

O FICTÍCIO E O IMAGINÁRIO¹

Wolfgang Iser

[65]² Esta palestra terá como tema a interação, incluindo ainda algumas observações sobre o porquê de ter-se desenvolvido uma antropologia literária a partir do *reader-responds criticism*. Estarei lidando basicamente com o fictício e o imaginário, mas não para explicar o que são, pois não se pode dizê-lo. E como o fictício e o imaginário servem de contexto um para o outro, faz-se necessário o conceito de interação. Por meio desse conceito, talvez possamos descrever o tipo de relação existente entre o fictício e o imaginário bem como evidenciar determinados atributos de um e de outro. Nesta exposição, pretendo apenas mostrar um exemplo de como conceber a interação; na de amanhã, tentarei conceituá-la.

Começo então falando da razão pela qual o enfoque antropológico pode ser considerado um desdobramento do *reader-response-criticism*. A teoria do efeito estético se destinava inicialmente a estabelecer em que medida leitores de textos literários estariam engajados numa atividade mediante a qual esse “fingimento” (*make-believe*), que é a literatura, chegava a realizar-se plenamente. Tal “fingimento” nos leva como leitores a certos atos e parecemos apreciar tal atividade, apesar de saber que se trata de uma ilusão. E se gostamos de viver uma experiência nesse reino ilusório, isso talvez revela algo [66] sobre nós. Henry James disse uma vez que ler uma obra de ficção sempre significava viver outra vida.

Visto que uma teoria do efeito estético buscava elucidar e levar em conta o que uma estética da produção tinha negligenciado ou até mesmo ignorado, foi preciso passar da consideração do autor para a do leitor, surgindo então o interesse em investigar o que de fato acontece quando lemos. Como vimos em minha primeira exposição, processar um texto estimula a manifestação de algumas de nossas disposições fundamentais como a exigência de dar “boa continuidade”, enquanto pré-requisito para a compreensão e o entendimento. Como leitores, estamos assim enredados no texto, sendo simultaneamente capazes de observar a nós mesmos nesse enredamento. É possível listar outras características que apontam para o fato de que os seres humanos parecem precisar de tal meio de “fingimento”. Em face dessa aparente necessidade, ou se reconhece que uma teoria do efeito estético não pode mais explicá-la, ou se amplia essa mesma teoria a tal ponto, que o estudo do processamento do texto dá lugar a um

¹ ISER, W. O fictício e o imaginário. In: ___. ROCHA, J.C.C. *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999. pp. 65-77.

² Os números entre colchetes referem-se aos números das páginas do livro.

estudo do que o meio pode revelar acerca das disposições que caracterizam a constituição humana. Nesse segundo caso, uma antropologia literária seria um desdobramento direto da teoria do efeito estético, uma vez que procura responder a perguntas que esta última formulou, mas deixou sem resposta.

Para investigar o que a literatura pode dizer acerca de nós mesmos, para compreender a auto-interpretação humana que se faz por meio da literatura, tinha de se delinear uma heurística adequada. Há duas condições prévias para tanto. Uma heurística, como concordamos nas discussões anteriores, não passa de um esquema segundo o qual buscamos mapear coisas. A outra condição essencial é que tal constructo esteja ligado àquelas disposições humanas que também constituem a literatura. O fictício e o imaginário satisfazem a essa condição. Ambos existem como experiências cotidianas (*evidential experiences*), seja quando se expressam na mentira e na ilusão que nos conduzem além dos limites da situação em que nos achamos ou além dos limites do que somos, seja quando vivemos uma vida imaginária em sonhos, devaneios ou alucinações. Entretanto, tais experiências [67] não nos dizem diretamente o que são o fictício e o imaginário. Se dissermos que o fictício é intencional, porque é dirigido a alguma coisa (como a mentira, por exemplo), e o imaginário, espontâneo, só estaremos identificando suas formas de manifestação; o que permite uma distinção entre ambos, sem contudo explicar o que vêm a ser.

