

Mundos impossíveis e ilusão estética

Marie-Laure Ryan

marilaur@gmail.com

Critica literária, autora de diversos livros sobre narratologia, ficção e cibercultura. Co-Editora da Routledge Enciclopedia de Narrativa com David Herman e Manfred Jahn. Membro do Conselho editorial de Fronteiras da narrativa, uma série publicada pela Editora da Universidade do Nebraska.

Traduzido por Melina Santos

Doutoranda em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense

PPG|COM Programa de Pós-Graduação
COMUNICAÇÃO UFF
MESTRADO E DOUTORADO

Edição 29/2014

Ensaio temático “Imersão na cultura midiática”

Contracampo
Niterói (RJ), v. 29, n. 1, abril/2014.
www.uff.br/contracampo

e-ISSN 2238-2577

Ao citar este artigo, utilize a seguinte referência bibliográfica

RYAN, Marie-Laure. *Mundos impossíveis e ilusão estética*. In: **Revista Contracampo**, v. 29, n. 1, ed. abril ano 2014. Niterói: Contracampo, 2014. Pags: 04-25

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

Resumo

Este ensaio aborda o problema da ilusão estética através da análise de uma categoria de textos que impedem essa experiência: textos que criam mundos impossíveis. Quatro tipos de impossibilidades são descritos: impossibilidade ontológica (i.e. metalepse e co-presença no mesmo mundo de personagens originados em diferentes textos), espaço impossível, tempo impossível, e textos impossíveis. O argumento apresentado é o de que esses textos não fornecem uma visão sólida para o funcionamento do re-centramento imaginativo que se encontra no núcleo da ilusão estética; eles ainda não são completamente privados do efeito imersivo, porque eles são feitos de submundos nos quais a imaginação pode se realocar por um tempo limitado. A apreciação de textos que projetam mundos impossíveis não exige somente uma habilidade de mover-se para frente e para trás entre seus mundos parciais, mas também uma habilidade de mover-se entre uma postura ilusionista que considera o texto como a representação de um mundo e uma postura metatextual que preza o texto como um experimento de escrita que empurra para trás os limites textualmente possíveis.

Palavras-chave: Ilusão estética; estética literária; narratologia.

Neste artigo, eu proponho discutir um tipo de texto que apresenta um desafio muito sério para a ilusão estética: um tipo feito de texto que cria mundos impossíveis. Por mundos impossíveis, não quero dizer simplesmente mundos onde coisas acontecem que não fazem parte ou não poderiam acontecer no mundo real, como animais sendo capazes de falar, príncipes sendo transformados em sapos, ou pessoas sendo raptadas por alienígenas. Estes são meramente mundos fantásticos, ou estranhos. Mas a literatura não é somente limitada aos mundos realista e fantástico; uma forma importante de literatura experimental cria mundos que não podem satisfazer até a interpretação mais liberal da possibilidade porque eles transgridem as leis básicas da lógica: a não contradição (você não pode ter p e $\sim p$) e o terceiro excluído (você deve ter p ou $\sim p$).

Antes de discutir vários exemplos de mundos impossíveis, deixe-me falar um pouco sobre a teoria dos mundos possíveis, o modelo teórico com o qual tenho trabalhado (ECO, 1979; PAVEL, 1986; RYAN, 1991; DOLEZEL, 1998). Este modelo pressupõe que há uma pluralidade de mundos. Um desses mundos, aquele em que vivemos, é chamado de mundo real. Este é o único mundo com uma existência autônoma. Os outros, os mundos possíveis não reais, são criações da imaginação. Textos não ficcionais se referem ao mundo real, enquanto ficcionais criam mundos possíveis não reais. Nesse modelo, a distinção entre ficção e não ficção é uma questão de referência: a não ficção faz alegações verídicas sobre o mundo real, enquanto a ficção faz alegações verídicas sobre um mundo possível alternado.

Mas, o que faz um mundo possível? A resposta dos proponentes do modelo é que, para um mundo ser possível, ele deve estar vinculado ao mundo real por uma relação de acessibilidade. Dependendo da natureza dessa relação, mundos possíveis podem ser mais ou menos próximos do mundo real. Por exemplo, os mundos da ficção realista estão mais próximos, porque respeitam as leis do mundo real; e os mundos dos contos fantásticos são remotos, porque são governados por leis diferentes. Mas eles ainda são possíveis, porque respeitam as leis da lógica. Tão logo quanto essas leis são mantidas, um mundo mantém algum tipo de conexão com o mundo real.

Por esse critério, um mundo impossível viria a ser um mundo que não está conectado de forma alguma ao mundo real. Umberto Eco argumentou que os mundos

impossíveis não existem. Ou, para colocar de outra forma: uma entidade não pode ser logicamente impossível e ainda permanecer em um mundo. Isto significaria que, quando um texto quebra as leis da lógica, ele não cria um mundo. Especialistas em lógica acreditam que, se uma única contradição penetra em um sistema de proposições, qualquer coisa pode ser inferida, e cada sentença e sua negação se transformam em uma verdade vazia. Seria totalmente impossível imaginar um mundo textual nessas condições. Nós poderíamos descrever os textos que tenho em mente como textos que não podem ser verdades em nenhum mundo possível, em vez de como textos que se referem aos mundos impossíveis.

Mas mesmo se a lógica nos conta que a frase “mundo impossível” é um oxímoro, eu continuarei usando-a porque os leitores de literatura de ficção têm um sentido mais amplo do que é um mundo do que os especialistas em lógica, e porque eles não tratam discordâncias como uma desculpa para desistir da tentativa de criar modelos mentais de textos. Trabalhos literários que projetam mundos impossíveis desafiam leitores a conceber novas estratégias para dar sentido a eles, mesmo se o significado não surgir da visão de situações completamente imaginadas.

A impossibilidade em um mundo ficcional pode tomar formas variadas:

1. Contradições

O tipo mais óbvio de impossibilidade lógica é um texto que apresenta diretamente tanto p quanto $\sim p$ como fatos no mundo ficcional. A contradição na literatura pode afetar unidades de tamanhos variados. Em uma escala maior, ela opõe segmentos substanciais de texto. Em *The French Lieutenant's Woman* (1969), de John Fowles, por exemplo, os dois últimos capítulos contêm finais diferentes: um em que os amantes, Charles e Sarah, reatam após um longo período de separação, e outro em que Sarah rejeita Charles porque ela descobriu uma vida satisfatória sem ele. Os dois finais não podem ser verdadeiros ao mesmo tempo, mas, em cada um deles, o mundo ficcional é perfeitamente coerente. O artifício não pede para o leitor construir um mundo impossível, mas que compare os dois finais baseando-se em certos critérios como coerência literária ou a personalidade das personagens.

