

Bárbara Araldi Tortato

TEXTO E INTERPRETAÇÃO EM RICCEUR: O (NÃO-)LUGAR DA LITERATURA

UNIVERSIDADE DE COIMBRA



Bárbara Araldi Tortato

## TEXTO E INTERPRETAÇÃO EM RICCEUR: O (NÃO-)LUGAR DA LITERATURA

Dissertação de Mestrado em Filosofia, orientada pelo Doutor Luís António Ferreira Correia Umbelino,  
apresentada ao Departamento de Filosofia, Comunicação e Informação da  
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Coimbra,  
2014



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Faculdade de Letras

# Texto e interpretação em Ricoeur: o (não-)lugar da literatura

**Ficha Técnica: Tipo de  
trabalho**

**Título**

**Autor/a**

**Orientador/a**

**Identificação do Curso**

**Área científica**

**Especialidade/Ramo**

**Data**

**Dissertação de Mestrado**

**Texto e interpretação em Ricoeur:  
o (não-)lugar da literatura**

**Bárbara Araldi Tortato**

**Luís António Ferreira Correia Umbelino**

**2º Ciclo em Filosofia**

**Filosofia**

**2014**



UNIVERSIDADE DE COIMBRA



## Agradecimento

Agradeço a quem, no enraizamento destas folhas outrora soltas, quis dividir a maçã do conhecimento ao invés de mordê-la sozinho. Principalmente pai, mãe e mãe-irmã.

Agradeço a Homero.

E às medidas do homem vitruviano, que me acolheram largamente, mostrando que somos e não somos a medida de todas as coisas.

O desenvolvimento desta tese deu-se por caminhos duplamente esclarecedores. Além de um fundamental momento de iniciação e duras metamorfoses da semente da filosofia ricœuriana – para os quais agradeço especialmente à confiança, ao norteamento invitatório e à infinda paciência do professor Doutor Luís António Umbelino, orientador da tese, e à atenciosa disponibilidade da professora Doutora Maria Luísa Portocarrero para acompanhar este trabalho -, houve um segundo e decisivo momento de nascimento, ou, como diria Ricœur, de configuração, sempre interpretativa. Este segundo momento permitiu-me, curiosamente, perceber de maneira quase “corpórea”, existencial, a teoria ricœuriana. Deslocando-me do horizonte habitual de minhas janelas, escolhi um quase “não-lugar” para criar este mundo que ora se apresenta como meu texto. Este quase “não-lugar” foi o Convento de Sainte-Marie de la Tourette, no sul do território francês. Quando anteriormente tinha ouvido falar de tal edifício, figurei-o na imaginação enquanto um emaranhado de conceitos le corbusianos - ininteligíveis no que se fazia meu horizonte de compreensão até então. Reintegração do homem com a *natureza* por meio de subterfúgios *tecnológicos*, como são aqueles da arquitetura, nunca me pareceu uma ideia coerente. Não havia, até então, percebido a *arché* da arquitetura. Até que experimentei viver por um período, o período fundamental de escrita, nesta construção que comporta em suas escalas as medidas do homem vitruviano. Le Corbusier afirmou sobre sua criação, que não é um prédio sobre o qual se fala, mas um prédio que se deve viver. Ricœur diz: explique-me mais que entenderei melhor. Fale o inefável, porque tudo merece e pede por ser dito. Não há experiência humana sem palavra. Falar e viver sob e sobre as condições primárias, é falar e viver em La Tourette. E as condições primárias são as condições mais reveladoras do humano. Vivendo em uma cela com exatos 1m83cm de largura, pude (vi)ver a medida do homem como referência para todas as coisas. Mas não ao modo sofisticado e relativista. Pelo contrário, ao modo humanista - que dá voz à mim e a si como confirmação de que há o edifício porque há o homem, de que há o símbolo porque há o excesso, de que há a descrição porque há o cego, de que há a maçã porque há o dente. E de que basta haver uma mordida para que haja o remorso.



## Resumo

A narrativa, na filosofia ricœuriana, é um conceito amplo que se relaciona diretamente com a possibilidade de configurar significativamente a experiência humana. Esta configuração se dá privilegiadamente no modelo do texto porque este é capaz de ser tecido conforme a qualidade narrativa que se apresenta na própria ação: sua semântica, sua simbologia e seus caracteres de temporalidade; e conforme uma composição regrada: completude, totalidade, extensão apropriada, que geram uma síntese do heterogêneo. O texto, enquanto produto narrativo que participa do processo dinâmico da *mimêsis*, permite uma intercepção das referências originais (ostensivas e circunstanciais) e, enquanto produto da ficção, permite uma suspensão das referências que pretendem um valor de verdade (representâncias). Desta forma, a narrativa – e ainda mais a narrativa de ficção -, em primeiro lugar, é um modelo da configuração da experiência humana e, em segundo lugar, é um modelo de distanciamento fundamental para o trabalho da hermenêutica.

## Résumé

Le récit, dans la philosophie de Ricoeur, est un large concept qui se met directement en relation avec la possibilité de configurer de manière significative l'expérience humaine. Cette configuration se donne de façon privilégiée dans le modèle du texte car celui-ci est capable d'être tissé selon la qualité narrative qui se présente dans la propre action: sa sémantique, sa symbolologie et ses caractères de temporalité; et selon une composition réglée: complétude, totalité, extension appropriée, qui génèrent une synthèse de l'hétérogène. Le texte, en tant que produit narratif qui participe au processus dynamique de la *mimêsis*, permet une interception des références originales (ostensives et circonstanciées) et, en tant que produit de fiction, permet une suspension des références qui prétendent à une valeur de vérité (représentances). De cette manière, le récit – et d'autant plus le récit de fiction-, est en premier lieu un modèle de distanciation fondamentale pour le travail de l'herméneutique.



# Sumário

<b>Introdução</b> .....	9
<b>1. A conversão hermenêutica do pensamento</b> .....	17
1.1 Enxerto hermenêutico na fenomenologia .....	21
1.2 A linguagem simbólica e o encaminhamento enigmático de seu pensamento .....	25
1.3 O conflito das interpretações .....	33
1.4 Os limites do estruturalismo .....	37
1.5 Para uma nova leitura da função referencial .....	39
1.6 Teoria do discurso narrativo .....	44
1.7 A história é um lugar onde se viver, a literatura é um (não-)lugar onde se projetar .....	49
<b>2. A pré-disposição da ação para ser narrada</b> .....	55
2.1 A disposição da ação para uma pré-compreensão em termos de semântica .....	57
2.2 Sobre a impossibilidade da ação e do texto serem eticamente neutros: mediações simbólicas .....	60
2.3 Traços temporais da narrativa da ação .....	63
<b>3. O tecer de uma imagem poética significativa</b> .....	71
3.1 A reapropriação da poética de Aristóteles por Ricœur .....	76
3.1.1 Poética: <i>mimèsis X téchne</i> .....	78
3.1.2 Canta-me a cólera, ó deusa .....	80
3.1.2 Fêmea de cervo de áureos cornos .....	85
3.1.4 <i>Mimèsis praxeôs</i> .....	90
3.1.5 Em que contexto a poética é moralmente estimulante .....	93
3.1.6 A expansão ricœuriana da teoria poética de Aristóteles .....	97
3.2 Concordância discordante .....	104
3.2.1 Disposição lógica .....	105
3.2.2 O sentido do ponto final .....	108
3.2.3 Revés da fortuna .....	111
3.2.4 Tradicionalismo e esquematização .....	114
<b>4. Ler a ação e agir</b> .....	120
4.1 A leitura como mediação entre mundo do texto e mundo leitor .....	123
4.2 Da poética à retórica da ficção .....	125
4.3 Da retórica da ficção à retórica da leitura .....	127
4.4 As três dialéticas da estética da leitura .....	130
4.5 A estética como elemento da hermenêutica literária .....	133
4.6 <i>Catharsis</i> .....	135
4.7 Combate, sinergia, irrealização .....	138
4.8 Leitura enquanto mediadora entre a ordem do poético e a ordem do prático .....	141
4.9 A ação como um quase-texto .....	146
<b>Conclusão</b> .....	156
<b>Referências bibliográficas</b> .....	162



## Introdução

A filosofia ricœuriana é uma exegese de outros autores que, cada um à sua maneira, incrementam, influenciam, sustentam, fundamentam antecipadamente os problemas filosóficos dos quais se ocupa. Abarcar o horizonte de pensamento de Ricœur é pretender dialogar com uma pluralidade de outros pensamentos que não envolve apenas o campo da filosofia (senão da psiquiatria, psicologia, psicanálise, história, literatura, teologia, antropologia entre outros). Um olhar que vislumbre a totalidade deste horizonte de trinta séculos de erudição é uma tarefa praticamente impossível. É necessário, para começar a interessar-se pelo pensamento ricœuriano, renunciar à totalidade de convocações exteriores assim como à totalidade do seu próprio pensamento. O presente trabalho apresenta um recorte restrito, pelo tempo, pelo espaço, pela capacidade de absorção conceitual nesta fase inicial de contato com a filosofia que caracteriza uma dissertação de mestrado, sobre o papel que a narrativa ocupa na filosofia ricœuriana, mais especificamente o que a narrativa de ficção pode representar para a conversão hermenêutica do pensamento.

Para que este recorte, que poderia ser feito de muitas outras maneiras graças à riqueza e ao caráter progressivo da filosofia ricœuriana, pudesse partir de algum lugar – de um horizonte de compreensão que não tem um início identificável nem um fim definitivo – foram importantes os contatos com a imensa quantidade de publicações que têm sido feitas comentando a filosofia ricœuriana, mas, principalmente, optou-se por ler o próprio autor, apesar da dificuldade inicial de situar-se no encadeamento de argumentos das várias obras. Além disso, em função de um esclarecimento geral, a participação em circunstâncias de exposições e de debates acadêmicos tanto na Universidade de Coimbra quanto no Fonds Ricœur foram decisivas para esta fase de apropriação da obra ricœuriana e de seus efeitos e interpretações dentro do universo acadêmico.

Dentre as obras que nortearam o que havia sido recolhido pelas outras leituras gostaríamos de citar o livro *Compreender Ricœur*, de David Pellauer<sup>1</sup>, que é um relato com finalidades de estimular o novo leitor, trazendo ao trabalho de observação filosófica os aspectos contributivos de outros pensadores que foram citados por Ricœur mas não incluindo a análise histórica feita por ele. Juntamente a esta posição expositiva diante da obra

---

<sup>1</sup> PELLAUER, *Compreender Ricœur*. Rio de Janeiro: Ed Vozes, 2010.

ricœuriana outra leitura norteadora foi *Réflexion faite: Autobiographie intellectuelle*<sup>2</sup>, na qual é possível seguir o comentário do próprio Ricœur a respeito da sequência de seu pensamento até a década de 90. A obra em questão ajudou-nos a determinar que o caminho para trilhar o argumento que se pretende sustentar sobre a interpretação de textos diante de uma hermenêutica geral começa com uma crítica ao modelo sujeito-objeto cartesiano, porque neste modelo apela-se para o intuitivo e metafísico, perdendo a condição real do sujeito, sua opacidade fundamental enquanto consciência encarnada. O que se retém das primeiras obras de Ricœur para este trabalho é, principalmente, que a autoconsciência e o autoconhecimento só podem ser alcançados por reflexão mediada, isto é, por reflexão concreta, porque não há a transparência imediata da consciência. Para tanto, faz-se necessária uma conversão hermenêutica do pensar, que dê conta da mediação da relação sujeito-objeto. Esta relação não é inteiramente abarcada pela descrição objetiva de categorias neutras, exigindo que a fenomenologia reclame uma hermenêutica que alcance a interpretação dos usos figurados da linguagem, os quais se deixam ver nas expressões humanas do esforço por existir e que ocupam o espaço cultural e a memória coletiva. Apenas com a linguagem figurada é que se alcançam instâncias da experiência humana como a da falta, do erro, do excesso. Esta linguagem figurada apela para símbolos, metáforas e configurações narrativas, que serão consideradas promoções verbais sempre provisoriamente articuladas - inovações semânticas configuradas por interpretações possíveis. Estas interpretações são um exercício de busca de sentido por parte de um sujeito finito e localizado que apenas consegue compreender a sua experiência na medida em que compreende as articulações simbólicas a respeito dela. Portanto, a necessidade simbólica de expressar a experiência dá lugar a uma necessidade, primeiro, de entender a linguagem simbólica para, então, entender a experiência.

Seguindo a argumentação do artigo *O símbolo dá que pensar*<sup>3</sup> preocupamo-nos, no primeiro capítulo da presente dissertação, em entender a dinâmica do símbolo e como pensar a partir de seu encaminhamento enigmático. Este encaminhamento é promovido por uma relação de analogia ou assimilação entre signo e símbolo e é constituído graças a um movimento interno ao símbolo que é alcançado pelo sujeito pela sua vivência cultural. Portanto, o que se precisa principalmente considerar desta filosofia do símbolo é que o símbolo dá o sentido espontaneamente a ser pensado por um enigma, não por tradução. Interpretar é, portanto, criar o caminho que o próprio símbolo sugere: o símbolo dá que pensar, portanto é criativo e depende de um pensamento responsável e crítico.

---

<sup>2</sup> RICŒUR, Paul. *Réflexion faite : Autobiographie intellectuelle*. Paris: Le Seuil, 1995.

<sup>3</sup> RICŒUR, *O Símbolo dá que pensar*. Revista Esprit 27/7-8, 1959.

Este lugar que se abre para a teoria da interpretação assume a hermenêutica ricœuriana não como um método, mas como um árbitro dos conflitos entre interpretações. Uma interpretação, isoladamente, é uma estagnação de uma das possibilidades de sentido do símbolo, é um limite diante do ilimitado. Admitir que não se alcança um sentido para um símbolo através da tradução, é admitir, simultaneamente, que existem múltiplas possibilidades de significá-lo. Estas múltiplas possibilidades, quando postas em conflito, geram um momento de suspensão do individual e de enriquecimento de sentido pelo exercício dialético. Não se anulam as divergências entre os métodos de interpretação, mas se busca uma suspensão do conflito para uma convergência dialética.

Ao se admitir a multiplicidade de interpretações também se cria um estatuto para a linguagem: vai se perceber que a linguagem tem referências externas a si, o que possibilita que faça sentido em outro contexto que não o contexto inaugural de um discurso. Esta função referencial que permite que um mesmo discurso seja lido e interpretado conforme um contexto distinto do seu “próprio”, permite a multiplicidade de interpretações porque permite que cada subjetividade traga consigo seu contexto referencial para dar significado à linguagem. Acreditamos importante trazer a argumentação feita em *Do texto à acção*<sup>4</sup> para ilustrar esta problemática, já que vê-se na obra o esclarecimento sobre a condição do discurso quando disposto de forma a considerar o papel do locutor/interlocutor decisivo para compreender um discurso que só faz sentido em uso, isto é, quando é um acontecimento. O acontecimento do discurso é justamente um fenômeno temporal de troca e, portanto, depende da relação locutor/interlocutor. O que fica claro em *Do texto à acção* é que a condição de ser interpretado do discurso tem seu modelo no discurso escrito. O fenômeno de troca capaz de gerar sentido para um discurso ganha novas proporções quando o locutor é o texto e o interlocutor é o leitor. Esta nova relação deixa nas mãos do leitor a função referencial, isto é, o trabalho de seguir os enigmas sugeridos pela linguagem figurada através de um pensamento autônomo e responsável.

O leitor recebe do texto um sentido e, para que este sentido seja alcançado, busca uma referência, porque um discurso, quando escrito, anula as possibilidades de referências ostensivas e reais. O que o texto promove é uma distanciação ideal para que o processo de interpretação se faça. É portanto que Ricœur elege, em *Do texto à acção*, a seguinte definição para o trabalho de hermenêutica: “a hermenêutica é a teoria das operações da compreensão na sua ligação com a interpretação dos textos”<sup>5</sup>. A compreensão é a possibilidade de seguir um

---

<sup>4</sup> RICŒUR, Paul. *Do texto à acção*. Porto: Ed. Rés.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 83.

discurso e de encadeá-lo a outros em busca de um sentido cada vez mais preciso. Quando lê um texto o leitor passa a habitá-lo imaginativamente encadeando o seu mundo ao mundo que este texto sugere, ou seja, este mundo sugerido pelo texto “não existe”, não tem “lugar”, a não ser quando o próprio leitor dá um lugar a ele ao dele apropriar-se para orientar sua ação. Se anteriormente se pensava em conflito das interpretações, agora se pensa em conflito entre o mundo do texto e o mundo do leitor, porque o texto não se faz a não ser pela mediação da leitura. Esta mediação prevê uma significatividade da leitura na medida em que esta contribui com sentidos e compreensões para a experiência humana. Assim sendo, quando o leitor dá um lugar para o mundo do texto, está dando o seu lugar ontológico para que o texto preencha e está dando ao seu lugar ontológico uma nova compreensão e disposição.

Para entender a distanciação que o texto permite, é necessário entender o processo através do qual o texto resulta: a narrativa. Vão ser dedicados o segundo, o terceiro e o quarto capítulos para compreender cada parte deste processo: o modo como um discurso sobre a ação se torna possível (ou seja, a disposição da ação para se tornar narrativa (*Mimèsis I*)); o modo como sua configuração acontece (*mimèsis praxeôs*) e como esta configuração se justifica como válida e significativa para falar sobre a vida real, dar-lhe sentido e renovar-lhe a disposição marcando-a, articulando-a e esclarecendo-a mesmo não sendo uma imitação do real (*Mimèsis II*); e, por último, o modo como a narrativa incita tanto uma saída do sujeito de seu lugar-comum quanto incita o seu retorno a uma situação refigurada (sua restituição ao tempo, e, portanto, ao agir humano após uma apropriação de sentido (*Mimèsis III*)).

A narrativa deve ser pensada como uma instância própria que esclarece a questão da temporalidade e da experiência humana vivida e reconfigura o que se dá no âmbito da ação e no âmbito temporal. A temporalidade e a experiência só são entendidas e significadas na medida em que são narradas e trazidas à linguagem. Dentre as categorias de narrativa percebe-se que a *narrativa de ficção* reconfigura (criando) o poder-ser e a *narrativa histórica* reconfigura (reinscrevendo) o que foi. A possibilidade de criar - e não de reinscrever conforme pretensões de verdade - faz da ficção um laboratório de experiências, reforçando a distanciação da interpretação pela nova função referencial que não apela aos fatos. A ficção é capaz de trabalhar a experiência humana em termos de revelação. Esta revelação de novos sentidos, novas compreensões, novas semânticas, vai resultar em uma transformação, aplicação, apropriação destes sentidos.

No segundo capítulo, portanto, dedicar-se-á a perceber as disposições narrativas que habitam a própria ação. No primeiro tomo de *Tempo e narrativa*<sup>6</sup> torna-se possível entender de que maneira a ação é um campo de pré-compreensão para o processo narrativo, uma primeira disposição narrativa para as categorizações da *práxis*. Este campo da pré-compreensão enraíza os juízos e os comportamentos que vão ser apresentados na narrativa. A prefiguração que permeia a ação possui três traços fundamentais para que a partir dela se possa configurar narrativamente: a semântica da ação, a simbolização da ação e a temporalidade. A *práxis*, por abarcar estas características de disposição e de pré-compreensão, assume as amarras entre ambos os regimes: o ético (os valores enraizados na experiência) e o poético (a narrativa sobre a experiência).

O terceiro capítulo será reservado para o esclarecimento do processo de composição ou de configuração de uma narrativa. A narrativa é a criação de um reino do “como-se” através do trabalho do artesão de palavras que é o escritor. Há uma intercepção da referência ostensiva tanto no que diz respeito à narrativa ficcional quanto histórica, pois ambas permitem configurar os elementos da experiência conforme o tecido da intriga. Em ambas há uma suspensão da linearidade da experiência vivida para dar lugar à literalidade. Para tanto, recorreremos a uma reconstrução histórica<sup>7</sup> do que foram as duas principais teorias gregas que lançaram argumentações distintas acerca da criação poética. Estas duas referências gregas são Platão e Aristóteles, este último, assumidamente, influência preponderante no pensamento ricœuriano. Serão analisadas, nesta altura do trabalho, obras de cunho mais histórico, dentre as quais, *Ser, essência e substância em Platão e Aristóteles*,<sup>8</sup> conferência ricœuriana que serviu de ancoragem histórica em seu período na Universidade de Strasbourg, em 1953-54; e *Uma retomada da Poética de Aristóteles*<sup>9</sup>, artigo publicado no livro que é uma compilação de artigos *Leituras 2*.

A questão das ciências *poiéticas* é introduzida em Platão pelo problema da linguagem: em primeiro lugar deve-se pensar se a linguagem que nos diz as coisas é verdadeira (diz as coisas em si) ou se é um falso saber (é apenas uma convenção para se referir às coisas); para, apenas num segundo momento, entrar na questão das coisas em si e do aparecer das coisas, considerando que para Platão a representação *poiética* das coisas é uma representação não da

---

<sup>6</sup> RICŒUR, Paul. *Temps e Récit I*. Paris: Seuil, 1983.

<sup>7</sup> Estudo dentre os quais os mais influentes foram: REALE, Giovanni. *História da filosofia antiga*. Vol II. São Paulo: Loyola, 1994. TIBURI, Crítica da razão e mimêsis no pensamento de Theodor W. Adorno. Porto Alegre: Edipucrs, 1995. TIBURI, *Relações entre a noção de mimêsis em Platão, Aristóteles e Adorno*, p. 581-600.

<sup>8</sup> RICŒUR, Paul. *Être, essence et substance chez Platon et Aristote*. Paris : Ed. du seuil, 2011.

<sup>9</sup> RICŒUR, Paul. *Uma retomada da Poética de Aristóteles*. In: \_\_\_\_\_. *Leituras 2: A região dos filósofos*. São Paulo: Loyola, 1996.

coisa em si, mas da sua aparência. A representação artística, portanto, em *Íon*, é desvalorizada pelo fato de não ser fruto de um processo racional; e, em *Fédro*, por ser um objeto incapaz do movimento dialético fundamental para alcançar a verdade sobre algo.

Aristóteles, por sua vez, procura a identidade física das coisas: sua realidade imanente, não seu modelo. Sua filosofia continua sobre a questão da realidade suprassensível, mas parte da *Física* e da *Lógica* para chegar à *Metafísica*, ou seja, faz um caminho inverso ao de Platão pois passa pelo mundo para encontrar uma substância real. A natureza que Aristóteles considera é plena de possibilidades imanentes, é uma natureza produtiva – não a natureza enquanto essência. O que a arte *poiética* faz, para Aristóteles, é explorar criativamente as possibilidades que a natureza apresenta. O produto poiético não vai ser, desta forma, uma duplicação das aparências das coisas dadas, mas uma atualização das infindas possibilidades da natureza. Se faz possível, com esta nova compreensão sobre a criação *poiética*, admitir uma nova compreensão sobre as coisas no momento em que se exploram estas coisas de maneiras inovadoras. Explora-se a realidade pela não-realidade, a verdade pela não-verdade. O conhecimento que esta exploração criativa (chamada *mimèsis*) gera é diferente dos efeitos da própria natureza, é um conhecimento implicado no momento estético da poética. O produto da *mimèsis* mantém relação de semelhança e de dissemelhança com a natureza, promove uma variação do que poderia acontecer, promove o poder-ser. O interesse poético, portanto, não é pelo que está dado, mas pelo caráter dinâmico que permite inovar.

Ricœur se reapropria dos principais elementos considerados pela poética aristotélica, os quais vêm a considerar que uma narrativa não se dá por ordem paradigmática, mas sintagmática; é uma condução, não uma sucessão; é lógica e não episódica; é inteligível, não accidental; é como um organismo e, logo, possui uma completude, uma totalidade e uma extensão apropriada. Entretanto, o que Ricœur sugere é que estes elementos que encaminham a narrativa para um ponto final que a sustente e a justifique são elementos que englobam uma categoria generalizada da literatura, não apenas o drama trágico, como propunha Aristóteles. Porque a função da narrativa é a de dar sentido a uma experiência discordante, linear e objetiva. A narrativa o faz por extrair uma figura inteligível, concordante, de dados que a princípio, na experiência humana vivida, eram heterogêneos e discordantes. O que Ricœur pensa, a contrapartida de Aristóteles, é que a configuração, tanto da epopeia quanto do drama, da novela ou do romance, consegue promover esta mediação da experiência temporal – enquanto Aristóteles dá importância maior não à configuração temporal, mas à imitação da ação universal e, portanto, prefere o diálogo dos personagens dramáticos ao poeta narrando em primeira pessoa.

Para que se entenda de que maneira esta configuração narrativa deixa de ser apenas uma potência de sentidos e passa a existir de fato é necessário que haja a interação entre o texto e o leitor, o que vai ser trabalhado no quarto capítulo. Nesta altura da pesquisa procurar-se-á perceber que não há narrativa sem que haja um leitor que a reconfigure. É no terceiro tomo de *Tempo e narrativa* que encontramos uma discussão mais aprofundada do que seria tanto a divisão quanto o contato entre o mundo do texto e o mundo do leitor. Quando afirmou-se, precedentemente, que o discurso é um fenômeno temporal de troca, assumiu-se o fato de que um discurso não faz sentido senão enquanto faz parte desta troca, ou seja, que não faz sentido em si, isoladamente. O que se retém desta consideração para a narrativa é que o processo narrativo não se completa enquanto há um autor que cria um mundo do texto, mas que reclama por um leitor que o signifique. Um leitor ativo, isto é, um leitor que entra em combate com o texto, é que dá continuidade ao que se chama narrativa.

Torna-se fundamental, para pensar a narrativa, pensar a interação entre (mundo do) texto e (mundo do) leitor. Esta interação é pensada pela teoria da leitura, que pretende explorar este “lugar entre” que é aberto pela leitura, que não é nem a intenção do autor nem o mundo real do leitor. Vai se tornar importante discutir, nesta altura, a ruptura estética que a narrativa literária de ficção promove no cotidiano do leitor, e que tipos de resultados ela pode atingir. O novo impulso que esta interrupção pode causar é o de apropriação de sentidos que foram construídos pelas dialéticas às quais o *entre-lugar* da leitura deu origem. Esta apropriação de sentidos que a recepção da obra literária possibilita é um efeito prático, uma nova compreensão de um ser-no-mundo que é capaz de dispor sua ação de maneira diferente na medida em que compreende a ação de maneira diferente. Portanto, se a leitura faz interagir texto e leitor, esta interação pode ser pensada em termos de projeção de mundo e de fusão de horizontes que causam efeitos práticos.

Desta forma, pretende-se concluir que a narrativa não possui um interesse em si mesma senão o de esclarecer, subordinadamente, a existência temporal e pragmática do homem. A hermenêutica literária promove a significação da experiência através de ilimitadas e inovadoras configurações poéticas, e vai servir como modelo de hermenêutica regional para a hermenêutica da condição humana, que vai ter na ação humana, isto é, na própria experiência práxica, sua fonte de sentidos, ou, como o chama Ricœur, nesta situação práxica a ação vai ser um quase-texto a ser interpretado.



# 1. A conversão hermenêutica do pensamento

O pensamento filosófico, apesar de ter autonomia para escolher o ponto de discussão donde vai partir, nunca começa, mas está sempre em dependência de elementos precedentes e que, segundo Paul Ricœur, por mais que sejam abordados pela filosofia, não serão nunca exauridos por ela. A filosofia, segundo ele, portanto, nasce a partir de um movimento que surge fora dela: a própria vida, as experiências de conflito, de dúvida; e busca tornar inteligíveis estas experiências. O próprio Ricœur, assumidamente, não evitou e até recorreu às experiências marcadamente turbulentas que se somaram à sua vida para dar forma ao seu trabalho filosófico; é o que deixa claro, por exemplo, em relatos a respeito de sua vida pessoal no livro autobiográfico o qual intitulou de *Reflexão feita: Autobiografia intelectual*<sup>10</sup>, onde, já nas primeiras páginas, justifica tais relatos como definitórios de seu desenvolvimento intelectual.

Ricœur percebe ser inaceitável a tentativa de fazer da filosofia um sistema conceitual<sup>11</sup> em *Filosofia da Vontade: o voluntário e o involuntário*, primeira obra da trilogia de estreia da filosofia propriamente ricœuriana<sup>12</sup>, no qual procura “alargar à esfera afetiva e volitiva a análise eidética das operações da consciência”<sup>13</sup>. Segundo ele, a filosofia deve procurar entender a vida a partir de conceitos, mas estes são apenas *indicações* de uma experiência vivida, e não *domínio cognitivo* sobre ela<sup>14</sup>. Além disso, Ricœur esteve sempre disposto a reabrir questões filosóficas, considerando esta uma possibilidade, senão uma função, da atividade filosófica, e, para tal, percebeu também a possibilidade de encontrar em filósofos precedentes recursos ainda não percebidos a serem desenvolvidos<sup>15</sup>.

---

<sup>10</sup> A tradução deste título e de grande parte das citações desta pesquisa foram feitas pela própria autora. Sempre que possível recorreu-se à consulta de traduções – brasileiras ou portuguesas – já publicadas. As notas de rodapé apresentam a versão original da citação.

<sup>11</sup> Como pretendia Hegel, por exemplo. Cf. RICŒUR, *Réflexion faite*, p. 40.

<sup>12</sup> Já que as obras precedentes foram principalmente desenvolvidas sobre a filosofia de outros pensadores, dentre eles Jaspers, Gabriel Marcel e Husserl.

<sup>13</sup> « Élargir à la sphère affective et volitive l'analyse eidétique des opérations de la conscience » RICOEUR, Op. Cit. p. 22.

<sup>14</sup> Tanto que pretende repensar a maneira de abordar o problema do sujeito e, no segundo e no terceiro volume da mesma obra, Ricœur tinha a ambição de « franchir la coupure instaurée par le *Volontaire et l'involontaire* entre l'analyse eidétique et dialectique des structures formelles de la volonté et la description de cette figure « historique » exemplaire que constitue la volonté mauvaise » Ibidem, p. 27).

<sup>15</sup> Como veremos a seguir, Ricœur reabriu questões filosóficas postas pela filosofia reflexiva de Descartes, pela fenomenologia de Husserl, pela filosofia estruturalista de Sausurre; e, como veremos mais adiante, recorre à filosofia aristotélica, agostiniana, heideggeriana, gadameriana, bachelardiana, à psicanálise de Freud, à história da religião de Eliade para desenvolver o que, segundo ele, lá encontrava-se enquanto potência ainda não

Para que o pensamento filosófico se aproxime fecundamente destas experiências cotidianas que o reclamam, Ricœur se propôs, em primeiro lugar, a reavaliar o modo como deve se posicionar este sujeito pensante, ao se reportar a esta experiência. Neste sentido, Ricœur percebeu que a filosofia precedente do modelo sujeito-objeto inaugurada por Descartes falha ao pretender ser uma teoria do conhecimento e torna-se involuntariamente um modelo metafísico, o que “acaba não dando conta da nossa experiência de nós mesmos, dos outros nem do mundo em que vivemos e atuamos”<sup>16</sup>. O sujeito, neste modelo, entra em contato com o objeto apenas através da consciência e da representação que faz deste objeto. Pressupõe-se a existência real, pressupõe-se que tanto sujeito quanto objeto sejam reais. Desta feita, o pressuposto da existência (de um *Cogito*) é um pressuposto não apenas epistemológico, mas também metafísico, o que levaria esta teoria do conhecimento a um raciocínio indefensável, pois cria uma substância pensante (*res cogitans*) fora do sujeito que se questiona e que não volta a este sujeito, já que perde suas condições “reais”.

Apesar de perceber que a precedente abordagem cartesiana do sujeito como um conhecedor imediato de si não se sustenta, Ricœur não abandona a tradição reflexiva. O que faz é perceber que a filosofia parte do pressuposto reflexivo, pois filosofia é reflexão, e, ainda mais especificamente, reflexão sobre si mesmo. O si é uma verdade que o próprio si alcança, “mas esta primeira referência da reflexão à posição do si, como existente e pensante, não é suficiente para caracterizar a reflexão”<sup>17</sup>. E não é suficiente porque a reflexão do si não é intuitiva. Segundo Ricœur não é possível defender coerentemente, como pretendia Descartes, a ideia de que a autoconsciência e o corolário autoconhecimento são atingidos por meios intuitivos. Pelo contrário, este estado de autoconsciência e de autoconhecimento só serão possíveis na medida em que se entra em contato com o outro, com o mundo exterior. Desde que o Ego pode apenas ser localizado através de seus atos, “a reflexão é o esforço por capturar o Ego do Ego Cogito no espelho de seus objetos, de suas obras e finalmente de seus atos”<sup>18</sup>, porque a reflexão, como já vimos, é uma reflexão em busca do Ego, do si. Portanto, ele herda a tradição reflexiva mas percebe-a como impossível senão por uma *reflexividade mediada* ao invés de uma reflexividade intuitiva (e, logo, imediata).

Para Descartes o sujeito é completamente ciente de si a partir de um movimento que tem origem em si mesmo. Ricœur, em contrapartida, defenderá que este conhecimento é

---

explorada.

<sup>16</sup> PELLAUER, *Compreender Ricœur*, p. 18.

<sup>17</sup> « Mais cette première référence de la réflexion à la position du soi, comme existant et pensant, ne suffit pas à caractériser la réflexion » RICŒUR, *De l'interprétation: essai sur Freud*. Paris: Éditions du Seuil, 1965, p. 51.

<sup>18</sup> « La réflexion est l'effort pour ressaisir l'Ego de l'Ego Cogito dans le miroir de ses objets, de ses œuvres et finalement de ses actes » Ibidem, p. 51.

alcançado por vias indiretas: pelo mundo objetivo e pelas ações do sujeito neste mundo. Não vai, portanto, negar a tradição reflexiva no que diz respeito à autoconsciência e ao autoconhecimento; mas vai admiti-los apenas na medida em que dependem da *mediação* entre sujeito e objeto. Esta mediação é o ato interpretativo da reflexão<sup>19</sup>.

Tem-se uma percepção sobre o fenômeno do si, mas esta percepção não é toda a consciência, é apenas o sentimento de que eu existo, eu penso e de que estou consciente. Esta percepção dada imediatamente pela consciência não diz nada sobre o si. É preciso interpretação para que se conheça a si mesmo. A interpretação é o termo que diferencia reflexão de intuição. A reflexão “é uma reapropriação do nosso esforço por existir”<sup>20</sup>. A reapropriação pressupõe que o que vai ser apropriado não está dado a partida, que a reflexão, para se tornar apropriadora, procede de uma “falta”, de algo “perdido” ou “esquecido”. Os objetos pelos quais pratica-se a reflexão são objetos exteriores, são separados temporal e espacialmente do sujeito. São, portanto, portadores de algo a ser interpretado, porque não fazem parte da minha própria existência intuitiva. É por se esforçar e por desejar que o sujeito consegue realmente se posicionar diante da verdade do si, o que faz pensar na seguinte assertiva: “a reflexão é a apropriação de nosso esforço por existir e de nosso desejo de ser, através das obras que testemunham este esforço e este desejo”<sup>21</sup>.

A reflexão, portanto, não deve começar pelo lado introspectivo, diz Ricœur, mas pelo lado do objeto. Porque a reflexão (cartesiana) sobre si mesmo é um sentimento, não uma ideia; gera uma certeza, não uma verdade. Por isso a verdadeira reflexão é sobre o que é exterior ao sujeito<sup>22</sup>, não sobre a sua certeza subjetiva. É então que Ricœur suspeita da certeza imediata do sujeito.

Portanto, Ricœur não nega o ponto de partida da filosofia reflexiva cartesiana postulada sobre a questão do “eu” quando pretende perceber a relação que este “eu” pode estabelecer com os “objetos” a serem conhecidos no mundo. Esta admissão, entretanto, é uma admissão do “eu” e não do “sujeito”, porque este “sujeito” procurava sustentar, indevidamente, um conhecimento intuitivo. O “eu” ricœuriano, ao invés disso, busca o

---

<sup>19</sup> « Necessidade que tem toda a reflexão (sobre si) de se tornar hermenêutica” PORTOCARRERO, Maria Luísa. *A hermenêutica do conflito em Paul Ricoeur*. Coimbra: Minerva, 1992. P. 61.

<sup>20</sup> « Une réappropriation de notre effort pour exister » RICŒUR, Op. Cit., p. 52.

<sup>21</sup> « La réflexion est l’appropriation de notre effort pour exister et de notre désir d’être, à travers les œuvres qui témoignent de cet effort et de ce désir » Ibidem, p. 54.

<sup>22</sup> Como será possível abordar mais contextualizadamente na sequência, a verdadeira reflexão é sobre os símbolos que tomam espaço (cultural e físico) no mundo, trazendo à luz a vontade e o esforço por existir de um homem que não se encontra completo à partida. O sujeito do Cogito cartesiano não dá espaço para esta busca exterior, ele não admite sua incompletude: é (ou, como mostra Ricœur, pretende ser) soberano de si e fazer um movimento de conhecimento intuitivo sobre si mesmo.

conhecimento através da *reflexão concreta*, “reflexão que é agora ela própria um processo de interpretação, processo que começa a partir do objeto, não do sujeito”<sup>23</sup>.

Uma abordagem idealista da filosofia coloca no centro da reflexão a singularidade do sujeito e ignora as criações deste sujeito, seu esforço por existir enquanto instrumento para o pensamento, porque suas criações culturais apelam ao simbolismo e, enquanto vista como uma ciência rigorosa, a filosofia exige significações unívocas e não de duplo sentido. Considerar estas expressões de duplo sentido, num contexto idealista, seria cultivar significados equívocos. Não há mito representativo de conflitos humanos sem que haja espaço para a interpretação e toda a interpretação deixa espaço para a contestação. Trazer o símbolo para dentro da filosofia é encarar as contingências, o equívoco da linguagem e o conflito das interpretações como fatores fundamentais da reflexão.

Uma reflexividade concreta, por definição, depende, de elementos externos, enquanto um sujeito que alcança sua consciência imediatamente é um elemento isolado, incapaz desta reflexão. “O sujeito, afirmava eu, não conhece a si mesmo diretamente, mas somente através dos sinais depositados na sua memória e no seu imaginário pelas grandes culturas”<sup>24</sup>, ou seja, são os elementos que compõem o mundo cultural e a memória coletiva que permitem a reflexividade necessária para o sujeito se conhecer.

Por isso Ricœur afirma, sobre a filosofia cartesiana:

Uma filosofia reflexiva é o contrário de uma filosofia do imediato. A primeira verdade – eu sou, eu penso – é tão abstrata e vazia que é invencível; é preciso ser “mediatizado” pelas representações, pelas ações, pelas obras, pelas instituições, pelos monumentos que objetivam; é nos objetos, no sentido mais largo da palavra, que o Ego deve ser perder e se encontrar<sup>25</sup>.

Esta renúncia ao *Cogito* soberano suposto por Descartes, nas palavras de David Pellauer, é, ao mesmo tempo, um vislumbre para uma reapropriação de sentido, pois nesta renúncia se percebe a necessidade de se entender diferentemente a consciência, a qual se faz

---

<sup>23</sup> PELLAUER, *Compreender Ricœur*, p. 68.

