

A contingência das ordens: a literatura como observação entre o atual e o potencial

Michael Korfmann/ Filipe Kegles Kepler

Recebido 29, jul. 2009 / Aprovado 25, set. 2009

Resumo

O conceito de contingência forma um dos pilares da teoria do sociólogo alemão Niklas Luhmann (1927-1998) e relaciona-se à produção de sentido e à compreensão do atual como uma seleção possível dentre outras potenciais. Enquanto outras áreas funcionais como o direito ou a ciência buscam manter o grau de contingência ao mínimo em nome de sua funcionalidade, o sistema da arte justamente tematiza e potencializa o caráter contingente dos processos seletivos de gerar sentido. A literatura, por sua vez, apresenta-se como observação de segunda ordem que oscila entre o atual e o potencial e, apontando para o ponto cego da observação, aguça o olhar para formas possíveis de ordem.

Palavras-Chave: *Contingência. Literatura moderna. Niklas Luhmann. Teoria dos sistemas.*

1. Introdução

O conceito de contingência, entendido aqui conforme a tradição de Aristóteles, forma um dos pilares da teoria do sociólogo alemão Niklas Luhmann (1927-1992). Sua origem remonta à palavra grega *endechómenon*, que pode ser traduzida por “o possível” ou “incerto” e refere-se a desenvolvimentos futuros e à compreensão do atual como seleção que poderia ter sido outra. Luhmann utiliza-se ainda da idéia de uma dupla contingência – um conceito herdado de Parsons –, que ocorre quando *ego* e *alter* observam, no ato comunicativo, suas seleções recíprocas como contingentes.

De acordo com Luhmann, os sistemas de consciência ou sistemas psíquicos não conseguem comunicar-se entre si. Por conta disso, eles não têm acesso ao conhecimento do outro, tampouco podem prognosticá-lo. Isso causaria o problema da contingência dupla: *alter* pode rejeitar o que *ego* quer e vice-versa. Para solucionar a dupla contingência, *alter* precisa fazer algo, o que dá a *ego* uma possibilidade de resposta. Essa aceitação de *alter* acontece na incerteza em relação à reação de *ego*. Para dar um primeiro passo, *alter* precisa ter estruturado uma expectativa na qual o comportamento de *ego* pudesse ser esperável e, na base dessa expectativa, fazer sua primeira tentativa de contato. Dessa forma, a comunicação acontece dentro de um horizonte de expectativas duplas dos dois lados, que consiste “de uma perspectiva própria e uma perspectiva alheia, autoconstruída” (LUHMANN, 1990a, p. 18).

Porém, restrinjamo-nos aqui apenas à contingência e à literatura como comunicação que se constitui ao redor das diferenças entre o atual e o potencial. De forma geral, a contingência está ligada ao processo de gerar sentido: toda experiência de sentido começa com uma diferença, a diferença entre o atual existente e o possível (mas não realizado), que gravita ao redor deste existente; em outras palavras, entre o atual e sua contingência.

A base de todo sentido é uma diferença constitutiva, aquela entre a atualidade e a possibilidade. Sem essa diferença não existiria sentido (1990b, p. 63). Sentido é a diferença básica entre o atual e o horizonte do possível (1984, p. 112), a diferenciação entre atualidade e potencialidade (HABERMAS/LUHMANN 1990 p. 32). A diferença atual/potencial é a forma na qual o sentido torna-se possível (LUHMANN, 1990b, p. 108).

Se outras áreas funcionais como o direito ou a educação tentam, em nome de sua funcionalidade, manter o grau de contingência e sua tematização ao mínimo, encontramos justamente no sistema da arte o lugar onde os processos seletivos em direção ao sentido e, por conseguinte, a questão da contingência configuram e caracterizam suas comunicações. Partimos, assim, de uma definição da literatura moderna que vê sua formação

e autonomia como um sistema específico entre outros sistemas sociais realizar-se no final do século XVIII, em decorrência da mudança de uma sociedade estratificada para uma sociedade funcional. Dentro desta nova ordem social, a literatura já não precisa, e nem mesmo pode, apoiar-se em referências religiosas, políticas ou em uma cosmologia obrigatória, que permitiria imitações. Em vez disso, ela forma um sistema próprio que, como qualquer outro sistema, produz e reproduz sua comunicação específica na oscilação entre auto-referência e referência externa. Nestes movimentos, a literatura observa não apenas o “mundo” ou seu ambiente, mas também sua própria maneira de observar e estabelecer sentido, uma observação que pode ser classificada como de segunda ordem.

Ao ocupar-se dos processos de gerar sentido, a comunicação literária reflete o lado designado, marcado e realizado, bem como o lado potencial, aquilo que não foi incluído no espaço marcado, mas permanece disponível em segundo plano, podendo ser resgatado posteriormente. Ela ocupa-se, portanto, da questão da forma como constituição de sentido – algo comum a todos os sistemas sociais, porém experimentado em sua contingência de maneira explícita no sistema da literatura e da arte em geral.

Definimos o texto literário como observação de segunda ordem: a obra literária não apenas observa seu ambiente através de uma descrição de primeira ordem, mas também observa refletidamente seus próprios processos de estabelecer sentido através da redução de complexidade e a construção de uma complexidade própria. A literatura observa o mundo sendo observado por si e por outros sistemas e atenta para as diferenças das quais depende o que pode e o que não pode ser visto. Ao ultrapassar o real em direção ao meramente possível, ela nos mostra não só que é possível, mas também *como* é possível ganhar forma e reflete, na oscilação entre as observações de primeira e segunda ordem, a posição do observador entre a “cegueira”, a diferenciação utilizada e a “visibilidade” (LUHMANN/FUCHS, 1989, p. 178), o descrito. Entretanto, esta observação não é arbitrária, estando sujeita a coações de ordem. A literatura, bem como a arte em geral, possibilita a “epifania do mundo no mundo, e, sendo esta epifania ser interligada a observações, portanto a formas, ela evoca e considera aquilo que sempre desaparece quando se observa” (FUCHS, 2000, p. 4).