No próximo nível da escala estão as contradições que operam relativamente entre pequenos segmentos narrativos. Um exemplo desse exercício é a obra de Robert Coover *The babysitter* (1969), uma pequena história composta por 107 parágrafos numerados. Esses parágrafos têm coerência no local, mas não no nível global. O texto narra diferentes versões do que pode acontecer quando um casal vai a uma festa e deixa as crianças aos cuidados de uma atraente babá adolescente. Em uma versão, a babá é assassinada; em outra, ela é estuprada pelo namorado e pelo melhor amigo dele; em outro, o bebê se afoga na banheira; e ainda em outra, o pai sai da festa com o pretexto de que precisa verificar como as crianças estão, mas é conduzido realmente pela esperança de ter relações sexuais com a babá. Porém, é impossível arrumar os parágrafos em linha de histórias separadas, pois muitas delas poderiam pertencer a diferentes histórias. O último parágrafo declara eventos que pertencem a diferentes possibilidades narrativas, por meio disso demonstrando a futilidade de tentar desembaraçar os vários cenários:

“Suas crianças foram assassinadas, seu marido foi embora, um cadáver em sua banheira, e sua casa está destruída. Eu sinto muito. Mas, o que posso dizer?” Na televisão, as notícias acabaram, eles estão vendendo aspirinas. “Droga, eu não sei”, ela fala. “Vamos ver o que está rolando no último filme¹” (1969, p.239).

É como se todas as diferentes histórias que foram esboçadas nos parágrafos anteriores tivessem se transformado em verdade num mesmo mundo. Ainda porque os fragmentos mantêm alguma sequência temporal, conduzida pela saída dos pais para a festa até o seu retorno para casa, a coleção de fragmentos não frustra totalmente a curiosidade para o que possa acontecer a seguir. O texto completo pode ser lido como um relato misturado de muitas histórias que podem ser criadas para conectar um evento inicial e final comum. Um terceiro nível de contradição ocorre quando frases individuais, em vez de segmentos narrativos inteiros, colidem entre si, produzindo o que Brian McHale chama de “um mundo sob rasura²”: um mundo tão cheio de instabilidade

¹ Do original: “Your children are murdered, your husband gone, a corpse in your bathtub, and your house is wrecked. I’m sorry. But what can I say?”. On the TV, the news is over, they’re selling aspirin. ‘Hell, I don’t know’, she says. ‘Let’s see what’s on the late late movie’” (1969, p.239).

² Segundo McHale, quando os blocos de construção semântica do poema são desfeitos, seu mundo oscila entre um acontecimento e outro, sendo ao mesmo tempo alguma coisa e nada. Logo, esse tipo de poesia “*under erasure*” [sob rasura] apresenta contradições, vazios de sentido, o que problematiza essa criação

ontológica que os leitores não podem contar o que existe e o que não existe. Essa técnica é comum no Novo Romance³. Um exemplo é esta passagem da obra de Alain Robbe-Grillet *No labirinto*. As palavras em itálico são aquelas que apresentam contradições, mas muitos leitores não perceberão a contradição porque as afirmações opostas estão separadas por frases diferentes:

Eu estou sozinho agora, abrigado. *Do lado de fora, está chovendo*; do lado de fora, você caminha na chuva com sua cabeça abaixada, protegendo seus olhos com uma mão, enquanto olha fixamente para frente. Contudo, poucas jardas adiante, em poucas jardas de *asfalto molhado*, do lado de fora está frio; o vento sopra *através das folhas*, balançando todos os galhos, balançando-os, balançando, suas sombras agitando através das grossas paredes brancas. *Do lado de fora, está brilhando*, não há nenhuma árvore, nenhum arbusto para dar uma sombra, e você caminha sob o sol, protegendo seus olhos com uma mão, enquanto você olha fixamente para adiante, em poucas jardas de *asfalto empoeirado* onde o vento faz moldes de linhas paralelas, bifurcações e espirais⁴ (1965, p.14).

No caso de *No labirinto*, a contradição opera textualmente entre frases. No meu próximo exemplo, a contradição funciona entre frases adjacentes e dentro da estrutura da frase em si. A curta história de 2010, *Aqui nós não estamos, Tão rapidamente*⁵, de Jonathan Safran Foer, foi descrita como uma coleção de *non-sequiturs*, ou seja, de frases ou partes de frases que estabelecem fatos totalmente não relacionados. Esses fatos são evocados tanto em frases consecutivas (“Ele nunca foi feliz a menos que acreditou. Eu amei bater coisas nas paredes⁶”) (FOER, 2010, p.73), ou nas sentenças constituídas das mesmas frases (“Você não era muito habilidoso com plantas, mas você não estava

de mundos. Por isso, para o autor, esses tipos de mundos estão suscetíveis de serem substituídos, rasurados, apagados.

³ Movimento literário francês surgido na década de 1950.

⁴ Do original: “I am alone here now, under cover. *Outside it is raining*, outside you walk through the rain with your head down, shielding your eyes with one hand while you stare ahead, nevertheless, a few yards ahead, at a few yards of *wet asphalt*; outside it is cold; the Wind blows *through the leaves*; rocking whole boughs, rocking them, rocking, their shadows swaying across the white roughcast walls. *Outside the sun is shining*, there is no tree, no bush to cast a shadow, and you walk under the sun shielding your eyes with one hand while you stare ahead, only a few yards in front of you, at a few yards of *dusty asphalt* where the wind makes patterns of parallel lines, forks and spirals” (1965, p.141, grifos da autora).

⁵ Do original: Here We Aren't, So Quickly.