<sup>24</sup> « Le sujet, affirmais-je, ne se connaît pas lui-même directement, mais seulement à travers les signes déposés dans sa mémoire et son imaginaire par les grandes cultures. » RICŒUR, *Réflexion faite*, p. 30.

<sup>25</sup> « Une philosophie réflexive est le contraire d’une philosophie de l’immédiat. La première vérité – *je suis, je pense* – reste aussi abstraite et vide qu’elle est invincible ; il lui faut être « médiatisée » par les représentations, les actions, les œuvres, les institutions, les monuments qui l’objectivent ; c’est dans ces objets, au sens le plus large du mot, que l’Ego doit se perdre et se trouver » RICŒUR, *De l’interprétation*, p. 51.

notar como uma *consciência hermenêutica*, como foi dito logo acima, que depende de um processo de *interpretação* para se desenvolver e constituir.

Isto leva-nos a perceber que, ao invés de adotar a concepção cartesiana de sujeito, Ricœur aproxima-se mais proveitosamente da filosofia de Heidegger, para o qual a existência tem de ser considerada a existência de um *Dasein*, isto é, de um ser-no-mundo, porque, caso contrário, segundo ele, falar-se-ia de um sujeito que não se situa no mundo para que possa objetificar as coisas do próprio mundo em relação a si. A existência percebida mundanamente opõe-se à existência puramente subjetiva cartesiana que objetificava o próprio sujeito pensante (pois o sujeito era objeto de conhecimento de si mesmo)<sup>26</sup>.

A subjetividade é percebida de outra maneira em Heidegger: não é subjetivismo puro mas também não é algo objetivável, ou não seria possível falar em um conhecedor por trás do ato de conhecer. Ao contrário disto, Heidegger percebe que os objetos “existem de alguma forma somente “dentro” do sujeito ou enquanto constituídos pelo sujeito”<sup>27</sup>. Percebendo a simultaneidade de ambas as condições do sujeito, o que Heidegger procura equilibrar é a compreensão hermenêutica tanto da subjetividade quanto da objetividade deste ser-no-mundo. Foi alicerçando-se nesta perspectiva de sujeito, no *Dasein* heideggeriano, que Ricœur concebeu o homem durante sua caminhada filosófica e é sobre este espaço de reflexão interpretativa da existência propriamente humana, seus pressupostos e seus efeitos, que pretendemos levantar alguns aspectos e problematizações na pesquisa a seguir.

## 1.1 Enxerto hermenêutico na fenomenologia

Se a primeira obra da trilogia *O voluntário e o involuntário* procurou perceber o homem diante do mundo, o que Ricœur discute nas duas obras seguintes, com o subtítulo de *Finitude e culpabilidade: O homem falível e A simbólica do mal*, é a função e importância dos símbolos e dos mitos<sup>28</sup>, ou, melhor dizendo, os usos figurados da linguagem, que vão ser

---

<sup>26</sup> Ricœur enfatiza em *Do texto à acção* que não pode se considerar um heideggeriano - apesar de dele recolher problematizações e conceitualizações fundamentais – porque a hermenêutica como a herda de Heidegger chega em uma aporia interna e requer uma reorientação: “Para mim a questão que resta insolúvel, em Heidegger, é esta: *como dar conta de uma questão crítica em geral no quadro de uma hermenêutica fundamental?* [...] a hermenêutica ontológica parece incapaz, por razões estruturais, de desenvolver esta problemática do retorno” RICŒUR, *Do texto à acção*, p. 102. Heidegger é responsável por levar a hermenêutica para o campo da ontologia, mas neste movimento perde-se o campo da epistemologia, que vai ser pensado por Gadamer.

<sup>27</sup> PELLAUER, Compreender Ricœur, p. 22.

<sup>28</sup> « Le mythes sont, par rapport aux symboles, des formations plus complexes qui en constituent déjà une sorte

caracterizados como expressões humanas da vontade e do esforço por existir inscritas cultural e fisicamente no mundo. Chega a esta temática ao perceber que na descrição fenomenológica da ação humana que procurava até então fazer a respeito dos fenômenos do voluntário e do involuntário não há espaço para a compreensão filosófica do erro, isto é, da falibilidade humana.

O símbolo que vai passar a fazer parte da análise ricœuriana não é uma função geral que media todo o discurso e a percepção do mundo. Esta definição demasiadamente larga é de Cassirer. Cassirer põe dentro de uma única função, chamada simbólica, todas as formas de mediação e, portanto, para ele, “o “simbólico” designa o denominador comum de todas as maneiras de objetivar, de dar sentido à realidade”<sup>29</sup>. Esta generalização é feita sobre todas as formas de mediação da realidade porque pensa-se que a função do símbolo é de expressar a falta de uma compreensão imediata da realidade. Generalizando, assim, todas as articulações e funções da linguagem em um único campo do discurso.

Esta generalização do símbolo cria um conceito de cultura amplo o suficiente para ladear o conceito de realidade. O que Ricœur acredita estar em falta nesta generalização das expressões culturais sob a categoria de simbólica é uma divisão entre as expressões unívocas e plurívocas<sup>30</sup>. Para Ricœur é o fato de existirem expressões plurívocas que causa o problema hermenêutico. A interpretação é requerida quando um sentido primeiro não esgota a significação de uma expressão. O sentido indireto precisa ser decifrado a partir do sentido direto. Apenas neste segundo sentido, indireto, é que acontece o símbolo, pois o primeiro sentido é apenas um signo: “querer dizer outra coisa além do que foi dito, eis a função simbólica”<sup>31</sup>.

Percebe-se a esta altura do pensamento ricœuriano que o erro, a falta, não são possíveis de serem abordados segundo uma linguagem descritivo-objetiva, isto é, unívoca, e que, portanto, é preciso partir para uma linguagem que inclua na sua possibilidade de análise também estas características da existência humana, isto é, plurívoca como o permite a linguagem simbólica. Há um direcionamento a uma antropologia filosófica: não mais tratar-se-á do homem e de sua liberdade diante do mundo, mas de uma abordagem filosófica sobre o próprio ser humano.

---

d’herméneutique spontanée » JERVOLINO, Domenico. *Herméneutique de la praxis et éthique de la libération*. In: GREISCH, Jean; KEARNEY, Richard. *Paul Ricœur: les métamorphoses de la raison herméneutique*. Paris: Cerf, 1991, p. 23.

<sup>29</sup> « Le «symbolique» désigne le commun dénominateur de toutes les manières d’objectiver, de donner sens à la réalité » RICŒUR, *De l’interprétation*, p. 20.

<sup>30</sup> Ibidem, p. 21.

<sup>31</sup> Idem.

Para dar conta do erro, Ricœur percebe as limitações da fenomenologia ideológica husserliana e “permanece na esfera da influência da fenomenologia husserliana, [mas] deseja ser uma variante hermenêutica desta fenomenologia”<sup>32</sup>, e para dar conta desta limitação,

*Finitude e culpabilidade* marca a passagem do pensamento de Ricœur à fase hermenêutica, na medida em que a realidade tangível do homem que se reconhece culpado não pode ser apreendida senão através da interpretação da linguagem mítico-simbólica, à qual é consagrado o segundo tomo da obra, *A simbólica do mal*<sup>33</sup>

Apenas passa a admitir a limitação da descrição fenomenológica quando percebe que a experiência fundamentalmente *corporificada* e *temporal* do homem não é inteiramente compreendida por esta abordagem, porque “a abordagem eidética da fenomenologia, ao buscar uma intuição das essências, abstrai do desdobramento da ação no tempo, dividindo-a em estágios atemporais”<sup>34</sup>. “É este império do sentido, assim liberto de toda a questão factual, que constitui o campo privilegiado da experiência fenomenológica, o lugar por excelência da intuitividade”<sup>35</sup>.

Ricœur não aceita o modelo interpretativo do idealismo transcendental da fenomenologia, como foi o de Husserl, porque acredita que a filosofia deve assumir o compromisso de olhar para a experiência humana como uma existência incorporada, encarnada e intersubjetiva, em situação histórico-concreta, que tanto ele quanto Descartes pareciam ignorar e substituir por um sujeito transparente, imediato e apodítico<sup>36</sup>. Não há, segundo Ricœur, condições de possibilidade para o pensamento fora de um corpo. Influenciado pela filosofia de Gabriel Marcel<sup>37</sup>, Ricœur pensa o corpo enquanto condição de entrada na existência finita que apresenta ao pensamento uma tensão, uma quebra na sua possibilidade de soberania sobre si mesma, e, portanto, apresenta ao pensamento esta

---

<sup>32</sup> RICŒUR, *Do texto à ação*, p. 36.

<sup>33</sup> « *Finitude et culpabilité* marque le passage de la pensée de Ricœur à la phase herméneutique, dans la mesure où la réalité tangible de l’homme qui s’avoue coupable ne peut être saisie qu’à travers l’interprétation d’un langage mythico-symbolique, auquel est consacré le second tome de l’ouvrage, la *Symbolique du mal* » JERVOLINO, *Une herméneutique de la condition humaine*. Paris: Ed ellipses, 2002, p. 23.

<sup>34</sup> PELLAUER, *Compreender Ricœur*, p. 17.

<sup>35</sup> RICŒUR, *Do texto à ação*, p. 37.

<sup>36</sup> Cf. RICŒUR, *Réflexion faite*, p. 30. “The phenomenological method of “eidetic variation”, by which one varies the profile of a thing in order to seize its being or essence, is here taken up again, but reversed: far from searching for an invariable identity, it is in the variations, in the very conflict of interpretations, that existence is to be interpreted.” (ABEL, Olivier. Paul Ricœur’s Hermeneutic: from critique to poetics. In: KAPLAN, David M. Reading Ricœur. New York: State University of New York Press, 2008. p. 192).

<sup>37</sup> Cf. RICŒUR, *Réflexion faite*, p. 24.

opacidade fundamental que permite refletir concretamente<sup>38</sup>. É este o meio de entrada para pensar o homem concreto, finito e falível, ou seja, a filosofia de um *Cogito* integral, que compreende também as dimensões de temporalidade e de corporeidade do sujeito, e que se distancia do idealismo fenomenológico.

O que herda de Husserl é o método descritivo de sua fenomenologia, que, além disso, não questiona a existência daquilo que se descreve. Ricœur procura abordar de forma descritiva a *ação* humana, diferente do que fez Husserl, que tratou através da abordagem descritiva a *percepção* humana<sup>39</sup>. A de Ricœur é, portanto, uma *fenomenologia revista*, que procura pensar o significado e o princípio da inteligibilidade da vida. “O que via agora é que a fenomenologia tinha que ser entendida em termos de *hermenêutica* e que, de forma um tanto mais surpreendente, era possível mostrar que a hermenêutica tem uma dimensão fenomenológica”<sup>40</sup>. Ricœur critica o modelo sujeito-objeto da fenomenologia pura de Husserl porque este prevê uma primazia do polo subjetivo considerando que sugeria chegar-se a uma filosofia transcendental que se apresenta a um sujeito transcendental que se faz, então, conhecedor. Este sujeito transcendental, entretanto, não pode ser representado por nenhum sujeito em especial, porque pode ser qualquer um.

Ao colocar de lado todo o apelo à experiência natural, Husserl não faz o retorno à experiência vivida e da subjetividade. Podemos, segundo Ricœur, questionar a experiência, mas não podemos escapar completamente dela: sempre partimos da experiência e a ela, de alguma forma, retornamos. Ainda se faz útil a abordagem fenomenológica na medida em que é um método de descrição das coisas tais quais se nos apresentam à consciência. Porém, o que Ricœur assume é uma *fenomenologia hermenêutica*, ou, como ele chama, “enxerto hermenêutico na fenomenologia”<sup>41</sup>, porque, ainda que não negue ser útil uma abordagem fenomenológica na medida em que ela descreve os fenômenos que se ligam à experiência, a experiência humana temporal vai abranger sempre um excedente de significados que nenhuma teoria pode captar.

O que Ricœur sugere neste enxerto entre fenomenologia e hermenêutica é que “as descrições fenomenológicas [...] revelam-se agora, portanto, instâncias de interpretação que pressupõem a plenitude da língua e a finitude do entendimento”<sup>42,43</sup>.

---

<sup>38</sup> O corpo é o mínimo de alteridade dentro do “eu” que permite a reflexão deste “eu”, um sujeito que assume a totalidade do pensamento não pode refletir, é uma unidade. E unidade não reflete. Um sujeito encarnado, por outro lado, não é soberano da sua consciência e, logo, dá lugar ao conflito e à reflexão.

<sup>39</sup> Cf. PELLAUER, *Compreender Ricœur*, p. 25.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 91. Grifo nosso.

<sup>41</sup> Cf. RICŒUR, *Réflexion faite*, p. 29.

<sup>42</sup> PELLAUER, *Op. Cit.*, p. 92.

## 1.2 A linguagem simbólica e o encaminhamento enigmático de seu pensamento

Em *A simbologia do mal* Ricœur percebe que o que chamamos de “eu” vai depender do modo como falamos e de como interpretamos os símbolos pelos quais expressamos nossa experiência de desproporção e que a mediam o “eu” e o “eu mesmo”: “em *A simbologia do mal*, eram essencialmente as expressões de duplo sentido – os símbolos propriamente ditos e os mitos – que faziam a mediação entre o si e o si-mesmo”<sup>44</sup>. Na obra em questão ele não trata de todo e qualquer símbolo, mas exclusivamente daqueles que dizem respeito à experiência do mal e da confissão, os quais contribuem para uma compreensão da experiência do mal, isto é, uma experiência que não é compreendida objetivamente pelos recursos da linguagem científica, mas que, através do símbolo “consegue por mais opaca que seja, a sua própria via, por meio de sucessivas promoções verbais”<sup>45</sup>.

É importante notar que falar sobre esta experiência supostamente inefável não é transformá-la em dizível, mas *articulá-la provisoriamente*<sup>46</sup>, articulá-la de modo aberto, sempre “em defeito”, deixando sempre a possibilidade de articular-se novamente e inovadoramente. As coisas precisam ser ditas mas não são precisas para que sejam ditas precisamente. Nunca se entregam completamente à linguagem<sup>47</sup>. O que ora passa a ser o ponto central ao redor do qual orbita a filosofia ricœuriana, portanto, é a necessidade da linguagem simbólica para expressar a experiência do mal. Concomitante a esta necessidade surge também a necessidade de reportar-se adequadamente a estes símbolos, isto é, conseguir deles uma inteligibilidade, um significado.

Ao procurar uma filosofia do símbolo com intenções de pensar o símbolo como forma de expressão universal, Ricœur se depara com a dúvida de se é realmente possível esta universalidade quando se fala em uma forma de expressão que se refere a situações de grande contingência como é o caso dos símbolos culturais e de seus múltiplos significados e conflitos de interpretações. Esta pretensão à universalidade é a pretensão de encontrar uma postura adequada para toda e qualquer situação de ocorrência simbólica, que deve ser abandonada em

---

<sup>43</sup> Para assumir esta consciência de que tanto a língua possui uma ambiguidade originária que deve ser restaurada quanto este restauro deve ser feito não só pela cultura mas pelo sujeito individual que possui uma compreensão limitada, é necessário, simultaneamente, admitir que compreendemos a língua de uma maneira dialógica, isto é, é a partir dos outros que entramos em contato com ela, independentemente de nossa posterior postura reflexiva ou crítica.

<sup>44</sup> « Dans la Symbolique du mal, c’était essentiellement les expressions à double-sens – les symboles proprement dits et les mythes – qui faisaient médiation entre soi et soi-même » RICŒUR, *Réflexion faite*, p. 39.

<sup>45</sup> PORTOCARRERO, *A hermenêutica do conflito*, p. 26.

<sup>46</sup> Cf. RICŒUR, *Soi-même*.

<sup>47</sup> É o espaço que surge para a interpretação, para a postura hermenêutica. Por serem opacos, tanto quanto a experiência, os símbolos precisam ser interpretados.

nome de uma hermenêutica que admite o exercício da interpretação por parte de um sujeito finito e localizado.

A ambiguidade do símbolo, a sua possibilidade de múltipla relação com significados diferentes, não quer dizer que o símbolo seja unívoco, mas, justamente, de que ele é capaz de carregar diferentes interpretações em si e que são todas consistentes. O símbolo tem a capacidade de se desdobrar em mais de uma interpretação e manter sua unicidade originária páreo a páreo com o seu conflito originário. Isso acontece porque o símbolo é uma unidade concreta enquanto é característica da reflexão ser múltipla, isto é, se reportar a esta unidade a partir de múltiplas perspectivas e através de múltiplos significados<sup>48</sup>.

Os símbolos são unidades concretas, as reflexões feitas a partir deles os dividem em interpretações diversas e conflituais. A ambiguidade, portanto, não é negativa, é o que garante o caráter de interpretação para o simbólico e não o caráter de tradução<sup>49</sup>, pois a interpretação admite a pluralidade enquanto a tradução admite a unicidade. É importante notar que a filosofia do símbolo que Ricœur propõe pensar não se preocupa com cada símbolo em si, não pretende classificar, mas perceber a dinâmica interna do símbolo e do mito que trabalha o símbolo<sup>50</sup> e, para isso, pretende problematizar os critérios que permitam pensar a totalidade dos símbolos.

Não sendo sobre a particularidade dos símbolos o interesse de Ricœur, ele se detém sobre a textura simbólica que faz da questão dos símbolos ser uma questão epistemológica. Em *De l'interprétation: essai sur Freud* Ricœur dá uma visão panorâmica sobre as aparições dos símbolos. Há uma estrutura comum por trás destes lugares de emergência simbólica. Por mais que sejam simbolizados os elementos do universo, como o Céu ou a Terra, por exemplo, os símbolos do sagrado se inscrevem no universo do discurso. É no discurso e, mais precisamente, na palavra que expressa o duplo sentido, que o símbolo do sagrado, como o estudou Eliade, ganha expressão. Da mesma forma acontece com o onírico, zona de emergência simbólica mais especificamente explorada pela psicanálise, considerada uma

---

<sup>48</sup> Mais adiante falar-se-á sobre o problema da verdade visto pela perspectiva hermenêutica como uma verdade contextual.

<sup>49</sup> Este caráter de tradução vai ser desconstruído a partir da discussão sobre a postura que se deve ter diante da interpretação simbólica. Ricœur sugere que o método de tradução é uma interpretação alegorizante e desvirtua a potencialidade do símbolo.

<sup>50</sup> Seria como se a narrativa mediatizasse os símbolos primários pela densidade de sua trama. A articulação de um símbolo passa, portanto, sempre pela narrativa, pela capacidade da linguagem de construir acerca dos significados uma intriga com sentido. Mito é “um símbolo desenvolvido sob a forma de narrativa, articulado num tempo e num espaço não coordenáveis com o da história e da geografia críticas; por exemplo, o Exílio é um símbolo primário da alienação humana, mas a história da expulsão de Adão e Eva do Paraíso é uma narrativa mítica de segundo grau que coloca em jogo personagens, lugares, um tempo, episódios fabulosos. RICŒUR, *O Símbolo dá que pensar*, p. 6.

expressão dissimulada do desejo que “enquanto espetáculo noturno nos é desconhecido; ele não nos é acessível senão pela narrativa do acordar”<sup>51</sup>. Outra emergência do simbólico é pela imaginação poética como a compreende Bachelard, esta manifestação poética é capaz de fazer da linguagem algo novo e, por ser uma imagem-verbo, é um símbolo<sup>52</sup>. As três manifestações do símbolo nestas três distintas camadas se agregam sob a égide da linguagem. “Não há símbolo antes do homem que fala, mesmo que a potência do símbolo esteja enraizada mais abaixo, na expressividade do cosmos, no querer-dizer do desejo, na variedade imaginativa dos sujeitos”<sup>53</sup>. A manifestação comum entre as emergências dos símbolos está definida pela sua estrutura semântica comum: o duplo sentido.

Os símbolos operam nestes três níveis, e é possível perceber que com o primeiro nível pensa-se o mito numa perspectiva *cósmica*, isto é, quando Eliade entende o símbolo como uma hierofania, como uma aparência do sagrado, nos permite ler o símbolo “no mundo”. A leitura *onírica* do símbolo trará o símbolo do “mundo” para o “sujeito”, localizando-o como uma ocorrência interna ao sujeito. A terceira operação simbólica é de ordem *poética* e pensa o símbolo em relação à imaginação poética do próprio sujeito.

No artigo *O símbolo dá que pensar*, com publicação em 1959, Ricœur cria um argumento contra as hermenêuticas precedentes, principalmente do período romântico, que recorriam à ideia de “leitura” para tratar da unidade simbólica como um elemento de significado escondido a ser descoberto. Diferentemente do que se faz quando se procura *desvelar* um símbolo, para pensar fecundamente esta forma de expressar a experiência humana Ricœur nota ser necessário que ele seja abordado por um pensamento filosófico. O referido desvelamento, que busca este tesouro perdido que torna-se o significado do símbolo,

---

<sup>51</sup> « Le rêve comme spectacle nocturne nous est inconnu; il ne nous est accessible que par le récit du réveil » RICŒUR, *De l'interprétation*, p. 24. Freud percebeu que tanto sonhos quanto outros sintomas podem ser considerados, por uma abordagem psicanalítica, como significados expressos de formas distorcidas de linguagem. A interpretação destes símbolos que expressam desejos faz-se eficiente à um nível psicanalítico.

<sup>52</sup> Para Bachelard é a imaginação poética que tem a ver com o símbolo, sem apelar a uma “função da ausência e da aniquilação do real” (RICŒUR, *O Símbolo dá que pensar*, p. 3), porque o problema da imaginação não é o mesmo da imagem. Ele chama de imagem-representação e levanta as características fundamentais: “depende ainda da coisa que ela torna irreal” (Idem) e cria uma “processo de tornar presentes os objectos de uma certa maneira” (RICŒUR, *O Símbolo dá que pensar*, p. 3) pois “ela transforma-se num ser novo da nossa linguagem, ela expressa-nos tornando-nos naquilo que ela expressa.” (Idem). Neste processo, a imagem-representação devém imagem-verbo, e é o que chama-se símbolo. “Esta imagem-verbo que por conseguinte não é mais a imagem-representação, é o que chamo aqui símbolo” (Idem). Em *Do texto à acção* Ricœur afirma que é “a imaginação produtiva entra em jogo como esquematização desta operação sintética de aproximação. A imaginação é esta competência, esta capacidade para produzir novas espécies lógicas por assimilação predicativa e produzi-las apesar da – e graças à – diferença inicial entre os termos que resiste à assimilação” RICŒUR, *Do texto à acção*, p. 33.

<sup>53</sup> « Il n’y a pas de symbolique avant l’homme qui parle, même si la puissance du symbole est enracinée plus bas, dans l’expressivité du cosmos, dans le vouloir-dire du désir, dans la variété imaginative des sujets » RICŒUR, *De l'interprétation*, p. 25.

é uma forma de abordagem que reduz o símbolo a um elemento praticamente morto na linguagem, pois, como veremos o porquê, se remete a ele por uma via de acesso que o inutiliza enquanto símbolo, que ignora sua natureza. Ao contrário disto, sugere uma segunda possibilidade para pensar o símbolo, filosoficamente, que torna-o um ponto de partida, um ponto de latência. De que maneira este pensamento filosófico se diferencia deste desvelamento do símbolo?

Primeiro é preciso notar que uma filosofia do símbolo parte de todos os pressupostos da linguagem; diferente de uma filosofia em busca da origem, a filosofia do símbolo começa pelo “meio”, pelo dito, pelo sustentado pela linguagem. Em geral, um símbolo, para ser abordado de maneira adequada, precisa ser percebido nesta condição. Os símbolos são sempre, em primeira instância, signos, mas significam algo além disso. Para serem experimentados enquanto símbolos precisam já ser signos. É donde se conclui que a técnica formal e a filosofia dela variante são métodos insuficientes para a trabalhar com o que diz respeito à experiência simbólica e, portanto, com a experiência da falta, do erro, do homem falível, do homem que se expressa pelo mito caracteristicamente testemunhal, porque estas metodologias tratam de uma primeira camada de significado, uma camada literal, do signo.

Para falar do erro é necessário assumir uma plenitude da linguagem, uma linguagem integral e não partir de uma linguagem reduzida ao cientificismo técnico e à lógica simbólica e proposicional que a modernidade propagou. Esta linguagem integral é o que Ricœur chama de plenitude, porque uma linguagem natural é repleta de linguagem simbólica. O oposto desta plenitude é o que se pode chamar de deserto da crítica, e é uma ameaça do esvaziamento da língua pelos sistemas combinatórios radicalmente formalizados e abstratos próprios da ciência moderna. A partir disto, pode-se dizer que esta filosofia do símbolo tem como função restaurar aquilo que foi esquecido pela tentativa de uma “técnica planetária” da crítica moderna<sup>54</sup>. E o que foi esquecido foi a *plenitude*, ou *integralidade*, da linguagem, que, para além de ligar o homem ao seu microscópio, o ligava, por outro lado, ao Sagrado.

---

<sup>54</sup>Esta “técnica planetária” à qual se refere Ricœur é a inauguração da ciência moderna por Descartes. O do idealismo metafísico ao qual ele se filia entende que a verdade é a verdade dos entes e o esquecimento do ser. Este contexto é o da ciência, no qual a pesquisa “dispõe do ente” de forma objetiva. É com este fundamento que Descartes inaugura o pensamento moderno da ciência e da filosofia, e o centraliza sobre a possibilidade do alcance de um conhecimento verdadeiro através do emprego metodológico adequado. Estes métodos são fundamentalmente de verificação e certeza, isto é, essencialmente objetivos e lógico-apofânticos.

A postura ricœuriana, da hermenêutica contemporânea, se percebe justamente do outro lado da corrente crítica que teve origem com o pensamento cartesiano. "Meurt le personnalisme, revient la personne" (RICŒUR apud COLIN, p. 29). No contexto da modernidade, quando a linguagem atinge uma tecnicidade e precisão formalizantes, alcançando um nível de simbolização lógica sem precedentes, é que surge, em simultâneo, a necessidade de “recarregar a linguagem”. É neste contexto que afloram as ciências que vão tratar desta finalidade, cada qual à sua maneira: filologia, fenomenologia da religião, psicanálise e, no que diz respeito a

Em que sentido se fala em Sagrado? Do império variado do símbolo, Ricœur, no momento em que considera que os símbolos constituem a linguagem Sagrada e se ligam aos ritos e aos mitos<sup>55</sup>, se filia ao pensamento de Mircea Eliade, porque este julga que os símbolos servem para “fixar os modelos exemplares de todos os ritos e de todas as acções humanas significativas”<sup>56</sup>. Para ele os símbolos tornam possível e instituem a ação humana por sacralizarem-na; há aqui, portanto, uma função cosmoteológica que reincorpora o homem e o Sagrado, que Eliade chama de hierofania.

O homem toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta, se mostra como algo absolutamente diferente do profano. [...] A partir da mais elementar hierofania – por exemplo, a manifestação do sagrado num objeto qualquer, uma pedra ou uma árvore – e até a hierofania suprema, que é, para um cristão, a encarnação de Deus em Jesus Cristo, não existe solução de continuidade. Encontramo-nos diante do mesmo ato misterioso: a manifestação de algo “de ordem diferente” – de uma realidade que não pertence ao nosso mundo – em objetos que fazem parte integrante do nosso mundo ‘natural’, ‘profano’<sup>57</sup>.

Note-se uma óbvia relação entre a descrição que Eliade faz do sagrado e a que Ricœur faz do símbolo enquanto um encaminhamento enigmático para um segundo sentido ausente da experiência primeira e literal do signo. Este mundo do signo ao qual se refere Ricœur seria um mundo “profano”. Eliade, enquanto historiador das religiões, tece o mesmo tipo de crítica à tentativa moderna de limitar a experiência de mundo neste primeiro plano do etéreo, do ostensivo. O faz, entretanto, considerando esta redução de significados que excluem toda a gama de significados possíveis dos símbolos, como uma dessacralização daquele ambiente que deveria estar pleno de potencialidades do Sagrado.

O mundo profano na sua totalidade, o Cosmos totalmente dessacralizado, é uma descoberta recente na história do espírito humano. Não é nossa tarefa mostrar mediante quais processos históricos, e em consequência de que modificações do comportamento espiritual, o homem moderno dessacralizou seu mundo e assumiu uma existência profana<sup>58</sup>.

---

Ricœur, uma nova concepção hermenêutica.

Cf. RICŒUR, *O Símbolo dá que pensar*, p. 1.

<sup>55</sup> Cf. Idem.

<sup>56</sup> Tratado, 351.

<sup>57</sup> ELIADE, *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 13.

<sup>58</sup> Ibidem, p. 14.

É a fim de se referir às manifestações deste Sagrado, deste possível além do visível, que Eliade utiliza o termo hierofania<sup>59</sup>. Ricœur encontra nesta ideia de retorno ao Sagrado, um modelo fundamental para reaver a plenitude da linguagem. Contudo, não se refere à ideia de retornar a uma existência que seja comum àquela que se faz diante da vigência de uma ordenação simbólica de mundo. Não é um retorno ingênuo à língua e ao mundo que ela dá voz, mas um retorno que possibilite ter acesso aos significados de maneira compreensiva e *fecunda para o mundo no qual ora se vive*.

Para acessar adequadamente estes significados é preciso compreender que o símbolo tem uma intenção primeira (literal) que exige que a convenção do signo escolhido seja significante mais do que o signo natural que o representa anteriormente; e que, além disso, há uma intenção segunda, que vai além do sentido literal, e é, portanto, opaca. “Esta opacidade, é a própria profundidade do símbolo, inesgotável como se dirá”<sup>60</sup>. Os signos, por sua vez, são técnicos e transparentes (profanos) “não dizem senão o que querem dizer, dando o significado”<sup>61</sup>.

O homem ocidental moderno experimenta um certo mal estar diante de inúmeras formas de manifestações do sagrado: é difícil para ele aceitar que, para certos seres humanos, o sagrado possa manifestar-se em pedras ou árvores, por exemplo. Mas, como não tardaremos a ver, não se trata de uma veneração da pedra como pedra, de um culto da árvore como árvore. A pedra sagrada, a árvore sagrada não são adoradas com pedra ou como árvore, mas justamente porque são hierofanias, porque “revelam” algo que já não é nem pedra, nem árvore, mas o sagrado, o *ganz andere*<sup>62</sup>.

Ambos, signo e símbolo, “são expressões que comunicam um sentido, que é declarado pela intenção de significar, veiculada pela palavra”<sup>63</sup>, é na ordem do discurso que se localizam, e por isso só ganham significado na medida em que são narrados, comunicados.

---

<sup>59</sup> Cf. *Ibidem*, p. 13.

<sup>60</sup> RICŒUR, *Op. Cit.*, p. 4.

<sup>61</sup> *Idem*.

<sup>62</sup> ELIADE, *Op. Cit.*, p. 13.

<sup>63</sup> RICŒUR, *Op. Cit.*, p. 3. “É lamentável não termos à nossa disposição uma palavra mais precisa que “religião” para designar a experiência do sagrado. Este termo traz consigo uma história longa, se bem que culturalmente bastante limitada. Fica a pensar-se como é possível aplicá-lo indiscriminadamente ao Próximo Oriente Antigo, ao Judaísmo, ao Cristianismo e ao Islamismo, ou ao Hinduísmo, Budismo e Confucionismo bem como aos chamados povos primitivos. Mas talvez seja demasiado tarde para procurar outra palavra e “religião” pode continuar a ser um termo útil desde que não nos esqueçamos de que ela não implica necessariamente a crença em Deus, deuses ou fantasmas, mas que se refere à *experiência do sagrado* e, conseqüentemente, se encontra *relacionada com as ideias de ser, sentido e verdade*” (ELIADE, *Origens: história e sentido na religião*).

O símbolo não torna objetiva a segunda intenção, isto é, o sentido simbólico que se cria depois do sentido literal. Há uma relação de *analogia* entre ambos os sentidos – o literal e o simbólico –, porém, uma analogia não possível de se objetivar. O sentido simbólico é *construído a partir* do literal, na sua *vivência*<sup>64</sup>, *criadora* e estimulante da analogia, a qual não precisa fundamentalmente de uma relação de semelhança, mas de uma assimilação.

O movimento de semelhança é um movimento percebido do exterior, é uma comparação possível de ser feita a partir da observação, enquanto a assimilação, própria do símbolo, é um movimento interno do sentido literal – primário – ao sentido latente – simbolizado. Não compreendemos intelectualmente a similitude, mas somos levados pela operação analógica a um sentido segundo. Isto quer dizer que o sentido do símbolo é dado por um impulso interno.

Há de se pensar este impulso interno do signo ao símbolo, portanto, na sua essência *enigmática* (que, como a palavra grega indica, nos *sugere* um caminho) e autônoma, mas que, ainda assim, é capaz de estabelecer relações fecundas com os sentidos que promove.

Os signos simbólicos são opacos diz-nos, neste sentido, Ricœur. Revelam-nos a distância em que radica toda a linguagem. Mas é justamente nesta opacidade que reside a profundidade manifesta de todo o dizer. Tudo o que o símbolo nos dá é que pensar, e dá-o na transparência opaca de um enigma, que longe de bloquear a nossa compreensão, provoca pelo contrário o seu movimento inacabado<sup>65</sup>.

O próprio símbolo é capaz de promover este movimento - esta sugestão enigmática - através do qual se desdobra salvaguardando-se. Isto é, a manobra do símbolo é a de criar sentidos sem que sejam necessários incorporarem-se sentidos de fora, violentando seu significado. Esta dimensão simbólica deve ser, portanto, caracterizada como uma relação da imediaticidade do símbolo e a mediaticidade do pensamento.

Estes sentidos exteriores que poderiam ser incorporados ao símbolo seriam implacáveis para sua autonomia e, principalmente, para sua função. Seria uma postura que procuraria descobrir o disfarce do símbolo tornando-o, portanto, inútil<sup>66</sup>. Esta forma de

---

Lisboa: Edições 70, 1989. p. 9).

<sup>64</sup> O que vai tornar possível afirmar mais tarde, na herança terminológica de Cassirer, que um símbolo está no meio do caminho entre a notação e a metáfora.

<sup>65</sup> PORTOCARRERO, *Horizontes da Hermenêutica em Paul Ricœur*. Coimbra: Ariadne, 2005, p. 106.

<sup>66</sup> É o que Schelling considera como a imobilidade do símbolo, que, quando assume este lugar, torna-se morto. “Se o símbolo só nos dá o seu sentido no próprio impulso e transparência da sua visada e não de outra forma, se o símbolo não pode ser traduzido, em suma se o símbolo resiste a toda a exegese alegorizante, então ele não dá

abordar o símbolo tem por intenção desvelar o símbolo, tirar seus véus. Neste caso, poder-se-ia falar, mais precisamente, em interpretação alegorizante: “é o caso da interpretação estoica dos mitos de Homero e de Hesíodo que consiste em tratar os mitos como uma filosofia disfarçada. Interpretar, é portanto pôr a descoberto o disfarce e torná-lo inútil”<sup>67</sup>.

A alegoria diferencia-se do símbolo porque este precede qualquer hermenêutica. Chega-se a ele não por interpretação, mas por um encaminhamento espontâneo, evocando e sugerindo sentidos, “ele [o símbolo] dá-o [o sentido] em enigma e não por tradução”<sup>68</sup>. É por isso que “oporei então a doação em transparência do símbolo à doação por tradução da alegoria”, diz Ricœur<sup>69</sup>.

Podemos nos acercar desses laços dizendo que são analógicos mas não alegóricos, em que alegoria já pressupõe uma interpretação do significado simbólico, que à sua maneira é imediatamente significante. Veremos que mitos são a maneira como as pessoas usam a linguagem para falar sobre tais símbolos e podemos, pois, acrescentar que os mitos para Ricœur também não são alegorias<sup>70</sup>.

É preciso encontrar uma maneira de pensar fecundamente o símbolo, negando-se a recorrer à (im)possibilidade de localizá-lo no motor interpretante da alegoria.

Como retirar do símbolo uma *alteridade* que coloca em movimento o pensamento sem que essa seja a alteridade de um sentido já existente, escondido, dissimulado, oculto? Gostaria de tentar uma outra via, que seria a de uma interpretação criadora, de uma interpretação que respeita o enigma original dos símbolos, que se deixa ensinar por ele mas que, a partir daí, promove o sentido, forma o sentido, na plena responsabilidade de um pensamento autônomo<sup>71</sup>.

Esta outra via sugere que se deva pensar *a partir* do símbolo, e não sobre ele. O intérprete do símbolo deve-se aproveitar das suas potencialidades de modo que promova o seu sentido, propagado e incentivado pelo próprio centro de referência do símbolo, de modo que

---

mais nada a pensar; ele é sobretudo o entorpecimento do pensamento. É com efeito para esta imobilização do pensamento que a interpretação schellingiana dos mitos parece conduzir” (RICŒUR, *O Símbolo dá que pensar*, p. 6).

<sup>67</sup> Ibidem, p. 5.

<sup>68</sup> Idem.

<sup>69</sup> Idem.

<sup>70</sup> PELLAUER, *Compreender Ricœur*, p. 55.

<sup>71</sup> RICŒUR, *Op. Cit.*, p. 6.

(trans)forme seu sentido “numa interpretação criativa”<sup>72</sup>. Em *De l'interprétation: essai sur Freud* Ricœur diz que o enigma que o símbolo sugere não bloqueia a inteligência, ele a provoca. Desimplicar, desenvolver o segundo sentido próprio do símbolo é “apropriar-se” do símbolo interpretando-o criativamente.

Portanto, uma interpretação, para Ricœur, deve carregar sempre o adjetivo de criativa porque, caso contrário, cairia no alegórico e não cumpriria com o seu papel de apropriadora. Onde justifica-se o título do artigo: *o símbolo dá que pensar*. Ao mesmo tempo em que é o símbolo que faz surgir o pensamento, percebe-se uma segunda possibilidade na afirmação: é preciso *pensar*. O que o símbolo dá é algo a ser pensado, portanto pensa-se não do zero, mas a partir daquilo que o símbolo dá.

### 1.3 O conflito das interpretações

“O símbolo empregue como decifrador da realidade humana é “deduzido”, no sentido técnico do termo, quando é aferido pelo seu poder de suscitar, de aclarar, de ordenar todo um campo de experiência humana”<sup>73</sup>, ou seja, a experiência humana acontece na medida em que o sujeito<sup>74</sup> interpreta a realidade e os símbolos que a representam (“condição originariamente *linguística* de toda a experiência humana. A percepção é dita, o desejo é dito”<sup>75</sup>). Neste sentido, o símbolo torna-se um aclarador da experiência humana. Direciona-se no sentido de ordenar esta experiência e, portanto, sugere uma interpretação dela. Uma interpretação de um símbolo não cria uma alegoria, mas conduz a uma situação real, decifradora da realidade. O intérprete *deduz*. Deduz-se o símbolo, que decifra a realidade. Seguindo a linguagem de Heidegger dir-se-ia que “a interpretação filosófica dos símbolos consiste em elaborar existenciais que exprimem as possibilidades mais fundamentais do *Dasein*”<sup>76</sup>.