Tais processos de gerar sentido realizam-se na narrativa. De certa forma, todos os textos produzidos se constituem no princípio da diferenciação e interligação sequencial das observações. Assim, poder-se-ia chegar à conclusão de Compagnon de que textos e contextos são “construções narrativas” (1999, p. 223) e, portanto, existiria uma intertextualidade igualitária entre eles; ou à concepção de Hayden White, que vê a história como artefato literário e as narrativas históricas como “ficções verbais

cujos conteúdos são tão *inventados* como *descobertos* e cujas formas têm mais em comum com os seus equivalentes na literatura do que com os seus correspondentes na ciência” (2001, p. 97).

Entretanto, nenhum dos autores leva em conta a funcionalidade dessas narrativas. Textos científicos ou históricos realizam uma tarefa atribuída a eles pela sociedade que difere daquela dos textos literários. Genericamente falando, a ciência ou a história respondem a problemas da sociedade a serem tratados específica e exclusivamente por seus textos. Não pode ser objetivo da ciência encenar possibilidades de ordem no campo do possível, como definimos ser a função da literatura. Sua narratividade reflexiva se explica justamente a partir dessa função: ela torna visível e questiona como a familiaridade com o mundo é formada a partir de processos criadores de sentido.

2. Contingência e o tempo

A familiaridade com o mundo estabiliza-se através do recurso da repetição. Não se devem confundir repetições com reproduções, já que “não se pode designar nada no mundo duas vezes sem modificar seu sentido” (LUHMANN, 1986, p. 181). A fim de se compreender a mudança que a informação experimenta ao ser repetida, é preciso diferenciar informação de sentido.

Cada nova operação, pelo fato de ser nova, possui um valor informativo que causa mudanças no sistema e altera seu comportamento. Porém, a informação, ao ser repetida, perde o momento da novidade – justamente aquilo que a tornara uma informação. Não obstante, a observação repetida não perde seu sentido, mas se enriquece em relação à produção de familiaridade. No decorrer de tais processos formam-se regiões e regulamentos do mundo vivenciado (*Lebenswelt*) que se estabilizam internamente por meio de repetições. Uma vez alcançada certa estabilidade, a diferença familiar/não-familiar pode surgir como objeto da própria observação do sistema, fazendo um *re-entry*, conforme a linguagem de Spencer Brown. O romance fantástico, por exemplo, estabelece primeiramente um campo literário reconhecível e familiar, para em seguida introduzir, gradual ou abruptamente, o sobrenatural como desvio da estabilidade criada inicialmente.

Dizemos que a repetição consolida expectativas e forma campos familiares. Poderíamos concluir que é a novidade que estimula a atenção e o interesse. Entretanto, repetições também têm a capacidade de funcionar como sinais chamativos, pois, frente a formas repetitivas, insinuam-se intenções e objetivos. Paralelamente, a novidade somente é identificável como variação de algo conhecido. Portanto, novidade e repetição apenas ganham atenção como diferença, uma vez que o reconhecimento de novidades exige contextos familiares. A repetição como forma literária destacada e criadora de uma sucessão obsessiva pode ser exemplificada em Thomas Bernhard. Abaixo segue um

trecho, ou melhor, uma frase de *O naufrago* (1996), quando três estudantes de piano se encontram no Mozarteum de Salzburgo:

O artista do piano, disse a Wertheimer – e eu empregava com bastante frequência essa expressão “artista do piano” quando conversava com ele sobre a arte do piano, a fim de evitar o repugnante pianista –, o artista de piano, pois, não se pode deixar impressionar tanto por um gênio a ponto de ficar paralisado, e o fato é que você, com efeito, se deixou impressionar tanto por Glenn que está aí paralisado, você, o talento mais extraordinário que o Mozarteum já conheceu, eu lhe disse, e estava falando a verdade, pois Wertheimer era de fato esse talento extraordinário, aliás, um talento extraordinário que o Mozarteum jamais voltou a ver, embora não tenha sido, como já disse, um gênio como Glenn (BERNHARD, 2006, p. 146).

A musicalidade da frase e as repetições de palavras aproximam-se à concepção da variação de um tema ou seqüência musical (neste caso, *As variações de Goldberg*, de Bach) e baseiam-se em princípios estruturais e formais comuns. Tanto na música como na literatura os princípios formadores são repetição, variação ou contraste. No nível formal, a repetição cria estruturas e hierarquias, enquanto no nível semântico tem efeito descentralizante.

Entendemos a obra literária como construção de uma ordem complexa na qual cada operação não apenas remete à anterior ou, na projeção, à seguinte, mas também mostra sua seletividade refletida como escolha adequada e convincente. Isto implica uma permanente avaliação, no decorrer das seqüências, entre seleções cabíveis, a fim de que se alcance uma forma final que faça jus às partes constitutivas, e vice-versa. Friedrich Schlegel formulou esta concepção da seguinte maneira: o mais essencial para a obra é que ela crie para si um esboço “no qual ela mesma se complete” (apud LUHMANN, 1995, p. 61).