Já que o fictício e o imaginário caracterizam disposições antropológicas, eles não se confinam à literatura, desempenhando igualmente um papel em nossa vida cotidiana. A especificidade da literatura, o traço que a distingue do meio consiste no fato de que é produzida mediante uma fusão do fictício e do imaginário. Mas estes não são em si mesmos condições para a literatura. Se ela emerge da interação de ambos é também porque nenhum dos dois pode ter seu fundamento definitivamente esclarecido. A suposta origem do fictício ou do imaginário numa disposição humana é precisamente o que escapa ao conhecimento. Com isso, ambos se salientam por servirem de contexto um ao outro de várias maneiras, gerando diferentes manifestações. Tal proliferação resulta numa interação que se expande continuamente, e o jogo (*play*) – tema de que tratarei em minha próxima palestra – se torna a estrutura reguladora dessa interação entre o fictício e o imaginário. Não sendo passíveis de uma determinação transcendental, só podem ser delimitados contextualmente, definindo-se nessa interação contextual. Em contraste com a aplicação do fictício e do imaginário na vida real, a literatura constitui a interação paradigmática entre ambos, originando-se do fato de estarem desvinculados de exigências pragmáticas imediatas. Quando mentimos, temos um certo propósito. O tipo de fingimento que ocorre na literatura não tem relação direta com propósitos dessa ordem.

A tentativa de mostrar que o fictício e o imaginário são componentes básicos da literatura envolve um problema metodológico. É impossível afirmar o que o fictício e o imaginário são, como se definem. Qualquer afirmação desse tipo seria de natureza ontológica, além de implicar que ocupamos uma posição externa àquilo de que afirmamos algo. Como não há definições ontológicas nem do fictício nem do imaginário, só podemos apreendê-los mediante uma descrição operacional das suas manifestações. Ater-nos a suas manifestações [68] observáveis significa concebê-los em termos de atividades. Tais atividades não se auto-engendram, mas surgem da interação entre o fictício e o imaginário. Uma interação que funciona como a matriz geradora da qual emerge a literatura. Talvez possamos chamar a esta de fenômeno “emergentista” (*emergentist phenomenon*), resultante dessa interconexão – que desliza à maneira de um calidoscópio – entre o fictício e o imaginário.

Cumpramos então salientar que a impossibilidade de fundar ontologicamente fenômenos observáveis torna necessário identificar e descrever suas manifestações. Estas são um desdobramento da interação entre fictício e imaginário. Algumas das observações feitas acerca dessa interação merecem ser examinadas aqui.

Samuel Johnson chamou a ficção de “falsidade, mentira”. O termo “ficção”, contudo, designa também o ramo da literatura no qual se contam histórias (*the story-telling branch of literature*). Tal equivocidade do termo é iluminadora, um sentido esclarecendo o outro, e vice-versa. Ambos os significados implicam processos similares que poderíamos denominar “ultrapassagem” do que é: a mentira excede, ultrapassa a verdade, e a obra literária ultrapassa o mundo real que incorpora. Não deveria surpreender que as ficções literárias tenham sido tantas vezes estigmatizadas como mentiras, já que falam do que não existe como se existisse. O fictício é caracterizado desse modo por uma travessia de fronteiras entre os dois mundos que sempre inclui, o mundo que foi ultrapassado e o mundo-alvo a que se visa. Para que se percebam as implicações de tal duplicação, cabe breve explicação sobre esse componente básico do texto literário que são os atos de fingir.

Os atos de fingir se distinguem entre si pela natureza da duplicação que efetuam e que oferece diferentes áreas para o jogo (*play*). Três são os atos discerníveis em todo texto literário: seleção, combinação e auto-evidenciação ou autodesnudamento.

O ato de seleção cria um espaço de jogo, pois faz incursões nos campos de referência extratextuais, transgredindo-os ao incorporar elementos dos mesmos ao texto, elementos esses que são dispostos numa desordem significativa. Cada um dos elementos selecionados é [69] reembaralhado, reposicionado no texto, assumindo uma nova forma que não só inclui a função

que o campo de referência do qual é oriundo exerce na ordem de um mundo determinado, como também depende dessa função.

O ato de seleção invade igualmente outros textos, produzindo a intertextualidade. A associação de textos aumenta a complexidade do espaço de jogo, pois alusões e citações ganham nova dimensão tanto no que se refere ao seu contexto de origem quanto em relação ao novo contexto em que se inserem. Ambos os contextos permanecem potencialmente presentes, há uma coexistência de diferentes discursos que revelam seus respectivos contextos numa alternância de *fade-ins* e *fade-outs*.

