abstração das ciências matemáticas da natureza. Com Jan Patocka (1990) reconhecemos que o meio ambiente do humano foi dominando a influência do mundo orgânico até chegar a “um mundo que se identifica com a natureza inorgânica, mais precisamente com a sua forma abstrata, não intuitiva. É um mundo menos de forças (...) que de fórmulas, de que a humanidade contemporânea sofre a pressão sempre crescente” (p. 357). Um mundo em que a exigência de crescimento contínuo própria da aliança do capitalismo moderno e da racionalidade abstrata dá lugar à construção dos “fenômenos” a partir de processos de abstração, idealização e formalização – que rasuram a relação às coisas na sua dimensão concreta, isto é, contingente. O princípio que está na base de toda a formalização é a ficção, ou seja, a construção de possíveis: a partir daí, por um processo estatístico ou outras técnicas de previsão, chega-se ao provável. Daí que seja difícil não nos interrogarmos sobre a relação entre a literatura como ficção e as ficções da tecno-ciência que foram construindo a realidade moderna. A primeira distinguir-se-á por não ser simples ficção, por ser uma construção que não rasura aquilo que decompõe toda a construção. Por outras palavras, a “ficção” literária existe pelo movimento que garante a sua duplicidade – ser “obra” no desfazer de todo o sistema, de toda a totalidade, de toda a obra. O seu pensamento vem perturbar as crenças científicas na univocidade das linguagens naturais, ou seja, na possibilidade de as condicionar em absoluto através da imposição de protocolos de leitura ou da sua subordinação a uma armadura lógica inenunciável. Por outro lado, qualquer obra literária vem já provocar o questionamento da ficcionalidade como categoria distintiva do discurso literário e chamar a atenção para o seu realismo intrínseco, um realismo que não é de imitação, nem de verosimilhan-

ça, mas que é tanto mais realista quanto aquilo que o separa dos outros tipos de discurso é a evidência com que nele o real arremete igualmente contra o certo e o provável.

Contrariamente à hipótese de haver uma ficcionalidade constitutiva do literário, proponho que se entenda que, participando ele da ficcionalidade, que é condição estrutural de qualquer discurso, dela se afasta pela inscrição de forças circunstanciais, relacionais. Essa inscrição configura o real como estranheza incitadora, e torna-se impulso para fora do auto-comprazimento esteticista ou do simples juízo analógico. Todas as linguagens se desenrolam em contaminação com o real, mas nem todos os discursos constituem linguagens, alguns são puros mecanismos de produção de significados, não há nenhuma forma de vida neles entrelaçada, mas apenas o jogo das repetições inorgânicas. Quando um discurso se subordina por completo a objetivos, a dimensão repetitiva, técnica, objetivista e universalista prevalece e determina a sua identidade, motivo pelo qual ele não pode deixar de falhar as circunstâncias.

Sublinhe-se que a abstratização que está subjacente ao desenvolvimento da tecno-ciência está voltada para um controle absoluto da lógica e nessa medida não corresponde aos desígnios do que em geral se chama arte abstracta, onde encontramos um pensamento que não abdica do singular e procura ser expressão das forças no movimento de atenção àquilo que vem. Sem entrar aqui na discussão desta questão, refiro-me apenas ao primeiro sentido de abstratização como indiferenciação. É nesse sentido que um pensamento da literatura e outros discursos não pode deixar de prestar atenção à indistinção progressiva entre realidade e ficção, que já hoje deixaram de existir numa relação de contraste.

Na seqüência da sua análise do movimento que conduziu à assimilação entre ficção e realidade, o filósofo alemão Odo Marquard (1991) apresenta a seguinte tese:

(...) a realidade moderna inicia, como resposta lenta ao aniquilamento escatológico do mundo, a estrada da ficção. Desde que Leibniz reconheceu expressamente uma função positiva aos males, função que, de maneira cada vez mais explícita, foi reivindicada para os males gnoseológicos e para a ficção, ao mesmo tempo que aumenta a velocidade de transformação do mundo moderno, aumenta, se possível de maneira exponencial, o conteúdo de ficção da realidade moderna. (p. 187)

A função positiva da ficção traduz-se, no domínio da filosofia, no fato de as ficções deixarem de ter um papel marginal, de exemplos que por contraste indicam a realidade, para passarem a constituir-se como idéias reguladoras (Kant), “ficções heurísticas”. Assim, na seqüência da valorização kantiana do “como se”, Habermas apresenta a noção de comunidade ideal de comunicação como uma ficção que suporta a sua teoria do agir comunicacional. A importância da ficção para a filosofia é evidente em autores como Wittgenstein, ou Husserl (1993) que no § 70 de *Idées I*, a propósito da redução fenomenológica, escreve: “a ‘ficção’ constitui o elemento vital

da fenomenologia como de todas as ciências eidéticas; a ficção é a fonte onde se alimenta o conhecimento das verdades eternas”.