A ordem de sentido final pode ser de caráter mais sólido, poroso, ou então desconstrutivo. Entretanto, mesmo essa desconstrução precisa partir de um dado sentido a ser subvertido e pode apenas ser percebida como desconstrutiva em relação aos processos construtivos. Aqui a teoria dos sistemas e a linha desconstrutivista divergem. Para Barthes, por exemplo, o texto foge ou deve fugir de um sentido ideológico repressivo, inerente à língua. “A linguagem é uma legislação, a língua, o seu código. Não percebemos o poder que há na língua porque nos esquecemos de que toda língua é uma classificação, e que toda classificação é opressiva. [...] Falar, e com muito mais razão, discorrer, não é comunicar, como se afirma tão frequentemente, é sujeitar” (1980, p. 12). O desconstrutivismo – se nos é permitido abordar este complexo teórico tão variado de maneira generalizante –, ao negar a factualidade objetiva do mundo e a procura logocêntrica por verdades substanciais e justificativas metafísicas, proclama a língua como força central da construção do mundo e o homem

como seu prisioneiro eterno. Identidades significativas podem ser adquiridas apenas no campo da língua onipresente, não como certezas absolutas, mas como brilho em oposição a outras manifestações da língua que são apagadas por novas oposições, antes de terem a chance de se estabilizar. Textos literários são vistos como estações intermediárias no jogo livre dos significantes, que se estende sem rupturas para o campo da crítica literária. Em seu livro *Texto, Crítica, Escritura*, Leyla Perrone-Moisés define a relação entre texto e crítica da seguinte maneira: “[na crítica] não se trata de recobrir explicando, mas de recobrir ambigüizando (isto é a disseminação, isto é a significância). O novo texto terá as mesmas características de densidade sêmica, de suspensão de sentido, de fundamental ambigüidade e de abertura escritural que as do texto poético” (1993, p. 70-71).

O texto torna-se pré-texto para um desdobramento de dinâmica própria e sem limitações, de modo que a desconstrução de textos anteriores realizada pelo texto literário tem como seqüência uma corrente potencialmente infinita de textos críticos. Dessa forma, pretende-se desconstruir a suposição de presença, qualquer relação estável entre presença e ausência e, inclusive, a diferenciação entre presença e ausência em si. É uma concepção instável, que está sujeita à *différance* constante de qualquer diferenciação feita ao redor de um centro nem presente e nem ausente e que se contenta com a indicação da “*trace de l’effacement de la trace*” (DERRIDA, 1979, p. 77). Essa caracterização vale também para os próprios textos teóricos da desconstrução, que, a fim de mostrar como esta opera, precisam ser autodesconstrutivos e ocultar as suposições para o uso de diferenciações.

A teoria dos sistemas faz, de certa forma, o caminho oposto. Partindo do conceito de Maturana, de que tudo que é dito é dito por um observador, chega-se à conseqüência de que “everything we say [...] is and cannot but be [...] deconstructible” (MARGOLIS, 1985, p. 146). Utilizar a linguagem, fazer uma diferenciação, significa transformar um espaço até então não-demarcado em uma forma constituída por um lado marcado (o dito) e outro desconsiderado (o que não é dito). Observando um observador que utiliza a linguagem para fazer diferenciações, pode-se rejeitar ou aceitar as diferenciações pelas quais suas observações são conduzidas. O fato de sempre haver algo que não pode ser dito faz com que o falado torne-se contingente e desconstrutível através da referida observação de segunda ordem, isto é: a observação das diferenciações realizadas entre atualidade e potencialidade, frente a um horizonte de possibilidades.

Enquanto a teoria dos sistemas parte da improbabilidade de ordem frente à contingência e complexidade das possibilidades e busca retraçar o processo de ganhar formas através da redução e construção de uma complexidade própria, o des-

construtivismo vê a linguagem constatável como simplificação da língua em favor de um *logos*: a linguagem científica, a cognição e a filosofia. Contra essa submissão a um logocentrismo, o texto realizaria uma renovação permanente de complexidade e contingência através da disseminação e dispersão como formas de subversão da ordem metafísica ocidental.

2.1 Tempo reversível e irreversível

Com o atual e o potencial também se remete ao reversível e o irreversível. Sistemas que trabalham com sentido entendem, num primeiro passo, mudanças como diferença entre um específico anterior e outro posterior e, freqüentemente, atribuem ao tempo certa irreversibilidade. O tempo é compreendido como aquilo que faz desaparecer irrecuperavelmente os acontecimentos, e os próprios acontecimentos marcam a “irreversibilidade de uma mudança” (LUHMANN, 1984, p. 117). Entretanto, uma vez que, para os sistemas de sentido, o tempo é sempre uma mudança interpretada através do sentido e o sentido sempre mantém aberta a possibilidade da reversibilidade, a identificação de tempo e irreversibilidade mostra-se insuficiente e precisa ser completada pelo momento da reversibilidade.

Sistemas de sentido dispõem de “dois tipos de (tempos) presentes” (LUHMANN, 1981, p. 113). O presente I marca o fato, que se modifica de maneira irreversível: o antes torna-se o depois, e o futuro transforma-se em passado. Porém, há outro presente, de caráter durável. Ele estende um acontecimento, de modo a tornar o próprio presente disponível. Sistemas de sentido podem intervir nas irreversibilidades constantes e retardar sua virada. “Uma injustiça pode ser reparada e a finalização de uma ação, adiada” (LUHMANN, 1984, p. 117). Sistemas de sentido possuem, portanto, a capacidade de transformar certas irreversibilidades em reversibilidades. Vemos no exemplo de uma conversa: as manifestações singulares podem ser descritas como elementos/seleções que se tornam irreversíveis, marcando, assim, o presente I. Porém, no decorrer da conversa, pode-se retornar a manifestações feitas e retirá-las ou relativizá-las. As duas formas de presente “se polarizam reciprocamente como diferença entre acontecimentos e durações, transformação e permanência” (LUHMANN, 1984, p. 117).

Conforme Luhmann, acontecimentos concretos caracterizam-se por uma “improbabilidade de grau elevado” (1984, p. 611). A razão de determinado acontecimento se realizar, ao invés de outro igualmente apto, não pode ser explicada observando-se os acontecimentos como singulares e isolados. Sua realização se explica como elemento de um processo, como resultado da seletividade crescente dos elementos. Um processo começa com um acontecimento/observação contingente, que se torna o ponto de partida para os acontecimentos seguintes, que encadeiam a

seletividade dos anteriores e a incluem em sua própria realização seletiva.