⁶ “He was never happy unless held. I loved hammering things into walls”.

satisfeito em não estar satisfeito⁷”(ibid, p.72). Mas a verdadeira originalidade desse texto, comparado com outros tipos de contradição, encontra-se nas frases que contêm suas imperfeições lógicas: por exemplo, “Eu estava sempre destruindo meu passaporte na lavagem⁸” (ibid) contradiz o caráter único e pontual do ato de destruição através de um advérbio (sempre), que também o apresenta como duradouro ou repetitivo; “Eu estava sempre me esforçando para ser natural com minhas mãos⁹” (ibid) é descaradamente contraditório em si, visto que ser natural é comportar-se sem esforço deliberado; “tudo o mais (ao lado do narrador e de sua esposa sendo mortos em um acidente de carro) aconteceu - por que não as coisas que poderiam ter¹⁰?” (ibid, p.73) é uma pergunta fútil, para se “Tudo o mais aconteceu¹¹”, não há ponto algum em perguntar por que as coisas que poderiam acontecer, não aconteceram: tais coisas não existem – ou, quando muito, existe somente uma: o acidente. O título da história, *Aqui nós não estamos, Tão rapidamente*, resume a impossibilidade lógica que permeia muitas de suas sentenças: já que “Aqui” é uma dêixis, referente à presente posição do locutor, é incompatível com a negação dessa posição (Não está); e já que “Estar” indica uma posição estática, intemporal, é incompatível com um advérbio que sugere velocidade de movimento através do tempo (Rapidamente).

As frases nonsenses de Foer nos parecem estranhas em um primeiro momento, mas, a fim de diagnosticar a fonte desse estranhamento, nós temos de efetuar uma análise elaborada. Um texto como esse deixa o leitor logicamente e semanticamente mais atento.

2. Impossibilidade ontológica

No seu livro *Postmodernism Fiction*, Brian McHale identifica interesse ontológico, o que significa interesses com modos de existência – tal como a temática

⁷ “You were not green-thumbed, but you were not content to be not content”.

⁸ “I was always destroying my passport in the wash”.

⁹ “I was always struggling to be natural with my hands”.

¹⁰ “[e]verything else [beside the narrator and his wife being killed in a car accident] happened – why not the things that could have?”.

¹¹ “Everything else happened”.

dominante da literatura do século vinte passado (cf 1987, pp.9-11). Uma forma mais ampla desse questionamento é a criação de existências que pertencem simultaneamente a categorias ontológicas incompatíveis. Esse tipo de impossibilidade é exemplificado pela frase “Eu sou ficcional”. A condição bem aventurada dessa forma de expressão nunca poderia ser cumprida, porque estar ciente de sua própria ficcionalidade atribuiria propriedades contraditórias para o locutor: ao falar “eu sou”, a personagem observa a si mesma como real, isto é, como autonomamente existente; mas, ao reconhecer a si mesmo como ficcional, ele admite que existe somente num mundo possível não real criado através da imaginação do autor. A frase combina com essas duas perspectivas em uma, criando um locutor com características contraditórias.

As manifestações da impossibilidade ontológica são conhecidas na narratologia como metalepse, um dispositivo que explora o caráter repetitivo da ficcionalidade. Assim como um texto num mundo real pode criar um mundo ficcional, no interior de uma ficção, um autor pode produzir um texto que cria outro mundo ficcional, e assim por diante. Metalepse ocorre quando uma personagem que pertence a certo nível se movimenta para cima ou para baixo de outro nível em que ele não existe. Por exemplo, no filme *A vida em preto e branco*, um adolescente é transportado para o mundo de um show de TV e inicia seus habitantes no estilo de vida do mundo de onde veio. Na história *Continuidade dos parques*¹², de Júlio Cortázar, a metalepse funciona em outra direção: ela mostra um leitor que está totalmente imerso em um romance em que as personagens criam vida e matam-no. Aqui estão as personagens de um mundo de um alto nível que invadem um mundo de um nível mais baixo. Em ambos os casos, o resultado é uma fusão de mundos ontologicamente distintos. A metalepse pode também operar horizontalmente pelas personagens importadas de diferentes textos literários e, então, encontrando-se no mesmo mundo.

Essa ferramenta é sistematicamente explorada na série de histórias em quadrinhos de *A Liga Extraordinária*. O elenco de personagens inclui muitos heróis famosos dos romances do século XIX: por exemplo, Allan Quatermain de *As minas do rei Salomão*; Capitão Nemo da obra de Júlio Verne *20000 Léguas Submarinas*; Mina Murray de *Drácula* de Bram Stoker; e Dr. Jekyll e Hyde do romance de Robert Louis Stevenson.

¹² Do original: Continuity of Parks.

Em todos esses exemplos, as fronteiras que estão sendo transgredidas pela metalepse são aquelas que separam níveis distintos de ficcionalidade, não a fronteira entre o mundo real e o mundo ficcional. Há uma fronteira ontológica genuína entre o real e o ficcional, mas somente fronteiras imaginárias entre níveis ficcionais. As personagens do nível 1 acreditam que são reais, e elas veem as personagens do nível 2 como imaginárias, assim como as personagens do nível 2 acreditam que elas são reais, e que as personagens do nível 3 são imaginárias. Mas, de minha perspectiva do mundo real, todas as personagens de todos os níveis são igualmente imaginárias, e elas estão somente separadas pelas fronteiras do fazer crer. Considerando que a metalepse não pode anular fronteiras reais, ela pode facilmente transgredir fronteiras criadas pela imaginação. A presença da metalepse em um mundo de histórias funciona, então, como uma marca óbvia de ficcionalidade. Esse efeito auto-referencial, destruidor de ilusões, explica o porquê de a ferramenta ter se tornado um aspecto dominante, alguns diriam um truque de uma vertente da ficção pós-moderna.

3. Espaço impossível

Nós todos estamos familiarizados com o espaço impossível através das pinturas de René Margitte e M.C. Escher. Mas esse tipo de efeito é raro na literatura, porque a linguagem não fala imediatamente aos sentidos, e, por essa razão, isso não pode produzir efeitos *trompe-l'oeil*¹³ genuínos. Uma forma de a linguagem criar objetos espacialmente impossíveis é justapor mutuamente termos exclusivos, como “praça redonda¹⁴” ou “esfera plana¹⁵”. Mas não é fácil inventar uma história interessante que gire em torno de tais entidades. É por isso que o espaço impossível é muito raro na literatura, comparada à pintura.

Um exemplo de uma narrativa que dá um papel central para um objeto espacialmente impossível é *House of Leaves*, de Mark Z. Danielewski. O objeto impossível é uma casa cujo interior é maior que o exterior. A diferença é medida em

¹³ Técnica artística que usa imagens realistas para criara a ilusão de ótica, a qual apresentava objetos existentes em três dimensões.