No domínio da arte, é com o aparecimento da estética em meados do séc. XVIII que ela se torna ela própria invenção do mundo: “De imitação da realidade, torna-se superação da realidade: criação original, ilusão genial, ficção” (MARQUARD, 1991, p. 187). É o fundador da Estética, Baumgarten, que não só a equipara à lógica, mas, no § 584 de *Aesthetic*, prescreve à arte o recurso a elementos ficcionais. Assim, “através da determinação estética da arte como superação genial da realidade pela ficção, a arte não é senão a radicalização daquilo que a realidade já é: de fato, esta é, igualmente, superação da realidade através da ficção” (MARQUARD, 1991, p. 187).

No momento em que a realidade se transforma modernamente em ficção, no momento em que a arte, através da sua definição em termos de ficção, que a torna permutável com a realidade moderna, deixa de ser insubstituível, a arte deve abandonar esta definição em termos de ficção: “(...). Dadas as condições modernas de transformação da realidade em ficção, a arte apenas permanece não acabada, quer dizer, insubstituível, se se define ‘contra’ a ficção, (o que quer que isso signifique mais em detalhe)” (MARQUARD, 1991, p. 189).

A assimilação muito freqüente entre literatura e ficção torna-se problemática. Problemática, em primeiro lugar, pelo fato de exigir que se tente perceber melhor em que medida essa identificação se verifica. Podemos partir de uma história do romance como a que é proposta por Milan Kundera, embora tal não signifique que a subcrevamos. Nessa história, o romance é pensado em função da sua composição: desde Cervantes, com o **Dom Quixote**, até Musil e Herman Broch, cada grande romancista reinventou o gênero recebendo a herança anterior, isto é, deslocando-a, alterando-a. O que no entanto é comum a todos os romances é o jogo e a ironia. É pela ausência desta que todos os romances-tese ficam fora da história do romance. A ironia implica a complexidade, o fato de todos os elementos do romance serem solidários entre si e não valerem isoladamente. A compreensão do romance exige então um trabalho atento de leitura. Mas não para chegar a uma ficção, um mundo outro, uma construção estável. Onde se chega é à suspensão do significado, o que não é sequer a polissemia mas o movimento de disseminação pelo qual o sentido emerge como múltiplo, irredutível ao Um ou ao plural. A literatura é por conseguinte em relação à ficção como construção imaginária dotada de significado uma espécie de corpo que devora a alma incorporando-a, não permitindo que ela exista separada. É neste sentido que a literatura nunca é apenas ficção, mas a “ficção suprema” de que se fala num poema de Wallace Stevens.

Contrariamente ao que se passa com as ficções vulgares ou com as ficções conceptualizantes, em literatura a percepção é percepção tanto de imagens como de idéias. Nela, sensível e inteligível não se dialetizam: “a percepção tem o acento do senti-

mento; o sentimento tem a clarividência da percepção” (HOFMANNSTHAL, 1992, p. 146). É assim que a literatura, que só existe a partir da materialidade de uma composição rigorosa, nem por isso supõe a existência do sujeito como entidade anterior que põe e dispõe de uma matéria. Como inscrição das circunstâncias numa “ficção suprema”, a literatura resulta de uma imensa passibilidade, a capacidade de se deixar afetar por todas as coisas vivas do mundo e de lhes responder. É nesse sentido que podemos dizer que ela é experiência. Não um acontecimento vivido no presente da presença, mas algo que, sem se eximir ao perigo da experiência, a transporta para as palavras como significância, um sentido ausente, uma inquietação, além de todo o cálculo.