A estrutura evidenciada no ato de seleção também salienta o ato de combinação. Neste as fronteiras atravessadas são intratextuais, variando de significados lexicais a fronteiras transgredidas pelos protagonistas das narrativas; mas não se deve confundir essa última transgressão com um ato de transcendência. Geralmente é o herói que ultrapassa fronteiras; do contrário, conforme observou Iuri Lotman, não haveria um *sujet* do texto. O herói constitui um dispositivo de criação desse *sujet*. Noutras palavras, tais transgressões de fronteiras são um evento criador de *sujet*. Quanto aos significados lexicais, os vários agrupamentos (*clusters*) estão indissociavelmente ligados – quer se trate de palavras cujos sentidos foram excedidos, como o termo “*benefiction*”, inventado por Joyce mediante a combinação de “*benefaction*” (ação de beneficiar, ato de caridade) e “*fiction*” (ficção), quer se trate de territórios semânticos no interior do texto cujos limites foram transpostos pelas personagens. Os agrupamentos se inscrevem mutuamente uns nos outros: cada palavra se torna dialógica, cada campo semântico é duplicado por outro.

Por fim, o autodesnudamento da ficcionalidade literária ocasiona um ato de duplicação peculiar. O *como se* – a evidenciação de que algo deve ser tomado apenas *como se* fosse aquilo que designa – indica que o mundo representado no texto deve ser visto apenas como se fosse um mundo, embora não o seja. O mundo textual não significa aquilo que diz. Além disso, o mundo empírico do qual o mundo do [70] texto foi extraído se transforma em metáfora de algo a ser concebido.

Recapitulemos os três processos. A seleção estabelece um espaço de jogo entre os campos de referência e suas distorções no texto. A combinação cria outro espaço de jogo entre os segmentos textuais interagentes. E o *como se* cria mais um espaço entre o mundo empírico e a sua transformação em metáfora para o que permanece não dito. A estrutura duplicadora desses atos de fingir propicia um espaço de jogo, por manter-se ligada ao que foi ultrapassado, fazendo então com que isso que se ultrapassou participe num jogo de lances que se opõem. Embora a

estrutura duplicadora abra um espaço de jogo, não se trata ainda de um jogo acabado, que se conclua aí.

Visto exceder o que é, a ficcionalização (*fictionalizing*) revela uma intenção que não pode ser de todo controlada por essa mesma operação ou por aquilo a que se visou. O fictício depende do imaginário para realizar plenamente aquilo que tem em mira, pois o que tem em mira só aponta para alguma coisa, alguma coisa que não se configura em decorrência de se estar apontando para ela: é preciso imaginá-la. O fictício compele o imaginário a assumir forma, ao mesmo tempo que serve como meio para a manifestação deste. O fictício tem de ativar o imaginário, uma vez que a realização de intenções requer atos de imaginação (*imaginings*). A imaginação, como se sabe, não é um potencial auto-ativável. Não a chamaria de faculdade, porque o termo já subordina a imaginação a um tipo específico de discurso que determinou o que ela é, de Aristóteles a Kant. Como não constitui um potencial auto-ativável, o imaginário precisa ser impelido a agir, precisa ser direcionado e moldado. A intencionalidade não pode produzir por si mesma aquilo que tem em mira. Tal produção só ocorre quando o imaginário é estimulado e com isso ativado. O que se quer dizer com forçar o imaginário a assumir forma, considerando-se que o fictício precisa do imaginário para encontrar sua realização adequada? A resposta é que os atos de fingir descortinam um horizonte de possibilidades para o que é, permanecendo, nesse sentido, ligados a realidades. Mas realidades são concretas, e possibilidades permanecem abstratas, pois resultaram de uma travessia de fronteiras, não podendo [71] ser modeladas por aquilo que excederam. O horizonte de possibilidades prefigurado pela transgressão de fronteiras inevitavelmente modifica as realidades que foram ultrapassadas. No entanto, como observou Husserl, a fantasia tem como característica principal a modificação: “A fantasia é modificação radical em todos os sentidos e não pode conter nada além de modificação”.

Examinemos essa afirmação. Por desafiar definições, a fantasia (para usar o termo com que Husserl designa o que prefiro chamar de imaginário) só pode ser apreendida por meio de seus efeitos. Ao se reconhecer isso, também se está admitindo que, uma vez ativada a fantasia, o que é não pode permanecer o mesmo. Por essa razão, Husserl afirma a seguir em sua descrição: “A fantasia é caracterizada pela arbitrariedade, distinguindo-se idealmente por uma absoluta obstinação”. Sendo assim, a ativação desse potencial precisa ser moldada, e disso se encarregam os atos de fingir, ao forçarem a fantasia a assumir uma forma, para que as possibilidades abertas por eles possam ser concebidas, já que o próprio ato de fingir não pode conceber aquilo para que apontou.