¹⁴ Round square.

¹⁵ Flat sphere.

apenas alguns centímetros, mas o interior da casa se expande em um corredor e, em seguida, em um labirinto de dimensões infinitas. Uma expedição é enviada para medir esse labirinto e para criar um registro cinematográfico de seu aspecto, mas a saída nunca é encontrada, e muitos dos exploradores desaparecem ou enlouquecem. A estrutura da casa é duplicada em certo nível do livro como um objeto material através de um exterior – a capa – visivelmente menor do que as páginas no interior.

A impossibilidade segue, porém, mais intensa do que o espaço no mundo de *House of Leaves*: isso também afeta a estrutura narrativa do texto. O nível narrativo principal (principal no sentido de importância temática, não em termos de status ontológico) é um texto conhecido como *Navidson Record*, o qual descreve um vídeo feito de dentro da casa pelo seu proprietário, que passa a ser um cineasta. O texto foi supostamente escrito por um senhor chamado Zampanò, e foi encontrado após sua morte por uma personagem chamada Johnny Truant, que edita o manuscrito e adiciona notas de rodapé ao texto de Zampanò. Outra personagem-editor empacota a narrativa de Zampanò, o texto de Truant, e vários outros documentos – como cartas enviadas a Truant por sua mãe, Pelafina – em um livro, adicionando suas próprias anotações para os comentários de Truant. Esse editor pertence ao nível térreo do edifício ficcional. Até agora, tudo bem. Mas, Zampanò, o autor presumido de *The Navidson Record*, é um senhor cego, que vive sozinho em uma casa decrepita, e isso passa a credibilidade de que ele poderia ter escrito o livro tão fortemente focado na mídia visual, e tão cheio de alusão à teoria crítica pós-moderna (Derrida, Foucault, e todo esse grupo de pessoas). O romance também viola fronteiras ontológicas quando Pelafina, a qual é uma paciente em um hospital psiquiátrico, pede que Truant coloque uma marca em sua próxima carta para demonstrar que ele tinha recebido sua própria carta; nós nunca vemos as cartas de Truant, mas a marca aparece no texto de Zampanò. O narrador de Zampanò pertence a um nível diegético mais alto do que o de Truant ou de Pelafina, e, por isso, ele não deveria estar ciente de sua própria existência. O romance também desmantela o espaço físico do texto através de um jogo selvagem com apresentação tipográfica. A segmentação do texto confronta o leitor com decisões incessantes: ela deveria ler primeiro a narrativa de Zampanò sobre a casa impossível e, então, as notas de Truant, ou deveria lê-los simultaneamente; ela deveria ler o texto que foi cortado ou deveria pulá-lo; ela deveria ler os medalhões dos textos mostrados em algumas páginas antes do

texto que os estrutura ou outra forma circular? *House of Leaves* é apresentado em forma de livro, mas ele subverte o protocolo de leitura tradicionalmente associado aos livros: ler páginas na ordem sequente, do topo para a base e da esquerda para a direita. Em *House of Leaves*, a diferença entre o interior e o exterior da casa é a discordância inicial que, de acordo com os especialistas em lógica, abre um sistema de proposições de todos os tipos de paradoxos.

4. Tempo impossível

O tempo é um conceito muito mais abstrato, muito menos compreensível do que o espaço. Não podemos capturar sua natureza em palavras, como Santo Agostinho famosamente observou: “O que é, então, o tempo? Se ninguém me perguntar, eu sei o que é. Se eu quiser explicar para quem pergunta, eu não sei” (*Confessiones XI*, p.14). Mas, apesar da dificuldade de contar o que o tempo seria, nós temos convicções intuitivas moderadamente firmes sobre suas propriedades. É a contradição dessas crenças que conduz às impossibilidades temporais.

Nossa intuição fundamental máxima sobre o tempo nos conta que ele flui em uma direção fixa. Mas essa direção é uma questão de debate: de acordo com um esquema conceitual, o tempo flui do futuro para o passado visto que momentos futuros se tornam presente e, em seguida, passado; em outro esquema, o tempo flui do passado para o futuro, já que o futuro está à frente de nós, e marchamos em direção a ele.

O axioma da direcionalidade fixa do tempo pode ser quebrado pela reversão de seu fluxo. Dois romances que tentam esse grande esforço conceitual são *Regresso ao passado*¹⁶, de Philip K. Dick (1961), e *Time's Arrow*, de Martin Amis (1991). Ainda se a cabeça da seta do tempo pode se candidatar tanto para o passado ou para o futuro, dependendo do esquema conceitual particular, como alguém pode distinguir o futuro do passado, e como alguém distinguir o “normal” do tempo “reverso”? Isso toma um ponto de referência externo para determinar em qual direção o tempo está fluindo.

Em ambos os romances, essa referência é proporcionada pelos processos biológicos familiares e roteiros sociais. Em *Counter-Clock World*, as personagens morrem antes de nascerem, conversas começam com “adeus” e terminam com “olá”,

¹⁶ Do original: *Counter-Clock World*.

peessoas saudáveis ficam doentes após terem uma consulta com o médico, e eis como fazer a barba se parece: “Ele lavou seu rosto na tigela, depois se ensaboou com cola adesiva, abriu o pacote, e espalhando com muito cuidado, aparou as costeletas em seu queixo, bochecha, pescoço; em um momento, ele habilmente pegou as costeletas para aderir¹⁷”. Em *Time’s Arrow*, a inversão do tempo diz respeito não somente a roteiros sociais e processos biológicos, ela também é sugerida pela sequência de eventos históricos familiares para o leitor: o narrador é a ‘alma’ de um médico nazista que morreu depois de emigrar para os Estados Unidos, e ele revive a vida de seu alter ego em ordem inversa, da Guerra Fria na América para a Segunda Guerra Mundial, e de sua liberação (ou mais propriamente, do ponto de vista do narrador, criação) de Auschwitz para a origem (ou melhor, declínio) do Nazismo na Alemanha. Mas a inversão do tempo pode ser concebida ao longo de outras setas que a biologia ou a cronologia. Uma delas é casual: desde que causas precedem efeitos no tempo normal, elas poderiam segui-las em tempo inverso. A outra é cognitiva: nós sabemos o que se encontra no passado, mas não sabemos o que nos aguarda no futuro. Se romances fossem totalmente consistentes em inverter o curso do tempo, eles teriam de inverter as setas cognitivas e causais. Mas essa inversão privaria as personagens de qualquer forma de mediação, visto que o curso do tempo poderia transportá-los para um destino que já está determinado e conhecido. Este, por sua vez, faria o planejamento e, conseqüentemente, demarcaria de forma inútil, já que o propósito dos planos é controlar nosso destino. Para preservar a tensão narrativa, as narrativas de tempo-inverso limitam tipicamente sua inversão para a história e para a biologia. No romance de Dick, as personagens permanecem inconscientes do que se encontra à frente delas, e elas fazem planos para modificar o futuro como se elas estivessem vivendo no tempo normal. No romance de Ami, o narrador é a única personagem que tem a experiência de regresso no tempo: o que é para ele um futuro desconhecido, é um passado conhecido para os outros; e o que é história compartilhada para os outros, é para ele um futuro que é desconhecido, e ainda inevitável. Desde que ele é privado da liberdade de criar seu próprio destino, o herói de *Time’s Arrow* não