O outro aspecto pelo qual a identificação entre literatura e ficção é hoje problemática é o seguinte: muitos produtos que se apresentam como literatura não são senão ficções, isto é, produtos que resultam da aplicação de técnicas à construção de mundos possíveis. Assim: há uma indústria, há um mercado, e há especialistas de ficção. As grandes editoras e as menos grandes concorrem entre si para comprar os direitos de autor de obras que ainda não foram escritas; os consumidores consomem menos do que aquilo que a indústria ambiciona; há cada vez mais cursos de escrita criativa; há cada vez mais apelos desesperados e impotentes à leitura. O que isso significa é que há uma indústria (que permanentemente se auto-classifica como indústria em crise) que vive da instrumentalização da linguagem e que controla a sua produção em função de estudos de mercado, provavelmente obtidos por métodos estatísticos e pelas mais sofisticadas teorias das probabilidades. A apresentação dessa indústria como uma indústria da literatura faz parte dos modos de negar esta última. De fato, sendo a literatura o modo por excelência como as sociedades resistem à massificação e encontram o equilíbrio que permite a diversidade e por conseguinte a vida, essa ligação à indústria enquanto produção que, em obediência ao imperativo de velocidade de circulação da moeda, é orientada apenas para o aumento crescente da produção, não pode deixar de suscitar a reflexão sobre um condicionamento que, sob a capa da liberdade do mercado, corresponde de fato à anulação de qualquer exigência de sentido. A situação entende-se melhor quando temos em conta que a literatura foi sempre rodeada por outros tipos de discurso, nomeadamente o discurso crítico e os estudos literários, que ao mesmo tempo que garantiam a base material da sua existência, do seu *corpus*, digamos assim, a deslocavam para um lugar que não era o seu. Podemos chamar literatura àqueles textos que nunca se acomodaram aos lugares que lhes foram sendo dados e sempre se retiraram para um espaço de solidão onde não há qualquer partilha de poder. É essa retirada que conta, não a solidão absoluta, que não saberíamos a que corresponde, mas o movimento de retirar-se – criação de uma reserva, salvaguarda do singular, na relação com o outro, sem o qual nenhuma linguagem pode alguma vez existir.

Aquilo que hoje nos aparece como uma degenerescência, a ligação tão íntima entre literatura e indústria, está anunciado em todas as concepções que fazem corresponder uma obra de ficção, de que o romance é o exemplo mais significativo, à construção de um mundo em confronto com a realidade, quer porque a duplica, quer porque lhe contrapõe um outro mundo que nos permite a evasão ou o conhecimento. Essa situação é assim anunciada pelas concepções da literatura que no século passado propunham uma esteticização da arte, fazendo dela um mundo autônomo, subtraído à influência das circunstâncias e refúgio duradouro contra os traumatismos da realidade. Mas é igualmente anunciada quando se pretende que o romance dá a conhecer uma realidade real que representa; ou que através de uma realidade fictícia que constrói dá a conhecer parcelas ignoradas da existência. Com certeza que a literatura como ficção contribuiu para a abertura de novas perspectivas que foram importantes para a educação moral e cívica. Mas também noutros domínios esses contributos existiram – tanto a ciência, como a filosofia, como o jornalismo, por exemplo, contribuíram para a consolidação de um espaço público que a eclosão do romance impulsionou de modo decisivo. E isso não se pode confundir com a literatura. A literatura está antes. É uma questão de confiança. É saber que a nossa existência não se dissolve na generalidade das palavras gastas, é saber que há uma memória não-subjetiva.

O escritor é aquele que encontra as palavras e os ritmos para dizer o seu tempo: o tempo como tempo de mudança – memória, metamorfose, abertura ao outro que não é o futuro como cálculo mas sim algo que é da ordem do improvável, do que não emerge de uma necessidade prévia mas que na liberdade funda a sua própria necessidade. Recusa-se assim, sublinhe-se, qualquer subordinação da literatura à representação. Representar é “estar em vez de”, o signo em vez da coisa significada, o que implicaria a separação entre um mundo fenomenal e a linguagem, separação absurda pois nós apenas existimos pela linguagem. Se no quotidiano e no domínio da atividade prática e científica não prescindimos da ilusão da representação, ela arrasta-nos para um mundo do geral, ou da abstração, face ao qual a literatura funciona como antídoto pois é o lugar onde essa ilusão se desfaz, tal como se desfaz a ilusão ficcional. De fato, a ficção não é senão a representação de um mundo criado. É por isso que a designação “ficção”, que por vezes encontramos aplicada a certos textos literários pretendendo significar que esses textos não duplicam uma realidade prévia, não só não é esclarecedora, como releva do princípio básico do esteticismo – a possibilidade de evasão.