Dessa forma, um texto literário deve ser lido como caminho histórico no qual cada acontecimento herda algo do anterior. A narratividade literária não só desenvolve, mas também questiona a relação interna entre os acontecimentos. Por conseguinte, a superação da linearidade das seqüências é também um elemento narrativo, que possibilita “o acesso livre ao sentido de acontecimentos passados e futuros. [...] História se forma através do desligamento de seqüências” (LUHMANN, 1984, p. 118). Portanto, um acontecimento narrativo não pode ser definido apenas por sua posição numa seqüência temporal irreversível; é preciso ver as relações de sentido que ele acolhe em relação a acontecimentos variados que se formam em direção a uma história.

Esse aspecto temporal, ao lado da idéia de redução de complexidade como um princípio básico da narrativa, encontra-se, de formas diferenciadas, em diversas abordagens teóricas a respeito do tempo narrado/contado e do tempo da narração, como, por exemplo, em *Morphologische Poetik* (1968), de Günter Müller. O tempo narrado caracteriza-se por cortes temporais ou condensações. Na narrativa,

minutos, como anos, podem ficar suprimidos na representação literária, sem ameaçar o contexto de sentido e ação; o paradoxo entre vida e narrar consiste, por fim, não no fato de que cortes temporais sejam o princípio característico negativo de toda forma de narrar. Eles podem acontecer silenciosamente ou ser mencionados de maneira explícita. A fórmula básica para este último é: algum tempo depois (LÄMMERT, 1991, p. 83).

Paul Ricoeur define a formação do aspecto temporal através de uma síntese narrativa. Uma história “interliga duas dimensões de tempo, uma cronológica e uma não cronológica” (1988, p. 107). A dimensão cronológica caracteriza uma história no nível da mera seqüência de seus acontecimentos, enquanto a não-cronológica é a “verdadeira dimensão configuradora, através da qual a fábula transforma os acontecimentos em história” (RICOEUR, 1988, p. 107). A sucessão cronológica de acontecimentos responde a pergunta permanente: “e depois?” e situa a história próxima de uma idéia linear de tempo, entretanto é a dimensão configuradora que estabelece a verdadeira síntese narrativa. Uma mera sucessão não constitui uma história, é antes a configuração narrativa que “forma um contorno a partir da seqüência temporal” (RICOEUR, 1988, p. 108). Retomando um conceito de Aristóteles, Ricoeur enfatiza que essa verdadeira configuração narrativa se constitui “a partir da relação entre início, meio (centro) e fim” (1985, p. 16). A síntese narrativa transforma um estado inicial em um estado final, um processo que contém uma virada marcando o meio. Início, meio e fim funcionam como pontos de orientação, conferindo densidade

ao sentido e dando à sucessão contingente de acontecimentos um “colorido narrativo” (RICOEUR, 1988, p. 17).

Conforme o pensamento de Aristóteles, a seletividade limitada de acontecimentos entre início e fim possui, dentro de um episódio, uma característica estrutural que pode ser definida pelo conceito de “meio/centro”. De maneira geral, compreende-se o “meio/centro” como um acontecimento específico ou um conjunto de acontecimentos ao redor do qual se agrupam os outros acontecimentos e ações de uma história, de maneiras mais ou menos próximas. Ele seria, portanto, uma área especialmente densa de sentido, ao redor da qual poderiam ser constituídos contextos mais soltos, delimitados pela colocação explícita de um início e um fim. Para Aristóteles, o momento “meio/centro” possui um significado maior, o da “peripécia”: a virada da sorte das personagens. Para os protagonistas, a peripécia surge súbita e inesperadamente, porém, dentro da lógica narrativa da história, ela acontece “conforme a probabilidade ou necessidade” (ARISTOTELES, 1982, p. 35).

Abstraindo a definição concreta de Aristóteles para “sorte/desgraça”, Ricoeur entende a idéia de virada como uma das características literárias centrais, não apenas válida em relação à tragédia clássica, mas paradigmática para a narração. Ela compreende um momento narrativo de destaque, pois organiza as relações de sentido dentro de uma história de maneira diferente e nova. Somente a peripécia possibilita ver uma história como forma rica de tensão em si. Manfred Sommer utiliza o conceito de oposição narrativa para definir essa tensão. Por causa da peripécia, a história se movimenta entre dois pólos ou estados que se encontram “numa oposição de sentido: um pobre vira rei, uma pessoa má torna-se religiosa, uma criança, adulto, um prisioneiro fica livre” (SOMMER, 1990, p. 192). Naturalmente, esse processo entre os pólos pode fracassar por completo ou parcialmente, tornando-se assim ponto central da história.

Também é possível que a história tenha mais de uma peripécia, promovendo várias mudanças na direção do desenvolvimento da narração. Dentro da concepção aristotélica, esses pólos narrativos podem ser compreendidos como relação entre enlaçamento e desenlace: até a virada, o escritor interliga o destino de suas figuras de forma cada vez mais densa para, após a virada, desenlaçá-lo. Para descrever a mesma idéia, Ricoeur usa a imagem do “nó da história e o desenlace ou desfazer do mesmo” (1985, p. 18). As diferenças “antes” e “depois” dos episódios, demarcadas por peripécias, podem ser determinadas apenas dentro da respectiva história, bem como o início e o fim, e formam-se somente com o decorrer da própria narração.