¹⁷ “At the bowl he washed his face, then lathered on foam-gel, opened the packet and with adroit slapping managed to convey the whiskers evenly on his chin, jowl, neck; in a moment he had expertly gotten the whiskers to adhere”.

possui escolha, mas descobre passivamente a vida que seu alter ego, o médico nazista, já tinha escrito para ele.

A diferença entre a experiência de direção temporal do narrador e das outras personagens conduz a situações estranhas: quando o narrador conhece sua amante, e ela ameaça cometer suicídio, ele está certo de que ela não vai fazê-lo, desde que o narrador sabe o que é para ele o passado, e para ela o futuro. De outro modo, ele não tem nenhuma pista de como ele a conheceu, enquanto ela está perfeitamente ciente disso. De alguma forma pergunta-se como ele sabe, no primeiro (= último) encontro, que ela é sua amante: este é somente um dos múltiplos paradoxos inerentes à inversão do tempo.

Outra crença fundamental sobre o tempo nos fala que o futuro é aberto, enquanto o passado é escrito uma vez por todos: você pode afetar o futuro através de suas ações, mas você não pode desfazer o passado. Em seu romance de 1986, *The Moustache (La Moustache)*, Emmanuel Carrère explora o trauma que seria criado se o passado pudesse ser modificado por uma pessoa, mas continuasse permanente para as outras. Uma trágica cadeia de eventos é colocada em movimento quando o narrador - e personagem principal - decide raspar o bigode, que usava há dez anos, para surpreender sua esposa. Contudo, quando sua esposa chega a casa, ela não apresenta surpresa alguma no final das contas. O narrador suspeita que ela esteja planejando um truque para ele, mas, no dia seguinte, no trabalho, seus colegas também se comportam como se nada tivesse acontecido. Esse é o início de um processo constante que desintegra a história pessoal do narrador pedaço por pedaço e a substitui com outra vida. Primeiro, o passado do narrador está em harmonia com seu passado, como outras pessoas lembram-se disso, e com os eventos contados no romance. Então, uma pequena discrepância aparece – quer o herói tenha ou não um bigode. A discrepância aumenta mais e mais com cada transformação do passado do narrador. Na última cena, finalmente, o passado - que está sendo modificado - afeta os eventos dos capítulos anteriores. O romance descreve como o herói, levado à loucura pela dissolução gradual de seu passado, viajava para Macau, onde ele não conhece ninguém, e ninguém, conseqüentemente, pode privá-lo de suas memórias. Porém, quando ele chega ao local, ele encontra sua esposa no quarto, e ela não demonstra surpresa ao vê-lo ali. Isso sugere que o herói não foi levado a Macau pelos eventos descritos nos capítulos antecedentes, mas que ele estava ali como um turista em férias familiares normais. Neste ponto, o romance se torna um artefato

autodestrutivo que nega o que geralmente é considerado a função principal da narrativa: sua habilidade para contar sobre e preservar o passado.

5. Textos impossíveis

Textos impossíveis são textos que não podem existir. O senso comum nos conta que não há nada a se dizer sobre eles. Eles deveriam, por essa razão, ser tratados segundo a recomendação de Ludwig Wittgenstein: “O que se pode dizer pode ser dito claramente; e aquilo de que não se pode falar tem de ficar no silêncio¹⁸” (1981, p.7). Contudo, pelo menos, alguns textos impossíveis podem ser imaginados, e, por conseguinte, descritos em linguagem. Nenhum autor foi mais produtivo do que Jorge Luis Borges, quando se trata de inventar textos que nunca poderiam ser escritos. Muitos de seus romances ficcionais incluem uma forma de infinidade. Por exemplo, o “Livro de Areia” na história de mesmo nome não tem nem início e nem fim: onde quer que alguém o abra, sempre existem algumas páginas entre a capa e a página atual, e quando alguém vira uma página, uma localizada a qualquer distância da página anterior, então uma leitura completa e sequencial torna-se impossível. No “Livro de Areia” a infinidade afeta o livro como um objeto físico. Em *Magias Parciais de Dom Quixote*¹⁹, o narrador discute *As Mil e Uma Noites*, e ele encontra nisso uma infinidade que afeta o ato da narração em si. Na sexcentésima segunda noite, Sherazade supostamente conta para o Sultão sua própria história. Isto conduz para o recurso infinito já que a história contém todas as histórias que Sherazade contou para o Sultão para adiar sua execução, incluindo a história da sexcentésima segunda noite. Alguém pode perguntar como *As Mil e Uma Noites* pode existir como texto real se ele cria o recurso infinito. A resposta é muito simples: Borges construiu toda a situação; Eu procurei no texto e encontrei que a sexcentésima segunda noite é somente a continuação de outra história, a qual não tem nada a ver com Sherazade e o Sultão. Em *O Jardim dos caminhos que se bifurcam*, finalmente, Borges descreve uma forma de infinidade que concerne o narrado em si. A história é sobre um romance ficcional chinês que carrega o mesmo nome. Segundo o

¹⁸ Do original: “Whereof one cannot speak, thereof one must be silent”.