A imposição de forma tem um duplo efeito: torna concretas as várias transgressões de

fronteira, ao mesmo tempo que converte o fictício num meio para que o imaginário se manifeste. Sempre que se dá forma ao imaginário, por um ato intencional da consciência, as realidades que foram ultrapassadas tornam-se inatuais (*non-actual*). Deixam de ser válidas, pois foram canceladas. Desse modo, a modificação praticada pelo imaginário se manifesta enquanto “consciência da inatualidade” (*consciousness of non-actuality*), na expressão de Husserl. Noutras palavras, o imaginário, chamado à presença por atos de fingir, constitui um ato de anulação – cabe sublinhar que a negatividade, conforme discutimos essa manhã, pode ser o perfil cognitivo desse ato de anulação. A modificação principia portanto a desdobrar-se como um ato anulador para o qual o mundo referido é indispensável, uma vez que se trata de salientar o que perdeu *status* de realidade – os campos referenciais, os itens combinados no texto, além do próprio mundo representado no texto e dessa forma posto entre parênteses. Mas como isso funciona nos diferentes atos de fingir?

[72] O ato de seleção cancela a organização original das realidades referenciais recorrentes no texto. Passam a ser irrealis, perderam sua validade e foram submetidas a uma deformação coerente. Esse é o tipo de modificação que Husserl tinha em mente quando falava de fantasia, um tipo de deformação que geralmente se aplica à estrutura, à função e à semântica dos campos de referência. O cancelamento em questão pode variar em grau. As realidades excedidas continuam presentes no texto, embora num estado de anulação. Além disso, condicionam o que quer que tenha motivado a sua invalidação. Assim, o espaço de jogo aberto pelo ato de fingir ganha tangibilidade. O que foi invalidado – todo o espectro dos campos referenciais – é relegado ao passado, e a motivação para tal mudança torna-se o novo presente. Este só pode ser imaginado contra o pano de fundo constituído por aquilo que foi cancelado, pois tais atos de imaginação seriam impossíveis sem se recorrer aos sistemas de referência invalidados.

Enquanto a seleção faz com que o imaginário se mostre como um jogo no qual passado e presente se contrapõem, a combinação confronta o dado à alteridade. Ao serem transgredidas posições estabelecidas no texto, dado e alteridade se convertem em possibilidades um para o outro. Nenhuma posição, nenhum elemento ou item está presente no texto sem que o vestígio de outro item se inscreva nele. Portanto, a modificação, no sentido husserliano, ocorre novamente. O que é representado ou designado por cada posição se torna latente, e muito embora tais posições não sejam efetivamente negadas, elas ficam delimitadas. A delimitação libera as posições daquilo que elas representam, permitindo que entrem em novas combinações e relações nas quais a sua função representacional – agora reduzida a um estado de latência – não permitia que entrassem. Daí decorre duplo sentido. O significado literal, representacional permanece latente como uma

orientação para o que deve ser concebido dali em diante. A delimitação nega a designação a fim de liberar múltiplas relações de palavras, normas, valores, personagens etc.

Algo similar acontece no caso do ato de autodesnudamento da ficcionalidade. Esse autodesnudamento assinala que o mundo do texto não é de fato um mundo, mas para fins específicos deve se considerado **[73]** como tal. Há um mundo do texto, proveniente da seleção e da combinação, que sinaliza um propósito não verbalizado para tal arranjo, tal ordenação. O que o mundo do texto designa deve então enfraquecer-se – tornar-se irreal – de modo que possa ser usado como um dispositivo de orientação para imaginar o propósito subjacente ao arranjo discernível que esse mundo textual constitui. Ao considerar-se o mundo representado no texto apenas *como se* fosse real, o próprio mundo empírico se transforma num espelho, orientando o receptor para a concepção de algo que não existe e permitindo que esse inexistente seja visualizado como se fosse realidade. Neste sentido, podemos chamá-lo de realidade virtual.

Há um episódio relatado por Diógenes Laércio que ilustra bem o que se entende por tal atividade. Quando perguntaram a Filostrato se os artistas gregos tinham estado no céu a fim de observar o que faziam os deuses e depois imitar o que tinham visto, ele respondeu: “Não, a imaginação é que fez as obras de arte gregas, pois se trata de um artista melhor que a imitação. Esta só reproduz o que tiver visto, ao passo que a imaginação retrata o que não viu”.