Num certo sentido, tudo é ficção e não-ficção, pois o literal como um duplo exato e adequado das coisas não existe. Há uma afirmação de Nietzsche (1980), em **Verdade e mentira em sentido extra-moral**, muitas vezes citada, que ao abalar definitivamente a distinção entre literal e figurado introduz a própria vacilação da oposição entre ficção e representação. É a seguinte:

O que é então a verdade? Uma instável multidão de metáforas, de metonímias, de antropomorfismos, em suma, um conjunto de relações humanas que foram poética e retoricamente consagradas, transpostas, ordenadas, e que, no termo de um longo uso, parecem firmes, canônicas e constringedoras: as verdades são ilusões que esquecemos que o são, metáforas que perderam a sua força sensível, moedas que perderam o seu cunho e passam a ser consideradas não como moeda mas como metal”. (p. 46)

Fora do paradigma da adequação, que é aqui posto em causa, a ficção apenas contrasta com a realidade se por esta entendermos um modelo mais ou menos estável e dominado pelo princípio de identidade. Ora, esse modelo tende a deixar de existir quando as pessoas são constantemente bombardeadas com novos inventos técnicos, novas imagens e informações de toda a espécie. Então, o que se passa é que, tendo-se perdido a realidade estável, embora nem por isso se tenha perdido a fé perceptiva, deixou-se de acreditar num mundo dotado de um sentido, para chegar a uma situação em que o excesso de significados redundava na ausência de sentido na medida em que impede a capacidade de escolha e decisão. É por isso que o modo como hoje a literatura nos retira à ilusão da representação não é através de uma idéia de ficção que consista em contrapor à realidade dada uma realidade criada pela imaginação, mas através de um dizer que interrompe a cadeia da representação, afirmando a singularidade da existência, o irrepetível, que é uma questão de ritmo.

No princípio deste século, Hofmannsthal (1992) dizia:

Todo o ritmo traz em si a linha invisível do grande movimento que pode produzir. Quando os ritmos se fixam, o gesto de paixão que se esconde neles torna-se tradição, como aqueles de que se compõe a insignificância de um *ballet* vulgar. O tom pessoal é tudo. Aquele que não o respeita priva-se da liberdade interior, a única que pode tornar a obra possível. O mais corajoso e o mais forte é aquele que é capaz de colocar as suas palavras com a maior liberdade. Porque nada é tão difícil como arrancá-las às suas associações falsas e resistentes. (p. 52).

É por isso, porque a literatura não existe fora de uma tonalidade e um ritmo, que o discurso literário não se resume à possibilidade de dizer tudo enquanto liberdade de expressão. Esta parece decorrer inicialmente, e naturalmente, do fato de o mundo, as ações e os sentimentos representados ou apresentados estarem isentos do nosso juízo direto, visto que se apresentam como exemplos e não como ideais puros e simples. A possibilidade de dizer tudo, constitutiva do discurso literário, está para além da liberdade de expressão. Nesse sentido, admitir a possibilidade da literatura é reconhecer que, como condição para que os nossos discursos façam sentido, há uma experiência injustificável do dizer, experiência que não está subordinada a nenhuma lei prévia e por isso interrompe a todas, por isso nos aproxima do inesperado, nos ensina a esperar o inesperado, aquilo que nenhuma ficção pode prever: “Não é so-

mente pelas liberdades de pensamento e de expressão que todas as formas de ‘escrita’ se acham regularmente confrontadas com os poderes. É fundamentalmente pela sua resistência à subsunção em significação” (NANCY, 1993, p. 185).