Deve-se, então, perceber o símbolo como a hierofania sugerida por Eliade: “uma manifestação do laço do homem ao Sagrado”<sup>77</sup>. Ao contrário do que se pensa sobre o símbolo como um revelador da consciência de si – o que pressuporia a ideia de que conhecemo-nos

---

<sup>72</sup> Ibidem, p. 10.

<sup>73</sup> Ibidem, p. 11.

<sup>74</sup> Lembremos da restrição do uso da palavra sujeito fora do conceito de sujeito cartesiano.

<sup>75</sup> RICŒUR, *Do texto à acção*, p. 40.

<sup>76</sup> RICŒUR, *O Símbolo dá que pensar*, p. 12.

<sup>77</sup> Idem.

por pura atividade reflexiva de caráter intuitivo do idealismo fenomenológico -, o símbolo está, de fato, nos convidando a um “situar-se no mundo”, a uma reintegração do homem na *totalidade cósmica*<sup>78</sup>. É importante notar aqui, pois retomar-se-á mais adiante, este “situar-se”<sup>79</sup>. Este movimento marca um retorno desta ida até o símbolo. Um retorno que permite que o sujeito se localize mais esclarecidamente, mais apropriadamente, no mundo.

Os símbolos operam nos três já citados níveis de consciência, segundo Ricœur, e mostram um direcionamento que, partindo da leitura do símbolo no mundo (cósmica) e passando pela leitura em nós mesmos (onírica), chega a uma leitura pela imaginação (poética). Isso não quer dizer que cada uma das etapas não tenha uma importância única, são todas elas inesgotáveis e insubstituíveis.

A ideia ricœuriana sobre a postura filosófica adequada de se ter diante desta ordem simbólica<sup>80</sup>, portanto, é, basicamente, a de que deve-se retomar o enigma original dos símbolos, procurando restaurá-lo através de um *pensamento responsável e autônomo*. Retomando os passos anteriores pode-se perceber que Ricœur começa pensando o fato de o símbolo ser um resultado da experiência humana, mais especificamente, o símbolo do mal ser um resultado da experiência de desproporção e falta. Disto, vai partir para a ideia de que não há experiência humana que não seja mediada pela linguagem<sup>81</sup>, ou seja, que não há experiência humana que atinja significado sem que ocorra o símbolo, o mito e a linguagem, o que cria a necessidade de uma *teoria da interpretação*. Esta teoria da interpretação apresenta uma ambiguidade intrínseca:

essa teoria é internamente contraditória, dependendo de como o intérprete aborda o objeto da interpretação, seja com a *confiança* de que algo significativo já se encontra expresso lá, seja com a *suspeita* de que o significado, se existe algum, encontra-se alhures e só pode ser alcançado com uma espécie de desmascaramento<sup>82</sup>.

---

<sup>78</sup> É curioso encontrar na própria *Autobiografia Intelectual* ricœuriana a informação de que a primeira questão filosófica que marcou significativamente seu estudo quando ainda era um adolescente foi uma discussão entre o atomismo para o qual “l’adversaire principal était l’idéalisme, suspecté de laisser la pensée refermer sa prise sur le vide; privée de réel, la pensée était contraente de se replier narcissiquement sur elle-même” (RICŒUR, *Réflexion faite*, p. 12).

<sup>79</sup> Especificamente no quarto capítulo, quando falar-se-á de uma aplicação e apropriação prático-normativa de significados pela postura hermêutica do sujeito.

<sup>80</sup> Que, lembremos, não é nem a onírica nem a produtora.

<sup>81</sup> “Não há experiência humana que não seja já mediatizada pelo sistema simbólico e, através dele, pelas narrativas”. « Pas d’expérience humaine qui ne soit déjà médiatisée par des systèmes symboliques et, parmi eux, par des récits » RICŒUR, *TetR I*, p. 141.

<sup>82</sup> PELLAUER, *Compreender Ricœur*, p. 67-68. Grifo nosso.

A condição hermenêutica desejada por Ricœur, entretanto, tenta assumir ambas estas posições, buscando um equilíbrio entre estes polos aparentemente inconciliáveis. Para tal, assume a dupla característica de sua teoria: a da suspeita e a da confiança. Esta dupla motivação, por um lado, de suspeitar, e, por outro, de aceitar, segundo ele, é a única forma de trabalhar fecundamente a tensão das posturas hermenêuticas<sup>83</sup>.

O que vai propor nas obras seguintes é que o objetivo da sua teoria da interpretação seja o de arbitrar o conflito entre a hermenêutica da suspeita e a hermenêutica da confiança. O conflito ao qual se refere não é conflito entre os sujeitos, mas um estado originário da interpretação, porque cada uma das interpretações divergentes está, originariamente, contida potencialmente dentro da outra. É esta a dialética da interpretação: “parto, tal como o outro de uma situação de pertença originária, que não sou capaz de conter. Por isso devo apoiar-me no outro, de modo a poder evitar a reificação ideológica e assim alargar a minha própria perspectiva”<sup>84</sup>. A dialética que parte do conflito é caracterizada pelo fato de acreditar-se ser possível gerar mudanças em um método ou modo de interpretar no momento em que se conhece o outro. Por esta razão a hermenêutica ricœuriana é conhecida como a hermenêutica do outro. Não se anulam as perspectivas distintas através da dialética, apenas cria-se uma convergência. “A tarefa da dialética consiste, então, em mostrar como no seu princípio cada método hermenêutico comporta, segundo a linha da sua própria coerência, todo um jogo de reencontros, que só (o encontro com) a outra interpretação permite explicitar”<sup>85</sup>. A função de árbitro da hermenêutica é justamente de identificar os pontos fracos e fortes de cada, os limites e as possibilidades de entrecruzamento.

Disto conclui-se que a hermenêutica de Ricœur não é um método, ela abre espaço para métodos. E esta possibilidade de interpretação só existe porque se assume, simultaneamente, a possibilidade de significações múltiplas para os símbolos. Ainda que cada

---

<sup>83</sup> As abordagens que priorizam a suspeita, como é a de Freud, e também a de Nietzsche e a de Marx, “dizem que as coisas não significam o que parecem significar e que devemos aprender essa lição se quisermos ir além das formas falsificadas de consciência” (PELLAUER, *Compreender Ricœur*, p. 68). É uma suspeita sobre a possibilidade de o sujeito chegar a si. “Essa pergunta [que sujeito deve ser pensado?] não é para levar-nos de volta ao sujeito cartesiano, pois o que Freud nos ensina é que o sujeito nunca é o sujeito que a gente primeiro pensa que é. Nesse sentido, podemos até pensar em Freud como apresentando uma espécie de antifenomenologia, por termos de deslocar o descentralizar esse primeiro sujeito através de um processo de interpretação” (Ibidem, p. 75). Cada uma delas é “uma interpretação redutora, ou seja, de denúncia das ilusões, em Nietzsche, de crítica à ideologia, em Marx, de descoberta do recalque e da repressão, em Freud” (GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 167). Nietzsche dizendo que a realidade está na vida marcada pelo binômio apolíneo-dionisíaco, na vontade de poder; Freud, que está no inconsciente; Marx, que está nas relações

<sup>84</sup> PORTOCARRERO, *A hermenêutica do conflito*, p. 85.

<sup>85</sup> Ibidem, p. 86.

uma, em específico, das interpretações, seja uma “redução”, uma estagnação do movimento, ela dá voz a uma das multivocidades do símbolo, trazendo-o a uma leitura própria.

Por isso, o símbolo revela ao mesmo tempo em que esconde e, logo, nunca termina de ser dito<sup>86</sup>. Esta reflexão faz perceber que nosso conhecimento possui a condição de desproporção, isto é, nosso conhecimento sobre as coisas vai ser sempre uma síntese entre a perspectiva finita que temos delas e as possibilidades infinitas de determiná-las, de dizê-las, o que traz à tona a fragilidade, a vulnerabilidade e a finitude do homem enquanto ser encarnado e que sofre os efeitos da temporalidade<sup>87</sup>. O fato de admitirmos que vemos as coisas a partir de um único ponto de vista leva a admitirmos que as vemos apenas em uma medida. O objeto é o mesmo para pessoas diferentes de diferentes épocas; o que deve ser pensado é o que acontece quando há a mudança da relação entre um objeto visto “de lugar nenhum” (isto é, visto, mas não por um sujeito em particular) para a relação entre objeto e um sujeito efetivamente existente. Por isso “meu ponto de vista é a inevitável estreiteza inicial de minha abertura ao mundo”<sup>88</sup>, um limite diante do ilimitado. A filosofia do símbolo começa pelo que já foi dito e se propõe a promover sentidos sempre a partir do que foi dito, a partir do que já foi simbolizado. A filosofia do símbolo, portanto, faz-se pelo que o intérprete capta do que o símbolo mostra. Aposta-se em um sentido que, antes de ser parcializado e trazido a uma interpretação localizada e finita, como é a de todo sujeito, é um sentido virtual. Este sentido virtual, potencial, de todo símbolo, não deve ser encarcerado dentro de uma ideia de que o símbolo esgota-se em uma interpretação: ao invés de revogar a todas as outras significações possíveis que se encontravam potencialmente no símbolo, dever-se-ia abrir o espaço de conflito com estas outras valências. Mesmo que o conflito seja temporariamente suspenso para que a coerência de uma interpretação seja admitida, ele não é anulado. A rivalidade promovida entre o conflito das diferentes interpretações, portanto, é complementar, segundo Ricœur.

Refletir, nesta perspectiva, é posicionar-se interpretativa e criativamente diante destes símbolos, que, interpretados, esclarecem condições antes confusas e mudas. Interpretando os símbolos o homem se interpreta, isto é, interpreta-se através deste termo mediador, pois não existe reflexão imediata.

---

<sup>86</sup> Cf. *Ibidem*, p. 92.

<sup>87</sup> É o que Ricœur chama de *ontologia da desproporção*. PELLAUER, *Compreender Ricœur*, p. 46.

<sup>88</sup> RICŒUR apud PELLAUER, *Op. Cit.*, p. 46.

## 1.4 Os limites do estruturalismo

No âmbito da filosofia do símbolo, uma filosofia que, para Ricœur, assume esta teoria da interpretação justificada por uma hermenêutica do conflito<sup>89</sup>, é necessário mencionar outras correntes que foram examinadas e comentadas durante esta fase que fortificou a via hermenêutica ricœuriano. Um pensamento contrário à ideia de que a verdade hermenêutica é sempre contextual, como é o caso do pensamento estruturalista, não se justifica coerentemente, deixando escapar pressupostos indispensáveis para a filosofia do símbolo e, juntamente a ela, para a filosofia da linguagem e para o pensamento da metáfora.

Enquanto Ricœur revia a fenomenologia, analisava também as vantagens e os limites do estruturalismo. A compreensão da *linguagem em si* levanta desdobramentos tais como a questão da subjetividade, que, diante de uma abordagem estruturalista radical, é posta em dúvida, como se fosse independente da linguagem. O estruturalismo, como pensamento dos anos 60 e 70 na França, influenciou esta nova etapa ricœuriana. Além disso, sua saída da França, para lecionar na América do Norte, fê-lo entrar em contato com a filosofia analítica. Entretanto, pôde reconhecer que a restrição ao método proposicional e à lógica impediam de lidar com questões que ele considerava fundamentais.

Apesar de influenciar o pensamento de Ricœur nas décadas de 60 e 70, o estruturalismo teve origem com Saussure nos anos 20, com o desenvolvimento de uma ciência linguística, ou linguística geral. No estruturalismo a linguagem é entendida como uma estrutura a ser estudada como um objeto atemporal e, portanto, a ser estudada objetivamente. Para esta abordagem, era necessário considerar a linguagem como estrutura e não como discurso ou como uso. Esta estrutura deveria ser posta em suspensão temporal e ser considerada um sistema de signos.

O que era particularmente inovador no que ele dizia sobre esse sistema é que o fundamental são as diferenças entre os signos dentro do sistema, não os próprios signos. Em outras palavras, os signos não têm significado exceto em relação a todos os outros signos pelas diferenças para com eles<sup>90</sup>.

---

<sup>89</sup> Que vai ser também influenciada pelo conceito gadameriano de fusão de horizontes, e que foi até agora tratado como a possibilidade dialética deste conflito.

<sup>90</sup> PELLAUER, Op. Cit., p. 80.

O modo como a linguística tornar-se esta ciência objetiva é que não se faz necessária uma referência externa à própria estrutura dos signos, porque eles poderiam ser analisados considerando-se apenas as combinações que sugerem em um sistema fechado.

A primeira crítica ricœuriana ao estruturalismo é a de que este desconsidera a temporalidade como fator relevante para a análise da língua, enquanto fator influente na questão da tradição das formas sociais que se reconhecem vivas na língua. Esta atemporalidade da língua desconsideraria as mudanças culturais que atribuem novos significados. Em segundo lugar, Ricœur se questiona sobre o subjetivismo ter sido suspenso da abordagem estruturalista e a propósito das consequências desta possibilidade. Ricœur se opõe ao estruturalismo ao perceber, principalmente, que mesmo antes de perceber uma estrutura de sentido, cientificamente concebida, fazemos uso de uma linguagem mais ou menos significativa, ou seja, utilizamos significativamente a linguagem mesmo que o façamos sem que nosso pensamento se reporte a estruturas cientificamente estabelecidas a respeito da totalidade da linguagem, mas se reporte a uma pré-compreensão desta linguagem. Lembremos que um dos pressupostos recorrentes em Ricœur é o de que o pensamento filosófico está sempre partindo de um conteúdo já presente: está sempre a partir. Este ponto de partida precedente, quando se fala da linguagem, é algo sobre o qual temos já certa compreensão sem necessariamente o termos submetido a uma reflexão ou crítica; o que não o impede de ser significativo. Se não fosse já significativo, nenhum questionamento sobre ele poderia ser feito.

Ainda no que diz respeito à separação saussuriana de linguagem e discurso, e que considera apenas o primeiro como passível de ser compreendido pela cientificidade do estruturalismo, Ricœur se preocupa com a impossibilidade de, assim sendo, o discurso estar excluído de uma categoria racional. É neste momento que parte para a análise de Benveniste, que considera que o uso da língua é o discurso, isto é, que a língua serve para dizer algo. O que Saussure pretendia era um sistema semiótico fechado que, no extremo, não se pode mais nem chamar de língua. A língua pensada como uma estrutura não recorre a sentidos extra-linguísticos, todas as relações são internas ao sistema da própria língua<sup>91</sup>.

Porém, as palavras, mesmo que no nível da língua como a percebia Saussure, possuem significados polissêmicos. Estes significados, entretanto, só são atingidos no nível do discurso, e não no nível da língua, já que precisam, segundo Ricœur, de um contexto para conseguirem catalisar um significado entre os outros. É quando Ricœur recorre a Benveniste a

---

<sup>91</sup> Cf. RICŒUR, *Réflexion faite*, p. 41.

fim de encontrar uma definição para o discurso. Para Benveniste, o discurso é uma instância na qual ocorre a relação de alguém dizer algo a outro alguém sobre alguma coisa.

Para tanto nota-se uma eleição da subjetividade como elemento constitutivo do discurso. Aliás, quando não se faz um “discurso para si mesmo” fala-se de mais de uma subjetividade em jogo diante do mesmo discurso. Nesta altura é importante esclarecer-se que a referencialidade muda de situação. O sentido e a referência, como os entende Ricœur, não são aplicáveis no nível da língua saussuriana, pois para Saussure não se deve recorrer a referências que excedam as relações internas do sistema de signos.

Considerando esta natureza fechada dessa estrutura linguística, no nível do sistema de signos as palavras não se referem a nada além de si mesmas e, portanto, não dizem nada. Elas ainda se encontram no nível de signos, mas não no nível do discurso significativo. Apesar de a sintaxe e a gramática serem necessárias para que uma língua alcance desdobramentos significativos, é a teoria da predicação que dá vivacidade à língua. Nasua *Autobiografia intelectual*, Ricœur, ao retomar o conflito entre Benveniste e Saussure, reconhece inspirar-se na ideia de que a primeira unidade viva da linguagem é a frase e não os sinais lexicais<sup>92</sup>. Doravante Ricœur pensará que as frases dependem de uma referência de contexto para serem entendidas, percebendo de que maneira este contexto afetará o significado do discurso.

É importante ressaltar que, ao colocar a questão do contexto, Ricœur renuncia a uma abordagem que se preocupa exclusivamente com a composição regrada (fonética, léxico, sintaxe, estilística) e localiza no centro da sua filosofia da linguagem o locutor e o interlocutor, isto é, *alguém* que diz alguma coisa a *alguém*<sup>93</sup>.

### **1.5 Para uma nova leitura da função referencial**

Esta eleição do locutor e do interlocutor enquanto elementos fundamentais da teoria da interpretação se justifica, principalmente, com o discurso escrito (inscrito), porque, se a fala desaparece, a escrita permanece e o significado do discurso perdura: é isso que a teoria hermenêutica tem que explicar, pois se os significados persistem quando o evento já passou,

---

<sup>92</sup> Cf. *Ibidem*, p. 39.

<sup>93</sup> É conhecida a máxima de Benveniste segundo a qual falar é falar a alguém sobre alguma coisa segundo regras.

tais significados podem ser “tomados” – *apropriados* – por novos sujeitos em novas épocas e contextos<sup>94</sup>.

O discurso falado marca mais perceptivelmente um evento original, um contexto original, onde foi proferido. Porém, tanto o evento original onde foi concebida a fala quanto onde foi concebido o texto, são cenários que desaparecem. O autor desaparece, o público original desaparece e o panorama cultural não menos. Entretanto, enquanto ainda puder ser lido, isto é, se a linguagem a partir da qual foi desenvolvido continua sendo compreendida, o significado de um discurso em um texto continua existindo potencialmente. “Sua alegação, antes de mais nada, é que tal leitura é possível porque o que o texto diz tem tanto sentido quanto referência: tanto diz algo significativo quanto se refere a algo além de si mesmo”<sup>95</sup>.

Se o texto é a totalidade significativa - resultada da seleção e organização da linguagem - de um discurso fixado pela escrita, como nos faz pensar Ricœur em *Do texto à acção*, o discurso, neste caso, não foi dito, mas foi escrito. A escrita toma o lugar da fala, do que poderia ter sido dito, mas não transcreve a fala anterior, inscreve o discurso, cria uma nova relação. A relação escrever-ler não é análoga à relação falar-responder. Não havendo interlocução não promove-se um espaço de diálogo na relação escrever-ler<sup>96</sup>.

É, pois, necessário pegar esta totalidade da narrativa e relocalizá-la dentro da tentativa de compreensão da comunicação, porque “o modelo explicativo, dito estrutural, não esgota as atitudes possíveis face a um texto”<sup>97</sup>. A totalidade da narrativa é um discurso do narrador que visa um destinatário, ou seja, “enquanto escrita, espera e faz apelo a uma leitura; se a leitura é possível, é exatamente porque o texto não está fechado em si mesmo, mas aberto a outra coisa; ler é, em qualquer hipótese, encadear um discurso novo no discurso do texto”<sup>98</sup>.

A relação entre texto e leitor se desdobra sob o seguinte funcionamento: a escrita é a locução/locutor, enquanto o leitor assume o papel de interlocutor. Mas cria-se a necessidade de uma relação da leitura e da escrita que não é a interlocução da fala e do ouvinte, é, por sua vez, a relação de interpretação. Por inviabilizar o diálogo entre falante e ouvinte, o texto vai se tornar o modelo hermenêutico por excelência para Ricœur.

Todo o objectivo de Ricœur é mostrar-nos que o texto implica uma relação diferente com o sujeito e com o mundo. [...] o texto, enquanto obra singular, suspende a

---

<sup>94</sup> PELLAUER, Op. Cit., p. 85.

<sup>95</sup> Ibidem, p. 86.

<sup>96</sup> O que, como veremos, não a impedirá de ser dialética à sua maneira.

<sup>94</sup> RICŒUR, *Do texto à acção*, p. 150.

<sup>98</sup> Ibidem, p. 155.

referência presencial imediata às coisas, abrindo-se a um público virtual. Tem uma referência própria que só a leitura pode desimplicar<sup>99, 100</sup>.

Isto implica que a substituição da fala pelo texto promove uma transformação que afeta a referência da linguagem em *relação ao mundo*. A *relação referencial*, ou função referencial, do discurso declarativo permite afirmar que: falar é falar a alguém sobre alguma coisa. A “alguma coisa” desta fala é o referente. A frase, portanto, produz a função referencial. Esta função é a primeira e mais simples unidade da fala. A função referencial é a possibilidade de a linguagem juntar signos e coisas. A outra possibilidade do discurso, quando se utiliza da *função simbólica*, é a de separar os signos das coisas. Isto é: enquanto a função referencial cumpre o papel de restituir ao universo os signos, cabe ao intérprete a função de alcançar a relação entre símbolo e significado. Quando um discurso *declarativo* acontece, quando há uma fala acontecendo de modo a criar relações referenciais entre discurso e mundo, encontram-se muitos personagens situacionais: os locutores, a situação, a ambiência, o meio circunstancial do discurso. O discurso, enquanto fala, requer este meio circunstancial para alcançar sua plena significância. O meio circunstancial serve de referência. Quando se remete a uma realidade, o locutor está remetendo a algo presente, a algo “em torno”. A linguagem dá conta desta referência de muitas formas: demonstrativos, advérbios de tempo e lugar, pronomes pessoais, tempos verbais e indicadores deícticos e ostensivos. Todas estas articulações da linguagem servem para criar uma referência e fixar o discurso em circunstâncias da realidade “em torno” da instância do discurso.

Assim, na fala viva, o sentido ideal do que se diz inclina-se para a referência real, a saber, aquilo sobre que se fala; no limite, esta referência real tende confundir-se com

---

<sup>99</sup> PORTOCARRERO, *Finitude e narração*: o texto na perspectiva hermenêutica. In: Décimo Primeiro Encontro de Filosofia: O texto filosófico. Comunicações 3. Coimbra: Ediliber Gráfica, 1997, p. 97.

<sup>100</sup> « La manière la plus radicale par laquelle l’herméneutique met en question le primat de la subjectivité est de prendre pour pierre de touche la théorie du texte : dans la mesure, en effet, où le sens d’un texte s’est rendu autonome par rapport à l’intention subjective de son auteur, la question essentielle n’est plus de retrouver, derrière le texte, l’intention perdue, mais de déployer, en quelque sorte devant le texte, le « monde » qu’il ouvre et découvre. Déjà, dans la Métaphore vive, la mise en suspens de la référence de premier degré du langage ordinaire était portée au bénéfice d’une référence de second degré où le monde est manifesté non plus comme ensemble d’objets, bref comme notre être-au-monde. Cette fonction de médiation reconnue au poème devait être renforcée un peu plus tard par celle exercée par la fiction dans l’ordre narratif ; le double remaniement, au plan poétique et au plan narratif, de la dimension référentielle du langage allait poser le problème herméneutique fondamental : ce qui est à interpréter dans un texte c’est une proposition de monde, le projet d’un monde que je pourrais habiter et où je pourrais déployer mes possibles les plus propres » RICŒUR, *Réflexion faite*, p. 56-57.

uma designação ostensiva em que a fala se junta ao gesto de mostrar, de fazer ver. *O sentido morre na referência a esta, na exibição*<sup>101</sup>.

Quando não há diálogo há uma *intercepção* no movimento de referência ostensiva<sup>102</sup>. Não é o caso de o texto ser sem referência: ela será efetuada pelo leitor no momento em que lê. É a tarefa da leitura que promoverá a função referencial. O texto, enquanto não lido, está sem referência, está ““no ar”, fora do mundo ou sem mundo”<sup>103</sup>. Anulando o vínculo necessário entre o texto e uma circunstância referencial específica (um mundo específico), dá-se espaço a um texto livre para relacionar-se com qualquer outra circunstância referencial (qualquer outro mundo). Qualquer outro texto (referência) que substitua o “em torno” no qual o discurso seria recebido, e onde, ora, o texto vai ser lido. Quando um texto torna-se livre para se relacionar com todos os outros textos para substituir a ideia de referência ostensiva, cria-se um quase-mundo dos textos, a literatura.

As palavras, quando ocorre uma intercepção entre referência e exibição, deixam de se dirigir diretamente às coisas. “As palavras escritas tornam-se palavras para si mesmas”<sup>104</sup>. Desta feita, com a escrita cria-se a possibilidade de *presentificar* mundos literários ao invés de se restringir à *apresentação* de um mundo circunstancial com a fala. O quase-mundo dos textos toma o lugar do mundo circunstancial onde só é possível mostrar. O quase-mundo dos textos abre a possibilidade da criação de várias “auras” imaginárias, como, por exemplo, o imaginário que criamos sobre o mundo grego clássico, o qual, hodiernamente, faz parte de um imaginário presentificado pela literatura.

Esta ocultação do mundo circunstancial pelo quasi-mundo dos textos pode ser tão completa que o próprio mundo, numa civilização da escrita, deixa de ser o que se pode mostrar ao falar e reduz-se a esta espécie de “aura” que as obras explanam. Assim, falamos do mundo grego, do mundo bizantino. Este mundo podemos dizê-lo imaginário, no sentido de que ele é *presentificado* pelo escrito, no próprio lugar em que o mundo era *apresentado* pela fala; mas este imaginário é, ele próprio, uma criação da literatura, é um imaginário literário<sup>105</sup>.

---

<sup>101</sup> RICŒUR, *Do texto à acção*, p. 144 (grifo nosso).

<sup>102</sup> Ricœur sublinha a palavra “interceptado”. Percebendo no texto a função referencial como interceptada e não como interrompida é que se toma distância da ideologia do texto absoluto. Esta ideologia trabalharia em função de uma passagem artificiosa para uma hipóstase indevida.

<sup>103</sup> RICŒUR, *Op. Cit.*, p. 145.

<sup>104</sup> *Idem.*

<sup>105</sup> *Idem.*

Esta possibilidade de suspender, ou interceptar, a referencialidade circunstancial, dá ao texto a condição de suspender a própria situação circunstancial e criar uma outra. Esta outra situação, imaginativa, de um quase-mundo, pode trabalhar com as possibilidades de dizer metaforicamente, porque não se encontra numa dimensão de referência direta e descritiva. Cria-se a condição ideal para que o leitor não esteja determinado a relacionar um discurso a um significado específico, mas para que posicione-se diante do texto como um ser capaz de, autonomamente, atualizar um significado que anteriormente era apenas virtual. É pelo fato de existir uma referência externa ao próprio entrecruzamento de significados linguísticos que montam uma estrutura determinada que um texto pode continuar a ser lido em um contexto que não foi o seu berço de nascimento. A possibilidade de criar relações e de recriá-las continuamente entre conteúdo simbólico e significados culturais possibilita a leitura e a releitura de um texto.

O texto, tanto quanto qualquer instância do discurso, atinge significado por combinar sentido e referência. Admitir que o significado é atingido através desta combinação é, simultaneamente, admitir que o significado não é uma construção única e exclusivamente concebida na mente e na intenção do autor, assim como não está na interpretação que o público original fez deste discurso: o que dá tanto sentido quanto referência a um texto, tornando-o potencialmente significativo, é o que Ricœur vai chamar de *mundo do texto*.

O que Ricœur contrapõe à ideia de que há uma estrutura de significados que se combinam indiferentemente aos estados subjetivos do discurso (englobando aqui o que profere o discurso e o que recebe o discurso) própria ao estruturalismo, é uma subjetivação que de certa forma também projeta uma fonte de significados, porém, de outra ordem que não a da linguística. Esta projeção é o que Ricœur chama de *mundo do texto*, e, ao contrário dos limites estruturalistas, é assumidamente um *não-lugar* e “trata-se de algo que o texto, por assim dizer, projeta não atrás, mas à frente de si”<sup>106</sup>. É um mundo projetado pelo texto, do qual ele participa, porque, se o texto fala sempre sobre algo, este algo é este mundo que se pode, enquanto leitor, habitar imaginariamente e apropriar orientadoramente à minha ação. Para que o sujeito compreenda um texto ou um discurso é necessário que capte este mundo do texto. E uma vez que o sujeito muda, sua forma de captar este mundo muda, afetando seu significado sem, porém, anulá-lo.

O leitor que é capaz de alcançar um texto compreendendo a língua que ele utiliza é capaz de entendê-lo conforme o lugar donde parte sua compreensão, isto é, tendo, em

---

<sup>106</sup> PELLAUER, Op. Cit., p. 86.

primeiro lugar, acesso à língua, parte, em segundo lugar, de um horizonte de compreensão que vai se fundir, dialética e conflituamente, com aquele apresentado pelo texto ou pelo discurso em questão.

## 1.6 Teoria do discurso narrativo

Como foi possível concluir até aqui, a língua é considerada em Ricœur como discurso, isto é, enquanto uso – diferente da estrutura da semiologia. O que se deve notar para dar sequência ao encaminhamento do pensamento ricœuriano é que, ainda que a primeira instância do discurso seja a frase, não se restringe a ele. A esta altura pode-se notar que a argumentação ricœuriana buscou expandir sua abordagem que, iniciando-se no símbolo e a partir dele percebendo a necessidade de entender a linguagem, procurou alargar a análise também para a frase e, além dela, para o texto e para a narrativa. Como nos explica Gonçalo Marcelo, na introdução de *O discurso da ação*, “Ricœur abandonará paulatinamente a noção de símbolo, concentrando-se em elementos de dimensão estrutural diferente, que evoluem num sentido crescente, da micro para a macroestrutura”<sup>107</sup>.

No que se pode considerar uma primeira fase hermenêutica, a problemática do símbolo é pensada a partir da pluralidade do conflito das interpretações. “De uma forma muito geral e pouco rigorosa, podemos dizer que a primeira fase verdadeiramente hermenêutica é capturada na recolha de artigos dos anos 60 – *Le conflito des interprétations*”<sup>108</sup> e o próprio Ricœur nota que durante esta década a sua hermenêutica centra-se sobre o problema do símbolo<sup>109</sup>. Na segunda fase surge o modelo do texto e o conflito se dá entre mundo do texto e mundo do leitor<sup>110</sup>. Esta segunda fase “corresponde aos artigos dos anos 70 e 80, também resumida numa coletânea de artigos: *Du texte à l’action*”<sup>111</sup>. Estas duas décadas também são marcadas por obras que se desdobram sobre a *inovação semântica* próprias à metáfora e ao texto:

---

<sup>107</sup> RICŒUR, Paul. *O discurso da ação*. Lisboa: Ed. 70, 2013, p. 18.

<sup>108</sup> Idem.

<sup>109</sup> Cf. RICŒUR, *Réflexion faite*, p. 34.

<sup>110</sup> O que vai deixar abertura para uma terceira fase sobre a experiência ética que o reflexo deste conflito vai causar na dimensão da ação.

<sup>111</sup> RICŒUR, *O discurso da ação*, p 18.

além das duas recolhas de artigos acima mencionadas, ainda se pode assinalar, a título de exemplos significativos da produção hermenêutica dessa fase, os estudos de “inovação semântica”, de criação de sentido através da linguagem, que são *La métaphore vive* e *Temps et récit*, o primeiro dedicado à criação de realidades poéticas através da atribuição de predicados impertinentes na metáfora, o segundo, verdadeiro monumento intelectual em três tomos, dedicado à análise da relação entre o tempo e a narrativa<sup>112</sup>.

Estas inovações semânticas decorridas da metáfora e da narrativa são um resultado do novo posicionamento do sujeito (locutor/interlocutor) no discurso, e de como isto atribui nova localização conceitual para a noção de referência<sup>113</sup>. Jeanne Marie Gagnebin considera que “nos dois casos, trata-se de, através da análise de inovação semântica, pesquisar as transformações que os homens podem instaurar na experiência complexa por meio da qual se situam no mundo”<sup>114</sup>, o que se confirma pela passagem de *Do texto à acção*: “nos dois casos, o novo – o ainda não dito, o inédito – surge na linguagem: nesta, a metáfora *viva*, quer dizer, uma *nova* pertinência na predicação; naquela, uma intriga *fingida*, quer dizer, uma *nova* congruência na organização da intriga”<sup>115</sup>.

Porém, se a mudança de “escala” entre signo e frase traz já consequências para a abordagem da língua, a narrativa assume novas dimensões de significados e de verdades em comparação com a frase isolada ou com o símbolo<sup>116</sup>. Neste sentido *A simbologia do mal*, *Metáfora viva* e *Tempo e narrativa* podem ser localizadas no interior de uma poética, cada uma investigando, em modalidades específicas (respectivamente: mitos sobre a origem do mal, metáforas poéticas e intrigas narrativas), uma forma de criação regrada<sup>117</sup>. Mas ainda que se possa comparar (e chegam a ser chamados de “livros gêmeos”<sup>118</sup>), esta composição regrada, ou inovação semântica, acontece dentro de escalas diversas e devem ser vistas sob problematizações diversas: em *Metáfora viva* deve-se pensar uma teoria dos tropos (“quer

---

<sup>112</sup> Ibidem, p. 18-19.

<sup>113</sup> “C’est le lecteur en tant qu’interlocuteur de l’acte de langage du poème qui se réfère à... Un énoncé, considéré en lui-même, ne réfère que dans la mesure où quelqu’un se réfère à ” (RICŒUR, *Réflexion faite*, p. 48); isto quer dizer que, ao contrário da ideia imanentista do estruturalismo e ao contrário da ideia de gênio romântico, considera-se o mundo do leitor enquanto fonte de referência – isto é, há uma fonte extra-linguística (o mundo do leitor) que não é a intenção do autor por trás da obra (o mundo do leitor).

<sup>114</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. Lembrar, escrever, esquecer. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 170).

<sup>115</sup> RICŒUR, *Do texto à acção*, p. 32.

<sup>116</sup> Cf. RICŒUR, *Réflexion faite*, p. 46. Ricœur admite (RICŒUR, Op. Cit., p. 48) que na obra *Metáfora viva* « il manquait un chaînon intermédiaire entre la référence, en tant que visée appartenant à l’énoncé métaphorique, donc encore au langage, et l’être-comme détecté par ce dernier. Ce chaînon intermédiaire, c’est l’acte de lecture », que vai ser desenvolvido somente dez anos mais tarde, em *Tempo e Narrativa*.

<sup>117</sup> Cf. Ibidem. P. 26.

<sup>118</sup> Cf. Ibidem, p. 70.

dizer, das figuras do discurso”<sup>119</sup>), em *Tempo e narrativa*, uma teoria dos gêneros literários. Em outras palavras, uma a nível de predicação, outra a nível de uma intriga que combina intenções, causas e acasos.

Os símbolos, tradicionais como os mitos, ou privados como os sonhos ou os sintomas, não desenvolvem seus recursos de plurivocidade senão em contextos apropriados, portanto *à escala de um texto inteiro, por exemplo um poema ou, diria eu um pouco mais tarde, uma narrativa*<sup>120</sup>.

Para Serge Meitinger a diferença entre metáfora e narrativa é a diferença entre função poética e função narrativa: a metáfora redescreve sobre o campo dos valores sensoriais, páticos, estéticos e axiológicos, enquanto a função mimética redescreve o campo da ação e dá legibilidade ao tempo. Esta diferença, entretanto, não impede que ambas as dimensões compartilhem seus vocabulários, de modo que a há um valor mimético na metáfora e há redescrição na narrativa de ficção<sup>121</sup>. Em *Do texto à acção* Ricœur aponta a característica comum de metáfora e narrativa: “uma e outra ocupam-se, com efeito, de fenômenos de *inovação semântica*”<sup>122</sup>, considerando, em seguida, que “a narração se estabelece, logo de início, à escala do discurso, entendido como uma sequência de frases, enquanto a operação metafórica não requer, estritamente falando, senão o funcionamento de base da frase, ou seja, a predicação”<sup>123</sup>.

Um discurso estendido, como é o caso da narrativa, não é simplesmente a soma de partes individuais e, portanto, não assume um significado apenas na transposição e no alargamento do significado destas. “Um texto pede para ser construído porque não consiste numa simples sucessão de frases, colocadas num mesmo pé de igualdade e compreensível separadamente. Um texto é um todo, uma totalidade”<sup>124</sup> e, logo, se faz necessário pensar a narrativa na sua especificidade. As instâncias do símbolo e da metáfora são essenciais para o entendimento da narrativa e continuam a desempenhar um papel fundamental para o modelo

---

<sup>119</sup> RICŒUR, *Do texto à acção*, p. 30.

<sup>120</sup> « Les symbolismes, traditionnels comme les mythes, ou privés comme les rêves ou les symptômes, ne déploient leurs ressources de plurivocité que dans des contextes appropriés, donc à l'échelle d'un texte entier, par exemple un poème ou, dirai-je un peu plus tard, un récit » RICŒUR, *Réflexion faite*, p. 59-60. (Grifo nosso).

<sup>121</sup> Cf. MEITINGER, Serge. *Entre "intrigue" et "métaphore"*: la poétique de P. Ricœur devant la spécificité du poème. In: GREISCH, Jean; KEARNEY, Richard. Paul Ricœur: les métamorphoses de la raison herméneutique. Paris: Cerf, 1991.

<sup>122</sup> RICŒUR, *Do texto à acção*, p. 32.

<sup>123</sup> *Idem*.

<sup>124</sup> *Ibidem*, p. 201.

de *discurso figurativo*; entretanto, esta extensão do discurso não é apenas uma amplificação do sistema criado até agora para compreender as inovações semânticas que escapam à proposição lógica, mas possui uma autonomia própria e, com isso, vai introduzir a ideia de mediação pela leitura<sup>125</sup>. A relação que se mantém é de que o duplo sentido dos símbolos é também uma característica da língua e, portanto, do discurso. Assim sendo, o discurso estendido continua sendo uma *imagem poética*.

Tem-se a metáfora como modelo primordial deste discurso figurativo que cria um novo significado semântico. O que diz respeito ao discurso figurativo (seja a metáfora, seja a poesia – e aqui se fala genericamente, desde a epopeia até a tragédia e a lírica), diz respeito a um discurso que não busca provas lógicas, mas que lida com a criatividade. Este âmbito do discurso permite uma distorção, ou uma inovação, que vai permitir dizer algo novo<sup>126</sup>. Existe um caráter transgressivo nesta ordem de discurso. Transgressivo no sentido de transformativo,

que a torna [a inovação semântica] capaz de criar novo significado ao perturbar a ordem lógica existente, ao mesmo tempo que o gera sob nova forma. E o faz, como já percebera Aristóteles, porque nos leva a “ver” as coisas de modo diferente, não imitando-as – no sentido de produzir uma cópia – mas redescrivendo-as. É por isso que a metáfora tem uma função referencial e, em última análise, ontológica, assim como uma função criativa<sup>127</sup>.

“Criativa”, “ontológica” e “referencial” são adjetivos que aqui se encontram porque o uso da metáfora não é apenas um deslocamento de palavras<sup>128</sup>. A metáfora é da ordem do discurso e da sentença, sendo compreendida na medida em que é tratada como predicação e não como na lógica simbólica, que um elemento simbólico é a substituição de um termo específico<sup>129</sup>. “O que nos leva à próxima contribuição de Ricœur a uma filosofia que leva a sério a plenitude da língua: sua *teoria do discurso narrativo*”<sup>130</sup>.

---

<sup>125</sup> “Esse recurso à mediação da leitura marca a diferença mais sensível entre o presente trabalho e *A metáfora viva*” RICŒUR, Paul. *Temps et récit III: Le temps raconté*. Paris: Éditions du Seuil, 1985, p. 276.