A tensão de uma história, portanto, não resulta do fato de um episódio percorrer a distância entre um início e um fim, mas se dá por conta das formas possíveis ou atualizadas da(s)

virada(s). Ricoeur relaciona este aspecto às expectativas do leitor. A virada faz com que as expectativas deste último, provocadas pelo decorrer inicial dos acontecimentos, sejam “subitamente desapontadas e submetidas a uma reorganização total” (1985, p. 18) e o leitor precisa aceitar (ou não) a proposta de ligação que integra início, meio e fim numa união de sentido ou então a ausência de tais referências estabilizadoras. Em Kafka, por exemplo, não há o tempo como progresso ou desenvolvimento e, portanto, não existem início, meio e fim, tampouco viradas marcantes. “Kafka não conta conforme o tempo. Não pode haver um contexto temporal abrangente (*übergreifend*) já que o sentido do todo se encontra imanente a qualquer momento” (WALSER, 1961, p. 96). O próprio Kafka formulou essa não-progressão temporal ao afirmar que “o momento decisivo no desenvolvimento humano é permanente” (apud WALSER, 1961, p. 96).

Pode-se entender a composição de uma história como intermediação entre padrões culturais comuns e desvios desses mesmos padrões. Jerome Bruner, por exemplo, afirma que “stories achieve their meanings by explicating deviations from the ordinary in a comprehensible form – by providing the ‘impossible logic’” (1990, p. 47). Reformula-se na “lógica impossível” a idéia da indispensabilidade da ordem no campo do possível. O sentido desse possível como sentido em geral forma-se na diferença entre o atual e o potencial. Se o texto literário se constitui num eixo temporal de processos interligados e marca campos de densidades maiores, ele o faz sempre com vistas a um sentido a ser construído ou desconstruído.

Tomemos como exemplo *The French Lieutenant’s Woman*, escrito em 1969, por John Fowles. O romance de Fowles inicia sua narração no tempo vitoriano. Em Lyme Regis, Charles Smithson fica fascinado por Sarah Woodruff, chamada pelos habitantes locais pejorativamente de “Mulher do Tenente Francês”, por causa de um suposto caso amoroso com o militar estrangeiro. Charles se apaixona por ela e desfaz seu noivado com Ernestina, filha de um comerciante rico. A separação lhe causa problemas financeiros, sobretudo porque ele também perde inesperadamente a herança de seu tio. Depois que, surpreendentemente, Sarah lhe abandona, Charles a procura durante anos. Após o reencontro, o romance oferece ao leitor dois finais a escolher, um *happy end* e um final infeliz. Pode-se ainda acrescentar um terceiro desfecho, insinuado já no início do capítulo 45: “*And now, having brought this fiction to a thoroughly traditional ending...*” (FOWLES, 1977, p. 295). Porém, ao invés de terminar a narrativa, seguem-se mais cem páginas até o capítulo final, de número 61.

Num segundo nível, a narrativa é constantemente interrompida com informações a respeito da época e comentários sobre os acontecimentos. Essa tarefa é realizada por um narrador que, inicialmente, situa-se no ano de 1969, informando e com-

parando a época vitoriana e o século XX a respeito de questões sociais, filosóficas e literárias, até que, mais tarde, surge como própria figura do romance. O texto exige uma atenção elevada do leitor, pois Fowles não apenas comenta os acontecimentos em certos trechos ou capítulos inteiros (como exemplo, ver o capítulo 35 sobre sexualidade e moral no século XIX), mas também muda inesperadamente os referidos níveis temporais.

In one sentence the narrator sounds like a Victorian, as he remarks that the male character recently 'had severely reduced his dundrearies, with the arbiters of the best English male fashion has declared a shade vulgar - that is, risible to the foreigner - a year or two previously'. In the next sentence, he sounds modern, as he describes how the color of the young lady's cloths would strike us today as distinctly strident. (<http://www.jps.net/magusbob/novels.htm>).

Num outro trecho, o narrador, ao caracterizar Sarah, escreve: "she was born with a computer in her heart" (FOWLES, 1977, p. 50). Além dessas oscilações de nível, Fowles inicia cada capítulo com uma citação, alternando entre trechos literários de autores da época vitoriana, como Hardy ou Tennyson, e análises científicas, retiradas, por exemplo, de relatórios médicos ou teorias sociológicas.

A associação com a concepção "errada" de tempo possibilita a criação de uma dimensão mais ampla da figura e convida o leitor a compará-la com seu horizonte de experiências entre o atual e o potencial. A importância do elemento "tempo" já se anuncia com a atividade de Charles: ele se interessa por paleontologia. Dessa forma, pode-se conceber o romance de Fowles como pesquisa "geológica", onde diversas camadas de tempo se fundem numa história entre o passado e o presente. *The French Lieutenant's Woman* nos oferece quase um caleidoscópio, no qual os níveis temporais primeiro se diferenciam, em seguida seguem um curso paralelo e, por fim, fundem-se parcialmente. A contingência das observações e a consciência da diferenciação feita como *uma* possível entre *outras* potenciais mostram-se, por exemplo, nas mudanças de perspectivas dos romances modernos, visando uma concepção policontextual e relativizando as seleções realizadas. A *stereoscopic vision* do romance de Fowles, a oscilação entre perspectivas e diversos níveis narrativos e temporais como estrutura literária marcante, evidencia essa preocupação.

Acompanhar ativamente, realizar uma história de forma participativa, significa prosseguir em meio a contingências e peripécias, sob a instrução de uma expectativa que encontre sua realização no final. Este fim não está contido, no sentido lógico, nas premissas anteriores; ele dá um ponto final à história e traz consigo o ponto de vista a partir do qual ela se torna perceptível como um todo. "Compreender a história significa compreender

como e por que a seqüência dos episódios levou a esse fim, que não era previsível, mas que, em última instância, precisa ser aceitável e congruente com os episódios selecionados” (RI-COEUR, 1988, p. 118).