¹⁹ Do original: *Partial Magic in the Quixote*.

narrador, o qual é descendente do autor Ts'ui Pen, o livro é “uma mistura contraditória de rascunhos irresolúveis. Uma vez, eu mesmo os examinei; no terceiro capítulo, o herói morre, mas, no quarto, ele está vivo de novo ²⁰” (1998, p.124). A explicação para as contradições se encontra na ambição do autor em capturar o campo do possível em sua totalidade:

Em todas as ficções, cada período o homem encontra diversas alternativas, ele escolhe uma e elimina as outras; no trabalho do virtualmente impossível-para-desenredar Ts'ui Pen, a personagem escolhe – simultaneamente – todas delas. Ele *cria*, por meio disso, ‘vários futuros’, ‘várias vezes’, os quais se proliferam e bifurcam. Essa é a explicação para as contradições dos romances. [...] No romance de Ts'ui Pen, *todas* as consequências de fato acontecem; cada uma é o ponto inicial para bifurcações mais adiante. De vez em quando, os caminhos desse labirinto convergem: por exemplo, você vai a esta casa, mas em um dos possíveis passados você é meu inimigo, em outro, meu amigo²¹ (ibid, p. 125).

Impossibilidade não tem somente o que fazer aqui com a infinidade no número de possibilidades a serem escondidas, ela surge principalmente do fato de que Borges representa o tempo através da metáfora espacial, a imagem do labirinto, ou jardim de passados bifurcados. Aqui está como ele desenvolve esta metáfora:

Ts'ui Pen não acreditava em um tempo absoluto e uniforme; ele acreditava em séries de tempos infinitos, uma rede crescente, confusa, de tempos convergentes, divergentes e paralelos. Esta construção de tempos que se aproximam um do outro, bifurcam-se, são cortados fora, ou são simplesmente desconhecidos por séculos, contem *todas* as possibilidades²² (ibid, p.127).

Essas ramificações do tempo poderiam ser relativamente fáceis de imaginar se elas permanecessem separadas, como os ramos de uma árvore. Contudo, na história de

²⁰ Do original: “a contradictory jumble of irresoluble drafts. I once examined it myself; in the third chapter the hero dies, yet in the fourth, he is alive again”.

²¹ Do original: “In all fictions, each time a man meets diverse alternatives, he chooses one and eliminates the others; in the work of the virtually impossible-to-disentangle Ts'ui Pen, the character chooses – simultaneously – all of them. He *creates*, thereby, ‘several futures’, several times, which themselves proliferate and fork. This is the explanation for the novel’s contradictions. [...] In Ts'ui Pen novel, *all* the outcomes in fact occur; each is the starting point for further bifurcations. Once in a while, the paths of that labyrinth converge: for example, you come to this house, but in one of the possible pasts you are my enemy, in another, my friend”.

²² Do original: “Ts'ui Pen did not believe in a uniform and absolute time; he believed in an infinite series of times, a growing, dizzying web of convergent, divergent and parallel times. That fabric of times that approach one another, fork, are snipped off, or are simply unknown for centuries, contains *all* possibilities”.

Borges, o tempo não é uma árvore, é uma rede que circula em torno de si mesma. Enquanto ela contém alguns ramos paralelos que bifurcam fora de um ponto em comum e nunca se encontram novamente, também crescem ramos convergentes, como a menção ao viajante alcançando a mesma casa através da sugestão de diferentes passados. No espaço, isso é fácil de fazer, mas no tempo isso leva a contradições lógicas. Imagine que, até certo ponto no tempo, você se depara com a decisão que ou fará você ser meu amigo ou meu inimigo. Se todas as possibilidades se realizarem, dois mundos diferentes serão criados, cada um dando origem ao seu próprio tempo. Quando estes mundos se fundem em um, você será tanto o meu amigo e meu inimigo quando você chegar a minha casa – uma violação ostensiva do princípio de não contradição. Essa contradição lógica é a razão real pela qual a ideia de Ts'ui Pen nunca poderia ser executada como um romance.

6. Mundos impossíveis: um desafio para os leitores e sua ilusão estética

O efeito dos mundos impossíveis na experiência do leitor é muito óbvia: eles agem como um inibidor da ilusão estética. Para ter a experiência da ilusão estética, ou imersão, o leitor (ou espectador etc) deve percorrer a imaginação para um mundo alternativo, ou virtual, e sentir-se em casa com esse mundo. Eu chamo esta operação de “re-centramento imaginativo” (RYAN, 1991, p.18). Através do re-centramento, o leitor aceita o “fazer crer” na perspectiva de um membro anônimo do mundo ficcional que considera este mundo como real. A noção de “fazer crer” (WALTON, 1990) é essencial para a natureza estética da ilusão. Se o leitor realmente acreditou que o mundo virtual da obra é real, isso seria uma mera imersão; mas, porque o “fazer crer” envolve uma oposição entre uma crença atual e uma pretendida, e estar ciente dessa oposição, isto transforma a ilusão de um estado de ser enganado em uma *experiência estética lúcida*.

Essa conta da ilusão estética faz a experiência crucialmente dependente da habilidade de um texto – seja verbal, pictórico ou multimodal – de criar um mundo. Ou, para reformular isso do ponto de vista da audiência: a ilusão estética toma lugar quando um texto convence a imaginação a simular um mundo. O que leva à questão: “O que é preciso para simular um mundo?”. Se nós concebemos mundos como totalidades que contêm um estoque de objetos, e existentes no espaço-tempo, a modelagem de um

mundo textual envolve a representação mental dos existentes aludidos ou envolvidos no texto, pelo espaço que os cerca, e pelas mudanças que eles sofrem. À medida que essa caracterização do mundo corresponde a distintos aspectos de narratividade, isto faz a afirmação de que, pelo menos no domínio verbal, textos narrativos têm o grande poder de induzir à ilusão estética. Ao fazer a narratividade um grande fator, se não uma precondição da ilusão estética, esta razão questiona a habilidade de textos, como a poesia lírica, para evocar tal experiência. Isto, é claro, não significa que a experiência da poesia não seja estética; antes, isso significa que, porque a experiência estética inspirada pela poesia é primariamente uma experiência de linguagem, ela envolve a auto reflexibilidade que frequentemente impede a ilusão. (Veja, neste volume, sobre a questão da ilusão estética na poesia lírica). A imersão numa história requer, pelo contrário, a linha transversal da linguagem em torno do mundo que implanta a imaginação. O leitor sob o feitiço da ilusão estética lembrará mais tarde do mundo, das personagens, dos eventos, mas não necessariamente das palavras, enquanto o leitor de um poema irá lembrar-se de sua formulação exata.