<sup>126</sup> Que vai ser explorada no capítulo referente à *Mimèsis II*.

<sup>127</sup> PELLAUER, Op. Cit., p. 95.

<sup>128</sup> “A tradição retórica posterior reduziu a teoria de Aristóteles a uma teoria de *tropos* (ou figuras de linguagem), entendidos como uso desviante de uma palavra. As metáforas eram então consideradas ou uma substituição decorativa do que poderia ser dito de maneira direta ou como uma forma mais ou menos velada de comparação: meu amor *é como* uma rosa. Mas se assim fosse, então todas as metáforas poderiam ser traduzidas em formulações literais já existentes: elas realmente não diriam nada de novo, mas apenas, de maneira diferente, o que já é sabido.” (Ibidem, p. 95-96).

<sup>129</sup> Cf. RICŒUR, *Réflexion faite*, p. 45.

<sup>130</sup> PELLAUER, Op. Cit., p. 99. Grifo nosso.

A narrativa é um ponto de interesse para Ricœur desde o momento em que se entende o mito como uma história que se conta e diz o tempo. O discurso enquanto narrativa deve ser pensado por utilizar-se da língua de modo peculiar alcançando esclarecimentos específicos e próprios que envolvem a questão da temporalidade e da experiência humana. Ao considerar que a temporalidade humana é percebida apenas na medida em que se narra a ação e esta ação se desenrola originariamente numa experiência temporal, nota-se que esta temporalidade não poderia ser atingida por uma abordagem fenomenológica, pois esta não equaciona as questões da experiência temporal<sup>131</sup>.

A narrativa, portanto, se distingue enquanto modelo de discurso, porque se realiza através de uma *trama*, a qual enreda episódios a uma história, resultando em uma totalidade significativa. A narrativa o faz porque esta configuração permite que se fale significativamente sobre a experiência humana. Além disso, quando uma narrativa é lida significativamente quer dizer que contribuiu para novas possibilidades de compreensão sobre essa experiência humana. A narrativa é capaz desta contribuição justamente porque “enxerta novos elementos temporais às configurações pré-narrativas da ação e, através deles, à nossa compreensão tanto da ação humana quanto do próprio tempo”<sup>132</sup>, isto é, no momento em que contribui para uma nova *compreensão* da disposição de experiências vividas (e contribui para uma nova *disposição* de experiências vividas), a capacidade narrativa e de compreensão narrativa contribui para uma nova compreensão da disposição do tempo.

O que nos interessa principalmente ressaltar aqui é que a possibilidade de esta narrativa se tornar significativa é uma possibilidade aberta pela nova relação sujeito-objeto proposta, na qual a condição de intérprete é considerada uma condição ontológica. É definatório aqui poder encarar o significado do discurso como um significado que pode ser construído pelo sujeito a partir do conflito entre seu mundo e o mundo deste discurso narrativo. Esta possibilidade de conflito mostra como a verdade hermenêutica é uma verdade contextual, e esta verdade contextual abre espaço para mudar o ato de compreensão de um status epistemológico para um status ontológico<sup>133</sup>.

---

<sup>131</sup> A tese ricœuriana é de que não há, afinal, uma resposta teórica para a aporia do tempo, mas sim uma resposta prática, como é o caso da narrativa que fala da ação.

<sup>132</sup> PELLAUER, Op. Cit., p. 101.

<sup>133</sup> A necessidade de mediação hermenêutica entre o sujeito e o mundo enquanto um modo de existir, foi a grande contribuição da filosofia heideggeriana para a teoria da interpretação e não restam dúvidas de que Ricœur se inspira nessa filosofia heideggeriana, que foi também retomada por Gadamer, de que o homem só se constitui, isto é, só existe, enquanto compreendendo e interpretando. Estas são capacidades existenciais, que permitem ao homem se orientar (e porque não há outra maneira de fazê-lo) num mundo que, por mais interpretado, nunca será totalmente compreendido ou familiarizado. (Cf. MICHEL, Johann. Paul Ricœur: une philosophie de l'agir humain. Paris: Cerf, 2006, p. 157).

A partir da narrativa vai ser possível ordenar a compreensão sobre a temporalidade e sobre o desenrolar da ação que se dá no tempo. “Será tarefa de uma *hermenêutica do discurso narrativo* reconstruir e assim tornar inteligível toda essa sequência, da experiência vivida à narrativa e desta novamente de volta à experiência vivida”<sup>134</sup>.

Da narrativa

emerge uma nova qualidade de tempo, um tempo significativo que engloba tanto o tempo cósmico quanto o vivido em um tempo humano marcado por uma espécie de concordância discordante. Há discordância porque o que a narrativa diz, como tal, nunca se reduz simplesmente a uma ideia atemporal, mas há concordância porque essa discórdia temporal não é em última análise caótica<sup>135</sup>.

Esta característica geral da narrativa desdobra-se comumente entre a narrativa historiográfica e a narrativa de ficção. Cada uma delas contribui ao seu modo (através de seu modo específico de configuração) para uma refiguração do tempo. Esta problemática que circula pela função e pela condição da narrativa é o fio que liga os três volumes de *Tempo e Narrativa*, e que se desenvolve apenas depois de esclarecidas as especificidades da metáfora e da função semântica do discurso figurativo em *A metáfora viva*.

### **1.7 A história é um lugar onde se viver, a literatura é um (não-)lugar onde se projetar**

Ricœur põe sob a mesma condição narrativa aquilo que se chama historiografia e que se chama ficção na medida em que ambas derivam e promovem uma compreensão do tempo e da ação humana. É visto que uma história (no sentido de historiografia) preocupa-se em dar conta de agentes e ações e, para isso, precisa costurar agentes e ações em uma trama de fundo que se desenrola através de eventos narrativos. Estes eventos são elegíveis como tais na medida em que contribuem para o desenrolar da história e, portanto, são também eles de teor facultativo, dependendo da interpretação de quem narra a história. A relação entre evento e

---

<sup>134</sup> PELLAUER, Op. Cit., p. 101. Grifo nosso.

<sup>135</sup> Ibidem, p. 102.

trama é dialética na medida em que um só existe em relação ao outro: a intriga narrativa depende de um evento que só existe quando colocado em intriga.

A narrativa carrega uma característica explicativa na medida em que sustenta uma coerência e, portanto, pode ser acompanhada por um leitor. Quando o leitor chega ao final de uma narrativa percebe, graças a este caráter explicativo de fundo, que há um caminho que leva àquele fim. Note-se a diferença, por exemplo, entre a narrativa, que conecta acontecimentos em uma intriga, e uma crônica, que lista acontecimentos. Desta feita, conclui-se que a história faz parte da narrativa, já que configura o tempo e os eventos nele decorridos: é uma operação configuradora.

A ficção é o que pretendemos trabalhar mais demoradamente, pois dá mais exemplos de como, através da narrativa, se configura o tempo, se configura a ação e, logo<sup>136</sup>, se reconfigura tempo e ação. As infinitas formas de narrar ficcionalmente criam uma “ênfase crescente na complexidade social e psicológica, combinada com novas maneiras de conceber a vida interior, culminando no século 20 com a corrente do romance de consciência”<sup>137</sup>. Deve-se abandonar o que se chamou de “redescrição” com a metáfora, e partir para o que se chama de “reconfiguração” com a narrativa. Esta reconfiguração é o resultado do entendimento de uma narrativa no momento em que é lida. A narrativa cria o mundo do texto que vai ser habitado pelo leitor conforme permitir sua imaginação, interpretação, referência, condição. Estes modos ficcionais de ver o mundo tratam-se de uma *verdade do poder-ser*. Este *poder-ser* vai ser concebido através da imaginação criativa pela qual a narrativa de ficção vai ser configurada. Por tal razão confrontar-se-á a questão da verdade no que diz respeito à teoria narrativa<sup>138</sup>. Tanto quanto há uma verdade da história, há uma verdade da ficção. Esta não se trata de uma verdade à qual se chega pela lógica proposicional, mas pela hermenêutica. A questão da verdade da ficção e da verdade da historiografia está diretamente relacionada com a questão da verdade narrativa, isto é, da verdade enquanto acessada pela via da hermenêutica da narrativa, porque, segundo Ricœur, é esta a via de acesso possível para o que diz respeito à experiência humana trazida à linguagem.

A prática do historiador, por exemplo, que cria uma narrativa com pretensões de verdade, *reinscreve o tempo vivido no tempo cósmico* (com o calendário, retomando a sequência de gerações, através de arquivos, documentos e rastros). Esta reinscrição, entretanto, precisa passar por um processo de significação:

---

<sup>136</sup> Esta passagem vai ser explorada no capítulo referente à *Mimêsis* III.

<sup>137</sup> PELLAUER, Op. Cit., p. 107.

<sup>138</sup> O problema da verdade e de como alcançá-la torna-se fundamental para o desenvolvimento do capítulo referente à *Mimêsis* II e vai ser melhor discutido nesta altura.

É, pois, necessário que as datas assinaladas no calendário se articulem de modo coerente para mim e, nessa coerência, me “tragam” algo do tempo da minha própria vida. Assim, deve dizer-se que é a capacidade de contar a “minha” história que desvenda a “minha” condição temporal. Numa palavra, é a narrativa a verdadeira forma de aceder ao tempo humano<sup>139</sup>.

A ficção, por sua vez, acresce à ideia de reinscrição as variações imaginativas. A possibilidade de comparação entre estas duas formas de narrar acontece no momento em que se relaciona suas narrativas e a ideia de realidade. Desta comparação resultará que o termo *referência* será substituído por *refiguração* pois a ideia de “realidade”, ao qual a *referência* acenava, será tomada em outros termos devido à problemática da relação a eventos que “realmente” aconteceram. A segurança que a reinscrição do tempo vivido no tempo cósmicos pelas mãos do tempo histórico traria é derrubada quando confrontamos critérios epistemológicos do acontecimento e critérios ontológicos<sup>140</sup>. A nível epistemológico, a narrativa faz-nos entrar em contato com uma possibilidade de dizer (ou, na historiografia, um contato com um mundo passado); a nível ontológico, a narrativa vai estar, a partir desta abertura de um novo mundo, abrindo uma nova possibilidade de ação para o homem concreto (inaugurando uma inovação no processo histórico)<sup>141</sup>.

Não se trata de negar esta assimetria. Pelo contrário, é preciso apoiarmo-nos nela para nos apercebermos do cruzamento ou do quiasmo entre os dois modos referenciais da ficção e da história. Por um lado, não podemos dizer que a ficção não tem referência. Por outro lado, não se pode dizer que a história se refere ao passado histórico do mesmo modo que as descrições empíricas se referem ao real presente<sup>142</sup>.

Ainda que se considere que o historiador construa uma narrativa refigurando os acontecidos ao invés de criando referências que possam ser consideradas “reais”, há a diferença de que as construções do historiador procuram ser reconstruções daquilo que *foi*, *que foi* “real”, enquanto a ficção não se preocupa a este respeito. Ainda assim, chamar a

---

<sup>139</sup> UMBELINO, Luís António. *Espaço e narrativa em P. Ricœur*. Revista filosófica de coimbra, n. 39. Coimbra, 2011, p. 144.

<sup>140</sup> Ao trabalho do historiador é melhor chamar de *representância* (ou lugar tenência) Cf. RICŒUR, *TetR III*, Deuxième section: Poétique du récit: histoire, fiction, temps.

<sup>141</sup> Cf. CARR, David. *Épistémologie et ontologie du récit*. In: GREISCH, Jean; KEARNEY, Richard. *Paul Ricœur: les métamorphoses de la raison herméneutique*. Paris: Cerf, 1991, p. 205-206.

<sup>142</sup> RICŒUR, *Do texto à acção*, p. 29.

narrativa ficcional de “irreal” por não corresponder a algo concreto é insuficiente<sup>143</sup>. A dicotomia real-irreal não dá conta desta problemática pois na ficção há uma revelação e transformação da realidade, da vida e dos costumes. É o que chamar-se-á *aplicação* ou *apropriação*. A ficção, justamente por ser capaz de trabalhar com esta revelação-transformação, vai ter seu fim na *teoria da leitura*, que, como procurar-se-á mostrar ao fim deste estudo, influenciará diretamente no plano do real, influenciando e modificando este real.

As obras de ficção (epopeia, drama, romance, poesia) e as obras de narrativa histórica são ambas estruturadas por um pôr em intriga<sup>144</sup> e a distinção derradeira para Ricœur, entre narrativa fictícia e narrativa historiográfica é a liberdade do narrador de ficção. Enquanto o narrador do tempo histórico tem uma obrigação em ater-se à reinscrição do tempo vivido em relação ao tempo cósmico, personagens irrealis não têm uma experiência real do tempo, desta trama espaciotemporal constitutiva do tempo cronológico. Logo, tramas ficcionais não estão submetidas às intransponibilidades do tempo cósmico: a ficção explora possibilidades do tempo fenomenológico e da ação nele possível que a história não alcança<sup>145</sup>.

A narrativa de ficção tem, portanto, a condição de estar sempre colocando sob novas configurações os acontecimentos que se dão no mundo prático. Desta forma, é, por excelência, um espaço de experimentação, um laboratório de experiências, que servirá como fonte inquestionável de possibilidades de sentido para o mundo do leitor. A literatura é um laboratório: “o universo narrativo constitui uma ocasião privilegiada para enriquecer o imaginário de múltiplas histórias que contribuem para forjar nossos ideais como nossas aspirações”<sup>146</sup>. A competência que está por trás da literatura é a de produzir novas formas de significar linguisticamente, de criar novas semânticas.

Consegue, por assim dizer, reunir as diversidades empíricas da experiência prática “quer se trate da tragédia antiga, do drama moderno, do romance, da fábula ou da lenda, a intriga realiza uma esquematização da acção que fornece variações imaginativas ao modo existencial de habitar o mundo”<sup>147</sup>. E é esta liberdade para criar independentemente da

---

<sup>143</sup> Apesar de, como vamos ver, ser possível dizer que a narrativa de ficção é capaz de “irrealizar o leitor”.

<sup>144</sup> Como já vimos, a abordagem estruturalista é criticada por Ricœur já que a estrutura do discurso, isolada, é uma característica que não resulta em nenhuma consequência hermenêutica. Levar em conta apenas esta dimensão é aproximar-se de maneira explicativa do texto, e não interpretativa.

<sup>145</sup> Isto não significa que a narrativa ficcional deva se privar de citar eventos datados e lugares mapeáveis para dar trama a seus personagens fictícios. Entretanto, estas parcelas de acontecimentos mundanos incorporadas nas ficções não são consideradas fonte de referência e de reinscrição histórica, mas apenas citações comuns a ambos os universos temporais.

<sup>146</sup> « L'univers narratif constitue une occasion privilégiée d'enrichir l'imaginaire de multiples histoires qui contribuent à forger nos idéaux comme nos aspirations » MURIEL, *L'identité narrative: une reprise à partir de Freud de la pensée de Paul Ricœur*. Genève: Labor et Fides, 2001, p. 139.

<sup>147</sup> PORTOCARRERO, *Horizontes da Hermenêutica em Paul Ricœur*, p. 60.

necessidade lógica, das referências ostensivas e das representâncias históricas que faz da literatura este quase-mundo sobre o qual o leitor pode se debruçar para vislumbrar hipóteses, as mais fantasiosas possíveis, sobre a vida prática. Administrando de maneira criativa as possibilidades apresentadas pelo mundo prático, o autor de uma obra de ficção apresenta ao leitor uma possibilidade de redescobrir, através destas peripécias e inversões de fortuna, a condição humana.

Portanto, “o que está para ser interpretado em um texto é uma proposição de mundo, um projeto de mundo que eu poderia habitar e onde eu poderia implantar meus possíveis mais próprios”<sup>148</sup>. A proposta deste mundo, manipulado pelas mãos de um autor de um texto para dar um *lugar* a experiências que não podem ser ditas de outra maneira senão pela configuração de uma narrativa criativa, é uma proposta sobre a qual o leitor pode se projetar. Note-se que este *lugar* que a literatura cria e que se torna um *espaço* modelo para que o leitor se *projete e habite* é justamente um *não-lugar*. O mundo do texto é um *quase-mundo* onde as coisas *podem-ser*. A literatura, portanto, é um modelo de lugar hermenêutico enquanto um “*não-lugar*” hermenêutico, porque o mundo do texto literário não vai existir enquanto configuração do autor que se dá pelo processo narrativo, nem está reconfigurando algo no sentido de representar algo que já teve lugar historicamente: o mundo literário vai existir apenas no momento da leitura, isto é, no momento em que o leitor dá a ele um lugar imaginário.

Este modelo de (não-)lugar leva à linguagem uma experiência e, com ela, uma forma de estar no mundo. Pode apresentá-la, problematizá-la e resolvê-la, esta experiência, das formas mais variadas. O leitor, por sua vez, nota estas possibilidades, nota estas formas de estar no mundo. Percebe as variadas resoluções sobre elas. A obra possibilita, graças a estes “exercícios de avaliação da dimensão da ficção”<sup>149</sup>, descobrimentos e transformações na vida do leitor, porque, o que se faz ao ler é interpretar e uma interpretação vai ser sempre criativa.

Por si só esta possibilidade evidencia o caráter aberto do texto, “uma capacidade original de ser retomado”<sup>150</sup>. “A interpretação é a conclusão concreta deste encadeamento e deste retomar”<sup>151</sup>, ou seja, a hermenêutica toma partido quando promove-se a tentativa de desimplicar a partir da obra significados possíveis. O posicionamento hermenêutico diante de uma narrativa de ficção, é um posicionamento que considera todas as pressuposições da

---

<sup>148</sup> « Ce qui est à interpréter dans un texte c’est une proposition de monde, le projet d’un monde que je pourrais habiter et où je pourrais déployer mes possibles les plus propres » RICŒUR, *Réflexion faite*, p. 56-57.

<sup>149</sup> « Exercices d’évaluation dans la dimension de la fiction » RICŒUR, *Soi-même*, p. 194.

<sup>150</sup> RICŒUR, *Do texto à acção*, p. 155.

<sup>151</sup> RICŒUR, *Do texto à acção*, p. 155.

dinâmica entre escrever e ler e assumem implicações epistemológicas e ontológicas<sup>152</sup>, estas implicações e ressonâncias ontológicas se vinculam principalmente à ideia de identidade narrativa, que vai ser o passo seguinte na teoria ricœuriana<sup>153</sup>.

Entretanto, a contribuição ontológica para a identidade narrativa não acontece apenas na medida em que um sujeito ou uma comunidade se identificam com uma narrativa que fala sobre sua identidade e se reconhecem na medida em que contam histórias sobre si<sup>154</sup>, mas também na medida em que um leitor é moldado e constituído por meio do texto lido. Além disso, uma teoria da leitura deve relevar a re-narração enquanto leitura significativa.

Desta forma, pretendemos a seguir entender de que maneira Ricœur percebe o funcionamento da narrativa, isto é, o modo como a narrativa se torna possível. Para tal iremos estender a nossa análise na célebre teoria ricœuriana das três *mimèsis*, que nos dará, desde logo, a orientação para os momentos decisivos da nossa análise.

---

<sup>152</sup> PELLAUER, Compreender Ricœur, p. 113.

<sup>153</sup> Na obra *Soi-même comme une autre*.

<sup>154</sup> Esta é, aliás, uma problemática que vai abrir novas aberturas para a filosofia de Ricœur, que, ao falar da identidade notou a necessidade de falar sobre a ética.

## 2. A pré-disposição da ação para ser narrada

No capítulo referente à *Mimèsis I*, em *Tempo e narrativa*, Ricœur se preocupa em justificar que, independentemente do fato de a narrativa de ficção ser um discurso que, aproveitando-se da liberdade do narrador, inova as relações de espaço e tempo, esta narrativa vai ser, ainda assim, uma narrativa sobre o mundo. Ainda que forjem, simulem, manipulem, as composições poéticas dependem de uma inteligibilidade ancorada no campo da ação. “Todo discurso está, assim, num grau qualquer, ligado ao mundo. Porque, se não se falasse do mundo, do que é que sealaria?”<sup>155</sup>. Para poder inovar criativamente sobre o mundo dado parte-se sempre de algum lugar-comum, nunca se começa do nada. Este “lugar” situa-nos em um horizonte concreto, um horizonte de compreensão, comum a nós e a uma tradição. Percebe-se, assim sendo, que é no seu espaço cultural que o poeta encontra uma primeira forma narrativa das categorizações das práticas, sobre as quais se inspira. Estas “formas narrativas” são uma disposição, uma aptidão da vida para tornar-se narrativa. Ricœur assume<sup>156</sup>, na herança de Hannah Arendt, que há uma qualidade narrativa na experiência, na vida e principalmente na ação, que requerem que se lhes traga para a linguagem.

Para melhor caracterizá-la seria ainda mais preciso chamar a esta qualidade narrativa, que se encontra ainda na experiência, de *pré-compreensão* da ação, pois refere-se justamente ao âmbito da experiência no qual circulam hábitos e juízos enraizados. A *ética* enquanto produto, hábito, herança cultural que se encontra neste estado de pré-compreensão, pode ser localizada na *poética* na forma de valores, comportamentos e juízos enraizados, na forma como se fala sobre a ação e como se fala sobre o tempo. Ou seja, quando mais tarde se falar em uma narrativa já configurada, esta pré-compreensão é o lugar-comum que compartilham autor e leitor antes de se encontrarem virtualmente no texto. Este campo de pré-compreensão, por englobar a multiplicidade da experiência, pode ser chamado de *práxis*. Desta feita, é importante notar que a *práxis* assume um marcante papel mediador na teoria da narratividade, pois a *práxis* assume as amarras entre ambos os regimes: o ético (os valores enraizados na experiência) e o poético (a narrativa sobre a experiência). São ambos, os âmbitos ético e poético, formas de direcionar a atenção para a ação.

---

<sup>155</sup> RICŒUR, *Do texto à acção*, p. 144.

<sup>156</sup> RICŒUR, *Mimèsis, référence et refiguration dans Temps et Récit*. In: *Études phénoménologiques*, Tome VI, n° 11. Ed. Ousia, 1990, p. 30.

É um mundo onde a ação é já sempre articulada nos sinais, nas regras e nas normas. São « códigos culturais » que, enquanto « programas » de comportamento, doam forma, ordem e direção à vida. É em função dessas normas – costumes ou hábitos – imanentes a uma cultura, que se pode julgar as ações segundo uma escala de preferência moral<sup>157</sup>.

Desta forma, há uma primeira condição para que a configuração de uma obra seja executada: a condição de que haja uma pré-compreensão declarada, conjunturas comuns de entendimento sobre o real, sobre as quais projetar-se-á uma nova perspectiva, a perspectiva da composição poética. Esta primeira condição, chamada por Ricœur de *Mimêsis I*, é a primeira das três etapas desenvolvidas no primeiro tomo de *Tempo e Narrativa*, e vai ser seguida pela *configuração* e pela *refiguração*, as quais servem para que o texto narrativo possa cumprir seu papel elementar.

Portanto, se o enraizamento da composição narrativa se dá, necessariamente, numa pré-compreensão do mundo prático, do mundo da ação, como já foi dito, da *práxis*, então podemos chamá-la de *prefiguração*. A prefiguração a respeito de experiências que exigem ser narradas antecede a configuração destas narrativas e, logo, para que seja possível dar forma a esta configuração da narrativa, é importante notar os desdobramentos da prefiguração: em primeiro lugar, se não fossem identificáveis traços estruturais, isto é, uma *estrutura inteligível*, na ação sobre a qual desejar-se-ia narrar, não far-se-ia possível recolher dela elementos para uma *semântica da ação*. Em segundo lugar, para que seja possível criar uma narrativa conforme a capacidade de imitação criativa, não é menos necessário que sejam identificados modos de *simbolização da ação*, sem os quais não se chegaria a uma articulação inteligível da ação. Além disso, não se articulam estes símbolos senão sobre uma *temporalidade*, através da qual a ação se desenrola.

É essencial, pois, que se possam identificar estes três traços (semânticos, simbólicos e temporais) existentes na prefiguração da experiência sem os quais não seria possível fundamentar uma configuração narrativa.

---

<sup>157</sup> « C'est un monde dont l'action est toujours déjà articulée dans des signes, des règles et des normes. Ce sont des "codes culturels" qui, en tant que "programmes" de comportement, donnent forme, ordre et direction à la vie. C'est en fonction de ces normes - coutumes ou mœurs - immanentes à une culture, qu'on peut juger les actions selon une échelle de préférence morale » KEMP, In: GREISCH, Jean; KEARNEY, Richard. *Paul Ricœur: les métamorphoses de la raison herméneutique*. Paris: Cerf, 1991, p. 342.

## 2.1 A disposição da ação para uma pré-compreensão em termos de semântica

“Primeiro, se é verdade que intriga é uma imitação da ação, é exigida uma competência preliminar: a capacidade de identificar a ação em geral por seus traços estruturais; uma semântica da ação explicita essa primeira competência”<sup>158</sup>.

A intriga, isto é, o encadeamento narrativo que combina intenções, causas e acasos heterogêneos em uma totalidade inteligível, utiliza-se de modo específico da trama conceitual do campo da ação, isto é, de uma *compreensão prática* sobre a *semântica* que rege a *ação*. A compreensão prática está ligada à compreensão narrativa. Isto porque há uma relação entre teoria narrativa e teoria da ação. Esta relação tem um duplo desdobramento que se desenvolve tanto no sentido de *pressuposição* entre os dois âmbitos, da prática e da narrativa, e no sentido de *transformação*<sup>159</sup>. Pressupõe-se que haja uma pré-compreensão, isto é, uma familiaridade de termos comuns entre o âmbito prático de quem vai, enquanto autor, configurar uma narrativa, e de quem vai ser um futuro leitor<sup>160</sup>; e supõe-se que esta familiaridade não permanecerá intacta, isto é, a narrativa não vai trabalhar puramente com o que se encontra já pré-compreendido na trama conceitual prefigurada das ações, mas vai transformá-la. Esta familiaridade vai ser sempre posta em causa na medida em que se propõe a inovação semântica. Porém há sempre um enraizamento responsável pela inteligibilidade desta inovação. Este enraizamento é a tradição sedimentada. A narrativa

acrescenta a esta [familiaridade da trama conceitual da ação] os traços *discursivos* que a distinguem de uma simples sequência de frases de ação. Esses traços não pertencem mais à trama conceitual da semântica da ação. São traços sintáticos, cuja função é engendrar a composição das modalidades de discursos dignos de serem chamados de narrativos, quer se trate de narrativa histórica, quer de narrativa de ficção<sup>161</sup>.

---

<sup>158</sup> « D’abord, s’il est vrai que l’intrigue est une imitation d’action, une compétence préalable est requise : la capacité d’identifier l’action en général par ses traits structurels ; une sémantique de l’action explicite cette première compétence » RICŒUR, *TetR I*, p. 88.

<sup>159</sup> Ibidem, p. 89.

<sup>160</sup> Ricœur dá o exemplo de “termos tais como agente, fim, meio, circunstância, socorro, hostilidade, cooperação, conflito, sucesso, fracasso etc...” “des termes tels qu’agent, but, moyen, circonstance, secours, hostilité, coopération, conflit, succès, échec, etc.” Idem.

<sup>161</sup> « Il y ajoute les traits *discursifs* qui le distinguent d’une simple suite de phrases d’action. Ces traits n’appartiennent plus au réseau conceptuel de la sémantique de l’action. Ce sont des traits syntaxiques, dont la fonction est d’engendrer la composition des modalités de discours dignes d’êtres appelés narratifs, qu’il s’agisse de récit historique ou de récit de fiction. » Ibidem, p. 90.

Utilizar-se significativamente desta *trama conceitual*, que se refere ao *campo da ação* mas que Ricœur prefere chamá-la trama para que não se pense erroneamente que se restringe à ideia de “fazer”, no sentido de “agir”, mas que engloba tanto a ação quanto o movimento físico, por exemplo, pois os agentes estão dispostos em um meio circunstancial que os afeta e que lhes é independente<sup>162</sup>; assim sendo, fazer uso desta trama é conseguir ultrapassar a pura disponibilidade de termos prefigurados para passar a empregá-los em um discurso significativo, configurando-os. Um termo passa, claramente, a conceber uma significação distinta conforme é relacionado com outros termos que fazem o conjunto de uma trama inteira<sup>163</sup>.

Dar significado a esta trama significa superar a disponibilidade dada pelos eventos como eles ocorrem na experiência concreta, isto é, dar significado aos eventos ocorridos é relacionar o campo da experiência concreta onde eles acontecem ao campo da narrativa, onde eles vão ganhar uma intriga. O que este campo da narrativa acrescenta ao primeiro pode ser pensado em duas etapas: a de *integração* e a de *atualidade*. Mesmo que as pensamos em separado, ambas referem-se ao ato de dar configuração narrativa a uma experiência que se apresentava prefigurada. Pensemos estas duas características, integração e atualidade, dentro da composição narrativa: quando se percebe a experiência enquanto acontecendo no campo da ação, percebe-se-a em uma ordem temporal linear, sucessiva e que, quando vai ser pensada, pode ser linearmente reversível. Assim sendo, é possível olhar para a ação de modo sequencial, como uma flecha temporal que se movimenta em um único sentido. Entretanto, a narrativa não está restrita a este sentido único.

Se pensarmos nos termos colocados pelo estudo semiótico, vamos relacionar a disposição temporal da *ação*, enquanto *ordem paradigmática*, e a disposição da *narrativa* enquanto *ordem sintagmática*. “Enquanto pertencentes à ordem paradigmática, todos os termos relativos à ação são sincrônicos no sentido de que as relações de intersignificação que existem entre fins, meios, agentes, circunstâncias e o resto são perfeitamente reversíveis”<sup>164</sup>. Isto é, a disposição temporal da ação possui uma sincronia que cria uma ordem paradigmática de arranjo entre os termos. Já a disposição temporal da narrativa, “implica o caráter

---

<sup>162</sup> A trama conceitual engloba, sim, a ação enquanto execução, mas também o porquê da ação, o como, o com quem, o contra quem; estes termos são os elos significativos que, enquanto meios, fins, agentes, circunstâncias, e todos os tipos de ações e sentimentos que a composição poética é capaz de captar, re-presentam o campo prático.

<sup>163</sup> RICŒUR, Op. Cit., p. 88.

<sup>164</sup> « En tant que relevant de l'ordre paradigmatique, tous les termes relatifs à l'action sont synchroniques, en ce sens que les relations d'intersignification qui existent entre fins, moyens, agents, circonstances et le reste, sont parfaitement réversibles » Ibidem, p. 90.

irredutivelmente diacrônico de qualquer história narrada”<sup>165</sup>; isto é, na narrativa, os termos trabalhados podem ser arrançados de maneira combinatória, diacrônica, e não de maneira sequencial. “Mesmo se essa diacronia não impede a leitura às avessas da narrativa, característica, como veremos, do ato de re-narrar, essa leitura que remonta do fim em direção ao começo da história não abole a diacronia fundamental da narrativa”<sup>166</sup>. Portanto, perceber a trama conceitual da semântica da ação não é suficiente para a inteligência narrativa; é preciso também ser capaz de perceber as regras sintagmáticas que caracterizam e dão lugar a uma narrativa merecedora de ser chamada como tal e não mais como ordem. E o que esta narrativa disponibiliza diferentemente da ação, é que pode suspender a sincronia, criando um enredo diacrônico ou, até mesmo, acrônico.

Esta possibilidade de criar uma ordem sintagmática para os termos e eventos antes dispostos de maneira paradigmática, é o que permite entender a capacidade de integração e de atualidade da narrativa. Esta ordem sintagmática é referente à inteligência narrativa, esta inteligência narrativa não acontece senão por uma inteligência prática dos termos que ela vai trabalhar. Vai trabalhar estes termos de modo a integrar os que, anteriormente, na ordem paradigmática, estavam separados; e, com isso, vai atualizar significados que, anteriormente, para aqueles termos, eram apenas virtuais. Nas palavras de Ricœur, o processo de atualizar compreende “termos que só tinham significado virtual na ordem paradigmática, isto é, uma pura capacidade de emprego, [e que] recebem uma significação efetiva graças ao encadeamento sequencial que a intriga confere aos agentes, ao seu fazer e ao seu sofrer”<sup>167</sup>.

A possibilidade que a composição narrativa desfruta para *integrar* termos que, anteriormente, na percepção paradigmática e sincrônica, não se relacionavam, torna possível, em simultâneo, a sua *utilização* significativa. Possibilidades de combinação que antes eram apenas da ordem virtual fazem-se possíveis graças à diacronia da configuração narrativa e constroem um conjunto significativo. Atualizar estes significados quer dizer que ao combinar tais termos antes isolados, o autor da narrativa está criando uma nova inteligibilidade, propriamente poética, sobre a experiência. Esta nova inteligibilidade criada pelo autor é já uma sua interpretação dos eventos e termos disponíveis na prefiguração da trama conceitual

---

<sup>165</sup> « En revanche, l'ordre syntagmatique du discours implique le caractère irréductiblement diachronique de toute histoire racontée » Idem.

<sup>166</sup> « Même si cette diachronie n'empêche pas la lecture à rebours du récit, caractéristique comme nous le verrons de l'acte de ré-raconter, cette lecture remontant de la fin vers le commencement de l'histoire n'abolit pas la diachronie fondamentale du récit » Idem.

<sup>167</sup> « Des termes qui n'avaient qu'une signification virtuelle dans l'ordre paradigmatique, c'est-à-dire une pure capacité d'emploi, reçoivent une signification effective grâce à l'enchaînement séquentiel que l'intrigue confère aux agents, à leur faire et à leur souffrir » Ibidem, p. 91.

pois “termos tão heterogêneos quanto agentes, motivos e circunstâncias são tornados compatíveis”<sup>168</sup> conforme a vontade do autor.

A relação de pressuposição e de transformação torna-se cada vez mais clara quando se percebe que “compreender uma história é compreender ao mesmo tempo a linguagem do “fazer””<sup>169</sup>, isto é, a semântica da ação que está prefigurada na trama conceitual com a qual lidamos ao trazer para a narrativa certos eventos que nela se apresentam é indispensável para o próprio ato de trazer estes eventos para a linguagem e, principalmente, para compreendê-los enquanto trama narrativa.

A pré-compreensão (preconfiguração) da estrutura dos termos da ação, possibilita o processo (configuração) de tessitura da intriga, portanto, um novo tipo de inteligência: a inteligência narrativa.

## **2.2 Sobre a impossibilidade da ação e do texto serem eticamente neutros: mediações simbólicas**

A compreensão prática, além da semântica que rege a ação, ancora um segundo recurso ao qual a composição narrativa recorre para tornar-se significativa. Este segundo recurso são os “recursos simbólicos do campo prático”<sup>170</sup>.

A ação vai ser sempre simbolicamente mediatizada, articulada por meio de signos, regras e normas. E desde já é importante lembrar que “o termo símbolo sublinha de imediato o caráter *público* da articulação significante”<sup>171</sup>, isto é, a significação de um símbolo é uma construção cultural, não é psicológica ou subjetiva. O que indica que, se a ação é simbolicamente mediatizada, o significado desta ação vai ser *público*, vai ser um significado incorporado na *práxis* capaz de ser identificado e interpretado pelos outros agentes sociais. A ação é simbolicamente mediatizada porque ela é recebida e interpretada por aqueles que padecem dela. A construção desta cadeia de significações “são os processos culturais que articulam a experiência inteira”<sup>172</sup>.

---

<sup>168</sup> « Intégration : des termes aussi hétérogènes qu’agents, motifs et circonstances, sont rendus compatibles » Idem.

<sup>169</sup> « Comprendre une histoire, c’est comprendre à la fois le langage du « faire » » Idem.

<sup>170</sup> « Ressources *symboliques* du champ pratique » Idem.

<sup>171</sup> « Le terme symbole met d’emblée l’accent sur le caractère *public* de l’articulation signifiante » Ibidem, p. 92.

<sup>172</sup> « Sont des processus culturels qui articulent l’expérience entière » Ibidem, p. 91.

Pode-se referir à *ação* como um *quase-texto*<sup>173</sup> na medida em que os símbolos que a constroem fornecem regras de significação. É em função destas regras que a ação vai poder ser interpretada e transformada em texto. Antes mesmo de ser texto o símbolo já tem uma textura, uma trama simbólica. É apenas na medida em que há esta trama simbólica que há um “*contexto de descrição* para ações particulares”<sup>174</sup>. Para descrever (ou inscrever) uma ação é necessário que ela seja simbolicamente mediatizada, porque “é em “função de...” tal convenção simbólica que podemos interpretar tal gesto *como* significando isto ou aquilo”<sup>175</sup>.

Uma ação vai poder ser vista como significante disto ou daquilo conforme o sistema de simbolização que toma como fonte: “o próprio gesto de levantar o braço pode, segundo o contexto, ser compreendido como maneira de saudar, de chamar um táxi, ou de votar. Antes de serem submetidos à interpretação, os símbolos são interpretantes internos da ação”<sup>176</sup>. Portanto, mediar uma ação simbolicamente significa agregar-lhe algum valor cultural, algum contexto de interpretação. Qualquer ação que se faça vai ser compreendida apenas na medida em que fizer parte desta trama de significações, desta trama simbólica, porque apenas vai ser compreendida na medida em que for interpretada e agregada a valores. E é em função dos valores agregados aos contextos dos símbolos que mediam a ação que se pode julgar uma ação como positiva ou negativa. As normas imanentes a uma cultura são o que vai possibilitar a estima ou desprezo de uma ação que vai ser textualizada. Não fossem estas regras anteriores ao texto, isto é, não fossem estes pressupostos simbólicos que englobam já a partida códigos culturais, não far-se-ia possível uma leitura judicante conforme uma preferência moral. As ações vão ser julgadas e os agentes vão ser julgados por suas ações. Percebe-se aqui o pressuposto ético da narrativa: no momento em que narra uma ação, abre espaço para que um juízo de valor seja feito. Aliás, na sua própria tessitura, a intriga já carrega um valor de moral feito pelo autor no momento da eleição de termos e resultados de uma ação. “Se a tragédia pode representá-los [os agentes] como “melhores” e a comédia como “piores” que os homens atuais, é porque a compreensão prática que os autores partilham com seu auditório comporta necessariamente uma avaliação dos caracteres e de sua ação em termos de bem ou de mal”<sup>177</sup>.

---

<sup>173</sup> Como vai ser estudado no capítulo 4.

<sup>174</sup> « *Contexte de description* pour des actions particulières » Ibidem, p. 92.

<sup>175</sup> « C’est “en fonction de...” telle convention symbolique que nous pouvons interpréter tel geste *comme* signifiante ceci ou cela » Idem.

<sup>176</sup> « Le même geste de lever le bras peut, selon le contexte, être compris comme manière de saluer, de héler un taxi, ou de voter. Avant d’être soumis à l’interprétation, les symboles sont des interprétants internes à l’action » Idem, p. 92.

<sup>177</sup> « Si la tragédie peut les représenter “meilleures” et la comédie “pires” que les hommes actuels, c’est que la compréhension pratique que les auteurs partagent avec leur auditoire comporte nécessairement une évaluation des caractères et de leur action en termes de bien et de mal » Ibidem, p. 94.