3. Contingência e sua função: o texto como comunicação ao redor do ponto cego

A função da arte é contribuir como observação própria para a comunicação social. Como já referido no início deste ensaio, ela nos mostra não só que se pode, mas também *como* se pode ganhar forma ao ultrapassar o atual em direção ao possível. Ela observa o mundo sendo observado e atenta para as diferenças das quais depende o que pode e o que não pode ser visto, tematizando assim o chamado ponto cego (*blinder Fleck*), pois cada “descrição pressupõe que o descrito possa ser diferenciado, seja de algo específico, seja de todo o resto. A diferenciação em si, no entanto, esta precisa operar cegamente” (LUHMANN/FUCHS, 1989, p. 178).

Em uma primeira descrição, considerada pelo próprio autor como “ainda não muito nítida” (1986a, p. 624), Luhmann vê a função da arte como “confrontação de uma realidade conhecida, comum a todos, com outra versão dela” (1986a, p. 624). E continua: “A função da arte parece consistir na produção da própria contingência do mundo/universo. A versão consolidada do cotidiano comprova-se como dissolúvel e pode ser lida de outras maneiras, tornando-se, assim, uma realidade policontextual” (1986a, p. 625). No caso da literatura, ela pode orientar-se por essa realidade e apresentar-se como realista, afastando-se, assim, de outros textos literários não-realistas (por exemplo, os românticos) e fiando-se em sua credibilidade. Um exemplo é o método circunstancial de narrar adotado por Defoe, no caso do romance realista inglês: a narração é marcada pela plausibilidade interna e pela construção de um *frame* referencial de caráter “confiável”. O narrador ou editor fictício tenta convencer o leitor da autenticidade de seu texto ao apontar para testemunhas, análise crítica de documentos e outros recursos.

O método de Cervantes oferece já outra alternativa. Ao apresentar-nos Dom Quixote como figura que perdeu o contato com a realidade por orientar-se exclusivamente por textos literários, ele situa a diferença entre a narração e a realidade no próprio romance. Essa diferença é apontada na obra através do trato crítico para com a experiência de leitura do protagonista, o que faz com que o romance oscile constantemente entre referência externa e auto-referência.

Trata-se em literatura da tentativa de descobrir e realizar, com um distanciamento em relação a uma realidade reconhecível e um grau de liberdade crescente, possibilidades de ordem. A arte faz emergir mundo no mundo. Como todo processo de “tornar observável” retira algo da observação, logo toda diferenciação e

designação no mundo também encobre o mundo. Apontar para esse inobservável enriquece o olhar para formas possíveis no mundo. Para emergir, este último necessita de formações que, a partir do ponto cego do observador e suas diferenciações, produzam, paralelamente, visibilidade e invisibilidade. Através de uma indiferenciação textual, experimenta-se na literatura moderna uma noção desse espaço cego (indescritível e meramente aproximável) na consciência, pois cada descrição implicaria, como já referido, uma fixação de dois lados: o observado e o excluído.

Mais do que outros sistemas funcionais, como religião, política, ciência ou direito, o sistema da arte é capaz de aceitar a pluralidade de descrições de complexidade. A arte parece ter como objetivo apresentar a sociedade moderna na sociedade moderna, isto é: apresentar a emancipação da contingência como modelo da sociedade na sociedade. Logo, o que se torna visível na arte é a inevitabilidade da ordem. A literatura, em sua autonomia e protegida por seu fechamento operacional, pode concentrar-se em suas próprias funções e observar os limites do possível quanto a combinações de formas.

Podemos, assim, entender a obra literária como observação do possível em relação ao atual, o padronizado. No trato cotidiano com a realidade surgem certos hábitos de percepção e comportamento que podem estabelecer-se como padrões de compreensão, expressos e conservados, na linguagem comum. A literatura seria, então, uma reflexão sobre as “expectativas rotineiras e as certezas da vida cotidiana” (LUHMANN, 1981, p. 25), portanto uma técnica de desestabilizar compreensões padronizadas, romper com a aparência de normalidade. Em nível geral, as obras literárias confrontam, através de recursos próprios, a realidade conhecida com outras versões da mesma realidade e mostram como versões cotidianas, solidificadas, de realidade são solúveis, desagregáveis, “desfactíveis”. Arthur C. Danto (1984) definiu esse processo como “transfiguração do comum”. Esse comum é resultado da assimetria da diferença entre o atual padronizado e o potencial: somente uma possibilidade pode ser atual, enquanto no lado da potencialidade encontra-se sempre a pluralidade. Por conseguinte, o sentido é uma forma específica da redução de complexidade, e cada atualização significa uma negação das outras possibilidades não-realizadas. O não-escolhido permanece como pano de fundo indefinido, mas conservado para eventuais atualizações futuras. Dessa forma, cada sentido permanece aberto para a já referida reversibilidade, para a “volta a si mesmo” (MARQUARD/STIERLE, 1996, p. 315). Nesse contexto, a literatura moderna não representaria algo existente ou adicionaria objetos extras ao mundo, mas, formulado de uma maneira geral, refletiria a constituição e formatação de campos de sentido como processo contingente, apresentando em

uma comunicação paradoxal o fundo potencial sobre o qual estruturas de sentido emergem através de diferenciações e seleções.

Detenhamo-nos no caráter paradoxal da comunicação literária. Entendemos a literatura como oferta de comunicação que nega ou, ao menos, resiste a uma compreensão direta e remete sempre para além das diferenciações e seleções apresentadas, possibilitando releituras e a multiplicidade de reflexões críticas. Em sua indeterminação entre posição e negação, a forma do texto dá uma noção do estado sem forma, da complexidade ainda não cortada e limitada pela seleção lingüística. Como essa noção apenas pode ser experimentada, mas não formulada, o paradoxo consiste no fato de que a literatura comunica a respeito do não-comunicável, do qual se pode aproximar apenas na reflexão crítica complementar. A comunicação literária elimina, momentaneamente, as estruturas sistêmicas em sua complexidade reduzida e ordenada, restabelecendo temporariamente uma complexidade indeterminada.