Se hoje em dia folheamos apressadamente grande parte dos livros, revistas e jornais a que temos acesso, é porque parece que tudo aquilo que contam já tinha sido previsto ou já tinha acontecido, pois cada vez mais prever e acontecer parecem reversibilizar-se. E no entanto... há a guerra, a fome, a morte, que encontram na apatia um terreno propício... e há, apesar de tudo, a alegria. E no entanto ainda... não lemos apenas como autômatos. Lemos porque procuramos através do que lemos aquela inflexão das palavras, aquele desvio da sintaxe, aquele brilho das imagens que nos liga aos outros naquilo em que com eles não fazemos comunidade, que nos situa num mundo como partilha de sentido. Lemos porque temos confiança na magia das palavras, na sua capacidade de permitir o encontro, de agir deslocando-nos do deserto que seria a informação transparente e imediata para a obscuridade em que cada coisa pode ter o peso da sua sombra. Lemos, por conseguinte, porque sabemos, de um saber anterior a todos os saberes, que há literatura. Esse saber anterior, a confiança, não tem porém qualquer origem teológica, pertence à condição humana, que é a nossa, pertence ao nosso decidir. É por isso que folheamos muitos livros e os abandonamos, que lemos alguns que nos exasperam e outros que nos deixam indiferentes. É que a literatura não é para nós um dado, mas também não é um dom. É uma oferenda que aceitamos, o que significa que com ela implicamos a nossa vida, a nossa maneira de pensar e agir. A aceitação do texto literário cabe ao seu leitor, que o questiona, que com ele se debate em vista de uma melhor compreensão, mas também estremece perante o desfazer do senso comum, perante o desaparecimento do mundo já feito, e que com ele se desloca, num abandono da apropriação. A aceitação excede por conseguinte o simples ato de leitura, porquanto este ou se assume como interpretação e reduz o texto àquilo que ele não é, um sentido oculto, ou propõe, como se isso fosse possível, embora possa partir do princípio contrário, uma análise rigorosamente técnica em que aquele que lê se coloca entre parêntesis para proceder à descrição da construção retórica que todo o texto é.

A aceitação da obra literária supõe três aspectos que nunca é demais assinalar: 1º) A aceitação implica que recusemos muitas coisas, entre elas, o automatismo da repetição, e uma atitude sacralizadora que acena com o texto como dom, como se nós não devêssemos decidir; 2º) As estatísticas da leitura não significam grande coisa se pensarmos que a disponibilidade para a literatura levaria a recusar imensos livros. O único significado óbvio das estatísticas é aquele que decorre, como disse anteriormente, do fato de os bons livros, chamemos-lhes assim, precisarem da indústria de edição e distribuição para existirem em termos materiais; 3º) A instância chamada crítica, ou os críticos, numa perspectiva menos totalitária, não têm que ser uma solu-

ção para a crise: não lhes cabe nem uma missão de promotores de vendas, nem a de ensinar a ler indiscriminadamente. O exercício da atividade a que chamamos crítica consiste sobretudo em dar a partilhar certas leituras que, como não pode deixar de ser, estão em relação com o movimento de aceitação e recusa que constitui cada leitor. É aí que reside a importância do seu trabalho: estar em sintonia com o desejo de ir mais além, o que passa sem dúvida pela atenção aos limites, às circunstâncias, ao real, aos corpos-linguagens que nos tocam. Mas a motivação para a literatura prende-se sobretudo à educação em geral, isto é, das crianças, o que quer dizer que muitos tipos de discurso vão concorrer para aumentar as possibilidades de existência daquele discurso que a todos perturba, sem para tal recorrer a imposições de qualquer tipo, permitindo-nos apenas ver que a decisão é nossa, a resposta é nossa. E, como tal, infinita.

Abstract

The writing of this text results from a fundamental belief: there is a rhythm, in different degrees, in which circumstances interfere in the meaning of singularization, which entails no denial of the universalizing movement of languages. Thus, the differentiation of the various kinds of discourse ranges from maximum singularization to maximum universalization. From this initial assumption, founded on the thought of language developed in the 20th century, as a sequence of Wittgenstein's thought, one concludes that artistic and ethical discourses, being those in which metamorphosis is most evident, which renders them the least classifiable ones, are also those in which the intensity of the singular prevails. This text aims at: 1) Demonstrating in what sense considering fictionality a constituent of literariness tends to link it to universality and to ignore the singularity of circumstances; 2) Arguing that the more a discourse is constituted in the contiguity language-world (more real, less fictional), the more it asserts its role as a questioning and constructive power, that is, the more it instigates thought.

Key words: Fiction; Significance; Circumstances; Singularization; Universalization.

Referências

- HOFMANNSTHAL. *Lettre de Lord Chandos et autres textes sur la poésie*. Paris: Gallimard, 1992.
- HUSSERL, Ed. *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie pures*. Paris: P.U.F., 1993.
- MARQUARD, Odo. *Apologia del caso*. Bolonha: Il Mulino, 1991.
- NANCY, Jean-Luc. *Le sens du monde*. Paris: Galilée, 1993.
- NIETZSCHE, F. *O livro do Filósofo*. Lisboa: Edições Rés, 1980.
- ORTEGA & GASSET, José. *Meditaciones del Quijote*; ideas sobre la novela. Madrid: Espasa-Calpe, 1964.
- PATOCKA, Jan. *L'art et le temps*. Paris: P.O.L., 1990.