Esta afirmação só é possível por dois pressupostos. O primeiro deles é porque se admite que toda a ação é julgada, em alguma medida, em termos de aprovação ou reprovação. Toda a ação é avaliada para que ganhe sentido, é “um traço originariamente inerente à ação: a saber, precisamente o de não poder ser nunca eticamente neutra”<sup>178</sup>. E Ricœur até mesmo considera uma “função da arte, a de constituir um laboratório em que o artista leva adiante, por intermédio da ficção, uma experimentação com os valores”<sup>179</sup>.

O segundo pressuposto a partir do qual vai se tornar possível dizer que a narrativa comporta sempre uma avaliação moral é o de que existe uma competência para se julgar esta ação narrada. E que esta ação narrada só pode ser julgada se esta competência for, em alguma medida, compartilhada pelo autor da narrativa e pelo leitor da mesma.

Se imitar é elaborar uma *significação articulada* da ação, é exigida uma competência suplementar: a aptidão de identificar o que chamo de as *mediações simbólicas* da ação, num sentido da palavra símbolo que Cassirer tornou clássico e que a antropologia cultural, da qual tomarei emprestado alguns exemplos, adotou<sup>180</sup>.

Da prática é ainda necessário pressupor, além da inteligibilidade da trama conceitual, a simbolização das ações. Como transpor o *fazer*, o *poder-fazer*, o *saber-poder-fazer* para a narrativa poética é uma operação a se resolver através da simbolização. Esta simbolização é a que media a ação. Portanto, se autor e leitor não compartilharem uma pré-compreensão da trama simbólica que rege a significação de uma ação narrada, torna-se improvável a inteligibilidade da obra.

Se um comportamento pode ser narrado como louvável ou como desprezível é porque há um compartilhamento de juízo entre autor e leitor, como é o caso da definição trágica ou cômica, que estão ambas imersas em compreensões de bem ou de mal, de melhor

---

<sup>178</sup> « Un trait originariamente inhérent à l'action : à savoir précisément de ne pouvoir jamais être éthiquement neutre » Idem.

<sup>179</sup> « Fonctions les plus anciennes de l'art, celle de constituer un laboratoire où l'artiste poursuit sur le mode de la fiction une expérimentation avec les valeurs » Idem.

<sup>180</sup> « Si imiter, c'est élaborer une signification articulée de l'action, une compétence supplémentaire est requise : l'aptitude à identifier ce que j'appelle les médiations symboliques de l'action en un sens du mot symbole que Cassirer a rendu classique et que l'anthropologie culturelle à laquelle j'emprunterai quelques exemples a adopté » RICŒUR, *TetR I*, p. 88. Em obra precedente (RICŒUR, *De l'interprétation*, p. 20) Ricœur considera a definição de Cassirer demasiado larga, e, diferentemente dele, afirma que o símbolo não é uma função geral que media todo o discurso e a percepção do mundo. Cassirer põe dentro de uma única função, chamada simbólica, todas as formas de mediação e, portanto, para ele, “o “simbólico” designa o denominador comum de todas as maneiras de objetivar, de dar sentido à realidade” (Idem.). Esta generalização é feita sobre todas as formas de mediação da realidade porque pensa-se que a função do símbolo é de expressar a falta de uma compreensão imediata da realidade.

ou de pior. Há sempre um julgamento nas mãos de quem escreve e nos olhos de quem lê e este fundamental envolvimento ético é que possibilita que as convenções e convicções éticas sejam exploradas pelo caráter hipotético do texto com ambiguidades e perplexidades. O poeta tem a possibilidade de experimentar hipóteses de ação fazendo da atividade mimética um laboratório de valores morais. A ficção, nestes termos, pode servir de palco de ensaios para ações que vão ser moralmente julgadas. Desta forma, o poeta, através da configuração narrativa, é capaz de criar conflitos entre as normas culturais já estabelecidas, procurando inovar abordagens sobre as convenções e convicções éticas herdadas.

É, portanto, fundamental que uma segunda característica que a composição narrativa compartilha com a compreensão prática seja o de mediação simbólica e que a narrativa consiga trabalhar e inovar sobre a trama de significações que são construídas no contexto prático e cultural.

Não fossem estas regras anteriores ao texto, isto é, não fossem estes pressupostos simbólicos que englobam já a partida códigos culturais, não far-se-ia possível uma leitura judicante conforme uma preferência moral. As ações recebem um valor, sempre relativo aos outros valores dados às outras ações. Sempre numa cadeia de comparações. Não apenas as ações são julgadas relativamente umas às outras, mas os demais termos da narrativa, como os agentes, as circunstâncias, etc. E esta cadeia de comparações sobre a qual o autor vai se debruçar para criar precisa ser familiar também ao leitor. O horizonte de compreensão comum, o lugar-comum, donde partem leitor e autor para criar seus significados referentes a seus devidos papéis diante da obra, engloba, como vimos no capítulo anterior, uma semântica da ação, e, agora, também uma mediação simbólica, que vão dar forma à *Mimèsis I* quando se somarem ainda à pré-compreensão temporal.

### **2.3 Traços temporais da narrativa da ação**

A principal qualidade narrativa da experiência é a temporalidade. Falamos, até então, de duas maneiras através das quais o campo prático se desdobra de modo a tornar-se apto a ser narrado: foram elas a semântica através da qual a ação se organiza e as mediações simbólicas. Além delas há ainda de se perceber que o campo da ação nos fornece um terceiro elemento pré-compreensivo, que é a temporalidade. Este é o terceiro elemento pressuposto para que a ação possa vir a ser configurada narrativamente, ou seja, é o terceiro elemento da

*Mimèsis I* e encerra a cadeia de pressuposições necessárias para que seja possível a *Mimèsis II*.

Estes são os “caracteres temporais nos quais o tempo narrativo vem enxertar suas configurações”<sup>181</sup> e Ricœur, nesta altura da obra, limita-se “ao exame dos traços temporais que permaneceram implícitos às mediações simbólicas da ação e que se pode considerar indutores da narrativa”<sup>182</sup>.

Estes caracteres temporais se referem ao modo como fazemos uma articulação prática do tempo na vida cotidiana. São eles que vão também induzir o modo de articular a narrativa<sup>183</sup> porque eles demonstram não apenas uma capacidade da ação de ser narrada para que esta temporalidade seja (humanamente) significativa, mas também uma necessidade desta ação de ser narrada e uma necessidade da narrativa para que a temporalidade seja (humanamente) compreendida.

É, em primeiro lugar, inspirando-se em Santo Agostinho que Ricœur percebe esta articulação temporal que se dá na experiência cotidiana de se perceber o tempo: “o que importa é a maneira pela qual a *práxis* cotidiana ordena, um em relação ao outro, o presente do futuro, o presente do passado, o presente do presente”<sup>184</sup>. Estas três estruturas temporais da ação, as quais Agostinho chama de *tríplice presente*, são uma forma de perceber de que maneira o tempo é percebido pelo homem. No momento em que se age, não se percebe um tempo futuro, um tempo passado ou presente; o que se percebe é “um presente das coisas futuras, um presente das coisas passadas e um presente das coisas presentes”<sup>185</sup>. O que significa que pensamos e nos expressamos, empiricamente, em termos de “*doravante*, isto é, a partir de agora”<sup>186</sup> quando pensamos no futuro; em “*acabei* justamente de pensar que...”<sup>187</sup> quando pensamos no passado; e em “*agora* faço isso, porque *agora* posso fazê-lo”<sup>188</sup> quando pensamos em algo presente.

O *tríplice presente* justifica o que Agostinho chama de *distentio animi*, isto é, nossa alma é o lugar onde “acontecem” as impressões do tempo, e a partir do modo como ela, no

---

<sup>181</sup> « Les caractères *temporels* sur lesquels le temps narratif vient greffer ses configurations » RICŒUR, *TetR I*, p. 95.

<sup>182</sup> « L'examen des traits temporels restés implicites aux médiations symboliques de l'action et qu'on peut tenir pour des inducteurs de récit » Idem.

<sup>183</sup> Ibidem, p. 96.

<sup>184</sup> « Ce qui importe, c'est la manière dont la *práxis* quotidienne ordonne l'un par rapport à l'autre le présent du futur, le présent du passé, le présent du présent » Idem.

<sup>185</sup> « Un présent des choses futures, un présent des choses passés et un présent des choses présents » Ibidem, p. 95.

<sup>186</sup> « Désormais, c'est-à-dire à partir de maintenant » Idem.

<sup>187</sup> « Je viens *juste* de penser que... » Ibidem, p. 96

<sup>188</sup> « *Maintenant* je fais ceci, parce que *maintenant* je peux le faire » Idem.

momento em que pensa sobre estas impressões, se distende, alcança as variações temporais. Mas faz este movimento sempre a partir do presente, por meio de impressões em relação ao futuro que são resumidas pela expectativa, em relação ao passado que são as lembranças, e referente ao próprio presente a alma tem atenção. A ação promove um intercâmbio entre as dimensões temporais e a experiência temporal que se faz cotidianamente é uma constante relação entre estas dimensões. O que Agostinho vem a acrescentar a esta discussão é justamente que o lugar donde se experimentam estes intercâmbios é um “lugar” subjetivo, e que, portanto, é um “lugar” do presente, pois é donde a alma se distende.

“Mas a fenomenologia da ação pode avançar mais longe que essa correlação termo a termo na via aberta pela meditação de Agostinho sobre a *distentio animi*”<sup>189</sup>. É pois que, em segundo lugar, Ricœur se inspira na fenomenologia hermenêutica de Heidegger buscando entender de que maneira se faz esta ordenação prática do tempo cotidianamente. Heidegger considera o *Dasein* o “lugar” a partir do qual se coloca a questão do ser e a questão do sentido do ser, logo, o “lugar” onde o ser se constitui<sup>190</sup>. Esta é a categoria existencial central da ontologia de Heidegger. Ela está engajada a uma antropologia filosófica na medida em que Heidegger considera que esta abertura ontológica acontece “nas descrições inspiradas na ordem prática”<sup>191</sup>, isto é, na medida em que se pensa o *ser-no-mundo*, abalando “o primado do conhecimento pelo objeto”<sup>192</sup>, e sustentando-se um *Dasein* que vive numa situação hermenêutica que “recebe” o mundo já significado e constrói-se neste mundo através da sua relação com as coisas e na sua forma de lidar com os utensílios. O *Dasein* recebe uma rede de utensílios com a qual deve lidar e estabelece com ela uma relação de utilidade, uma relação, portanto, prática. E, se é nesta relação que ele se constitui, então é numa relação hermenêutica que o faz, pois a relação com a rede de utensílios e de significados já dados é uma relação de criatividade.

A questão ontológica, isto é, a questão sobre o ser, ganha certa consistência, como se viu, se analisada pelo plano da prática, nas “análises do utensílio, do em vista-de-que, que fornecem a primeira trama da relação de significância (ou de “significabilidade”), antes de qualquer processo cognitivo explícito e de qualquer expressão proposicional desenvolvida”<sup>193</sup>. O mundo do qual se participa é recebido de modo já significado pelo ser-no-mundo, estes

---

<sup>189</sup> « Mais la phénoménologie de l'action peut s'avancer plus loin que cette corrélation terme à terme sur la voie ouverte par la méditation d'Augustin sur la *distentio animi* » Idem.

<sup>190</sup> Idem.

<sup>191</sup> « Dans des descriptions empruntées à l'ordre pratique » Idem.

<sup>192</sup> « Le primat de la connaissance par objet » Idem.

<sup>193</sup> « Les analyses de l'outil, du en vue-de-quoi, qui fournissent la première trame de la relation de signifiante (ou de « significabilité »), avant tout procès cognitif explicite et toute expression propositionnelle développée » Idem.

significados são uma trama de significância que vai ser desenvolvida na medida em que o ser-no-mundo se relaciona com os utensílios com os quais estabelece um envolvimento prático. Este envolvimento é a descoberta das possibilidades de relação com os objetos, o que faz a hermenêutica heideggeriana poder ser pensada em termos de criatividade que desperta a partir daquilo que é dado, daquilo que vem do passado. “É, em princípio, porque estamos no mundo e lhe pertencemos por uma pertença participativa irrecusável que podemos, num segundo momento, apor a nós mesmo objetos que pretendemos constituir e dominar intelectualmente”<sup>194</sup>. É possível fazer uma hermenêutica deste ser-no-mundo justamente porque ele não lida com o mundo conforme uma relação de sujeito-objeto, mas como utensílio que deve ser encadeado na trama de significações. É este movimento de buscar consistência no plano da prática que se vê na segunda seção de *O ser e o tempo*, obra onde Heidegger desenvolve sua ontologia, na qual a análise da temporalidade centra-se “em nossa relação com o tempo como este “no” que agimos cotidianamente”<sup>195</sup>, ou seja, a análise centra-se neste ser-no-tempo e demonstra uma ontologia essencialmente ligada a uma qualidade temporal.

Heidegger chama a relação com o tempo própria de uma temporalidade *da ação*, de intratemporalidade. Esta intratemporalidade não é nem a temporalidade, primeira na hierarquia do estudo sobre o tempo de Heidegger - “forma mais originária e mais autêntica da experiência do tempo, a saber, a dialética entre *ser-por-vir*, *tendo-se sido* e *tornar-presente*”<sup>196</sup> e que trata de um tempo que não é substancializado, pois é a unidade que resulta dos três êxtases temporais (passado, presente e futuro) -; nem é a historialidade heideggeriana - junto aos seus componentes de repetição, extensão e deslocamento. É de uma terceira forma de entender o tempo que se trata.

Esta terceira relação com o tempo, a intratemporalidade, cria ligações tanto com a temporalidade fundamental quanto com o conceito vulgar de tempo. É no tomo III de *Tempo e narrativa* que se encontra melhor problematizada esta questão:

De que maneira a intratemporalidade – ou seja, o conjunto das experiências pelas quais o tempo é designado como *aquilo “em que” os eventos acontecem* – ainda está ligada à temporalidade fundamental? De que maneira constitui essa derivação a *origem* do conceito vulgar de tempo?<sup>197</sup>

---

<sup>194</sup> RICŒUR, *Do texto à acção*, p. 39.

<sup>195</sup> « Sur notre rapport au temps comme ce « dans » quoi nous agissons quotidiennement » RICŒUR, *TetR I*, p. 96.

<sup>196</sup> « À la forme la plus originaire et la plus authentique de l’expérience du temps, à savoir la dialectique, le temps, à savoir la dialectique entre être-à-venir, ayant-été et rendre-présent » Ibidem, p. 97.

<sup>197</sup> RICŒUR, Paul. *TetR III*, p. 133.

Tratemos, primeiro da sua relação com o tempo vulgar: a intratemporalidade pode ser facilmente tratável como faz-se com o que Heidegger chama de tempo vulgar, isto é, facilmente se faz dela uma “representação linear do tempo como simples sucessão de “agoras abstratos””<sup>198</sup>.

A intratemporalidade trabalha com estas três características do tempo: a databilidade, a extensão e o caráter público. A *databilidade* é o “contar com o tempo”, mas precede a data no sentido de calendário. Se refere aos acontecimentos que são datáveis a partir de um “momento em que é balizado relativamente a “agora””<sup>199</sup>, um “agora” que é tornado-presente justamente para que se possa criar esta baliza. Para Heidegger, dizer *agora* é articular um discurso que se *torna presente*. No momento em que diz, o agora torna-se temporalmente localizado no presente. Desta feita, percebe-se que a databilidade cria uma estrutura relacional. A *extensão* enquanto característica da intratemporalidade é o “lapso de tempo”, o intervalo de tempo que vulgarmente chama-se de duração, e é o espaço de tempo durante o qual as coisas acontecem. “É em termos de lapso de tempo que “concedemos” tanto de tempo, que “empregamos” bem ou mal nosso dia, esquecendo-nos de que não é o tempo que se esgota, mas sim a nossa própria preocupação”<sup>200</sup>. Além disso, este “tempo da preocupação é um tempo *público*”<sup>201</sup>, o que é uma compreensão cotidiana do tempo, é uma interpretação que torna público a condição cotidiana, que só consegue se compreender a partir de um “agora” do tornar-presente, “um “agora” qualquer e anônimo”<sup>202</sup>.

O tempo vulgar é organizado ao redor de uma característica comum com a intratemporalidade, que é a noção de “agora” pontual. “O tempo vulgar, por conseguinte, pode ser caracterizado como uma sequência de “agoras” pontuais cujos intervalos são medidos por nossos relógios. Como a agulha em seu percurso, o tempo corre de um “agora” a outro”<sup>203</sup>, entretanto, referente ao tempo vulgar,

a databilidade já não precede o estabelecimento das datas, mas dele decorre; o lapso de tempo, ele próprio oriundo do estiramento característico da historicidade, já não precede o intervalo mensurável, mas se regula por ele; e sobretudo o tornar-público, fundado no “ser-com” dos mortais entre si, cede o lugar para esse caráter

---

<sup>198</sup> « Représentation linéaire du temps comme simple succession de maintenant abstraits » Ibidem, p. 98.

<sup>199</sup> Ibidem, p. 134.

<sup>200</sup> Ibidem, p. 137.

<sup>201</sup> Idem.

<sup>202</sup> Idem.

<sup>203</sup> Ibidem, p. 141.

pretensamente irreduzível do tempo, a saber a *universalidade*; o tempo é tido como público, porque é declarado universal<sup>204</sup>.

Entretanto, é possível perceber que a intratemporalidade resiste a tal redução ao tempo vulgar e está ligada à temporalidade fundamental. “A intratemporalidade, ou ser-“no”-tempo, exibe traços irreduzíveis à representação do tempo linear”<sup>205</sup> porque, se notamos o fato de que para ser-“no”-tempo precisa-se contar *com* o tempo e contar *o* tempo, então percebemos que a medida que se faz deste tempo parte de um movimento que tem origem no ser, isto é, “é porque contamos com o tempo e fazemos cálculos que devemos recorrer à medida; não o inverso”<sup>206</sup>.

O ser-“no”-tempo fala de um tempo, cria estas medidas para *relatar* sua experiência no tempo, justamente porque existe temporalmente. Não as cria para existir temporalmente, mas existe e por isso as cria. As expressões que o fazem, e que se desdobram desde os tempos verbais até os advérbios de tempo, fazem-no para tornar pública esta experiência. Como diz Ricœur, estas expressões “orientam em direção ao caráter datável e público do tempo”<sup>207</sup>. As representações ordinárias do tempo, entretanto, não determinam o ser-“no”-tempo, mas justamente o contrário.

A ruptura entre a intratemporalidade e a descrição linear do tempo é o que é aproveitado pela narrativa e o que a evoca, segundo Ricœur, a capacidade de notar uma temporalidade (uma intratemporalidade) que se ancora na existência, e não o contrário, isto é, não uma existência que se ancora na temporalidade, faz romper com a ideia vulgar de tempo como sucessão de agoras. No momento em que se fazem estas medições para se “contar com o tempo” e que se assume, ainda assim, um movimento que parte do ser, se está criando uma ponte entre a narrativa e a temporalidade, entre narrativa e ser, que acontece “no” tempo, um tempo que acontece na narrativa.

A fim de proteger a significação do “agora” dessa redução a uma abstração, é importante notar em quais ocasiões “dizemos-agora” na ação [...]. Compreende-se como, em certas circunstâncias práticas, essa interpretação pode derivar na direção da representação do tempo linear: dizer-agora torna-se para nós sinônimo de ler a

---

<sup>204</sup> Ibidem, p. 141-142.

<sup>205</sup> « L'intra-temporalité, ou être-«dans»-le-temps, déploie des traits irréductibles à la représentation du temps linéaire » RICŒUR, *TetR I*, p. 98.

<sup>206</sup> « C'est parce que nous comptons avec le temps et faisons des calculs que nous devons recourir à la mesure ; non l'inverse » Idem.

<sup>207</sup> « Orienté vers le caractère datable et public du temps » Idem.

hora no relógio. Mas enquanto a hora e o relógio permanecem percebidos como derivações do dia, [...] dizer-agora retém sua significação existencial; é quando as máquinas que servem para medir o tempo são despojadas dessa referência primária às medidas naturais que dizer-agora retorna à representação abstrata do tempo<sup>208</sup>.

É a estrutura heideggeriana da intratemporalidade que Ricœur acredita se referir ao modo como articulamos o tempo pragmaticamente e é a partir desta pré-compreensão e desta pré-disposição do ser para se falar sobre o tempo que vai ser articulada pela narrativa. “Não é surpreendente: o plano ao qual nos atemos neste estágio inicial de nosso percurso, é precisamente aquele em que a linguagem ordinária é verdadeiramente [...] o tesouro das expressões mais apropriadas ao que é propriamente humano na experiência”<sup>209</sup>. A linguagem possui uma “reserva de significações usuais”<sup>210</sup> que foram criadas pela relação - e sustentam a relação - de dependência entre ser, tempo e narrativa. Estes traços temporais que permeiam a forma através da qual entendemos nossa *práxis* é que vão induzir e vão requerer uma narrativa, vão demonstrar, portanto, que a ação tem uma vocação para ser narrada, e apenas através da narrativa é que se tornam significativas.

O sentido da *Mimèsis I*, portanto, é o de esclarecer o fato de que

imitar ou representar a ação, é primeiro, pré-compreender o que ocorre com o agir humano: com sua semântica, com sua simbólica, com sua temporalidade. É sobre essa pré-compreensão comum ao poeta e a seu leitor, que se ergue a tessitura da intriga e, com ela, a mimética textual e literária<sup>211</sup>.

As interpretações de uma ação podem ser diferentes, mas as ações terão sempre um sentido. Aquele que faz a narrativa tanto quanto aquele que a recebe deve ser capaz de captar

---

<sup>208</sup> « Afin de mettre la signification du « maintenant » à l’abri de cette réduction à une abstraction, il importe de remarquer dans quelles occasions nous « disons-maintenant » dans l’action [...]. On comprend comment dans certaines circonstances pratiques, cette interprétation peut dériver dans la direction de la représentation du temps linéaire : dire-maintenant dévient pour nous synonyme de lire l’heure à l’horloge. Mais tant que l’heure et l’horloge retiennent perçues comme des dérivations du jour, qui lui-même relie le Souci à la lumière du monde, dire-maintenant retient sa signification existentielle ; c’est quand les machines qui servent à mesurer le temps sont dépouillées de cette référence primaire aux mesures naturelles, que dire-maintenant retourne à la représentation abstraite du temps » Ibidem, p. 100.

<sup>209</sup> « Ce n’est pas étonnant : le plan sur lequel nous nous tenons, à ce stade initial de notre parcours, est précisément celui où le langage ordinaire est véritablement [...] le trésor des expressions les plus appropriées à ce qui est proprement humain dans l’expérience » Ibidem, p. 98.

<sup>210</sup> « Réserve de significations usuelles » Idem.

<sup>211</sup> « Imiter ou représenter l’action, c’est d’abord pré-comprendre ce qu’il en est de l’agir humain : de sa sémantique, de sa symbolique, de sa temporalité. C’est sur cette pré-compréhension, commune au poète et à son lecteur, que s’enlève la mise en intrigue et, avec elle, la mimétique textuelle et littéraire » Ibidem, p. 100.

este sentido, de dar interpretação à ação, portanto, deve estar à par das estruturas inteligíveis das qualidades narrativas que dão forma à experiência humana.

Primeiro, se é verdade que intriga é uma imitação da ação, é exigida uma competência preliminar: a capacidade de identificar a ação em geral por seus traços estruturais; uma semântica da ação explicita essa primeira competência. Ademais, se imitar é elaborar uma significação articulada da ação, é exigida uma competência suplementar: a aptidão de identificar o que eu chamo de as mediações simbólicas da ação [...]. Enfim, essas articulações simbólicas da ação são portadoras de caracteres mais precisamente *temporais*, donde procedem mais diretamente a própria capacidade da ação de ser narrada e talvez a necessidade de narrá-la<sup>212</sup>.

Para que a atividade de configurar uma narrativa ofereça inteligibilidade ao mundo da ação é preciso que se parta de um lugar-comum de sentidos: o que precisa ser compartilhado para que esta nova inteligibilidade de mundo possa ser, em algum nível, familiar às capacidades de entendimento e de interpretação do leitor envolve a pré-compreensão da pré-disposição narrativa do agir humano conforme sua estrutura semântica, sua simbologia e sua temporalidade.

É utilizando-se significativamente destas três características prefiguradas na ação que a narrativa se constrói, pois “a literatura seria incompreensível para sempre se não viesse a configurar o que, na ação humana, já figura”<sup>213</sup>.

---

<sup>212</sup> « D’abord, s’il est vrai que l’intrigue est une imitation d’action, une compétence préalable est requise : la capacité d’identifier l’action *en général* par ses traits structurels ; une sémantique de l’action explicite cette première compétence. En outre, si imiter, c’est élaborer une signification *articulée* de l’action, une compétence supplémentaire est requise : l’aptitude à identifier ce que j’appelle les *médiation symboliques* de l’action [...]. Enfin, ces articulations symboliques de l’action son porteuses de caractères plus précisément *temporels*, d’où procèdent plus directement la capacité même de l’action à être racontée et peut-être le besoin de la raconter » Ibidem I, p. 87-88.

<sup>213</sup> « La littérature serait à jamais incompréhensible si elle ne venait configurer ce qui, dans l’action humaine, fait déjà figure » Ibidem, p. 100.

### 3. O tecer de uma imagem poética significativa

No capítulo referente à *Mimêsis II*, em *Tempo e narrativa*, Ricœur inaugura o que chama de “reino do *como-se*”<sup>214</sup>, porque quando escreve, o autor é um artesão de palavras e “não produz coisas, mas somente quase-coisas, inventa o *como-se*”<sup>215</sup>. Fala-se aqui da *criação* por meio da narrativa, para a qual serão empregados termos como *composição* ou *configuração*. Esta função narrativa não vai se preocupar com problemas que dizem respeito à referência “real” ou “imaginária”, ou seja, ela engloba, ainda, tanto o que se chama de narrativa de ficção quanto a narrativa histórica, a primeira utilizando-se da possibilidade de variações sobre o real, a segunda, por sua vez, considerando a pretensão à verdade. Na configuração, portanto, há uma *intercepção* no movimento de referência ostensiva, como vimos ser o papel da função referencial de qualquer texto escrito, seja ele histórico ou fictício<sup>216</sup>.

Percebeu-se, até o presente momento, que a narrativa utiliza-se de elementos que pertencem a um campo de pré-compreensão, isto é, que a poética busca na *práxis* sua ancoragem, e que a *práxis* serve, assim, de elemento de continuidade entre o regime ético da ação, e o regime poético da narrativa<sup>217</sup>. Ora deve-se perceber de que modo a narrativa utiliza-se destes elementos, ou, em outras palavras, como é que os elementos recolhidos da *práxis* devem se combinar para que formem uma totalidade significativa que possa ser chamada de narrativa<sup>218</sup>. A configuração narrativa precisa ser compreendida enquanto função marcada pelo processo de combinar estes elementos: é o que vai ser chamado de “agenciamento dos fatos” e vai ser inspirado no que Aristóteles chamava de *muthos*.

Ricœur, entretanto, procura libertar a atividade deste agenciamento dos fatos através da configuração (*muthos*) do modelo da tragédia, como Aristóteles defendia. Faz isso sem que

---

<sup>214</sup> « Le royaume du *comme si* » Ibidem, p. 101.

<sup>215</sup> « L’artisan de mots ne produit pas des choses, mais seulement des quasi-choses, il invente du *comme-si* » Ibidem, p. 76.

<sup>216</sup> A questão da referência é tratada em 1.6 de modo a procurar esclarecer a diferença entre o discurso falado e o discurso escrito, e, mais ainda, entre o discurso que se condiciona por uma situação circunstancial de referencialidade, e o discurso livre para inteceptar qualquer situação circunstancial para criar uma outra, sendo que este segundo dá espaço a um quase-mundo da literatura. A questão da diferente relação que se estabelece entre história e narrativa com a ideia de verdade está trabalhada em 1.8.

<sup>217</sup> “A própria palavra *práxis*, por sua dupla obediência, assegura a continuidade entre os dois regimes, ético e poético, da ação”, « le mot même de *práxis*, par sa double allégeance, assure la continuité entre les deux régimes, éthique et poétique, de l’action » Ibidem, p. 78.

<sup>218</sup> E que não seja apenas uma enumeração de elementos uns atrás dos outros em ordem sequencial.

sejam necessárias alterações radicais ao projeto aristotélico, mas amplificações no sentido da teoria da história e da narrativa de ficção enquanto metagênero literário.

Apenas após perceber de que modo se justifica o modelo de configuração como este processo que busca na *práxis* elementos que devem ser intrigados de modo a neles se inspirar (é o que vai definir a criação poética como uma mimese inspirada na *práxis* (*mimèsis praxeôs*)), é que se vai partir para o entendimento desta dinâmica do processo de criar esse *muthos* através da atividade de agenciamento de fatos. Portanto, na economia do presente capítulo procuraremos perceber, numa primeira parte, como se sustenta a atividade mimética pela qual acontece o *muthos* aristotélico (um *muthos* que acontece pela *mimèsis praxeôs*, isto é, que admite a *práxis* como um lugar donde se podem recolher referências a serem dispostas criativamente exigindo e justificando a leitura e participação do leitor neste processo que tem finalidade de melhor compreender o plano da ação – o que vai se contrapor à ideia platônica) para, num segundo momento desta primeira parte, perceber de que maneira existe um embrião nesta própria concepção para que se pense o *muthos* como modelo para o gênero literário como um todo (metagênero), e não apenas para o drama trágico, que dá conta de agenciar os fatos em cada uma das formas narrativas.

Com este objetivo, na primeira parte deste capítulo, primeiramente se deve pensar de que modo a atividade mimética se sustenta, isto é, conforme quais concepções de criação artística ele justifica o seu “produto”. Conforme esta concepção de criação, este produto pode ou não ser considerado válido para o objetivo de dar continuidade ao processo mimético, que vai se dar na *Mimèsis* III, a saber, a capacidade de este “produto” literário ser uma fonte para a reconfiguração da *práxis* e do que por ela é envolvido: o entendimento da ação, os valores enraizados, os símbolos, o tempo, o si mesmo. É nesta altura, apenas, que vai se perceber a diferença entre a condição da fonte ficcional e da fonte histórica para se tornar um lugar de reconfiguração por excelência. Enquanto a narrativa que se pretende historiográfica se vincula à ideia de função referencial pelo viés da *apresentação* de um mundo que se deu outrora, tornando-se dependente de um mundo circunstancial de outrora sem poder criar para com ele referências ostensivas, a narrativa de ficção tem a liberdade de *presentificar* mundos literários, viabilizando a configuração criativa de um mundo de possibilidades ao invés de um mundo que está dado.

A dinâmica sustentada pelo *muthos* é um modelo de configuração que ainda engloba ambas as narrativas (de ficção e histórica), e Ricœur o chama originalmente, em francês, de

modelo de “*mise en intrigue*”<sup>219</sup> e não de “*intrigue*”, isto é, de “tessitura da intriga”, conforme a tradução brasileira de *Tempo e narrativa*, e não de “intriga”. Pode-se pensar também na nomenclatura “pôr em intriga” para se referir a esta configuração: o importante a se afirmar com ela é o caráter dinâmico, operacional, que a configuração ou composição suporta conforme a herança aristotélica. Marcadamente, este processo de tecer uma intriga, que é a *Mimèsis II*, não é apenas um estágio intermediário entre a *Mimèsis I* e a *Mimèsis III*. A configuração precisa responder a uma função, a qual é fundamentalmente de mediadora, e o faz justamente por acontecer por um processo de disposição e não por ser um sistema a ser aplicado.

O caráter mediador da configuração vai ser, portanto, melhor percebido num segundo momento, logo após se pensar em “que” se inspira o *muthos*. Este caráter mediador vai ser o “como” este *muthos* dá conta deste “que” (da *práxis*). Através do *muthos* mediam-se acontecimentos isolados e a totalidade de uma história. “Quanto a isso, pode-se dizer equivalentemente que ela [a intriga] extrai uma história sensata *de* – uma pluralidade de acontecimentos ou de incidentes; ou que transforma os acontecimentos ou incidentes *em* – uma história”<sup>220</sup>. A intriga, portanto, é o que faz ambos (acontecimentos e história) se relacionarem. Considerando que a intriga faz esta mediação de modo que os acontecimentos ganhem um encadeamento com sentido dentro de uma história completa, “a tessitura da intriga é a operação que extrai de uma simples sucessão uma configuração”<sup>221</sup>.

Desta forma a operação de tecer uma intriga cria algo que Ricœur chama de *concordância discordante*. Esta nomenclatura deve-se ao fato de que tornam-se intrinsecamente significativos fatos que anteriormente eram heterogêneos e dispersos no tempo, isto é, dá-se concordância narrativa a elementos que, na *práxis*, se apresentavam como discordantes.

Nós o antecipamos na secção anterior, dizendo que a narrativa faz aparecer numa ordem sintagmática todos os componentes suscetíveis de figurar no quadro paradigmático estabelecido pela semântica da ação. Essa passagem do paradigmático ao sintagmático constitui a própria transição de mímese I a mímese II. É a obra da atividade da configuração<sup>222</sup>.

---

<sup>219</sup> RICŒUR, *TetR I*, p. 102.

<sup>220</sup> « A cet égard, on peut dire équivalentement qu'elle tire une histoire sensée *de* – un divers d'événements ou d'incidents ; ou qu'elle transforme les événements ou incidentes *en* – une histoire » Idem.

<sup>221</sup> « La mise en intrigue est l'opération qui tire d'une simple succession une configuration » Idem.

<sup>222</sup> « Nous l'avons anticipé dans la section antérieure, en disant que le récit fait paraître en un ordre syntagmatique toutes les composantes susceptibles de figurer dans le tableau paradigmatique établi par la sémantique de l'action. Ce passage du paradigmatique au syntagmatique constitue la transition même de *mimèsis*

Tornar os fatos intrinsecamente significativos por meio da disposição sintagmática significa dar a estes fatos um “ponto final” para o qual se encaminharem. A ideia de “ponto final” é, de certo modo, responsável por tornar a trama em algo compreensível: “compreender a história, é compreender como e por que os episódios sucessivos conduziram a essa conclusão, a qual, longe de ser previsível, deve finalmente ser aceitável, como congruente com os episódios reunidos”<sup>223</sup>. Porém é importante que se note que este “ponto final” não é um encerramento dos significados da história. Muito pelo contrário, Ricœur pensa na possibilidade de re-narrar uma história como fonte de significados ainda mais vastos do que no ato de narrar. O que o “ponto final” indica é uma totalidade para os episódios que foram reunidos, ao qual se pode aplicar os critérios como a completude, a totalidade e a extensão apropriada, também estes herdados de Aristóteles.

Esta reunião de episódios, como foi visto anteriormente referindo-se à ordem sintagmática própria à configuração narrativa, não deve ser disposta de maneira episódica. Reunindo apenas fatos necessários e dispondo-os de modo a fazer sentido, pode-se perceber por trás de uma trama narrativa um “pensamento”, um “assunto”, um “tema”.

Ricœur ainda levanta uma outra razão pela qual se pode dizer que o ato de pôr em intriga é uma operação mediadora, porém não nos deteremos sobre esta característica em específico, já que ela merece um estudo aprofundado que não nos compete aqui. A configuração é mediadora do tempo e da narrativa, isto é, esta síntese do heterogêneo que a intriga permite “combina em proporções variáveis duas dimensões temporais, uma cronológica, a outra não-cronológica”, o que, segundo Ricœur, cria a possibilidade de um entendimento de um tempo que seja um entendimento de um tempo da experiência humana, e não exclusivamente cósmico ou exclusivamente psicológico. Esta mediação permite com que os traços temporais se tornem em “uma história a ser seguida”<sup>224</sup>. Graças a ela, é possível que se perceba que a resolução da aporia do tempo não é uma resolução especulativa, mas uma resolução poética: “a esse respeito, pode-se dizer da operação da tessitura da intriga ao mesmo tempo que ela reflete o paradoxo agostiniano do tempo e o resolve, não do modo especulativo, mas do modo poético”<sup>225</sup>.

---

*I à mimèsis II. Il est l'œuvre de l'activité de configuration* » Ibidem, p. 103.

<sup>223</sup> « Comprendre l'histoire, c'est comprendre comment et pourquoi les épisodes successifs ont conduit à cette conclusion, laquelle, loin d'être prévisible, doit être finalement acceptable, comme congruente avec les épisodes rassemblés » Ibidem I, p. 104.

<sup>224</sup> « L'histoire à être suivie » Idem.

<sup>225</sup> « A cet égard, on peut dire de l'opération de mise en intrigue, à la fois qu'elle reflète le paradoxe augustinien du temps, et qu'elle le résout, non sur le mode spéculatif, mais sur le mode poétique » Ibidem, p. 103.

Entretanto, pretendemos considerar majoritariamente as razões pelas quais a configuração de um discurso é considerada capaz de criar um espaço ideal para a compreensão e interpretação. Vislumbrando fins que esclareçam uma teoria da interpretação, ou, mais especificamente, uma hermenêutica da narrativa (principalmente voltada à narrativa que inova criativamente), escolhemos enfatizar a função mediadora da configuração enquanto função que permite pensar a narrativa como *imagem poética* que se constrói pela inovação semântica. A função mediadora que faz a transposição figurativa, metafórica, criativa, da *práxis* para a poética, concebe um modelo de *discurso figurativo* de uma narrativa que busca novos significados e por isso inova, variando função referencial e função criativa, o que contribui, sem dúvida, para a compreensão do tempo (como foi o caso de se perceber ser a narrativa a resolução da aporia do tempo), mas também contribui para a compreensão da ação (no que diz respeito à ética, aos valores, aos símbolos). Não pretendemos separar estas duas ideias prematuramente, considerando que estão imbricadas e decorrem no mesmo plano; entretanto, gostaríamos de enfatizar que a compreensão temporal não vai ser foco do presente trabalho, que se restringe à análise de apenas alguns capítulos do primeiro tomo de *Tempo e narrativa*.

Para tal, propomo-nos pensar, junto a Ricœur, em termos de *esquematização* e *tradicionalismo* os elementos que fazem da *Mimèsis II* apta a compreender as características necessárias a fim de alcançar a *Mimèsis III*. Propõe-se, através da configuração da intriga, uma “inteligibilidade mista”, que engendra o tema (isto é, a totalidade da obra segundo seu ponto final) e os acontecimentos (isto é, a condição de relacionar os acontecimentos apresentados na obra com a pré-compreensão e com a “pós-compreensão”). Esta função de mediar estas duas extremidades é o que se pode chamar de “*esquematismo* de função narrativa”<sup>226</sup>. Este esquematismo vai obedecer aos paradigmas característicos de uma *tradição*:

entendemos por isso não a transmissão inerte de um depósito já morto, mas a transmissão viva de uma inovação sempre suscetível de ser reativada por um retorno aos momentos mais criadores de fazer poético. Assim compreendido, o *tradicionalismo* enriquece a relação da intriga com o tempo com um traço novo<sup>227</sup>.

---

<sup>226</sup> « *Schématisme* de la fonction narrative » Ibidem I, p. 106.