Em seu conto *Um Artista da Fome*, Kafka encena o paradoxo da arte como manifestação do indizível ou, neste caso, invisível. De um lado, o artista da fome ganha sua presença no mundo, o reconhecimento de sua existência, à medida que emagrece ou diminui fisicamente – enquanto existe público e enquanto obedece ao limite dos 40 dias de jejum imposto por seu empresário. Não obstante, permanece melancólico, pois gostaria de expandir esse prazo indefinidamente. Uma vez abolido o contexto limitador, abre-se espaço para a realização de todas as potencialidades do artista: este então desaparece por completo, tanto como pessoa física quanto como obra artística. Em sua última frase, ele responde à curiosidade do inspetor sobre por que não podia evitar de jejuar:

Porque eu – disse o jejuador, levantando um pouco a cabecinha e falando dentro da orelha do inspetor com os lábios em ponta, como se fosse um beijo, para que nada se perdesse. – Porque eu não pude encontrar o alimento que me agrada. Se eu o tivesse encontrado, pode acreditar, não teria feito nenhum alarde e me teria empanturrado como você e todo mundo (KAFKA, 1989, p. 35).

Explica-se aqui a facilidade com que o protagonista jejuava, porém, ao mesmo tempo, tira-se-lhe a existência como artista: todo o reconhecimento e presença que ele conquistara desaparecem ao transformar-se o jejum em uma apresentação sem esforço e, inclusive, nada artística, tratando-se de mera encenação artificial de um estado “normal” do protagonista. (Ironicamente, essa artificialidade de sua arte origina-se do caráter real de sua manifestação.)

Além do esforço, outra condição para a existência de artista é uma forma visível, um contorno compreensível e identificável pelo público, o ambiente social. A diferença entre artista

e público e, com isso, a demarcação de seu espaço próprio, está ligada à idéia de uma realização fora do comum, uma capacidade especial dentro de um espaço visível: a jaula, a encenação supervisionada, garante o espaço próprio – próprio dentro do contexto social, porém impróprio para o protagonista, que nele oscila entre melancolia e raiva. Uma vez que são abolidas essas marcações sociais (sem público, numa jaula afastada), o protagonista ganha autenticidade, entretanto torna-se, paralelamente, não-identificável, insignificante e inexistente para o ambiente social. Sua jaula representa tanto um lugar marcado, visível, acessível, como um lugar limitado e limitador. O corpo, representação e *medium* de sua existência, ao seguir o caminho em direção ao próprio desaparecimento, serve como tentativa do artista de fugir das identificações e definições sociais normativas. Quanto mais ele se retira das marcações sociais, cujo signo é o corpo, mais ele chega a uma forma absoluta e tanto mais ele precisa se afastar dos signos, o que só poderia se dissolver num ponto em que o signo desaparecido seria a garantia da realização do pretendido. Entretanto, esta realização, evidentemente, não seria mais perceptível, pois o momento da retirada seria justamente o momento já irregistrável.

Segundo Walter Benjamin, é sobretudo o romance que representa essa tendência em direção à contingência de todas as construções e a policontextualidade como característica da modernidade.

Os primeiros índices para um processo cujo final é caracterizado pelo declínio da narração é o surgimento do romance no início da modernidade. O que separa o romance da narração (e do épico no sentido restrito) é sua dependência essencial do livro. A difusão do romance somente se torna possível com a invenção da imprensa. Aquilo que é transmissível oralmente, o bem do épico, é de uma outra consistência e qualidade do que a consistência do romance. [...] O narrador toma aquilo que conta da experiência, da própria ou da relatada. E ele o torna novamente experiência daqueles que ouvem sua história. [...] A arte de narrar chega ao seu fim por que o lado épico da verdade, a sabedoria, se extingue (BENJAMIN 1973, p. 442).

Luhmann considera essa sabedoria como soma da experiência exemplar para uma observação de primeira ordem. “Sabedoria é exatamente aquilo que surge quando o saber do saber, isto é, o saber auto-referencial, é desenvolvido num grau de observação de primeira ordem e não ultrapassa esse grau” (1992, p. 80). Benjamin baseou-se nessa auto-reflexão da forma para reconstruir a teoria literária do romantismo. Ele resume a diferença entre literatura pré-moderna e moderna no conceito de que a prosa é a idéia da poesia. “Esta é a definição conclusiva da idéia da arte e a verdadeira essência da teoria do romance” (BENJAMIN, 1973, p. 16). A prosa deve ser compreendida como

potencialização da poesia, pois ela une poesia e crítica, esta última compreendida como complementação refletida da obra e na obra. Na linguagem da teoria dos sistemas, o romance se constitui como oferta de comunicação na alternância entre observações de primeira e segunda ordem e a literatura moderna apresenta a diferença entre configurações manifestas e latentes do mundo. O romance, como forma destacada da literatura moderna, constrói sentido de maneira própria, tematizando esse processo e refletindo a contingência de todas as formas de sentido, já que “o sentido existe apenas como sentido das operações que o utilizam...[...]. Portanto, o sentido é um produto das operações que o utilizam, e não uma qualidade universal originada por uma fonte absoluta” (LUHMANN, 1997, p. 44). Conseqüentemente, não há uma idealidade independente das vivências e comunicações fictícias, mas um fundo de complexidade elevado ainda não cortado e reduzido pela observação, seleção e descrição. A observação de segunda ordem, portanto, nada faz senão utilizar-se das formas construtivas de sentido para se auto-observar, oscilando entre o atual e potencial e, retomando o aspecto “interessante” da literatura, surpreender através de sua observação original. Musil chamou esse fundo complexo e indeterminado de “área escura [...] onde tudo provisoriamente termina” (1978, p. 1147). Como horizonte inatingível ou espaço em branco, funciona como desafio permanente a ser explorado e marcado. Schlegel formula essa constelação através dos princípios do caos como massa original não-estruturada e o Eros. O Eros, na mitologia antiga da criação do mundo, foi o ponto inicial, o impulso para a formação, diferenciação, relação e ordem da matéria amorfa. O caráter caótico da poesia se explica, por outro lado, pela negação da mímeses e da definição da poiésis como livre de determinações e limitações feitas pelo mundo estabelecido. A poiésis, portanto, é caótica só para a consciência atual, não para a potencial. O estranho, o escuro, desorientado, deformado e místico mostram alegoricamente – através da livre fantasia poética – a vida em suas ilimitadas manifestações, “agilidade eterna, caos completo e infinito, metamorfose constante, dissonância e harmonia, possibilidade ilimitada, simultaneidade de criação e destruição” (PREISENDANZ, 1967, p. 70).