Mas a narratividade sozinha não é suficiente para criar a ilusão estética. Eu duvido que a ideia básica da história proposta por E.M.Foster como um exemplo de enredo, “O rei morreu, então, a rainha morreu de tristeza²³”, evocaria uma experiência imersiva porque ela não proporciona um sentido suficiente da plenitude do mundo de histórias. Alguém poderia perguntar, de fato, se esta então chamada narrativa produz um mundo ao todo: se um mundo é uma totalidade, ele dá ao leitor (espectador etc) um sentido de que não pode ser completamente conhecido, que isso oferece um espaço de descoberta inesgotável. Mas o exemplo de Foster de uma história mínima deixa-me com a impressão de que eu sei tudo o que deve ser conhecido sobre os eventos que a história descreve e as personagens que ela cria. Eu não processo isso como um mundo, mas como uma gama de proposições. Seu nivelamento ontológico significa que ele oferece nenhum alvo para a operação de re-centramento.

Textos com mundos impossíveis também inibem o re-centramento, mas por uma razão diferente. Isso não seria uma falta de densidade ontológica, mas um excesso de dimensões que os impede de oferecer um espaço habitável para a imaginação. Eu posso facilmente projetar um corpo virtual em um mundo tridimensional, ou até mesmo em

²³ Do original: “The king died, then the queen died of grief”.

um mundo bidimensional se eu alisar meu corpo virtual (o romance *Flatland*, de Edwin Abbott, é completamente imersivo), mas eu não posso me imaginar em um mundo configurado como uma fita de Mobius em que o interior se transforma no exterior e o exterior se transforma no interior. O re-centramento em um mundo ficcional impossível onde o verdadeiro se torna falso e o falso se torna verdadeiro é, em grande parte, muito parecido com ficar à vontade com uma fita de Mobius.

Ainda como Werner Wolf argumentou (1993, p.481), a ilusão estética é uma experiência que ocorre em níveis variáveis, e eu não quero dizer que os textos com mundos impossíveis evitam isso. Tome como exemplo a gravura *Print Gallery* de Escher, uma imagem que representa um espaço impossível. Com seu uso de perspectiva, ele permite que o leitor imagine a si mesmo dentro do seu mundo. Como o olho segue o caminho do olhar fixo da personagem olhando para uma figura em uma galeria de arte, nós vemos o mundo da imagem desdobrando-se de uma forma perfeitamente normal, até que, inesperadamente, nós percebemos que fomos jogados em outro mundo, sem notar a transição – um mundo incompatível com aquele em que começamos. No primeiro mundo, a personagem é real e ela está observando o mundo virtual de uma pintura; no segundo mundo, a paisagem mostrada na pintura é real, e ela cerca o espectador, o qual, então, transforma-se em virtual do ponto de vista do primeiro mundo. É nossa imersão na imagem tridimensional de Escher que conseqüentemente conduz o reconhecimento da impossibilidade desse espaço. Mas, mesmo se os mundos impossíveis pudessem gerar algum grau de ilusão estética, eles diferem largamente em suas habilidades para fazer isso.

O poder de criar-mundos dos trabalhos literários pode ser representado em um eixo que conecta dois polos. Um desses polos é ocupado pelos textos que constroem um mundo coerente – um mundo que pode abraçar tudo o que o texto descreve e onde, conseqüentemente, a imaginação pode fazer-se sentir em casa. Estes são os textos que criam a ilusão estética. O polo opositor é ocupado por textos que não criam absolutamente um mundo: textos como poesias conceituais, colagens aleatórias de palavras, textos em uma linguagem incompreensível, inventada, como a poesia sonora de Hugo Ball, ou mesmo os textos impossíveis imaginados por Borges. Esses textos não oferecem nenhuma finalidade para o re-centramento, e a única opção deixada para o leitor é se focar no meio. No meio do eixo estão os textos que constroem mundos

parciais ou instáveis, de modo que o mundo pressuposto por certa seção não é o mesmo mundo que o pressuposto por outra seção. Nós podemos esboçar uma analogia com a pintura: um final do eixo é ocupado totalmente pelas imagens representacionais, o outro por imagens abstratas, e o meio é ocupado por trabalhos de arte com um espaço impossível, como *Print Gallery* de Escher ou algumas pinturas de René Magritte.

Os textos com mundos impossíveis que eu discuti colidem dois ou mais submundos em um único, por meio disso violando o que Werner Wolf chama de segundo princípio de criar-mundos: “O princípio da consistência do mundo representado²⁴” (2009, p.151). Esse colapso exige dimensões extras que escapam à imaginação. Quando um texto afirma tanto p e $\sim p$, um poderia imaginar um mundo onde p é o caso sobreposto na direção onde $\sim p$ é verdadeiro. A imaginação pode se recolocar em cada um desses mundos, ou ela pode alternar entre eles, mas ela não pode habitar ambos ao mesmo tempo.

O poder dos textos com mundos impossíveis para criar a ilusão estética depende de quanto tempo a imaginação pode se apoiar em um de seus mundos parciais. Para um texto como *The French Lieutenant's Woman*, o qual oferece dois finais diferentes incluídos em capítulos completos, a imaginação tem tempo amplo para sentir-se à vontade em cada versão. Em tal texto, como Werner Wolf observa (Ibid, p.155), um acordo irônico é realizado entre a narração imersiva e a ruptura da ilusão auto referencial. O romancista e o leitor podem ter seu bolo e comê-lo também: ter o bolo é o prazer de se sentir superior em relação aos leitores ingênuos que leem em partes e ignoram a natureza construída do mundo ficcional, enquanto comer o bolo é o prazer de estar imerso na história e aguardando avidamente encontrar a forma como ela termina.

Uma forma de preservar a ilusão estética em um mundo impossível é criar o que eu chamo de uma ontologia do queijo suíço. Nessa ontologia, o mundo irracional está incluído em áreas delimitadas que furam a textura do mundo ficcional como os buracos de um queijo suíço, mas as leis da lógica permanecem aplicáveis em áreas sólidas e o leitor pode fazer inferências regulares. A casa em *House of Leaves* pertence a um dos buracos: é a única no romance que funciona como um portal para um mundo apavorante. Similarmente, em *La Moustache*, o herói é a única personagem cujo passado está constantemente mudando. Ao confrontar um mundo normal com um

²⁴ Do original: “The principle of consistency of the represented world”.

irracional, a configuração do queijo suíço faz a experiência do irracional muito mais dramática do que se o mundo ficcional estivesse dominado completamente pelo irracional, porque nesse tipo de ontologia a experiência do protagonista colide com o mundo normal no qual outras personagens parecem estar vivendo confortavelmente.