<sup>227</sup> « Entendons par là, non la transmission inerte d'un dépôt déjà mort, mais la transmission vivante d'une innovation toujours susceptible d'être réactivée par un retour aux moments les plus créateurs du faire poétique. Ainsi comprise, la traditionnalité enrichit le rapport de l'intrigue au temps d'un trait nouveau » Idem.

Os paradigmas englobam a forma, o gênero e o tipo de obra que uma cultura adota como modelo. Porém, mesmo que o paradigma da narrativa ocidental se dê pela forma da concordância discordante, e que este paradigma tenha se sedimentado, ele exige, simultaneamente, uma constante inovação. Os paradigmas, portanto, são uma baliza para a construção da obra, mas não a condicionam totalmente, exigindo que cada obra agregue elementos imprevisíveis em uma disposição imprevisível. Desta forma, pode-se admitir que cada forma de criar uma intriga é variante em relação às outras.

### 3.1 A reapropriação da poética de Aristóteles por Ricœur

Ricœur sugere, no segundo capítulo do primeiro tomo de *Tempo e narrativa*, que se pense conjuntamente o *muthos* e a *mimèsis*, isto é, o processo de agenciamento dos fatos e a atividade de imitação, ou, mais especificamente, a atividade de representação da ação<sup>228</sup>. Esta quase identificação entre ambos é uma herança da filosofia aristotélica, e se torna possível apenas na medida em que se exclui “toda interpretação da *mimese* de Aristóteles em termos de cópia, de réplica do idêntico”<sup>229</sup>. Percebe-se esta exclusão na medida em que se consideram estes dois componentes da narrativa como duas atividades, como dois processos ativos. Esta admissão é, simultaneamente, a renúncia à ideia de cópia e o consentimento de uma série de implicações dela decorrente. Para entender esta dupla característica da configuração poética (isto é, o *muthos* e a *mimèsis*) e suas implicações, não nos restringiremos a buscar em Aristóteles motivos para justificar sua adoção, mas procuraremos entender de que maneira ela se justifica na contrapartida da filosofia platônica, que assume uma conduta oposta.

Para tanto não nos ateremos à obra *Tempo e narrativa*, mas procuraremos esclarecer conceitos que antecedem, coenvolvem e esclarecem os de *muthos* e *mimèsis*, procurando referências também em estudos de cunho mais histórico e de análise propriamente voltada à filosofia clássica não exclusivamente ricœurianos. No que diz respeito a Ricœur, buscaremos referências em seu curso publicado sob o título de *Ser, essência e substância em Platão e*

---

<sup>228</sup> Esta dupla possibilidade do sentido da *mimèsis* se explica na sequência da leitura. Adiantamos apenas que: “se continuamos a traduzir *mimese* por imitação, deve-se entender totalmente o contrário do decalque de um real preexistente e falar de imitação criadora. E, se traduzimos *mimese* por representação, não se deve entender, por esta palavra, alguma duplicação de presença” «Si nous continuons de traduire *mimèsis* par imitation, il faut entendre tout le contraire du decalque d’un réel préexistant et parler d’imitation créatrice. Et si nous traduisons *mimèsis* par représentation, il ne faut pas entendre par ce mot quelque redoublement de présence » Ibidem, p. 76.

<sup>229</sup> « Toute interprétation de la *mimèsis* d’Aristote en termes de copie, de réplique à l’idétique » Ibidem, p. 59.

*Aristóteles*<sup>230</sup>, o qual foi por ele lecionado em Strasbourg. Note-se que a diferença de datas se estende por entre décadas no que diz respeito à publicação de *Ser, essência e substância em Platão e Aristóteles* (1953-54) e *Tempo e narrativa* (1983-85). É necessário, portanto, considerar esta diferença e o contexto de escrita das duas obras, ao qual o próprio Ricœur se refere em sua *Autobiografia intelectual*:

No outono de 1948, fui nomeado na universidade de Strasbourg para o grau de conferências especializadas em história da filosofia. Este ensinamento permaneceu meu ponto de ancoramento durante quase dez anos estraburgueses (1948-1957), os quais considero como os mais felizes da minha vida universitária<sup>231</sup>.

Desta forma, no presente capítulo far-se-á uma especulação de caráter mais histórico para procurar perceber que, ao vincular-se à herança aristotélica (e, em alguma medida, ao expandi-la), alcança-se a possibilidade de compreender por que é que o autor de uma intriga pode variar ficcionalmente sobre a ação real e, ainda assim, esta re-descrição ser considerada válida para servir de instrumento através do qual compreender o campo da ação, isto é, ser moralmente estimulante, ser sugestiva de significações que podem ser levadas ao campo prático para interpretar e significar também questões práticas. Como vai se poder notar ao longo da elaboração conceitual que procuraremos reconstruir aqui, o fato de esta composição poética ser considerada moralmente estimulante é uma questão que não vai envolver apenas o campo epistemológico, isto é, o campo do conhecimento que a obra pode gerar acerca de temas específicos, mas, para além disso, vai envolver também o campo ontológico, pois o acesso a este conhecimento provoca efeitos práticos, ou seja, no modo de ser do sujeito. Esta vai se tornar a justificativa aberta pela *Mimêsis II* para se ligar, finalmente, à *Mimêsis III*.

---

<sup>230</sup> Esta tradução é livre, já que não há uma edição em língua portuguesa da obra. RICŒUR, Paul. *Être, essence et substance chez Platon et Aristote*. Paris: Éditions du Seuil, 2011.

<sup>231</sup> « A l'automne 1948, je fus nommé à l'université de Strasbourg dans une maîtrise de conférence spécialisée dans l'histoire de la philosophie. Cet enseignement demeura mon point d'ancrage durant les presque dix années strasbourgeoises (1948-1957), que je tiens pour les plus heureuses de ma vie universitaire » (RICŒUR, *Réflexion faite*, p. 27).

### 3.1.1 Poética: *mimèsis* X *téchne*

Dentre os gêneros de conhecimento, segundo Aristóteles, estão as ciências *poiéticas* que, conforme a palavra grega sugere, são as ciências produtivas. As ciências *poiéticas* não tratam de uma sabedoria adquirida pela experiência de repetição, capaz de identificar fatos e, portanto, os “quês”, mas de uma sabedoria que atinge o conhecimento dos “porquês”, superando o puro dado<sup>232</sup>. Seus produtos, como por definição, são bens exteriores e, portanto, as ciências *poiéticas* visam o bem do objeto produzido e não um benefício próprio, isto é, são um saber que não é fim para si mesmo. As ciências com finalidade em si mesmas, por sua vez, são as da experiência, da *práxis*, da ação.

Há produtos que têm uma finalidade utilitária e que, portanto, são pragmáticos; há também aqueles que não visam a utilidade: são as belas artes. As artes que complementam e se integram na natureza são as artes pragmáticas; as que imitam e reproduzem a natureza são as belas artes, que, para Aristóteles, “longe de reproduzir passivamente as aparências das coisas, quase recriam as coisas segundo uma nova dimensão”<sup>233</sup>.

Por estes dois tipos de produto a ciência *poiética* se diferencia e diferencia seus modos de criar.

Há aqueles produtos que, predominantemente de caráter utilitário, têm uma expectativa determinada quanto à sua forma e, portanto, são gerados a partir de procedimentos metodologicamente prenunciadores, procedimentos estes que dão origem à configuração de técnicas que podem ser repetidas e especializadas; e há aqueles produtos que não podem ser inteiramente predeterminados pela técnica, isto é, pelo saber fazer, porque são mais do que apenas um produto com uma utilidade determinada, com uma finalidade que cumpre toda sua função.

Os primeiros produtos podem ser realizados a partir daquilo que, na Grécia Clássica, se chamava *téchne*, isto é,

uma capacidade de realizar, tendo, conseqüentemente, um caráter produtivo. No momento em que esta *téchne* se dirige à estruturação de formas artísticas ela acaba por perder suas características mais rígidas. Conseqüentemente, a *póiesis* não pode ser considerada uma forma de *téchne*, mas a *téchne* uma forma de *póiesis* restrita<sup>234</sup>.

---

<sup>232</sup> Cf. REALE, *História da filosofia antiga*, p. 484.

<sup>233</sup> *Ibidem*, p. 485.

<sup>234</sup> TIBURI, *Crítica da razão mimèsis*, p. 107.

A *téchne*, enquanto saber fazer, é uma das possibilidades pelas quais se pode guiar para chegar a um produto, é um saber adquirido, “pressupõe uma aprendizagem que implicava prática, exercício, experiência”<sup>235</sup>.

Percebe-se, contudo, que a *poiesis* não é inteiramente descrita quando se fala de um fazer repetitivo, reprodutivo, invariável. Este saber é característico do artesão, não do artista. “As obras de arte diferem do artesanato e seus congêneres por se constituírem em uma produção cujo modelo referencial para a sua realização não dita totalmente o resultado final”<sup>236</sup>.

Quando se procura utilizar do processo de produção para extrair da matéria uma potencialidade reveladora rompe-se com a possibilidade de procedimentos de *téchne*. Neste caso fala-se de um procedimento não absolutamente determinado, não instrumentalizado. Há uma oposição fundamentalmente teleológica. Quando se desvincula da *téchne*,

a *poiesis* constitui-se num extrair a potencialidade da matéria, dando-lhe uma forma possível. [...]. É uma exposição da verdade contida no material que não acontece através da sua dominação, mas através das descobertas ocorridas durante o processo<sup>237</sup>.

Pode-se até mesmo dizer que este processo de descoberta é como o jogo dialético de Platão, que chega a um resultado tal conforme as perguntas e as respostas não previamente planejadas, isto é, contingentes<sup>238</sup>.

Esta aposta nos elementos contingentes não explora apenas o domínio racional sobre o produto, mas também uma dimensão incontrolável que podemos chamar “irracional”, que promove a inspiração, a criação<sup>239</sup>. Muito mais caracterizável pela dinâmica do que pela aplicação de uma regra, a *poiesis* do artista afirma o que a origem da palavra grega insinua: “as palavras terminadas pelo sufixo –sis, como *poiesis*, *sustasis*, *Mimèsis*, são substantivos

---

<sup>235</sup> Ibidem, p. 106.

<sup>236</sup> Idem.

<sup>237</sup> Ibidem, p. 108.

<sup>238</sup> Cf. Ibidem, p. 107.

<sup>239</sup> “Platão admitia que o poeta submetia a palavra à harmonia do verso. Se a posseção divina realmente era, na verdade, apenas delírio psicológico, então mesmo este delírio produtor continha em si regras técnicas – mesmo que não conscientes. A poesia dele resultante se dava pela *poiesis* que se estruturava através de regras básicas dadas externamente e à base da lógica contingente do material; algo (a linguagem) teria que estar dado de antemão – a produção nunca é completamente espontânea, nem completamente hetero-dirigida” Ibidem, p. 109.

abstratos com o traço semântico de “processo”, “ação”, “dinamismo”.”<sup>240</sup>. O processo artístico de produção não é uma estrutura que pode ser repetidamente aplicada e que continuará sendo criativa, é uma operação que envolve a imaginação. A arte *poiética* torna-se um adjetivo quando visto pelo viés do seu caráter dinâmico. Esta forma de criação é o que os gregos chamavam de *mimèsis*.

### 3.1.2 Canta-me a cólera, ó deusa

Partindo de um panorama platônico sobre o verdadeiro ser das coisas, que pretende responder a um interlocutor que não mais se satisfaz em conhecer as coisas apenas sob sua forma de enumeração, mas que as pretende conhecer essencialmente, no que as atribui a capacidade de ser, de existir, conforme uma identidade una e não múltipla, uma identidade em si mesma, chegaremos a uma bifurcação entre o sensível e o inteligível. Esta bifurcação pressupõe a necessidade de um acesso a um mundo suprassensível por meio da reminiscência para que se alcance a transcendência das essências mesmas das coisas, das Ideias.

A primeira constatação sobre o problema do valor de verdade do ser vai ser a de que a própria problemática, isto é, a própria questão sobre o ser, está sendo posta de forma limitativa: pergunta-se sobre a essência do ser através das amarras da linguagem.

O problema da essência é idêntico àquele da linguagem, da denominação. “O que é a virtude, a coragem?” equivale a: “O que é que chamamos de virtude, de coragem?”. O problema platônico é um problema de fundamento, de crítica da linguagem<sup>241</sup>.

Por que um problema da linguagem? Porque mesmo após o exercício filosófico de *Crátilo*, não se chega a uma conclusão definitiva sobre a linguagem ser convencional ou ser natural. “Esta reviravolta, este balanço entre as duas teses quer exprimir a situação mesma da

---

<sup>240</sup> SOARES, Martinho Tomé Martins. *Tempo, mythos e práxis: o diálogo entre Ricœur, Agostinho e Aristóteles*. Coimbra, 2006, p. 144.

<sup>241</sup> « Le problème de l'essence est identique à celui du langage, de la dénomination. La question : "Qu'est-ce la vertu, le courage?" équivaut à: "Qu'est-ce que nous appelons la vertu, le courage?". Le problème platonicien est un problème de fondement, de critique du langage » RICŒUR, *Être, essence et substance*, p. 29.

linguagem: de um lado, é sinal de realidade, mas ao mesmo tempo, corre o risco de ser um falso saber”<sup>242</sup>.

Considerando que o modo de chegar à verdade das coisas, isto é, o modo filosófico, não deve ser um caminho que tente alcançar as palavras, mas as coisas em si, resta a dúvida de como fazê-lo. Seria possível através das palavras alcançar as coisas mesmas? Note-se que a própria problemática, posta desta forma, faz o “debate sociológico natureza-convenção [tornar-se] o debate ontológico ser-aparecer”<sup>243</sup>. Também é importante notar que

o termo dialética aparece aqui pela primeira vez no platonismo (439a). O verdadeiro conhecimento chama as palavras à realidade. O bom dialético é aquele que vai das palavras à realidade, é o bom legislador. Fazer uma filosofia da essência é trazer da linguagem a essência que a julga<sup>244</sup>.

A essência é, marcadamente, o ser; a convenção é o aparecer. As coisas imitam as essências tanto quanto a linguagem imita a realidade.

As coisas imitam as essências, isto porque a linguagem imita as realidades. O problema da imitação é posto de início a propósito da linguagem. Precisar-se-ia, portanto, ir às coisas mesmas evitando as palavras, passar da cópia “verbal” para o modelo “real”. Pode ser que seja uma fraqueza do platonismo apresentas os sinais da linguagem como pinturas, imitações, contrários às realidades em si que precisam ser alcançadas saltando por cima das “sombrias”, das quais as palavras são uma categoria<sup>245</sup>.

Para chegar às coisas mesmas precisar-se-ia abandonar aquilo que não é essencial, que é, por sua vez, contingente, extrínseco, secundário.

---

<sup>242</sup> « Cette volte-face, ce balancement entre les deux thèses veut exprimer la situation même du langage : d'une part, il est signe de réalité, mais en même temps, il risque d'être un faux savoir » Ibidem, p. 30.

<sup>243</sup> « Débat sociologique nature-convention [devenir] le débat ontologique être-apparaître » Ibidem, p. 31.

<sup>244</sup> « Le terme de dialectique apparaît ici pour la première fois dans le platonisme (439a). Le vrai savoir en appelle des mots à la réalité. Le bon dialecticien, c'est celui qui va des mots à la réalité, c'est le bon législateur. Faire une philosophie de l'essence, c'est en appeler du langage à l'essence qui le juge » Ibidem, p. 30.

<sup>245</sup> « Les choses imitent les essences, c'est parce que le langage imite les réalités. Le problème de l'imitation s'est posé d'abord à propos du langage. Il faudrait donc aller aux choses mêmes en évitant les mots, passer de la copie "verbale" au modèle "réel". C'est peut-être une des faiblesses du platonisme de présenter les signes du langage comme des peintures, de imitations, à l'égard des réalités en soi qu'il faut essayer d'atteindre en sautant par-dessus les "ombres", dont les mot sont une espèce » Ibidem, p. 32.

Já aqui percebe-se uma problemática em relação ao produto da construção artística. A produção de objetos artísticos se torna duplamente condenável conforme a justificativa desta dupla concepção de mundo, uma parte ideal, outra corrompida.

Uma das objeções diz respeito ao processo de criação e ao resultado, ambos contingentes, do produto que não se executa por meios que preveem um resultado específico. O efeito que esta imprevisibilidade gera é deveras incontrolável, portanto, irracional. Aquilo que provoca consequências irracionais (co)move o espírito de maneira que não deve ser aconselhada para o cumprimento de um caminho que visa o verdadeiro conhecimento das coisas, o qual, segundo Platão, precisa de uma atitude racional.

No diálogo *Íon* fala-se do processo criativo deste produto tipicamente artístico. É uma criação que considera a técnica enquanto racionalidade instrumental, “resultante do delírio humano provocado pelos deuses”<sup>246</sup>. Neste contexto Platão relaciona *téchne* e *epistéme*.

Trata-se de uma forma de produção sem procedimentos pré-estabelecidos, sem um procedimento técnico evidenciado racionalmente, sem metodologia e que, portanto, não pode ser transferido sob a forma de conhecimento científico àqueles interessados em realizá-la. Enquanto o artista formado na *téchne* sabe o que produz utilizando-se de seu conhecimento, o artista inspirado pelas musas ou pelos deuses se deixa arrebatar em sua entrega ao delírio desprovido de motivações racionais<sup>247</sup>.

O que é, no sentido de criatividade *poiética*, arte, para Platão, não é produto da *téchne*. É como ele encara a produção do poeta: “Ao afirmar que não se faz poesia por arte (*téchne*), Platão está, sobretudo, afirmando que não basta uma capacidade técnica ou habilidade para a obtenção da beleza”<sup>248</sup>, portanto, os poetas são intérpretes dos deuses, endeusados<sup>249</sup>, entusiasmados<sup>250</sup>. Não é, portanto, por meios técnicos que o poeta cria, mas por meios irracionais, de inspiração divina. Vê-se claramente esta função do artista como de intérprete divino permear a cultura grega com a célebre frase inicial da *Ilíada*: canta-me a cólera, ó deusa!; tanto quanto a invocação inaugural de *O trabalho e os dias*: Musas Piérias que glórias com vossos cantos, vinde!

---

<sup>246</sup> TIBURI, *Relações entre a noção de mimêsis em Platão, Aristóteles e Adorno*, p. 581-600, p. 584.

<sup>247</sup> *Ibidem*, p. 585.

<sup>248</sup> *Idem*.

<sup>249</sup> 533E, 534B.

<sup>250</sup> 533E.

“A inspiração divina considerada por Platão é apenas similar teológico da realização deveras incompreensível ou inexplicável, em termos meramente conceituais, das obras de arte autênticas ao longo da História”<sup>251</sup>. Este processo de criação, sucessivamente inalcançado pelas diversas tentativas de compreensão, Platão o responsabiliza aos deuses. Não se trata de conhecimento científico, não se trata de conhecimento filosófico, logo, é irracional. O produto artístico enquanto (re)criativo, portanto, Platão o deprecia pela sua incongruência com a racionalidade.

Além desta possibilidade *poiética* pode-se ainda falar sobre o produto previsível. Quando se fala em uma representação artística de um objeto, seja por arte pictórica, seja pela escrita<sup>252</sup>, fala-se, simultaneamente, no contexto platônico, de uma reprodução de um objeto que, por essência tem uma participação na Ideia perfeita, mas que, por circunstância ontológica atual, se localiza em um estado corrompido de um mundo sensível onde as coisas aparecem, parecem e enganam.

Ora, não seria o caso de um artista querer representar outra coisa senão conforme o mais próximo da perfeição, seja da Ideia de Beleza, ou da Ideia de Verdade; disto resulta que, quando se pretende representar a Ideia de Beleza e se a pode captar apenas nos objetos que dela participam, representam-se, então, estes objetos. Para que se atinja a Ideia de Beleza, portanto, é necessário que se aproxime o mais possível da representação dos objetos *belos*.

Esta aproximação pode ser executada conforme regras da *téchne*, porque prevê um produto específico e se dá por um processo que, quanto mais minuciosamente puder prever todas as potencialidades da matéria, mais domínio e mais precisão se somarão para o resultado final esperado.

Como em Platão a *téchne* era a capacidade de realização de uma obra de arte que seria uma cópia o mais fiel possível da realidade sensível, cuja verdade e beleza seriam obtidas na exata proporção de sua similitude com o sensível. Se o mundo sensível era cópia do mundo das Ideias e a arte cópia do mundo sensível, a verdade e, portanto, a beleza das cópias existiriam na mesma medida em que menos se distanciassem da realidade primigênia, dos eidos, a verdade por sua própria natureza<sup>253</sup>.

---

<sup>251</sup> TIBURI, Op. Cit., p. 586.

<sup>252</sup> A música é uma exceção na teoria platônica.

<sup>253</sup> TIBURI, Op. Cit., 582.

Platão elege a *téchne* como o método sensato pelo qual um artista procuraria representar o ideal de Beleza, ou qualquer outro ideal, pois ela permitiria ao artista aproximar-se da representação deste ideal no plano do real. Entretanto, esta, por si, já seria uma conduta reprovável. Ao fazer isto, o artista não só estaria reproduzindo um objeto corrompido, ontologicamente distanciado da essência da Beleza, da Verdade ou da Justiça; mas estaria, além disso, criando um objeto que se distancia ainda mais do primeiro que era já uma sombra (porque era já o "segundo"). Não há dúvida, portanto, sobre o evidente sepultamento deste segundo objeto em uma segunda camada de treva<sup>254</sup>.

Distanciando-se a um segundo nível daquilo que é a verdadeira Beleza, a obra do artesão (o artista já foi expulso do paraíso por criar produtos indevidamente comoventes que excitam a alma para longe do caminho do conhecimento verdadeiro), é reprovada para qualquer atividade que pretenda movimentar-se no sentido do conhecimento.

Em um de seus diálogos, aliás, Platão fala não apenas deste sepultamento da arte em uma segunda camada de sombra, mas desta condição como propriamente um enraizamento, uma impossibilidade de movimento, que é para ele também condenável.

“É que a escrita, Fédro, é muito perigosa e nesse ponto parecidíssima com a pintura, pois esta em verdade apresenta seus produtos como vivos; mas se alguém lhe formula perguntas, cala-se cheia de dignidade.”<sup>255</sup>.

Portanto não se chega ao conhecimento verdadeiro com o produto artístico tanto porque sua condição é a de cópia de algo que já é cópia (como vimos anteriormente, a palavra e a imagem são as aparências do que esconde uma essência), quanto porque seu caráter fixo é uma impossibilidade para o processo de busca deste conhecimento.

A inviabilização do conhecimento a partir destas artes de caracteres fixos é explicada pela noção de conhecimento realizado através da reminiscência das Ideias consumada pela alma do indivíduo. O método para se alcançar esta reminiscência e o conhecimento consequente é a dialética. A dialética é a movimentação dialógica, uma atividade de perguntas e respostas em que se busca o conhecimento, é o que desencadeia a reminiscência<sup>256</sup>.

---

<sup>254</sup> Cf. RICCEUR, *TetRI*, p. 59-60.

<sup>255</sup> PLATÃO, Fédro 275D, apud TIBURI, 1994, p. 583

<sup>256</sup> TIBURI, *Relações entre a noção de mimêsis em Platão, Aristóteles e Adorno*, p. 583.

O conhecimento, em Platão, precisa do movimento dialético e sua ideia sobre o produto artístico o considera uma estagnação da imagem. Reprova-se a atividade de produção artística pela sua finalidade, reprova-se também pelo que representa seu método.

### 3.1.2 Fêmea de cervo de áureos cornos

Em contrapartida, Aristóteles recusa a teoria platônica sobre a dualidade fundamentadora da ontologia no mundo das Ideias. Não é uma recusa tão evidente como a maioria dos estudos filosóficos faz pensar à primeira vista (esta não evidência, segundo Ricœur, só é percebida pelo método histórico desenvolvido por Jaeger, “por que um Aristóteles sem história é também um Aristóteles antiplatônico”<sup>257</sup>), já que o problema do ser em Aristóteles continua sendo um questionamento sobre a existência de uma realidade suprassensível. “A questão é platônica na sua formulação; ela continua platônica na sua resposta se se considera que a teologia (astral ou não) toma o lugar da teoria das Ideias; assim a metafísica é uma “teologia” (e mais precisamente uma “teologia astral”)<sup>258</sup>).

A filosofia de Aristóteles vai tratar da *essência* enquanto *substância*, porém, a linha que costura ambas as filosofias, tanto dele quanto de Platão, é a busca pelo ser. Apesar de muitas vezes assim denominada, não se faz, na ontologia de Aristóteles, “uma simples antítese do platonismo”<sup>259</sup>. São, pelo contrário, filosofias, de certa maneira, bastante próximas:

não é por acaso que a palavra *eidos* é comum às duas filosofias; mas ao contrário de Platão ele [Aristóteles] procura mostrar a identidade física e lógica do *eidos* com a coisa mesma; não é o modelo da coisa, é a coisa mesma na sua inteligibilidade própria e na sua realidade imanente<sup>260</sup>.

---

<sup>257</sup> « Car un Aristote sans histoire est aussi un Aristote antiplatonicien » RICŒUR, *Être, essence et substance*, p. 215.

<sup>258</sup> « La question est platonicienne dans sa formulation même ; elle reste platonicienne dans sa réponse, si l'on considère que la théologie (astrale ou non) prend la place de la théorie des Idée ; ainsi la métaphysique est une "théologie" (et plus précisément une "théologie astrale") » Ibidem, p. 216.

<sup>259</sup> « Une simple antithèse du platonisme » Ibidem, p. 14.

<sup>260</sup> « Ce n'est pas par hasard que le mot *eidos* est commun aux deux philosophies; mais contre Platon il [Aristote] s'agit de montrer l'identité physique et logique de l'eidos avec la chose même; ce n'est pas un modèle de la chose, c'est la chose même dans son intelligibilité propre e dans sa réalité immanente » Ibidem, p. 294.

A diferença é o ponto de partida que admite e sustenta cada uma das teorias. Aristóteles promove um caminho que parte da *Física* e da *Lógica* para chegar na *Metafísica*, ou seja,

é em um sentido precisamente antiplatônico que Aristóteles procede esse caminho, uma vez que o caminho “por baixo” e não “por cima”. Para preencher o quadro vazio da “teologia” é preciso passar pelo mundo, a fim de encontrar uma indicação disto que será a substância real, a substância primeira, a saber, como ver-se-á, a substância sem matéria nem potencialidade. Assim, Aristóteles se “surpreende” como Platão; mas ele não se “converte” como Platão; o longo caminho de Z a H é como a etapa mundana da sua filosofia<sup>261</sup>.

A situação do plano das coisas físicas, da *physis*, modificou-se. Corolário disto, tem-se a impossibilidade de que a produção artística aristotélica seja compreendida como imitação do suprassensível – e, como veremos, só o é do sensível na medida em que a obra por ela produzida se aproxima do original a fim de reconhecimento verossímil por parte do receptor e não como cópia.

Quando as ideias de verdade e de acesso a essa verdade mudam, muda, concomitantemente, a ideia de representação, apresentação, presentificação<sup>262</sup>, desta verdade. Ao contrário de Platão, que centrava-se no metafísico, Aristóteles, como vamos ver, fundamentou-se na realidade empírica. A essência, para ele, deixa de ser transcendente e passa a ser substância imanente.

A partir desta mudança, procurar-se-á entender como ergue-se a possibilidade de defender a criação *poiética* como modo de conhecimento. A própria ideia de produção vai mudar: como não mais vê-se necessário aproximar-se quanto mais possível de uma realidade metafísica para que se aproxime da única justificativa de criar uma obra de arte - que seria a de alcançar o Belo, ou o Justo -, não mais se prioriza a *téchne* como procedimento característico do artista. Não é mais necessário reproduzir a natureza – precível – fielmente.

---

<sup>261</sup> « C'est en un sens précisément antiplatonicien qu'Aristote procède à ce détour, puisque c'est un détour "par en bas" et non "par en haut". Pour remplir le cadre vide de la "théologie" il faut passer par le monde, afin d'y trouver l'indication de ce que serait la substance véritable, la substance première, à savoir, comme on verra, la substance sans matière ni potentialité. Ainsi Aristote "s'étonne" comme Platon; mais il ne se "convertit" pas comme Platon; le long détour de Z H est comme l'étape mondaine de sa philosophie » Ibidem, p. 269.

<sup>262</sup> Como foi já anteriormente utilizado o termo, no sentido de que a escrita alcança uma presentificação de um quase-mundo e não uma representação da realidade circunstancial.

O sentido da palavra “natureza” em Aristóteles diz respeito à *physis* enquanto *natura naturans*, natureza produtiva, e não *natura naturata*, a coisa existente em essência. A questão não é a cópia da natureza exterior e ilusória, mas a apresentação de suas possibilidades imanentes<sup>263</sup>.

Para melhor perceber o plano do qual se está falando quando se fala em Aristóteles, vejamos sua perspectiva contraposta à platônica através de um exemplo de um hipotético posicionamento diante de um poema de Píndaro. Em um de seus poemas, Píndaro utiliza a contradição real dentro da possibilidade poética “fêmea de cervo de áureos cornos”. A figura é usada por Píndaro para compor uma projeção poética.

Mas a imitação de Píndaro foi ou não conseguida? Desenhou a fêmea do cervo – com cornos e tudo – de forma bem mimética, ou seja, dramaticamente? Segundo Platão não, porque para ele o poeta deveria conhecer na perfeição o que imita, mas para o Estagirita, a cervo com cornos de ouro é universal plausível que pode ser dito, representado e imaginado, independentemente do facto de não terem correspondência no mundo natural. A poesia não imita a natureza tal como ela é, mas sim as acções humanas, com caracteres e paixões humanos e, nessa visão humana da Natureza há, ou pode haver, cervas com cornos de ouro<sup>264</sup>.

Considerando a *physis* enquanto uma natureza produtiva, isto é, cambiante segundo potencialidades, a produção que se fundamenta nela é também variante, representante de possibilidades e não de essências. A produção artística provoca uma nova experiência sobre o real, não necessariamente trazendo este real, mas provocando a irrealidade. É como surge o conceito de *mimèsis*<sup>265</sup>.

“A *mimèsis* se constitui na produção de outro saber que, ligado à realidade, não provoca o mesmo efeito que ela, justamente porque não a duplica”<sup>266</sup>. O conhecimento gerado pelo produto da *mimèsis* não é o da duplicação. Ela faz olhar a realidade segundo preceito de

---

<sup>263</sup> TIBURI, *Crítica da razão mimèsis*, p. 105.

<sup>264</sup> EIRE, António López. *A Poética de Aristóteles vista desde a Poética moderna*. In: EIRE, António López; FIALHOS, Maria do Céu; PORTOCARRERO, Maria Luísa. *Poética(s): Diálogos com Aristóteles*. Lisboa: Ariadne, 2007, p. 85-86.

<sup>265</sup> “A raiz indo-europeia de mimese (*mimesthai*) é *mei* (*mai*, *mi*) que significa enganar, iludir. Em sânscrito a raiz é comprovada pela palavra *maya*, mudança, transformação, que tem aproximadamente o sentido negativo de imagem enganadora, ilusão. De *nimayon*, ou seja, *trova*, *obtem-se maya*. [...] Se após a transformação aparece uma imagem falsa, o que existe não se mostra mais em sua verdade e evidência. De mimese como mudança, transformação – e neste sentido também imitação – se passa a engano, imagem enganadora, mentira” (GRASSI apud TIBURI, *Relações entre a noção de mimèsis*, p. 582).

<sup>266</sup> TIBURI, *Crítica da razão mimèsis*, p.105.

potencialidade, de criação, de mudança. “Aristóteles liberta a *mimèsis* da legislação da verdade científica ao separá-la do mundo das Ideias e busca compreender a produção do saber que ela engendra. A *mimèsis* é o modo de expor um conteúdo de verdade que não está previamente assegurada”<sup>267</sup>. A *mimèsis* aristotélica provoca o nascimento de uma possibilidade de dizer a realidade a partir da não-realidade, isto é, de uma maneira não previsível. Faz nascer esta nova “verdade” de uma “não-verdade”.

Neste contexto, a *téchne*, no sentido de imitação reprodutora, negaria não apenas a criatividade do artista para descobrir variações de um modelo, mas a possibilidade de melhora das imperfeições do modelo real.

Se a tragédia é imitação de homens melhores que nós, importa seguir o exemplo dos bons retratistas, os quais, ao reproduzir a forma peculiar dos modelos, respeitando embora a semelhança, os embelezam. Assim também, imitando homens violentos ou fracos, ou com tais outros defeitos de caráter, devem os poetas sublimá-los, sem que deixem de ser o que são<sup>268</sup>.

O trabalho *poiético* do artista, entretanto, não reproduz meramente o modelo dado pela natureza, mas mantém relação de semelhança e de dissemelhança simultaneamente. O artista se inspira na realidade, pode utilizar-se de fatos reais, apesar de não o ter como um dever. Por isso trabalha-se aqui com a ideia de o poeta narrar o que poderia acontecer, e não com o que realmente aconteceu. “O poeta pode extrair do material produtos independentes dos acontecimentos de fato, não precisa se restringir ao dado. Por isso a *mimèsis* – do artista – não é cópia”<sup>269</sup>. É de uma potencialidade que a própria *physis* oferece que se fala.

Um cadáver real, por exemplo, causa repugnância, enquanto sua representação é capaz de gerar prazer estético. Semelhança dissemelhante,

a operação mimética a partir do cadáver, causa uma espécie particular de prazer. Assim sendo, a mímese deve ser compreendida no sentido de produção, artefacto, uma obra, em suma, que mantém uma diferença em relação ao real, que capta por semelhança, sem duplicá-lo, imitá-lo ou naturalizá-lo<sup>270</sup>.

---

<sup>267</sup> TIBURI, *Relações entre a noção de mimèsis*, p. 599.

<sup>268</sup> ARISTÓTELES. *Poética*. In: \_\_\_\_\_. Coleção os pensadores. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1991. XIV 90.

<sup>269</sup> TIBURI, Op. Cit., p. 599.

<sup>270</sup> MARTINS, Aulus Mandagará. *Algumas considerações sobre a Poética*. Dissertatio, Pelotas, 3, p. 67-78, inverno de 1996, p. 69.

A possibilidade de explorar as potencialidades da natureza também une o produto do artista à ideia de universal. Não imitando uma réplica particular que é já por si uma réplica de algo inteligível, Aristóteles encara a *mimèsis* como um lugar do *poder-ser*. Imitando criativamente, a arte *poiética* não se limita ao particular<sup>271</sup>, ao defeituoso, ao necessário no mundo habitado e concreto, enganoso e perecível. Seu comprometimento é com a verossimilhança e com a necessidade dentro de um plano ficcional, num mundo do possível. Não se restringe ao que aconteceu, mas ao que poderia acontecer. Poesia, tanto quanto filosofia, visa a universalidade – o conhecimento *poiético* é, portanto, bem considerado na hierarquia do saber aristotélico, não chega a ser uma forma de *epistème*, que só é atingida pela filosofia e pelo exercício reto da razão, mas faz parte das ciências que se aproximam do universal e que, portanto, falam sob um olhar mais apreendedor.

Neste sentido é que a famosa passagem da *Poética* de Aristóteles se justifica: a poesia é mais filosófica e nobre do que a história. Esta, entendida neste contexto como o que Ricœur chama de historiografia, é construída através de processos equivalentes à ficção mas com uma intencionalidade diversa: a intenção de referencialidade.

Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postos em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa) — diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular. Por "referir-se ao universal" entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convém a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia, ainda que dê nomes às suas personagens; particular, pelo contrário, é o que fez Alcibíades ou o que lhe aconteceu<sup>272</sup>.

A poesia é mais nobre, portanto, porque não se restringe a termos limitativos da representância histórica, possibilitando uma leitura e um reconhecimento universal de seu argumento e de sua intriga.

---

<sup>271</sup> Em TR I, p. 85, Ricœur diz que « composer l'intrigue, c'est déjà faire surgir l'intelligible de l'accidentel, l'universel du singulier, le nécessaire ou le vraisemblable de l'épisodique ».

<sup>272</sup> ARISTÓTELES. *Poética*, IX 50.

### 3.1.4 *Mimèsis praxeôs*

Visto que, até o presente momento, se falou da produção artística sem distinção, pretende-se agora centralizar no estudo da *mimèsis* de natureza poética. É sobre a poética, em especial as artes dramáticas, que Aristóteles visa esclarecer na sua obra que poder-se-ia hodiernamente chamar de estudo estético, a saber, a *Poética*. É nela que Ricœur vai se inspirar para recolher elementos para sua própria teoria<sup>273</sup>.

Na abertura da *Poética* Aristóteles já sugere os aspectos pelos quais vai abordar o tema da poesia, especificamente da tragédia; estes vão ser a *estrutura de composição* e o *caráter mimético*. Falaremos primeiramente deste caráter, que se especifica quando se fala no fazer poético<sup>274</sup>.

Diz Aristóteles, sobre a qualidade da tragédia:

Como a composição das tragédias mais belas não é simples, mas complexa, e além disso deve imitar casos que suscitam o terror e a piedade (porque tal é o próprio fim desta imitação), evidentemente se segue que não devem ser representados nem homens muito bons que passem da boa para a má fortuna — caso que não suscita terror nem piedade, mas repugnância — nem homens muito maus que passem da má para a boa fortuna, pois não há coisa menos trágica, faltando-lhe todos os requisitos para tal efeito; não é conforme aos sentimentos humanos, nem desperta terror ou piedade. O mito também não deve representar um malvado que se precipite da felicidade para a infelicidade. [...]

Resta portanto a situação intermediária. É a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo e Tiestes ou outros insignes representantes de famílias ilustres.<sup>275</sup>

Esta longa passagem, retomada quase na íntegra, tem a função de servir para que se perceba um ponto fundamental daquilo que constitui a *mimèsis* trágica: quando está tentando imitar o homem e a sua boa ou má aventura, o poeta está, na verdade, imitando sua ação e sua vida, pois é por meio das ações que pratica que o homem atinge a felicidade ou a infelicidade.

Note-se como se destaca a importância da ação para o desenrolar de uma trama: ela é o objeto do drama, que sustenta em si a boa ou a má índole do personagem. Traz-se à poesia trágica a ação, e não o caráter: “nas ações assim determinadas, tem origem a boa ou má

<sup>273</sup> Posteriormente ver-se-á em que medida.

<sup>274</sup> Os aspectos da composição vão ser explorados no capítulo referente ao *agenciamento* poético (3.2).

<sup>275</sup> ARISTÓTELES. *Poética*, XIII 69-70.

fortuna dos homens”<sup>276</sup>. O caráter não aflora senão na ação, portanto, o homem não se desenvolve enquanto homem senão na ação. Tanto quanto o homem faz-se pela ação, também a arte, pois é pela ação que o personagem ganha espaço. Esta primazia da ação é o que está por trás da primazia do drama, em Aristóteles<sup>277</sup>.