Ciência e pesquisa concebem a vida através da futurização e produzem uma continuidade que desloca a fronteira entre mundo atual e potencial, permanentemente numa direção temporal positiva: o que ainda não é possível, o será no futuro. “O homem precisa persistir na convicção de que o incompreensível possa vir a ser compreensível, caso contrário não pesquisaria”, já formulara Goethe (1975, p. 406). Para a literatura, referir-se a esse não-mundo, o mundo potencial, somente é possível no *medium* de elementos atuais a serem arranjados de modo a marcar um espaço transitório entre o realizado e o realizável. Entretanto,

mesmo esse espaço potencial precisa, para que seja detectável como tal e não desapareça numa arbitrariedade qualquer, emergir em formas conectáveis ao atual.

Todo sentido se constitui na diferenciação entre atualidade e potencialidade, entre o existente e o possível. Na sociedade funcional, o sistema da arte é a área a tematizar este “entre-espaço” da observação, confrontando a realidade conhecida com outras versões possíveis desta mesma realidade e, com isso, apresentando-nos a contingência como força motriz da sociedade moderna. Pois, conforme Niklas Luhmann, o verdadeiro anseio da arte reside na “reativação de possibilidades descartadas. Sua função é fazer emergir mundo no mundo, a unidade na unidade, seja para melhor, seja [...] para pior” (LUHMANN, 1997, p. 352).

Abstract

The concept of contingency is an essential part of the theory developed by German sociologist Niklas Luhmann (1927-1998). It conceives the production of sense and the perception of the actual as one among other possible and potential selections. While other functional fields like law or science try to maintain a minimal degree of contingency in order to preserve their functionality, the system of art, on the other hand, discusses and potentiates the contingency of the selective processes of sense. Literature emerges as a second order observation that oscillates between the actual and the potential and, pointing to the blind spot of the observation, sharpens the awareness of other possible forms of order.

Keywords: *Contingency. Modern literature. Niklas Luhmann. System theory.*

Referências

- ARISTOTELES. *Poetik*. Stuttgart: Reclam, 1982.
- BARTHES, R. *Leçon*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1980.
- BENJAMIN, W. *Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1973.
- DANTO, A. C. *Die Verklärung des Gewöhnlichen: Eine Philosophie der Kunst*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1984.
- DERRIDA, J. *Positions*. Paris: Éd. de Minuit, 1979.
- BERNHARD, T. *O naufrago*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BRUNER, J. *Das Unbekannte denken*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1990.
- COMPAGNON, A. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

- FOWLES, J. *The French Lieutenant's Woman*. Triad/Granada, 1977.
- FUCHS, P. *Moderne Kommunikation*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2000.
- GOETHE, J. W. von. *Werke. Hamburger Ausgabe*. München: Beck, v. 9, 1975.
- HABERMAS, J.; LUHMANN, N. *Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1990.
- KAFKA, F. *Um artista da fome*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- LÄMMERT, E. *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart: Metzler, 1991.
- LUHMANN, N. *Soziologische Aufklärung*. Opladen: Westdeutscher Verlag, v. 3, 1981.
- . *Soziale Systeme*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1984.
- . *Das Kunstwerk und die Selbstproduktion der Kunst*. In: GUMBRECHT, H. U. *Stil*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1986a.
- . *Die Lebenswelt nach Rücksprache mit Phänomenologen*. In: *Archiv für Rechts- und Sozialphilosophie* 72. Berlin: Rothschild, 1986b.
- . *Wissenschaften*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1990a.
- . *Soziologische Aufklärung*. Opladen: Westdeutscher Verlag, v. 5, 1990b.
- . *A improbabilidade da comunicação*. Lisboa: Vega, 1992.
- . *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1995.
- . *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1997.
- ; FUCHS, Peter. *Reden und Schweigen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1989.
- MARGOLIS, Joseph. *Deconstruction, or, The Mystery of the Mystery of the Text*. In: SILVERMAN, H.; IHDE, D. *Hermeneutics and Deconstruction*. Albany: State Univ. of New York Pr., 1985.
- MARQUARD, O.; STIERLE, K. *Poetik und Hermeneutik*. v. 8. München: Fink Verlag, 1996.
- MUSIL, R. *Prosa und Stücke. Kleine Prosa, Aphorismen. Autobiographisches. Essays und Reden. Kritik*. Reinbeck: Rowohlt, 1978.
- MÜLLER, G. *Morphologische Poetik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968.
- PERRONE-MOISÉS, L. *Texto, Crítica, Escritura*. São Paulo: Ática, 1993.
- PREISENDANZ, W. *Zur Poetik der deutschen Romantik*. In: STEFFEN, Hans. *Die deutsche Romantik*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1967.
- RICOEUR, P. *Zeit und Erzählung*. München: Fink, 1988.
- SOMMER, M. *Lebenswelt und Zeitbewußtsein*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1990.

- WALSER, M. *Beschreibung einer Form*. München: Hanser, 1961.
- WHITE, H. O texto histórico como artefato literário. In: ---. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: EDUSP, 2001, pp. 97-116.