A ilusão estética é muito mais seriamente compromissada em textos que apresentam contradições em nível micro porque, neste caso, o leitor é continuamente jogado para dentro e para fora dos mundos parciais. Os parágrafos curtos de *The Babysitter* não somente contradizem um ao outro, eles nunca dão totalmente ao leitor tempo para avaliar a situação, para imaginar o que irá acontecer depois, ou para ligar-se emocionalmente com as personagens. O que se pode fazer com tal texto? Uma forma de lidar com isso é considerá-lo como uma caixa de ferramentas de construção: o texto não conta uma história fixa, mas oferece uma coleção de fragmentos narrativos, fora dos quais o leitor pode separar e escolher por fazer sua própria história.

A última palavra na impossibilidade de prevenção de ilusão ocorre quando a contradição toma lugar em um nível sentencial. Em *In the Labyrinth*, de Robbe-Grillet, ou na curta história de Jonathan Safran Foer *Here We Are So Quickly*, eles cavam tantos buracos na textura do mundo ficcional que o leitor é forçado a deslocar sua atenção para os processos textuais. Até agora, acredito que os únicos leitores que podem estar satisfeitos com uma interpretação puramente metatextualista são críticos literários; a maioria dos leitores fará o que puder para construir um mundo no qual eles possam concluir, no mínimo, algum nível de ilusão estética porque fazer-creer corresponde à necessidade básica de uma mente humana, e ela é simplesmente mais prazerosa do que a auto reflexibilidade.

Conforme a evidência do dilema entre as posturas do textualista e do ilusionista, eu gostaria de mencionar uma discussão da história de Foer que toma lugar no verão de 2010 no fórum da Sociedade Internacional de Estudos de Narrativa. As interpretações expostas pelas reações dos participantes estavam divididas exatamente entre as duas posições.

Para os ilusionistas, o texto é primariamente sobre a experiência humana: ele consiste em partes iguais de sentenças na primeira e na segunda pessoa, e ele pode ser lido como uma meditação nas relações entre um 'eu' e um 'você' que foram casados por muitos anos, criaram uma criança juntos, perseguiram interesses diferentes, e viveram

em várias casas. Se as frases individuais não combinam, é porque a consciência consiste em esboços narrativos múltiplos, parciais e velozes, mais propriamente do que uma história de vida coerente e definitiva. Nessa interpretação, os *non-sequiturs* estão naturalizados com os funcionamentos da mente do narrador.

Para os metatextualistas, pelo contrário, o texto é primariamente um experimento de escrita, uma colagem de frases, as quais deveriam ser lidas com uma base individual mais do que serem usadas como os blocos de construção de um mundo ficcional coerente. Esses leitores expressam sua apreciação estética do texto através de suas frases impossíveis favoritas.

O exemplo da história de Foer é instrutivo por duas razões: primeiro, a variedade de reações sugerem que o ponto de criação de mundos impossíveis é justamente levantar a questão: “O que eu devo fazer com esse texto?”. Segundo, ele nos conta que nem a postura do ilusionista, a qual considera o texto como a representação de um mundo, nem a postura metatextualista, a qual considera o texto como um jogo com a linguagem, esgota as possibilidades do significado literário. O que é necessário para os leitores dos textos que projetam mundos impossíveis é uma habilidade de se movimentar para frente e para trás entre duas posições, assim como para apreciar o texto como uma representação da experiência de vida e como um desempenho verbal virtuoso que empurra para trás os limites do textualmente possível.

Referências bibliográficas

AMIS, Martin. *Time's Arrow*. New York: Vintage Books, 1991.

BORGES, Jorge Luis. *Collected Fictions*. New York: Penguin Books, 1998.

_____. *Partial Magic in the Quixote*. *Labyrinths*. New York: Modern Library, 1993, pp. 193-196.

CARRÈRE, Emmanuel. *The Mustache* [*La Moustache*]. Lanie Goodman, trad. New York: Scribner, 1986/1988.

COOVER, Robert. *The Babysitter*. *Pricksongs and Descants*. New York: Plenum Books, 1969, pp. 206-239.

CORTÁZAR, Julio. *Continuity of Parks*. *Julio Cortázar Blow-Up and Other Stories*. Paul Blackburn, trad. New York: Pantheon, 1968/1985, pp. 63-65.

DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*. New York: Pantheon, 2000.

- DICK, Philip K. *Counter-Clock World*. New York: Random House, 1961.
- DOLEZEL, Lubomír. *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. Baltimore, MD: Johns Hopkins UP, 1998.
- ECO, Umberto. *The role of the reader*. Bloomington: Indiana UP, 1979.
- FOER, Jonathan Safran. *Here We Aren't, So Quickly*. *The New Yorker*, 14 e 21 jun., 2010, pp.72-73.
- FOWLES, John. *The French Lieutenant's Woman*. Chicago: Signet Books, 1969/1980.
- McHALE, Brian. *Postmodernist Fiction*. Londres: Methuen, 1987.
- MOORE, Alan; O' NEIL, Kevin. *The League of Extraordinary Gentlemen*. La Jolla: DC Comics, 2000.
- PAVEL, Thomas. *Fictional Worlds*. Cambridge: Harvard, 1986.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Two Novels by Robbe-Grillet: Jealousy and In the Labyrinth*. Richard Howard, trad. [*La Jalousie and Dans le labyrinthe*]. New York: Groove Press, 1965.
- RYAN, Marie-Laure. *Temporal Paradoxes in Narrative*. *Style*, v.43, n.2, 2009, pp.142-164.
- _____. *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Literary Theory*. Bloomington: Indiana UP, 1991.
- WALTON, Kendall. *Mimesis as Make-Believe: on the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1990.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Tagebücher 1914-1916. **Philosophische Untersuchungen**. Werkausgabe 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1922/1984.
- WOLF, Werner. *Illusion (Aesthetic)*. In: HUHN, Peter et al (eds). **Handbook of Narratology**. Berlin: De Gruyter, 2009, pp.144-160.
- _____. *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst: Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*. **Buchreihe der Anglia** 32. Tübingen: Niemeyer, 1993.