Mediante os personagens que agem é que se executa a poesia trágica, ou seja, mediante a imitação da ação. Esta ação pode se apresentar de diversas maneiras, e isto determinará a qualidade do drama, por exemplo, enquanto comédia ou enquanto tragédia, e, dentro desta, enquanto suscitadora de piedade ou enquanto suscitadora de terror. “Os imitadores imitam homens que praticam alguma ação”<sup>278</sup>, porém cada poeta imita um gênero de ação e de agentes, uns sendo menos elevados no que diz respeito ao caráter, sendo distinguidos pelos seus vícios, outros mais elevados, sendo distinguidos pelas virtudes. Estas seriam as diferenças entre os objetos de imitação de cada poesia dramática.

Mais um trecho faz-se fundamental para perceber que todos os elementos da composição trágica se desenvolvem apenas enquanto subordinados ao objetivo principal de compor (recompondo) a *práxis* do homem:

duas as causas naturais que determinam as ações: pensamento e caráter; [...]. Ora o mito é imitação de ações; e por “mito” entendo a composição dos atos; por “caráter”, o que nos faz dizer das personagens que elas têm tal ou tal qualidade; e por “pensamento”, tudo quanto digam as personagens para demonstrar o quer que seja ou para manifestar sua decisão<sup>279</sup>.

Caráter, elocução, pensamento, espetáculo e melodia são os elementos da tragédia, os quais devem ser engendrados de tal forma que criem a possibilidade de reproduzir mimeticamente, através do *muthos*, isto é, da disposição dos fatos, a *práxis*, isto é, a ação. A atividade de *mimèsis* considerada por Aristóteles capaz de cumprir com excelência o papel de representação é, desta feita, a *mimèsis praxeôs*. Donde pode se afirmar que “Toda a *mimèsis* é *mimèsis praxeôs* e todo o *mythos* é *sunthesis pragmaton*”<sup>280</sup>.

Não se pode ver outra senão esta condição para a poesia: a dinamização de fatos que se inspiram na ação para poder devidamente re-presentar a experiência humana. Esta

---

<sup>276</sup> Ibidem, VI 30 5-6.

<sup>277</sup> Que vai ser em breve retomada.

<sup>278</sup> ARISTÓTELES, Op. Cit., II 7 (1).

<sup>279</sup> Ibidem, VI 30 4 – 9.

<sup>280</sup> SOARES, *Tempo, mythos e práxis*, p. 143.

dinamização, esta *sunthesis*, é o *muthos*. *Muthos* não é sistema, é o traçado, a disposição, o ordenamento do sistema. Isto é, o caráter propriamente operatório, interventivo, da criação *poiética*. *Muthos* é o complemento do verbo “compor”, “a poética é assim identificada, à arte de “compor a intriga””<sup>281</sup>, é o agenciamento dos fatos em sistema:

*muthos* é o “agenciamento de fatos em sistema” (*è tôn pragmatôn sustasis*) (50 a 5), é preciso entender por *sustasis* (ou pelo termo equivalente *sunthèsis*, 50 a 5), não o sistema (como traduzem Dupont-Roc e Lallot, op. cit. p. 55), mas o agenciamento (se quisermos, em sistema) de fatos, a fim de marcar o caráter operatório de todos os conceitos da *Poética*<sup>282</sup>.

A inspiração na ação que re-presenta a vida é a *mimèsis*. *Mimèsis*, da mesma forma que o *muthos*, não deve ser percebida como a própria imitação ou representação, mas como os processos, as atividades dinâmicas, de imitação e de representação. Um processo dinâmico que permite a transposição de um conteúdo para uma obra re-presentificadora<sup>283</sup>.

O sentido mais notável na *mimèsis* é o de sua aproximação ao *muthos*, porém não se pode equivaler em absoluto as expressões: a primeira, imitação ou representação da ação, a segunda, disposição dos fatos. Mesmo que esta equação seja fundamental para perceber de que forma apenas sua soma é capaz de remeter a ideia de *mimèsis praxeôs*, não é o caso, ainda, de estas duas expressões esgotarem este último sentido.

A *poësis* caracteriza a *mimèsis* como uma atividade, uma forma de (re)compor; esta, por sua vez, é a atividade de (re)composição do *muthos*, isto é, da intriga, que tem por conteúdo a ação. Isto quer dizer que a *mimèsis praxeôs* é uma forma de compor e a ação por uma atividade mimética comandada pela disposição (*muthos*) de fatos (*práxis*) em sistemas (*poësis*).

Se é conservado para a mimese o caráter de atividade que lhe confere a *poiësis* e se, além disso, mantemos firme o fio da definição da mimese pelo *muthos*, então não se deve hesitar em compreender a ação – complemento do objeto na expressão :

---

<sup>281</sup> « Composer les intrigues » RICŒUR, *TetR I*, p. 57.

<sup>282</sup> « *Muthos* est « l'agencement des faits en système » (*è tôn pragmatôn sustasis*) (50 a 5), il faudra entendre par *sustasis* (ou par le terme équivalent *sunthèsis*, 50 a 5), non le système (comme traduisent Dupont-Roc et Lallot, op. cit., p. 55), mais l'agencement (si l'on veut, en système) des faits, afin de marquer le caractère opératoire de tous les concepts de la *Poétique* » Idem.

<sup>283</sup> Quando, aliás, Aristóteles define as seis partes da tragédia, é das seis partes do *processo* de composição que ele fala.

*mimèsis praxeôs* (50 b 3) – como o correlato da atividade mimética regida pelo agenciamento dos fatos (em sistema)<sup>284</sup>.

O *muthos*, isto é, a disposição dos fatos, deve ser construída, segundo Aristóteles, como o “que” (o conteúdo) da *mimèsis*. Portanto, *mimèsis praxeôs* é um conceito único, enquanto disposição de fatos outro.

A *Poética*, portanto, segundo Ricœur,

nos impõe pensar junto e definir, uma pela outra, a imitação ou a representação da ação e o agenciamento dos fatos. Está excluída de início, por essa equivalência, toda interpretação da mimese de Aristóteles em termos de cópia, de réplica do idêntico. A imitação ou a representação é uma atividade mimética enquanto produz algo, a saber, precisamente a disposição dos fatos pela tessitura da intriga<sup>285</sup>.

Esta relação da atividade mimética com a disposição dos fatos em forma de intriga já traz em si a impossibilidade da equivalência entre ato mimético e cópia no sentido de duplicação. A atividade mimética, enquanto imitação ou representação em Aristóteles, está necessariamente ligada à produção. Neste caso, à produção da intriga. Uma produção exige não uma duplicação, mas uma apropriação criativa de um determinado conteúdo. Por isso, o termo *poiesis* é abundante de ideias de dinamismo, produção e construção, o que dá lugar ao *muthos* e da *mimèsis* enquanto operações, e não enquanto estruturas.

### 3.1.5 Em que contexto a poética é moralmente estimulante

O que Ricœur se propõe fazer não é um comentário da *Poética*<sup>286</sup> mas abordar a relação *mimèsis-muthos* pela situação de análise que ela torna possível. Como já foi visto, do

---

<sup>284</sup> « Si donc l'on garde à la *mimèsis* le caractère d'activité que lui confère la *poiesis* et si, en outre, on tient ferme le fil de la définition de la *mimèsis* par le *muthos*, alors il ne faut pas hésiter à comprendre l'action – complément d'objet dans l'expression : *mimèsis praxeôs* (50 b 3) – comme le corrélat de l'activité mimétique régie par l'agencement des faits (en système) » RICŒUR, Op. Cit., p. 60.

<sup>285</sup> « Nous impose de penser ensemble et de définir l'une par l'autre l'imitation ou la représentation de l'action et l'agencement des faits. Est d'abord exclue par cette équivalence toute interprétation de la *mimèsis* d'Aristote en termes de copie, de réplique à l'identique. L'imitation ou la représentation est une activité mimétique en tant qu'elle produit quelque chose, à savoir, précisément l'agencement des faits par la mise en intrigue » Ibidem, p. 59.

<sup>286</sup> Cf. Ibidem, p. 57.

próprio termo *poiesis* pululam as ideias de produção, construção e dinamismo, o que faz com que olhe-se para *mimèsis* e *muthos* como operações e não como estruturas<sup>287</sup>.

Ricœur olha para a *Poética* como um tratado não sobre a estrutura do texto poético, mas sobre a estruturação enquanto atividade. Enquanto uma estrutura é algo acabado, o *muthos*, por sua vez, visto como estruturação, não tem o fim em seu próprio interior. O *muthos* é uma atividade que orienta a uma outra estruturação que não apenas a sua<sup>288</sup>. É esta posição que Ricœur assume diante da atividade poética: trata-se de uma *atividade construtora*<sup>289</sup>. Não é o representado, não é o próprio sistema configurado, mas a atividade de representar, a atividade de sistematizar, que são responsáveis por criar uma dinâmica (*dunamis*) que alcance as exigências da excelência poética.

O próprio ato de configuração do texto é já um ato dinâmico, pode já ser, portanto, compreendido como reconfigurante. É através da linguagem que se elege - e uma eleição é sempre uma escolha de uma opção a despeito de outra -, que se faz uma proposta de mediar o mundo. Media-se o mundo sempre pela linguagem, e a forma desta linguagem vai dar acesso a uma visão determinada – dentre tantas possibilidades – deste mundo. O próprio ato narrativo é uma interpretação<sup>290</sup>. É o que possibilita a Proust chamar-se leitor de si mesmo, pois no momento em que configura um texto conforme uma nova maneira de estar no mundo, está ao mesmo tempo configurando e refigurando a organização da ação<sup>291</sup>.

Por considerar a experiência temporal do homem (seu campo prático, o mundo) uma fonte inesgotável de interpretações, Ricœur a considera uma fonte inesgotável de verdades situacionais, de formas de dizer. É, pois, a Aristóteles e não a Platão que ele se filia. Há de se ressaltar o fato de que para traduzir *mimèsis* por imitação, se está a pensar em uma imitação de um decalque, de uma tentativa de reprodução, reimpressão exata, de uma realidade prévia que representa uma verdade imutável, uma Ideia de Verdade. Não havendo esta Ideia absoluta de verdade, mas percebendo as possibilidades de relacionar situações esclarecedoras, o que resta à *mimèsis* é imitar criativamente – imitar a dinâmica sendo ela mesma dinâmica.

Quando se fala em criatividade – em criação – não se diz que o poeta cria *efetivamente* coisas, como o artesão. Se o virmos como um artesão, ou melhor, como um

---

<sup>287</sup> Cf. Idem.

<sup>288</sup> Cf. Ibidem, p. 80.

<sup>289</sup> Que não se erige sem apoiar-se tanto no que precede a sua configuração, composição, estrutura interna, (isto é, nos pressupostos da prática, *Mimèsis* I), tanto quanto depende do que a sequência (isto é, do leitor, *Mimèsis* III). Esta sequência, entretanto, não é uma simples extensão de um significado já dado pela obra – é importante notar. Esta sequência é uma refiguração da configuração.

<sup>290</sup> PORTOCARRERO, *Horizontes da Hermenêutica em Paul Ricœur*, p. 113.

<sup>291</sup> Cf. RICŒUR, *Réflexion faite*, p. 74.

artista de palavras, então sua função é a de *inventar* um mundo *imaginário* onde é possível imaginar “como se”.

A linguagem é o médium fundamental do acesso ao mundo público da pessoa [...]. Deste modo justifica Ricœur a introdução, no contexto da hermenêutica filosófica, da inevitável figura do desvio pelas regras que permitem a criatividade linguística, a metáfora viva e por meio dela o dizer do tempo vivido<sup>292</sup>.

A linguagem (poética) pela qual o autor cria estas possibilidades de ver o mundo “como se” ele fosse de outra maneira, não estabelece referências literais. Este mundo do “como se”<sup>293</sup> revela uma nova possibilidade de rearranjo do mundo. Em *A Metáfora Viva* Ricœur atribui à metáfora a capacidade de fazer “*ver-como*” o seu correlato ontológico, o “*ser-como*”. No primeiro tomo de *Tempo e Narrativa*, “*ver-como*” traz a ideia de que “a obra narrativa é um convite a ver nossa *práxis como...* ela é ordenada por tal ou tal intriga articulada na nossa literatura”<sup>294</sup>, “dito de outra forma, incita a ver as coisas “como” elas são metaforicamente descritas”<sup>295</sup>.

Já tornou-se muito claro que o interesse poético não é na literalidade do objeto, ao seu modo de “*estar-dado*” no mundo, mas em todas as suas potencialidades. Seu interesse é a metamorfose da realidade executada pelas variações imaginativas<sup>296</sup>.

Nota-se que há uma dimensão do real que a descrição objetiva não dá conta, e que é assumida pela literalidade a função de preencher os espaços vazios deixados por ela. Esta literalidade introduz na linguagem o símbolo, a metáfora e a narrativa. Categorias as quais trabalham com a criatividade linguística, a qual procura preencher de significado as lacunas entre os signos e os significados possíveis. O mundo é dito na medida em que estas lacunas são preenchidas por um discurso cada vez mais criativo e inovador em relação à semântica anteriormente disponível para tratar do mesmo tema.

A imaginação poética que realiza-se pela linguagem trabalha com as relações de sentidos inesperados. Estes sentidos se fundamentam na pré-compreensão compartilhada pela

---

<sup>292</sup> PORTOCARRERO, Op. Cit., p. 77.

<sup>293</sup> Mundo do texto, como o chama Ricœur em *Do texto à acção*.

<sup>294</sup> « L'œuvre narrative est une invitation à voir notre *práxis comme...* elle est ordonnée par telle ou telle intrigue articulée dans notre littérature » RICŒUR, *TetR I*, p. 124.

<sup>295</sup> « Autrement dit incite à voir les choses “comme” elles sont métaphoriquement décrites » RICŒUR, *Mimèsis, référence et refiguration*, p. 30.

<sup>296</sup> Cf. PORTOCARRERO, *Finitude e narração*, p. 110.

comunidade linguística, mas integram-se a um estatuto de inovação. Eles dão conta da relação de semelhança e da relação de dissemelhança que a composição poética cria simultaneamente com o real. Estes sentidos inesperados são tratados como inovações semânticas, por Ricœur. É como formas de inovação semântica, isto é, como novas formas de dizer a estrutura da ação, que se fala em metáfora e em narrativa:

### A metáfora

consiste na produção de uma nova pertinência semântica, por meio de uma atribuição impertinente. [...] A metáfora permanece viva tanto tempo quanto percebemos, através da nova pertinência semântica – e de certo modo na sua espessura -, a resistência das palavras no seu emprego usual e, assim também, sua incompatibilidade no nível de uma interpretação literal da frase. O deslocamento de sentido que as palavras sofrem no enunciado metafórico, e a que a retórica antiga reduzia a metáfora, não constitui a totalidade da metáfora; é somente um meio a serviço do processo que se situa no nível da frase inteira – e tem como função salvar a nova pertinência da predicação “bizarra” ameaçada pela incongruência literal da atribuição<sup>297</sup>.

### Na narrativa

a inovação semântica consiste na invenção de uma intriga que é, ela também, uma obra de síntese: virtude da intriga, objetivos, causas, acasos, são reunidos sob a unidade temporal de uma ação total e completa. É esta síntese do heterogêneo que aproxima a narrativa da metáfora<sup>298</sup>.

Percebe-se, por estas passagens de *Tempo e narrativa*, que a hermenêutica pretende dar conta não apenas da interpretação dos sentidos dados, mas também da criação de sentidos. Ambas estas dimensões linguísticas, a metáfora e a narrativa, se referem à inovação

---

<sup>297</sup> “Consiste dans la production d’une nouvelle pertinence sémantique par le moyen d’une attribution impertinente. [...] La métaphore reste vive aussi longtemps que nous percevons, à travers la nouvelle pertinence sémantique – et en quelque sorte dans son épaisseur -, la résistance des mots dans leur emploi usuel et dans aussi leur incompatibilité au nouveau d’une interprétation littérale de la phrase. Le déplacement de sens que les mots subissent dans l’énoncé métaphorique, et à quoi la rhétorique ancienne réduisait la métaphore, n’est pas le tout de la métaphore ; il est seulement un moyen au service du procès qui se situe au niveau de la phrase entière, et a pour fonction de sauver la nouvelle pertinence de la prédication « bizarre » menacée par l’incongruité littérale de l’attribution » RICŒUR, *TetR I*, p. 11.

<sup>298</sup> « L’innovation sémantique consiste dans l’invention d’une intrigue qui, elle aussi, est une œuvre de synthèse : par la vertu de l’intrigue, des buts, des causes, des hasards sont rassemblés sous l’unité temporelle d’une action totale et complète. C’est cette synthèse de l’hétérogène qui rapproche le récit de la métaphore » Idem.

semântica. Ambas ocorrem apenas na medida em que há discurso. Assim como, ambas as inovações semânticas se relacionam com uma imaginação produtora que cria segundo regras de semelhança: já Aristóteles dizia que criar uma metáfora pertinente é criar algo que se assemelhe, que aproxime logicamente expressões e predicados apesar das já usuais categorizações existentes na linguagem<sup>299</sup>. Portanto metáfora e narrativa são duas utilizações paralelas da linguagem que descobrem dimensões dissimuladas da experiência e criam uma referência inédita para vir a alcançá-las<sup>300</sup>.

### 3.1.6 A expansão ricœuriana da teoria poética de Aristóteles

A tragédia, para Aristóteles, é o gênero da atividade mimética “que eleva ao nível de excelência as virtudes estruturais da arte de compor”<sup>301</sup>. Para tê-la em tão alta escala, em primeiro lugar, Aristóteles identifica tragédia em oposição à comédia. A característica própria da *mimèsis-muthos* da comédia não se refere a uma *propriedade* da ação, mas dos personagens (caracteres) que se *submetem à ação*, ou seja, refere-se aos *agentes*. É um critério ético de identificação da ação como melhor ou pior que distingue a tragédia da comédia. A nobreza da ação é representada na tragédia, e enquanto a baixeza, na comédia. É a forma de agir dos caracteres dos personagens, portanto, que distingue um modelo do outro; em outras palavras, é o “que” é representado em de cada uma que muda.

Uma segunda distinção de gêneros que Aristóteles estabelece é entre epopeia em relação à tragédia e à comédia. O gênero é aqui caracterizado pelo modo de representação (ou imitação), isto é, pela representação narrativa ou pela representação dramática de uma ação. O que diferencia, portanto, o gênero de representação ou imitação da ação pela narrativa ou pelo

---

<sup>299</sup> “A metáfora consiste no transportar para uma coisa o nome de outra, ou do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou da espécie de uma para a espécie de outra, ou por analogia. {129}. Transporte do gênero para a espécie é o que se dá, por exemplo, na proposição “Aqui minha nave se deteve”, pois o “estar ancorado” é uma espécie do gênero “deter-se”. Transporte da espécie para o gênero, na proposição “Na verdade, milhares e milhares de gloriosos feitos Ulisses levou a cabo”, porque “milhares e milhares” está por “muitos”, e o poeta se serve destes termos específicos, em lugar do genérico “muitos”. “Tendo-lhe esgotado a vida com seu bronze” e “cortando com o duro bronze” são exemplos de transporte de espécie para espécie. No primeiro, o poeta usou, em lugar de “cortar”, “esgotar”, e no segundo, em lugar de “esgotar”, “cortar”; mas ambas as palavras especificam o “tirar a vida”. {130}. Digo que há analogia quando o segundo termo está para o primeiro na igual relação em que está o quarto para o terceiro, porque, neste caso, o quarto termo poderá substituir o segundo, e o segundo, o quarto. E algumas vezes os poetas juntam o termo ao qual se refere a palavra substituída pela metáfora. Por exemplo, a “urna” está para “Dioniso”, como o “escudo” para “Ares”, e assim se dirá a urna “escudo de Dioniso”, e o escudo, “urna de Ares.” XXI 128-130.

<sup>300</sup> Cf. RICŒUR, *Réflexion faite*, p. 74.

<sup>301</sup> « Qui porte à l'excellence les vertus structurales de l'art de composer » RICŒUR, *TetR I*, p. 56.

drama se não é o “que” de suas representações ou imitações, já que é comum aos dois representarem ou imitarem a ação? A epopeia pode seguir as mesmas regras da tragédia e variar sua extensão, não afetando a componente necessária de ser uma disposição de fatos, portanto, não é o “que”, mas o “como” destes gêneros que varia.

A epopeia e a tragédia concordam somente em serem, ambas, imitação de homens superiores, em verso; mas difere a epopeia da tragédia pelo seu metro único e a forma narrativa. E também na extensão, porque a tragédia procura, o mais que é possível caber dentro de um período do sol, ou pouco excedê-lo, porém a epopeia não tem limite de tempo – e nisso diferem, ainda que a tragédia, ao princípio, igualmente fosse ilimitada no tempo, como os poemas épicos<sup>302</sup>.

E o próprio Aristóteles sugere que “agora poder-se-ia perguntar qual seja superior, se a imitação épica ou a imitação trágica”<sup>303</sup>. Uma hierarquia de valores pode ser conjecturada quando Homero é louvado por Aristóteles. Este elogio a Homero demonstra o motivo da preferência aristotélica pela representação dramática de uma obra na medida em que se refere à capacidade de Homero de, apesar de escrever narrativamente e não dramaticamente, conseguir atenuar seu papel de narrador abrandando tanto quanto possível sua voz na narrativa epopeica.

Louvado é aquele narrador que consegue abaixar ao máximo sua voz e deixar os personagens falarem audivelmente como se falassem por si. Homero se esconde, se apaga, deixa o personagem falar. Atenua a forma direta de falar do narrador. Louvado seja “pela feição dramática das suas imitações”<sup>304</sup>.

Aristóteles louva Homero na medida em que sua epopeia se aproxima ao máximo do drama. O drama ganha vida tanto pela leitura quanto pela representação dos atores. Não é o poeta que fala de si, é uma personagem, um modelo, um universal e não um particular. A poesia não deve ser sobre o poeta. O formato que inviabiliza esta possibilidade, segundo Aristóteles, é o drama, que apaga sua palavra dita particularmente, isto é, que apaga o “eu” graças ao fato de precisar do diálogo entre os personagens para montar sua estrutura, e, conseqüentemente, apaga o “eu” para dar lugar à humanidade.

---

<sup>302</sup> ARISTÓTELES. *Poética*, V 24 1-6.

<sup>303</sup> *Ibidem* XVI 180.

<sup>304</sup> ARISTÓTELES, *Op. Cit.*, IV 17 1-2.

Portanto pode-se dizer que a *mimèsis* por excelência não é nem mesmo aquela que, enquanto dramática, precisa de um palco para se desenrolar<sup>305</sup>; mas aquela que precisa dar voz a um universal e não a um particular<sup>306</sup>, não a um fato que ocorreu com o autor, mas algo que poderia acontecer com o ser humano. Este, afinal, é o papel da *mimèsis praxeôs*: não falar sobre o que foi dado, um dado concreto, dado no cotidiano; mas sobre o que seria possível dar-se. Para falar sobre o que realmente aconteceu, bastam os historiadores. Além de não dever ser o poeta a falar pessoalmente, o gênero dramático seria o modelo preferencial para a *mimèsis praxeôs* porque este coloca as palavras a serem ditas. Deve-se recordar que há uma ênfase na fundamentação da *mimèsis* na ação, e que os personagens estão, hierarquicamente falando, subordinados a essa ação.

Neste caso, para que um personagem seja desenvolvido, é preciso que se desenvolva a narrativa sobre ele, isto é, “para desenvolver um caráter, é preciso contar mais; e, para desenvolver uma intriga, é preciso enriquecer um caráter”<sup>307</sup>. Porém para Aristóteles não é sobre os homens que falam as tragédias, mas sobre as ações: não são as qualidades ou os personagens as finalidades da *mimèsis*, mas as ações. “Sem ação não seria possível a tragédia, ainda que fosse possível sem haver caracteres”<sup>308</sup>.

Enquanto nos seus estudos éticos é o personagem que vem primeiro, na *Poética* é a ação – a ação disposta pelo poeta determina a “qualidade ética dos caracteres”<sup>309</sup>. Os personagens do drama são importantes na medida em que constroem a representação a partir de sua ação, se comportam como “narradores” enquanto se possa considerar suas ações como narradoras – “Daí o sustentarem alguns que tais composições se denominam *dramas*, pelo fato de se imitarem agentes [dróntas].”<sup>310</sup> - portanto o poeta, aqui, fala indiretamente, não pela sua boca ou letra, mas pela representação cênica de seus pensamentos.

Eis a distinção do modo de representação do drama para o modo de narração da epopeia: esta assume de forma direta, declarada, a voz do narrador enquanto autor implicado. A atitude de um narrador é distinta da atitude de um personagem agente. “Ou o poeta fala diretamente: nesse caso ele narra o que seus personagens fazem [epopeia]; ou então dá-lhes a

---

<sup>305</sup> “Mas a tragédia é superior porque [...] possui, ainda, grande evidência representativa, quer na leitura, quer na cena; e também a vantagem que resulta de, adentro de mais breves limites, perfeitamente realizar a imitação” Ibidem, XVI 183.

<sup>306</sup> EIRE, *A Poética de Aristóteles vista desde a Poética moderna*, p. 73. Em inglês chama-se uma mimética conforme a *impersonation*.

<sup>307</sup> « Pour développer un caractère, il faut raconter plus; et, pour développer une intrigue, il faut enrichir un caractère » RICŒUR, *TetR I*, p. 64.

<sup>308</sup> ARISTÓTELES apud RICŒUR, Op. Cit., p. 64

<sup>309</sup> « Qualité éthique des caractères » Ibidem, p. 65.

<sup>310</sup> ARISTÓTELES. *Poética*, II 11 (1-2).

palavra e fala indiretamente através deles: então são eles que “fazem o drama” (48 a 29) [drama]”<sup>311</sup>.

Por consequência, se a tragédia é superior por todas estas vantagens e porque melhor consegue o efeito específico da arte (posto que o poeta nenhum deve tirar da sua arte que não seja o indicado), é claro que supera a epopeia e, melhor que esta, atinge a sua finalidade<sup>312</sup>.

Não demoramos a perceber que Ricœur não herda de Aristóteles a especificidade da intriga trágica (“toda tragédia comporta necessariamente seis “partes”, segundo as quais se qualifica. São a intriga, os caracteres, a expressão, o pensamento, o espetáculo e o canto (50 a 7-9)”)<sup>313</sup>, mas “a quase identificação entre as duas expressões: imitação ou representação da ação e agenciamento dos fatos”<sup>314</sup>, que quase se identificam porque o agenciamento dos fatos faz a representação da ação<sup>315</sup>. Ricœur não acredita que se impeça a possibilidade de reunir tanto epopeia quanto o trágico sob um gênero comum de narrativa, ao invés de dar ao drama o papel principal nesta categorização. Ambas as formas de representação podem estar sob a mesma categoria porque não deve ser pelo modo (de atitude do autor) de trazer um tema a uma intriga que deve-se medir um modelo, mas pelo objeto, pelo tema, pelos fatos que vão ser dispostos. Resume Ricœur: “a distinção proíbe-nos de reunir epopeia e drama sob o título de narrativa? De modo algum”<sup>316</sup>.

As diferenças entre drama e epopeia são progressivamente atenuadas pelo próprio Aristóteles. Não tarda ele mesmo a ressaltar que as duas características exclusivas do drama lhes são próprias mas não o definem. O drama se realiza pela arte poética de um *narrador que fala indiretamente* pelo diálogo de *atores que representam ações*. O espetáculo pode ser uma parte do drama, mas o drama pode realizar sua finalidade ainda na leitura – única

---

<sup>311</sup> « Ou bien le poète parle directement: alors il raconte ce que ses personnages font [epopeia]; ou bien il leur donne la parole et parle indirectement à travers eux : alors ce sont eux qui «font le drame» (48 a 29) [drama]» RICŒUR, *TetR I*, p. 62. Além disso, nos sugere António Lopez Eire, Homero por ter sido mais dramático do que epopeico mostrou, graças à sua evidente superioridade, que a poesia estava se encaminhando a um aperfeiçoamento, “No fundo, ao nos confrontarmos com esta explicação, estamos diante de uma das múltiplas manifestações do pensamento teleológico (tudo caminha para a sua perfeição) do Estagirita, que são válidas tanto no que diz respeito à natureza como no que diz respeito à arte, pois “a arte imita a natureza”” (p. 72). Desta feita, o natural seria que a atitude homérica fosse já um sinal de que a primazia de gênero deveria ser dada à representação das ações pelas mãos de personagens que se movem e não pelas mãos de poetas que se escrevem.

<sup>312</sup> *Ibidem*, XVI 184.

<sup>313</sup> « Toute tragédie comporte nécessairement six parties, selon quoi elle se qualifie. Ce sont l'intrigue, les caractères, l'expression, la pensée, le spectacle, et le chant» ARISTÓTELES apud RICŒUR, 1983, p. 59.

<sup>314</sup> « La quasi-identification entre les deux expressions : imitation ou représentation d'action, et agencement des faits.» RICŒUR, *TetR I*, p. 59.

<sup>315</sup> 50 A 1.

<sup>316</sup> « La distinction nous interdit-elle de réunir épopée et drame sous le titre de récit ? Nullement. » RICŒUR, *Op. Cit.*, p. 62.

possibilidade da epopeia. “O espetáculo, em particular, é de fato uma “parte” da tragédia, mas “é totalmente estranho à arte e não tem nada a ver com a poética, porque a tragédia realiza sua própria finalidade sem concurso e sem atores (50 b 17-19)”<sup>317</sup>. O drama realiza-se, assim sendo, pela poética antes de ser levado ao espetáculo. A finalidade da tragédia é atingida independentemente de esta ser levada ao movimento dos atores no palco. Pode ser justamente levada à excelência pelo modo como se leva a epopeia, isto é, pela sua leitura. “A tragédia, para produzir seu efeito próprio, pode dispensar o movimento como a epopeia: a leitura revela sua qualidade (62 a 12)”<sup>318</sup>.

O “modo”, isto é, o “como” as intrigas são construídas em cada um dos casos não se opõe radicalmente: a imitação ou representação da epopeia e do drama não chegam a afetar o “que”, o “objeto”, de imitação.

Primeiro, não caracterizamos a narrativa pelo “modo”, isto é, pela atitude do autor, mas pelo “objeto”, posto que chamamos de narrativa exatamente o que Aristóteles chama de *muthos*, isto é, o agenciamento dos fatos. Não diferimos, pois, de Aristóteles quanto ao plano em que ele se coloca, o do “modo”<sup>319</sup>.

É por esta razão que Ricœur considera tanto drama quanto epopeia sob a mesma atividade de disposição de fatos, porque ambos fazem-no, ambos intrigam fatos, dispõem fatos ao seu modo – um por meio da reprodução teatral, outro pela reprodução mental. Portanto cabem drama e epopeia sob o mesmo gênero de narrativa. E coincide narrativa com o que Aristóteles chama *muthos*<sup>320</sup>. Porém, Ricœur tem presente que esta não era uma intenção aristotélica,

---

<sup>317</sup> « Le spectacle, en particulier, est bien une « partie » de la tragédie, mais « il est totalement étranger à l’art et n’a rien à voir avec la poétique, car la tragédie réalise sa finalité même sans concours et sans acteurs » (50 b 17-19) » Ibidem, p. 63.

<sup>318</sup> « La tragédie, pour produire son effet propre, peut se passer de mouvement, comme l’épopée : la lecture révèle sa qualité » (62 a 12) » Ibidem, p. 62.

<sup>319</sup> D’abord, nous ne caractériserons pas le récit par le « mode », c’est-à-dire l’attitude de l’auteur, mais par l’« objet », puisque nous appelons récit très exactement ce qu’Aristote appelle *muthos*, c’est-à-dire l’agencement des faits. Nous ne différons donc pas d’Aristote sur le plan où il se place, celui du « mode » RICŒUR, TetR I, p. 62. Uma outra vantagem é também encontrada na *Poética* no que diz respeito à epopeia: “Na tragédia não é possível representar muitas partes da ação, que se desenvolvem no mesmo tempo, mas tão-somente aquela que na cena se desenrola entre os atores; mas na epopéia, porque narrativa, muitas ações contemporâneas podem ser apresentadas, ações que, sendo conexas com a principal, virão acrescer a majestade da poesia. Tal é a vantagem do poema épico, que o engrandece e permite variar o interesse do ouvinte, enriquecendo a matéria com episódios diversos; porque, do semelhante, que depressa sacia, vem o fracasso de tantas tragédias” XIV 152-153.

<sup>320</sup> É da definição de tragédia que se retira a definição de *muthos*. Aristóteles vê o *muthos* como o *muthos* trágico e, portanto, faz sua teoria conforme tal.

Na verdade, a maior violência exercida contra a Poética de Aristóteles não consiste, sem dúvida, nesta leitura temporalizante do *muthos* trágico, mas na redefinição de *muthos*, tornando-o coextensivo à totalidade do campo narrativo. Isto Aristóteles não quis, na medida em que a representação trágica, que faz dizer que os atores « fazem » a ação, permanece, segundo ele, distinta da narração épica, onde o poeta « enuncia » a ação dos personagens distintos de si. Aristóteles, contudo, não parece proibir esta leitura narrativizante mais do que a leitura temporalizante, na medida em que a operação de composição, que eu chamei “configuração”, era, segundo ele mesmo, comum à representação trágica e à narração épica<sup>321</sup>.

O modelo da tragédia, na *Poética* de Aristóteles, é um tanto que limitativo no que diz respeito às considerações sobre a atividade de configuração. Ricœur propõe-se a expandir este conceito de tragédia, paradigmático para a narrativa até então, estendendo-o para a totalidade do campo narrativo<sup>322</sup>.

Ricœur ressalva que por mais que se façam abstrações e acréscimos à teoria aristotélica da narrativa<sup>323</sup>, ela não sofrerá alterações radicais. Desta forma tais abstrações e acréscimos se justificam já como um ajuste. O que será acrescido está já em potência, não em falta, na teoria aristotélica; e isto se comprova pela pouca alteração que ela sofre.

“Apesar da ausência na *Poética* de uma categoria englobante para as duas modalidades da *mimèsis* da ação”<sup>324</sup>, faz-se necessário expandir o modelo de atividade mimética para além da poesia trágica, de modo que se note que o campo narrativo enquanto tessitura da intriga em geral compartilha desta qualidade mimética, realizando sua função. “Diremos até que ponto o texto de Aristóteles autoriza dissociar o modelo estrutural de seu

---

<sup>321</sup> « A vrai dire, la plus grande violence exercée sur la Poétique d’Aristote ne consistait sans doute pas dans cette lecture temporalisant du *muthos* tragique, mais dans la redéfinition de ce *muthos*, rendu coextensif à la totalité du champ narratif. Cela, Aristote ne l’avait pas voulu, dans la mesure où la représentation tragique, que fait dire que les acteurs « font » l’action, demeurait chez lui distincte de la narration épique où le poète « énonce » l’action de personnages distincts de lui. Aristote, toutefois, ne me paraissait pas plus interdire cette lecture narrativisante que la lecture temporalisante, dans la mesure où l’opération de composition, que j’appelais « configuration », était, selon lui-même, commune à la représentation tragique et à la narration épique » RICŒUR, *Réflexion faite*, p. 68.

<sup>322</sup> É a proposta que faz em Tempo e Narrativa I, tanto quanto uma segunda proposta, de completar a análise sobre as estruturas temporais envolvidas na narratividade, que não caberá aqui discutir. Cf. RICŒUR, TetR I, p. 65. Para Ricœur a característica fundamental da configuração narrativa é a inscrição da temporalidade. Aristóteles não fala sobre temporalidade na *Poética*. Uma característica que vai se tornar fundamental para a teoria ricœuriana já que, para este autor, a narrativa é a única forma inteligível de inscrição da temporalidade do homem concreto. O texto narrativo é a fonte fundamental para esta possibilidade de reconfiguração de uma ação por meio da análise referencial da condição humana porque ele é justamente nele que se faz possível o acesso à temporalidade humana (X tempo cósmico X tempo vivido). A narrativa é a solução das aporias do tempo e paradoxalmente ela brinca com a cronologia: não segue uma ordem episódica, dá novo sentido temporal (sentido no que diz respeito à significação e sentido no que diz respeito à linearidade). A lógica de uma ação efetiva não é a mesma de uma ação narrada: não há na ação efetiva um princípio, um meio e um fim bem delimitados; não há necessariamente uma sequência de significados lógicos que liguem todos os acontecimentos, mas apenas sequências cronológicas; não há na ação efetiva uma concordância evidente para os eventos discordantes.

<sup>323</sup> Seja na forma de expansão do conceito de intriga seja no complemento temporal.

<sup>324</sup> « Malgré l’absence dans la Poétique d’une catégorie englobant les deux modalités de la *Mimèsis* d’action » RICŒUR, *Réflexion faite*, p. 68-69.

primeiro investimento trágico e suscita, de pouco em pouco, uma reorganização de todo o campo narrativo”<sup>325</sup>. O conceito de intriga vai apenas fazer-se medida para a atividade mimética quando puder servir para avaliar o campo narrativo expandido, englobando não apenas a poesia trágica, mas os modelos que estiveram longe de serem considerados por Aristóteles, como o romance intimista moderno, a história contemporânea exclusivamente não narrativa, etc.

Para conservar seu papel diretor, deverá submeter-se à prova de outros contra-exemplos singularmente mais temíveis, fornecidos quer pela moderna narrativa de ficção, digamos o romance, quer pela história contemporânea, digamos a história não-narrativa<sup>326</sup>.

O que expande a possibilidade de o modelo narrativo por excelência não ser apenas o modelo do drama trágico, mas também a epopeia, é o fato de ambos os estilos compartilharem o traço fundamental de configurar suas intrigas pela dinâmica da *mimèsis praxeôs*. Tanto drama quanto epopeia suspendem a *práxis* para criar a literalidade – porque o texto intercepta a referência direta e imediata – independentemente de um deles fazê-lo pela representação teatral e outro pela representação mental de um autor implicado. Disto se pode chegar a um metagênero literário, que cumpre a função de englobar as diversas formas (o “como” é configurado o drama ou a epopeia) de variar sobre o conteúdo (o “que” é configurado por cada um deles).

---

<sup>325</sup> « Nous aurons à dire jusqu’à quel point le texte d’Aristote autorise à dissocier le modèle structural de son premier investissement tragique et suscite, de proche en proche, une réorganisation de tout le champ narratif. » RICŒUR, *TetR I*, p. 52.

<sup>326</sup> « Pour garder son rôle directeur [le concept aristotélicien de mise en intrigue], il devra subir l’épreuve d’autres contre-exemples singulièrement plus redoutables, fournis soit par le récit moderne de fiction, disons le roman, soit par l’histoire contemporaine, disons l’histoire non narrative » Ibidem, p. 56.

### 3.2 Concordância discordante

“Se, pois, o laço interno da intriga é mais lógico que cronológico, de que lógica se trata?”<sup>327</sup>. Trata-se de uma inteligência poética que faz do ato poético um ato de concordância. Ele concorda aquilo que outrora discordava. “Aristóteles discerne no ato poético por excelência – a composição do poema trágico – o triunfo da concordância sobre a discordância”<sup>328</sup>. Este triunfo acontece pela textura que a narrativa cria para os episódios. “A discordância primordial, a partir de então, são os incidentes aterrorizantes e lamentáveis”<sup>329</sup>, isto é, os episódios que desenlaçam o revés da fortuna, por assim dizer, a reviravolta, da obra. Esta discordância é, pois, marcada pelos eventos que surpreendem, que discordam do andamento linear e simples e enriquecem a obra em termos de problematização e complexidade. A intriga vai, pois, tornar este discordante em algo que se some para a completude de uma história, e, simultaneamente, incluir o comovente no inteligível<sup>330</sup> - isso vai acontecer na medida em que este evento surpreendente se tornar significativamente coerente na totalidade da obra, o que vai depender de outras características a serem alcançadas pela obra.