Mediante o autodesnudamento, a ficcionalização se converte no meio ideal para que o imaginário se manifeste, fazendo o invisível tornar-se concebível, num processo que não ocorreria se a ficcionalização não direcionasse o imaginário, propiciando as condições necessárias e suficientes para tanto. O próprio imaginário não pode inventar nada. Esta era também a perspectiva de Freud que afirmava “sei a imaginação criadora de fato incapaz de inventar o que quer que seja, só podendo combinar componentes estranhos um ao outro”. O imaginário precisa portanto de um meio para realizar o que esse mesmo meio pretende que o imaginário faça.

Que conclusão se pode tirar do que se expôs até aqui? A característica comum do traspasse de fronteiras se diversifica pelas respectivas operações dos atos de fingir. Em cada uma dessas operações, o que foi ultrapassado é submetido a diferentes qualificações. A seleção cancela a organização das realidades referenciais, ou seja, a sua semântica e a sua estrutura. A combinação torna latentes a denotação e a representação. A auto-evidenciação ou o autodesnudamento **[74]** explicita o caráter irreal do mundo do texto. Em cada um desses casos, algo determinado é ou cancelado, ou tornado latente, ou destituído de realidade, de modo que as possibilidades inerentes ao que é dado sejam liberadas. A seleção lida com realidades referenciais, que, ao serem relegadas ao passado, prenunciam a motivação para semelhante deslocamento. A

combinação lida com as funções convencionais da denotação e da representação cuja redução ao estado de latência permite novas relações enquanto alteridade. O autodesnudamento da ficcionalidade a separa de tais realidades e, por meio do seu *como se*, transforma o mundo resultante da seleção e da combinação em pura possibilidade.

Esses atos materializam uma alternativa radical aos mundos referenciais de que o texto se utilizou, já que essas possibilidades não podem ser deduzidas dos próprios mundos referenciais, sendo por isso capazes de representar a produção de mundos novos ou possíveis. Mas como é essa emergência de possibilidades a serem concebidas e o que ela indica? Antes de mais nada, é preciso reconhecer que o imaginário, até mesmo quando compelido a adquirir forma, nunca pode ser inteiramente apreendido. Assim, o imaginário em si corresponde a um espécie de “nada”, como formulou Sartre. Noutras palavras, se desejarmos conceber o imaginário em termos cognitivos, só poderemos afirmar que é inapreensível, que é um “nada”. Tal insubstancialidade se manifesta nos atos de fingir como cancelamento, liberação (*derestriction*), “irrealização” (*irrealization*). É a “consciência da inaturalidade” que Husserl tinha em mente, consciência também indicativa de que essas operações anuladoras são acompanhadas de um impulso para substituir o que foi invalidado. Isso significa que o fictício faz o imaginário desdobrar-se como contraposição de operações simultâneas de decomposição e “possibilitação” que Heidegger chama *jenes Gegenwendige* e considera a base constitutiva da obra de arte. Tal dualidade apresenta o traço da negatividade, pois o imaginário opera tanto para anular quanto para possibilitar. Dualidade opositiva ou contraposição – *jenes Gegenwendige* – é um termo introduzido por Heidegger na sua discussão da origem da obra de arte. O termo se mostra pertinente aqui, porque a rasgadura (*rift*) que [75] constitui a contraposição é a condição inevitável para possibilitar pela decomposição. Sem essa contraposição, o imaginário não poderia ser percebido; ao se desdobrar do modo já descrito, porém, ele testemunha o fato de que anulação e possibilitação caminham juntas.

Vejamos então, numa espécie de sumário, as conclusões a serem tiradas do que já se discutiu até aqui. A extensão em que o fictício cinde o imaginário naquela contraposição é a extensão em que ele permanece, por sua vez, dependente do imaginário. Ele é a instância (*agency*) que impele o imaginário à ação e sem o qual este permaneceria inerte. Como traspasse de fronteiras, a ficcionalidade é um ato puramente consciente cuja intencionalidade é pontuada por indeterminações. A ficcionalidade sequer controla aquilo que tem em mira, podendo apenas manter um certo direcionamento neste sentido. Assim, o ato de fingir fornece uma moldura para o que deve ser capturado, mas a intenção do ato não fornece uma imagem concreta para preencher essa moldura. Sem o imaginário, portanto, o fictício não passaria de uma forma de

consciência vazia. E sem o fictício, o imaginário não poderia aparecer como contraposição. Visto ser um meio, o fictício permite ao imaginário expandir-se como decomposição e “possibilitação” simultâneas, sem contudo exercer um controle sobre o que é produzido nessa dualidade, nessa contraposição. Por isso, a motivação subjacente às operações de anulação se revela em múltiplas possibilidades. Estas ganham forma mediante a anulação de campos referenciais, realidades aludidas, os quais podem ser anulados, porque eles próprios não passam de possibilidades. Cabe aqui invocar Nelson Goodman: o que quer que façamos são “modos de construir, de fabricar o mundo” (“*ways of worldmaking*”), e tais modos, enquanto versões de mundo, consistem em “fatos de ficções” (“*facts from fictions*”). Essas versões podem ser reelaboradas, processadas, tornando-se material para outras versões do mundo. A interação entre o fictício e o imaginário pode então ser vista como uma encenação (*enactment*) deste processo, cuja forma paradigmática reside na literatura. Isso remete à noção de palco mencionada por John Paul Riquelme essa manhã, pois a literatura encena essa atividade específica, que também ocorre na vida cotidiana, quando versões de mundo [76] são produzidas. O fictício é capaz de desdobrar o imaginário como forma de contra-encenação (*counter-play*), uma vez que esteja livre de todos os encargos pragmáticos do mundo empírico.

Por fim, gostaria de tocar numa última questão, ainda que rapidamente. Por que a necessidade desse tipo de encenação que a literatura exemplifica por excelência? Parecemos precisar de tais encenações para salientar o fato de que a realidade não deve ser concebida como limitação do possível, ainda que só por esta razão: as possibilidades não podem ser deduzidas exclusivamente do que é. Podem, sem dúvida, tornar-se um horizonte para dadas realidades, e quando isso acontece, a realidade em questão não permanece a mesma. Sempre que alguém assume posição de observador e olha para algo, esse algo muda, pois a posição interfere nisso que é observado e antes da observação não existia. Se não há distinção *a priori* entre o real e o possível e se as possibilidades até precedem a sua realização, cabe perguntar de onde estas vêm. Retomando uma ideia de Leibniz, Gordon Globus sugeriu a seguinte resposta: “Modelos de mundo são produzidos sem o auxílio de cópias do mundo ou de instruções do mundo, são criados formativamente. (...) O mundo empírico é produzido a partir dessa totalidade de *possibilia* selecionada por *input* e intenção. (...) A possibilidade é existência implicada. A atualidade depende de um processo de desdobramento de uma ordem dobrada sobre si mesma para expor a existência”. Donde se conclui que os seres humanos são a totalidade de suas possibilidades. Se isso fosse verdade e os seres humanos trouxessem em si mesmos todas as suas possibilidades, eles não poderiam ser idênticos a nenhuma delas, mas ficariam oscilando entre elas. Isso

significaria, por sua vez, que jamais se presentificariam, pois, como originadores de suas possibilidades, os seres humanos sempre as precederiam. Se não são idênticos às suas possibilidades ou à totalidade destas, tal totalidade não pode ser simplesmente dada. Noutras palavras, semelhante totalidade só seria concebível como um processo contínuo de emergência, só assim poderia haver distinção entre possibilidades.

Nesse contexto, a interação entre o fictício e o imaginário ganha profunda implicação antropológica. Se os seres humanos só conseguem [77] sair de si mesmos mediante perpétuo autodesdobramento, suas possibilidades não podem ter uma forma previamente dada, pois isso significaria imposição de padrões preexistentes a tal desdobramento. Mas, se as formas das possibilidades e a distinção entre elas não estão dadas previamente, precisam ser adquiridas. Uma vez que não podem ser deduzidas das realidades, só podem ser adquiridas mediante uma encenação que ultrapasse tais realidades. Noutras palavras, seres humanos, enquanto desdobramentos de si mesmos, nunca podem presentificar-se plenamente para si próprios, porque, em qualquer estágio, só possuem a si mesmos na possibilidade realizada, e isso é precisamente o que não são – uma possibilidade limitada de si mesmos. Deve haver portanto um autodesdobramento contínuo, que se processa à medida que se vai desdobrando o conjunto das possibilidades, graças a uma permanente alternância de composição e decomposição de mundos fabricados. Já que não há meio de apreender essa alternância ou o modo como opera, o desdobramento das possibilidades só pode ser encenado (*enacted*) em suas potencialmente inúmeras variações, para aquela poder ser percebida enquanto acontece. É o que o fictício, por seu turno, promove, ao mobilizar o imaginário como contraposição que resulta em cada um dos exemplos manifestos de uma outra forma sua. Portanto, a encenação (*enactment*) pode ser considerada uma condição transcendental que permite perceber algo de intangível, propiciando ao mesmo tempo a experiência de alguma coisa que não se pode conhecer. Talvez por essa razão exista a literatura.