Pelo ato poético “a concordância [é] sublinhada pela definição do *muthos* como disposição de fatos. E essa concordância é caracterizada por três traços: completude, totalidade e extensão apropriada”<sup>331</sup>. Estas também são características que foram inspiradas na Poética de Aristóteles. Diz Aristóteles: “nossa tese é que a tragédia consiste na representação de uma ação levada até seu termo (téléias), que forma um todo (holès) e tem uma certa extensão (mégéthos)”<sup>332</sup>. Estes traços são sempre concernentes à composição poética e à ordenação que o autor resolveu dar ao poema ao definir seu início, seu meio e seu fim. Do

---

<sup>327</sup> « Si donc le lien interne de l'intrigue est logique plus que chronologique, de quelle logique s'agit-il? » RICŒUR, *TetR I*, p. 68.

<sup>328</sup> « Aristote discerne dans l'acte poétique par excellence – la composition du poème tragique – le triomphe de la concordance sur la discordance » Ibidem, p. 55.

<sup>329</sup> « La discordance première, dès lors, ce sont les incidentes effrayants et pitoyables » Ibidem, p. 71.

<sup>330</sup> “É incluindo o discordante no concordante que a intriga inclui o comovente no inteligível” « C'est en incluant le discordant dans le concordant que l'intrigue inclut l'émouvant dans l'intelligible » Ibidem, p. 74. Por isso o *muthos* como o considera Aristóteles, é uma solução para o paradoxo da *distentio animi* agostiniana, porque consegue criar uma dialética que envolve tanto a concordância quando a discordância no interior desta concordância.

<sup>331</sup> « La concordance que souligne la définition du *muthos* comme agencement des faits. Et cette concordance est caractérisée par trois traits : complétude, totalité, étendue appropriée » Ibidem, p. 65-66.

<sup>332</sup> « Notre thèse est que la tragédie consiste en la représentation d'une action menée jusqu'à son terme (téléia), qui forme un tout (holès) et a une certaine étendue (mégéthos) (50 b 23-25) » ARISTÓTELES apud RICŒUR, *Op. Cit.*, p. 66. A diferença basilar entre a reapropriação de Ricœur e a proposta do Estagirita é que Ricœur vai perceber que o emprego destes termos constitutivos em uma intriga que faça sentido para um leitor vai ser a descoberta do tempo humano, que é o terceiro tempo que resolve as aporias temporais trazendo à narrativa uma forma inteligível de relacionar a passagem cósmica e a passagem psicológica do tempo.

mesmo modo eles vão definir a extensão da obra, porque do início ao fim se cria um contorno que envolve a intriga. Diz Ricœur: “os episódios controlados pela intriga, são o que dá amplitude à obra, por isso, uma “extensão””<sup>333</sup>. A intriga, portanto, é, fundamentalmente, ordenação. Esta ordenação vai garantir completude e totalidade.

Apenas no equilíbrio entre criar as intrigas (o “como” do fazer narrativo) e imitar a ação (o “que” da narrativa) encontra-se o poeta<sup>334</sup>. Portanto, se anteriormente descobrimos que uma obra deve ser em alguma escala fiel e em alguma escala variante sobre um tema que decorre na ambiência da ação, e, como vimos, deve fazê-lo “como” for desejado pelo autor desde que este plano de pré-compreensão seja sempre o seu “que”, é mister agora investigar os modos através dos quais este “como” pode ser empregado para que não só a finalidade de reconhecimento seja atingida, mas que também seja possível despontar da obra o prazer estético-cognitivo que liga a configuração (*Mimèsis* II) à refiguração (*Mimèsis* III).

### 3.2.1 Disposição lógica

Quando os acontecimentos passam a fazer parte de uma narrativa é possível a eles dar uma nova inteligibilidade, isto é, uma nova configuração. Estes acontecimentos, enquanto figuram a *práxis*, dispõem-se no tempo, como é de se supor, de maneira cronológica<sup>335</sup>. Porém, é bastante improvável que um recorte nesta sucessão de eventos que acontecem no tempo, ao ser feito, apresente uma narrativa que faça sentido de modo literário. É justamente pelo fato de o recorte de uma sucessão de eventos não ser significativo, isto é, não apresentar em si um significado, que se requer a narrativa e que se afirma a aptidão e a necessidade da experiência para ser narrada. A experiência precisa ser trazida para a linguagem para ser significativa, não há experiência humana sem linguagem. Se pensarmos num “recorte temporal” enquanto emaranhado de acontecimentos, perceberemos que nem todos os elementos de um cotidiano fazem-se necessários para o desenvolvimento de uma mesma história, pois nele se apresentam múltiplas histórias paralelas; e nem todos os elementos são essenciais para a inteligibilidade de um sentido. Além disso, esta suposta biografia tácita e implícita está constantemente sob a possibilidade de ser revisada:

---

<sup>333</sup> « Les épisodes, contrôlés par l'intrigue, sont ce qui donne de l'ampleur à l'œuvre et par là même une « étendue » » Ibidem, p. 71.

<sup>334</sup> Cf. Ibidem, p. 70.

<sup>335</sup> Paradigmática, como se viu em 2.1.

os “revezes da fortuna” tornam possíveis ou necessárias as mudanças graduais ou, por vezes, súbita e global – pensamos, por exemplo, nas conversões religiosas e políticas. Como não são “fatos” ou acontecimentos pontuais que mudam mas as histórias, a mudança afeta o passado tanto quanto o presente e o futuro projetado<sup>336</sup>.

Logo, as narrativas, configuradas como uma história a ser seguida, isto é, literariamente compostas segundo a dinâmica da *mimèsis*, são a representação de eventos da dimensão da *práxis*, mas são representações que re-presentam, e não apenas “presentam” da mesma forma como na *práxis* se encontrava disposto. Esta representação é interpretativa, e apenas no momento em que a interpretação acontece é que acontece o significado. A criatividade e a inventividade do poeta que são capazes de variar sobre a realidade, também são responsáveis por peneirar o conteúdo trabalhado e por dispô-lo de forma a transformá-lo em uma totalidade de sentido. Para isso, não basta, como vimos, transpô-lo, pois a realidade quando vista por um emolduramento de um quadro que lhe recorta uma cena, não faz sentido<sup>337</sup>; para que faça, ela precisa ser linguística e logicamente mediada. Mediá-la é cumprir a disposição da vida para ser narrada. Esta disposição se explica justamente pelo fato de que, mediando narrativamente, cria-se um significado. A disposição da qual se fala, portanto, é a de fazer sentido, de ganhar inteligibilidade, quando narrada.

Para não ser um recorte objetivante da realidade, uma narrativa media esta realidade e a capacidade de compreensão de múltiplas maneiras. Uma das possibilidades de variação sobre o real é que para criar uma inteligibilidade sobre eventos que, na realidade, se apresentam de maneira dispersa ao longo de toda uma vida, a literalidade não precisa necessariamente ordená-los na mesma ordem cronológica e necessária da vida real vivida.

Esta ordem cronológica é chamada de dimensão episódica, e é limitada à sucessão de acontecimentos. Porém esta sucessão não é suficiente para configurar uma narração. O tempo narrativo nasce da combinação de episódios (enraizados na experiência cósmica, mundana, das ações) e de configurações do discurso, da linguagem<sup>338</sup>.

A narrativa configura em ordem sintagmática o que na trama conceitual da semântica da ação aparece em uma figuração paradigmática. A intriga que se constrói pela narrativa, que

---

<sup>336</sup> « Les "renversements de fortune" rendent possibles ou nécessaires des changements graduels ou parfois soudains et globaux - qu'on pense, par exemple, aux conversions religieuses et politiques. Comme ce ne sont pas les "faits" ou les événements ponctuels qui changent mais les histoires, le changement affecte le passé aussi bien que le présent et le futur projeté » CARR, *Épistémologie et ontologie du récit*, p. 211.

<sup>337</sup> Esta perspectiva de “quadro” é uma perspectiva positivista, objetificante. Perceba-se que um quadro não envolve, por exemplo, o uso da palavra.

<sup>338</sup> « C'est en ce sens que l'on considérera le temps narratif comme une temporalité mixte, un tiers-temps au sein duquel d'intègrent les deux dimensions temporelles que l'approche spéculative disjoint » MURIEL, *L'identité narrative*, p. 85.

media a passagem de uma ordem paradigmática a uma ordem sintagmática, portanto, é a própria passagem da *mimèsis I* à *mimèsis II*.

Acontecimentos isolados podem se relacionar em uma intriga. O papel mediador da intriga é tanto o de uma história que se faz por eventos, quanto a transformação destes eventos em história.

A configuração é esta transição mediadora que tem um caráter condutor. Conduz uma história, conduz o desenvolvimento de situações para que elas deem forma a uma história. Sucessão é diferente de condução, e uma história deve conduzir até algum lugar. A narrativa, permitindo que o tempo escape à cronologia, cria um tempo próprio da *mimèsis*, um tempo que é próprio do ser humano, capaz de encadear episódios significativamente através da linguagem. A mediação linguística faz a ponte entre o tempo cronológico, fundamentalmente episódico, e o tempo como foi vivido subjetivamente pelo sujeito. A mediação linguística, portanto, dá inteligibilidade a um apanhado de eventos que formam uma totalidade. “Uma história, além do mais, deve ser mais do que uma enumeração de acontecimentos em ordem serial, ela deve os organizar em uma totalidade inteligível”<sup>339</sup>. Como já dizia Aristóteles na *Poética*<sup>340</sup>, não é acidentalmente que se entrelaçam as ações para que se tornem uma história narrativa. Elas buscam uma inteligibilidade.

Estas ações entrelaçadas são o "que" da narrativa (são os termos de uma intriga: os agentes, os objetivos, os meios, as interações, as circunstâncias, os resultados inesperados, etc.<sup>341</sup>). Para Aristóteles esta mediação é entre os personagens e o pensamento, que vão, pela intriga, dar forma à tragédia. A configuração mimética é o "como", que vai explorá-las, estas ações (os personagens e o pensamento, nas palavras de Aristóteles), de forma que elas concordem entre si, e que vai, inclusive, englobar os elementos de ruptura, de revés de fortuna, entre outros elementos que podem ser chamados de "discordantes", para que se tornem, também eles, concordantes, isto é, necessários, para a função configuradora da história em questão.

Para que acontecimentos aparentemente isolados sejam encadeados e engajados adequadamente em uma narrativa inteligível não é necessário, e é até desaconselhável, que uma história seja narrada através do método de “e agora, e agora” («alors-et-alors») que responde à questão “e depois?”. Os acontecimentos a serem narrados fazem parte de uma série aberta que permite intervenções configuradoras da parte de quem os está narrando. É necessário que eles não estejam dispostos numa ordem que faça sentido para o

---

<sup>339</sup> « Une histoire, d'autre part, doit être plus qu'une énumération d'événements dans un ordre sériel, elle doit les organiser dans une totalité intelligible » RICŒUR, Op. Cit., p. 48.

<sup>340</sup> 7, 50b32.

<sup>341</sup> Cf. RICŒUR, Op. Cit., p. 102.

desenvolvimento de um “tema” (ou um “pensamento”, no sentido de “argumento”, como tratou Aristóteles). A operação de colocar em intriga, portanto, é a própria função de configurar uma simples sucessão de fatos.

O comprometimento que a narrativa tem de ter é com a totalidade significativa dos acontecimentos, e a isto se chega através de um desenvolvimento de acontecimentos capazes de serem seguidos logicamente pelo leitor. O que serve de linha para um nó de sentido é a relação lógica de fatos dispostos conforme uma forma de enredo. A que lógica se refere? Apesar de o termo “lógica” não ser diretamente empregado na Poética, Aristóteles já o havia relacionado com as categorizações das ideias de necessidade e probabilidade no *Organon*<sup>342</sup>. A lógica neste contexto aristotélico refere-se a uma inteligibilidade prática, a uma *phronèsis* (inteligência prática) ao invés de uma *théoria*. O lado prático da poesia “não é uma fazer efetivo, ético, mas precisamente inventado, poético”<sup>343</sup>. Desta forma pode-se dizer que a intriga é um “pensamento”, um “ponto” ou um “tema”.

### 3.2.2 O sentido do ponto final

Se o final de uma história é o polo de atração de uma narrativa, ele é um resultado de um processo não menos importante, que é a intriga. Deste modo, a intriga é a composição de um conjunto de fatos que se mostram heterogêneos à partida, mas que conduzem a algum lugar.

Este lugar é o objetivo para o qual os elementos da história tendem. Toda a ação depende de um objetivo (*but, telos*) que vai engajá-la no seu acontecer. Mas para que se chegue a este objetivo há de se ter também um motivo que inaugura a ação e, além disso, um agente que provoque tudo isto. Todas estas características têm uma relação de inter-significação no encadeamento narrativo.

Por isso diz-se que a composição narrativa exige uma totalidade de início, meio e fim, e que as fronteiras temporais de uma narrativa são justamente seu começo e seu fim, as quais, no seu meio, devem abranger as características necessárias (concordância, discordância, lógica, articulação, etc.) para que se tornem um “espaço” significativo.

O início de uma história não marca apenas o ponto inicial de uma narrativa, mas a oportunidade de progressão de um episódio. Isto quer dizer que o começo de uma história não é necessariamente o início cronológico, como é o caso das histórias de *feedback*, mas, ainda

---

<sup>342</sup> Cf. *Ibidem*, p. 68.

<sup>343</sup> « N'est pas un faire effectif, étique, mais précisément inventé, poétique » *Idem*.

assim, estes episódios permitem que os outros componentes sejam a eles relacionados e tenham nele partida. Isto quer dizer que o início não precisa ser um acontecimento sem precedentes temporais, mas um acontecimento que inaugura a lógica da sucessão de fatos que virão na sequência.

O meio de uma narrativa não é apenas um episódio que segue o outro e do qual se seguem outros, mas uma reviravolta de fortuna, isto é, algo que provoca uma mudança no desenvolvimento linear da história, a partir da qual a intriga se faz e a história ganha complexidade. Neste entremeio, está a sucessão de fatos. Porém, é nesta sucessão que relaciona início e fim que identifica-se o conceito de “*renversement*” (*métabolè, metaballein, metabasis*, azares ou revezes da fortuna), que é fundamental para o desenvolvimento da história. Este revés de fortuna é o que se pode identificar como a passagem de um estado de fortuna para um estado de azar, de infortúnio.

E o que fará de um episódio o “termo” de uma narrativa? Para Ricœur, a ação não é um fim em si, mas pode ser um fim de acordo com a narrativa contada na medida em que conclui uma ação. Para Aristóteles há duas formas de caracterizar um fim: necessidade e probabilidade (verossimilhança). É necessário que o fim de uma narrativa seja aceitável. De qualquer forma, quando olhamos uma narrativa a partir do seu final, devemos pensar que ela exige a história precedente. A conclusão deve ser necessária e suficiente. Assim como o fim não precisa ser um fato último, mas um fato que marque a necessidade e a probabilidade de um resultado em relação ao todo da história.

Além disso, é importante notar que estas três partes intersignificativas, ou melhor dizendo, esta totalidade significativa, exige um “ponto final”, a partir do qual se pode perceber se a história esteve, durante todo o seu progresso, encaminhando-se adequadamente para ele, já que toda a narrativa deve acontecer em função dele. Já dizia Aristóteles que se algum dos episódios da narrativa for anulado e sem trazer consequências para a totalidade da história, quer dizer que nunca fez parte do todo.

Na *Poética*, Aristóteles não se refere a outra problematização a respeito da questão do tempo senão a questão da duração da tragédia, e, o fazendo, define, acidental e simultaneamente, a noção de beleza. Diz ele que uma imitação narrativa “deve ser constituída por uma ação inteira e completa, com princípio, meio e fim, para que, una e completa, qual organismo vivo, venha a produzir o prazer que lhe é próprio”<sup>344</sup>. A definição, por trás desta descrição, é de que a ordenação, a necessidade e a grandeza definem o belo. E não só na

---

<sup>344</sup> ARISTÓTELES. *Poética*, XXIII 147.

*Poética* faz-se esta constatação, na *Metafísica*<sup>345</sup>, as supremas formas do belo são: a ordem, a simetria e o definido.

Em nome deste ideal de beleza, (“numa palavra: proporção”<sup>346</sup>), é que Homero, “ao compor a Odisseia, não poetou todos os sucessos da vida de Ulisses [...] mas compôs em torno de uma ação uma”<sup>347</sup>. Porque uma boa obra deve poder ser apreendida do princípio ao fim, não podendo ser nem muito longa nem muito curta.

Porque o belo consiste na grandeza e na ordem, e portanto um organismo vivo, pequeníssimo, não poderia ser belo (pois a visão é confusa quando se olha por tempo quase imperceptível); e também não seria belo, grandíssimo (porque faltaria a visão do conjunto, escapando à vista dos espectadores a unidade e a totalidade; imagine-se, por exemplo, um animal de dez mil estádios). Pelo que, tal como os corpos e organismos vivos devem possuir<sup>348</sup>.

Sendo a obra tal qual um organismo, precisa ser completa. Precisa ser composta por elementos suficientes para que funcione adequadamente. Chegar a um final não é suficiente se a narrativa não tiver todos os episódios necessários. Ela não sobreviveria (e, como grande parte das obras, cairia no esquecimento, não sobrevivendo na memória coletiva, enquanto algumas outras, bem compostas, tornam-se clássicos de vida longa, para não dizer eterna).

A partir do seu ponto final, a história pode ser vista como uma totalidade. É então que se tem o critério para retornar aos elementos de composição. O sentido do ponto final, isto é, a descoberta da totalidade da obra, não acontece simplesmente na narração, mas na re-narração. A função estrutural do encerramento é mais discernida no re-narrar. Isto porque não é simplesmente pelo fato de um ponto final (um pensamento, uma conclusão, um tema) ser conhecido, que os episódios que levam a ele tenham sido já apreendidos. É o caso das narrativas que constroem as tradições e as culturas populares: não é pelo fato de serem já bastante conhecidas enquanto totalidade que esgotam a possibilidade de refazer-se uma leitura de seu encadeamento enquanto ainda portador de sentidos latentes.

Registra-se aqui a citação, ainda que longa, da passagem na qual Ricœur refere-se a esta problemática:

---

<sup>345</sup> ARISTÓTELES. *Metafísica*. Trad. Leonel Vallandro. Porto Alegre: Ed. Globo, 1969. M 3, 1078 a 31 b 2.

<sup>346</sup> REALE, *História da filosofia antiga*, p. 490.

<sup>347</sup> ARISTÓTELES. *Poética*, VIII 48.

<sup>348</sup> Idem.

A configuração da intriga impõe à sequência indefinida dos incidentes “o sentido do ponto final” (para traduzir o título da obra de Kermode, *The sense of an Ending*). Falamos há pouco do “ponto final” como aquele do qual a história pode ser vista como uma totalidade. Podemos agora acrescentar que é no ato de re-narrar, mais que no de narrar, que essa função estrutural do encerramento pode ser discernida. A partir do momento em que uma história é bem conhecida – e é o caso da maioria das narrativas tradicionais ou populares, assim como das crônicas nacionais relatando os acontecimentos fundadores de uma comunidade -, seguir a história é menos encerrar as surpresas ou as descobertas no reconhecimento do sentido vinculado à história considerada como um todo do que apreender os próprios episódios bem conhecidos como conduzindo a este fim. Uma nova qualidade do tempo emerge dessa compreensão<sup>349</sup>.

Acredita-se que esta passagem seja fundamental para esclarecer a possibilidade de voltar-se indeterminadas vezes para a obra, dando-lhe sempre novo significado, independentemente do fato de ser já uma obra que apresente sua totalidade de elementos configuradores. A partir dela perceber-se-á, doravante, de que forma a totalidade de significados é sempre alargável.

### 3.2.3 Revés da fortuna

Considerando que é a completude da obra que vai ser critério para os episódios nela dispostos, o que está sendo criticado não são os episódios, mas a textura episódica<sup>350</sup>, isto é, episódios que se sigam sem uma coerência narrativa, que se sigam acidentalmente e não para que se possa justificá-los logicamente quando se chegue ao termo final da obra.

Estes episódios, enquanto acontecimentos individuais, são configurados no seio de uma história comum que os encadeie. “Compor a intriga é já fazer surgir o inteligível do acidental, o universal do singular, o necessário ou o verossímil do episódico”<sup>351</sup>. A intriga é o resultado inteligível da organização de diversos acontecimentos, transformando-os em uma totalidade “sensata”. Portanto, o papel mediador da configuração não apenas media os

---

<sup>349</sup> « La configuration de l'intrigue impose à la suite indéfinie des incidents «le sens du point final» (pour traduire le titre de l'ouvrage de Kermode, *The Sense of and Ending*). Nous avons parlé tout à l'heure du « point final » comme celui d'où l'histoire peut être vue comme une totalité. Nous pouvons maintenant ajouter que c'est dans l'acte de re-raconter, plutôt que dans celui de raconter, que cette fonction structurelle de la clôture peut être discernée. Dès qu'une histoire est bien connue – et c'est le cas de la plupart des récits traditionnels ou populaires, aussi bien que celui des chroniques nationales rapportant les événements fondateurs d'une communauté -, suivre l'histoire, c'est moins enfermer les surprises ou les découvertes dans la reconnaissance du sens attaché à l'histoire prise comme un tout qu'appréhender les épisodes eux-mêmes bien connus comme conduisant à cette fin. Une nouvelle qualité du temps émerge de cette compréhension » RICŒUR, *TetR I*, p. 105.

<sup>350</sup> Cf. Ibidem, p. 71.

<sup>351</sup> « Composer l'intrigue, c'est déjà faire surgir l'intelligible de l'accidentel, l'universel du singulier, le nécessaire ou le vraisemblable de l'épisodique » Ibidem, p. 70.

acontecimentos e uma história, mas fá-lo de forma a criar uma unidade (ou totalidade) entre estes acontecimentos. Nestes termos, um acontecimento não se faz nunca um evento isolado dentro de uma história, mas deve ser sempre uma contribuição sensata para a inteligibilidade, isto é, para o todo compreensível, da história<sup>352</sup>.

Esta totalidade sensata e inteligível é o "*holos*" aristotélico: marcadamente algo que começa, tem meio e tem fim. A possibilidade de englobar um "todo" neste sentido é exclusiva da composição poética, porque esta possibilidade está excluída, por exemplo, de uma experiência vivida, no sentido de que nunca se tem um marco evidente de início ou de fim senão de rede que se conecta, principalmente no que diz respeito ao significado da experiência, com o que já passou e, principalmente, com o que está por vir e que está potencialmente apto a mudar o significado da experiência passada. Além disso, a disposição de fatos neste "todo" não se demora sobre a questão temporal senão sobre a questão lógica, a qual é uma segunda característica exclusiva e marcante da composição poética: início, meio ou fim são sempre escolhas poéticas, as quais devem ser em função do todo lógico.

Em toda tragédia há o nó e o desenlace. O nó é constituído por todos os casos que estão fora da ação e muitas vezes por alguns que estão dentro da ação. O resto é o desenlace. Digo pois que o nó é toda a parte da tragédia desde o princípio até aquele lugar onde se dá o passo para a boa ou má fortuna; e o desenlace, a parte que vai do início da mudança até o fim<sup>353</sup>.

Um evento narrativo deve criar uma ruptura, isto é, surgir e criar uma descontinuidade. Sem tal componente, uma história não progride, não apresenta elementos

---

<sup>352</sup> « C'est cette capacité de l'histoire à être suivie qui constitue la solution poétique du paradoxe de distention-intention. Que l'histoire se laisse suivre convertit le paradoxe en dialectique vivante » Ibidem, p. 104. Basicamente, contam-se ou narram-se ações, isto é um fazer; e descrevem-se situações ou estados, ou seja, o ser de algo. Os elementos descritivos não aparecem no curso do tempo. Portanto, a *mise en intrigue* localiza os acontecimentos narrados em uma temporalidade narrativa. O tempo narrativo, não precisando ser linear, faz notar que ao ler, não percebemos apenas a história, mas o tempo em si, já que conseguimos dar significado a episódios que não estão encadeados numa sucessão cronológica. Ricœur quer mostrar que através da narrativa, o homem pode transformar sua relação com tempo, destronando a condição supostamente imposta pela *distentio animi* agostiniana. Isto porque Ricœur está convencido de que a linguagem oferece ao ser humano uma dimensão do possível, isto é, de mudança de sentido da experiência a partir da linguagem. A função narrativa é fundamental para transformar nossa condição temporal em algo significativo, em uma trajetória com algum sentido. Nossa existência temporal é continuamente jogada contra episódios discordantes, os quais não fariam sentido caso não os realocássemos ou ressignificássemos conforme interpretações, isto é, mediações linguísticas, que os concordassem. A discordância dilacera a concordância (experiência vivida) e a concordância repara a discordância (atividade verbal). «Augustin gémit sous la contrainte existentielle de la discordance. Aristote discerne dans l'acte poétique pas excellence – la composition du poème tragique – le triomphe de la concordance sur la discordance. Il va de soi, écrit Ricœur, que c'est moi, lecteur d'Augustin et d'Aristote, qui établis ce rapport entre une expérience vive où la discordance déchire la concordance et une activité éminemment verbale où la concordance répare la discordance» (RICŒUR, *Mimèsis, référence et réfiguration*, p. 31).

<sup>353</sup> ARISTÓTELES. *Poética*, XVIII 105.

novos. Modificar o sentido de uma história é criar uma discordância narrativa, “os revezes de fortuna é que fazem da intriga uma transformação regrada, desde uma situação inicial até uma situação terminal”<sup>354</sup>. Porém, um fator de discordância deve, ao mesmo tempo, ser um fator de concordância, porque de outra forma não se daria lugar a uma história compreensível, com fatores inter-relacionados, apenas justapostos. Sem que os diferentes episódios da história concordem entre si, não é possível desenvolver uma narrativa significativa. “É na vida que o discordante arruína a concordância, não na arte trágica”<sup>355</sup>. A completude da obra, portanto, deve estar acordante com este elemento fundamental e as exigências de duração por ele requeridas.

A discordância que ora ou outra chega na intriga, chega exatamente como fator surpresa, contra qualquer expectativa, “o “surpreendente” (*to thaumaston*) – cúmulo do discordante – são então os golpes do acaso que parecem acontecer de propósito”<sup>356</sup>. O cerne da concordância discordante é propriamente o que Aristóteles chama de “*renversement*” (*metabolè*), e são determinadas por situações paradoxais e complexas - as mais propícias para gerar emoções no leitor.

Chamo ação "simples" aquela que, sendo una e coerente, do modo acima determinado, efetua a mutação de fortuna, sem peripécia ou reconhecimento; ação "complexa", denomino aquela em que a mudança se faz pelo reconhecimento ou pela peripécia, ou por ambos conjuntamente<sup>357</sup>.

Vê-se que a inteligibilidade da obra não opõe um intelectualismo à percepção estética, muitas vezes relacionada com um “emocionalismo”. Na medida em que o discordante é, conforme a verossimilhança e a necessidade, incluído no seio do concordante, o comovente é incluído no inteligível. “As histórias não procuram também colocar lucidez onde há perplexidade? E a perplexidade não é maior lá onde os revezes da fortuna são mais inesperados?”<sup>358</sup>.

Causa e efeito foram sempre características correntes na filosofia aristotélica; no caso da Poética, esta causa-efeito faz com que o acontecimento narrado na sequência decorra da

---

<sup>354</sup> « Les renversements de fortune qui font de l'intrigue une transformation réglée, depuis une situation initiale jusqu'à une situation terminale » RICŒUR, *Soi-même*, p. 168.

<sup>355</sup> « C'est dans la vie que le discordant ruine la concordance, non dans l'art tragique » RICŒUR, *TetR I*, p. 72.

<sup>356</sup> « Le «surprenante» (*to thaumaston*) – comble du discordant -, ce sont alors les coups du hasard qui semblent arriver à dessein » RICŒUR, *Op. Cit.* p. 72.

<sup>357</sup> ARISTÓTELES. *Poética*, X 58.

<sup>358</sup> « Les histoires ne cherchent-ils pas aussi à mettre de la lucidité là où il y a de la perplexité ? et la perplexité n'est-elle pas la plus grande là où les renversements de fortune sont les plus inattendus ? » RICŒUR, *Op. Cit.*, p. 71.

própria lógica da intriga. A novidade é que esta causalidade deve ser gerada a partir de uma quebra na expectativa: isto não quer dizer que não haja uma lógica narrativa, há uma lógica que surpreende, o que envolve o leitor muito mais profundamente do que uma mudança pelo acaso ou pela sorte. Neste sentido é que convencer é melhor do que ser verdadeiro, para a lógica da poética.

A relação entre o verossimilhante e o aceitável é o persuasivo. Mais vale, para este reconhecimento que gera prazer, um impossível verossímil do que um possível inverossímil. A persuasão é o último critério da *mimèsis*, pois é o efeito que toca no leitor. O persuasivo depende de critérios do imaginário social. Para Aristóteles o persuasivo deriva do verossímil, isto é, do possível dentro do texto. E o persuasivo, portanto, é o critério para que o impossível se torne aceitável.

O verossímil, portanto, para Ricœur, é a concordância discordante. É ele que dá inteligibilidade (e credibilidade) à obra. Esta inteligibilidade é, portanto, produto tanto da obra quanto do leitor: é apenas nesta intersecção que nasce o persuasivo. Não é senão no espectador que as emoções trágicas têm lugar para se fazer.

Os prazeres característicos da tragédia são o terror e a piedade. Fatos são compostos, imitados ou representados em uma intriga, de tal forma que despertem tais sentimentos. É pela atividade representativa que estes sentimentos específicos chegam à composição. Eles são construídos, em primeira instância, na obra. E só então que o espectador vai poder experimentá-los. “Assim, por sua própria natureza, a inteligibilidade característica da consonância dissonante, aquela mesma que Aristóteles coloca como verossímil, é o produto comum da obra e do público. O “persuasivo” nasce em sua intersecção”<sup>359</sup>. (Se a passagem de uma ordem paradigmática a uma ordem sintagmática é a passagem da *mimèsis* I à *mimèsis* II, o persuasivo vai ser a intersecção entre a *mimèsis* II e a *Mimèsis* III).

### 3.2.4 Tradicionalismo e esquematização

A verossimilhança da qual se fala em relação à disposição e ao fechamento dos acontecimentos da obra poética é responsável pela persuasão. Esta persuasão não vai estar fundamentada senão na pré-compreensão cultural, porque esta pré-compreensão faz o papel

---

<sup>359</sup> « Ainsi, par sa nature même, l’intelligibilité caractéristique de la consonance dissonante, celle même qu’Aristote place sous le titre du vraisemblable, est le produit commun de l’ouvre et du public. Le «persuasif» naît à leur intersection » Ibidem, p. 82.

derradeiro de transmitir modelos que sejam inteligíveis e que se tornam verossímeis aos olhos do leitor. Como já vimos, faz parte da pré-disposição narrativa da experiência humana a estrutura semântica da ação, sua simbologia e sua temporalidade. Estes elementos não apenas possibilitam que uma história seja seguida a partir do momento em que ela é configurada de maneira a empregar seus termos (as ações, os agentes, as situações), mas ao mesmo tempo, é a partir da maneira com que estes termos são empregados, que vai ser possível distinguir uma história como verossímil.

A credibilidade que se dá para uma história, portanto, é esta verossimilhança feita persuasão. Um leitor deixa-se persuadir apenas por aquilo que é credível, que o convence. Desta forma, vai depender da forma como o autor toca a esfera da pré-compreensão e procura transformá-la, movendo esta pré-compreensão para fora de um lugar-comum ao induzir, sugerir, uma nova compreensão.

O persuasivo é, portanto, um traço subjetivo da obra. Acontece por meio do verossímil, o qual não se faz verossímil senão pelas exigências dos modelos culturais, que, por sua vez, ancoram-se em modelos de ação de certo modo já recebidos, tradicionais.

Entende-se, assim, que a forma como estes elementos da pré-compreensão são configurados é a forma que assume o tradicionalismo literário. O que se quer dizer com isso é que o tradicionalismo, é um amálgama dos traços formais (a inversão da fortuna e os laços causais, por exemplo) que fazem do *muthos* uma concordância discordante. No interior deste modelo tradicional literário há um esquematismo que engendra o “ponto final” e os eventos que o antecedem e o justificam.

O esquematismo representa uma configuração que carrega traços de uma tradição, isto é, que é marcadamente uma configuração tradicional e não ocasional. Contudo, esta configuração tradicional dos elementos da pré-compreensão não remete à ideia de transmissão de conteúdos já prontos, portanto inertes, mortos; pelo contrário, quando fala em tradicionalismo Ricœur refere-se à transmissão de uma constante inovação, ritmada pela sempre possível reativação dos conteúdos poéticos. “Assim compreendido, o tradicionalismo enriquece a relação da intriga com o tempo com um traço novo”<sup>360</sup>.

A tradição, portanto, é encarada como um movimento constante entre inovação e sedimentação. Esta, levando a paradigmas dos quais a inspiração para o modelo inicial foi já superada pela constante ressedimentação. Os paradigmas são da tipologia da tessitura da intriga e a que se mostrou vigente na cultura ocidental foi, sem dúvida, a da concordância discordante e a do gênero trágico.

---

<sup>360</sup> « Ainsi comprise, la traditionnalité enrichit le rapport de l'intrigue au temps d'un trait nouveau » Ibidem, p. 106.

Foi assim que a tradição narrativa foi marcada não somente pela sedimentação da forma de concordância discordante e pela do gênero trágico (e dos outros modelos do mesmo nível), mas também pelos tipos engendrados o mais próximo possível das obras singulares. Se englobarmos forma, gênero e tipo sob o título de paradigma, diremos que os paradigmas nascem do trabalho da imaginação produtora nesses diversos níveis<sup>361</sup>.

Os paradigmas de forma, gênero e tipo nascem da faculdade de imaginação produtiva. Esta imaginação produtiva sendo sempre capaz de criar, contra a resistência da sedimentação da tradição, novas regras para experimentação ulterior. Para melhor compreender a possibilidade de inovação sobre a sedimentação, Ricoeur fala nos paradigmas como uma gramática capaz de regular as novas composições. Novas até se tornarem paradigmas.

É por isso que os paradigmas constituem somente a gramática que regula a composição de obras novas – novas antes de se tornarem típicas. Da mesma maneira que a gramática de uma língua regula a produção de frases bem formadas cujo número e cujo conteúdo são imprevisíveis, uma obra de arte – poema, drama, romance – é uma produção original, uma existência nova no reino da linguagem<sup>362</sup>.

A inovação é, na verdade, uma nova maneira de lidar com os paradigmas da tradição. Reportar-se de modo diferente ao mesmo. Todas as obras têm algum tipo de inovação em relação às outras, seja ao nível de forma, tipo ou gênero, variando temas e termos. Portanto, percebe-se que o artesão das palavras que é este autor que cria o reino do *como-se* envolve, mediando, o regime da *práxis* e o poético sempre de forma a renovar. Faz isso através de uma inovação regrada. Agencia o campo da pré-compreensão de modo a criar uma imagem poética que, ao atingir uma totalidade significativa, persuade o leitor a respeito desta nova inteligibilidade do mundo.

---

<sup>361</sup> « C'est ainsi que la tradition narrative a été marquée non seulement par la sédimentation de la forme de concordance discordante et par celle du genre tragique (et des autres modèles du même niveau), mais aussi par celle des types engendrés au plus près des ouvres singulières. Si l'on englobe forme, genre et type sous le titre de paradigme, on dira que les paradigmes naissent du travail de l'imagination productrice à ces divers niveaux » Ibidem, p. 107.

<sup>362</sup> « C'est pourquoi les paradigmes constituent seulement la grammaire qui règle la composition d'ouvre nouvelles – nouvelles avant de devenir typiques. De la même manière que la grammaire d'une langue règle la production de frases bien formées, dont le nombre et le contenu sont imprévisibles, une ouvre d'art – poème, drame, roman – est une production originale, une existence nouvelle dans le royaume langagier » Ibidem, p. 108.

A inovação regrada, para criar uma totalidade significativa, procura abranger certos elementos. A extensão da obra abrange estes elementos e representa os limites até os quais a ação precisa ser desenvolvida narrativamente para que o texto faça sentido. Esta extensão é moldada conforme a necessidade até que se torne verossímil. Isto é, trata-se aqui de perceber que estão envolvidos numa cadeia de entrecruzamentos tanto a necessidade, a verossimilhança e, conseqüentemente, a extensão da obra. É dentro dos limites desta última, desta composição interna da obra, que a história deve se desenvolver, isto é, deve percorrer elementos dispostos de modo a marcar a passagem da fortuna ao azar ou do azar à fortuna.

Esta disposição, ao invés de verdadeira deve ser verossímil; e não abrangendo elementos demais ou de menos, deve abrangê-los apenas os necessários. O que se entende por necessário são os elementos sem os quais a história não justificaria seu fim, do que resulta o corolário fato de que a compreensão desta história narrada pela intriga de eventos significa compreender como e por que é que se chega ao final que se chega vindo da história que se conta. Há uma condução da intriga que resulta em uma compreensão da ação narrada, porque esta ação narrada não carece nem daquilo que se precisa para compreender o tempo cronológico nem a impressão de tempo.

A nova inteligibilidade do real, resultante do processo de esquematização narrativa, é da ordem da imaginação criadora e produz não uma réplica do real, mas uma imitação activa, uma síntese do heterogêneo de natureza muito diferente daquela que caracteriza a racionalidade técnico-combinatória, a que ficou ainda ligada a filosofia do *Cogito*<sup>363</sup>.

A composição do *muthos*, isto é, a disposição de episódios, é, em si, uma atividade ordenadora no sentido da inteligibilidade. Compor o *muthos* é utilizar-se inteligivelmente (e poeticamente) do accidental. Utilizar-se universalmente (e poeticamente) do singular. Utilizar-se necessária e verossimilmente (e poeticamente) do episódico. Aquele que compõe o *muthos*, isto é, que faz a intriga, é um imitador da ação. O equilíbrio do fazer poético depende da fecundidade dos elementos ação e narrativa: o poeta é a matriz.

A narrativa encadeia de forma criativa e inteligível o tema (pensamento, argumento, conteúdo), e os termos (circunstâncias, personagens, episódios e mudanças de fortuna) formando uma tessitura que sintetiza todos estes elementos heterogêneos, o que vai se chamar, para Ricœur, *síntese do heterogêneo*. “A poética, no sentido lato do termo, redescreve a

---

<sup>363</sup> PORTOCARRERO, *Horizontes da Hermenêutica em Paul Ricœur*, p. 60.

realidade, abrindo nela as variações imaginativas que permitem perceber não só o horizonte intencional do agir, como aquelas que promovem a iniciativa”<sup>364</sup>.

O ato configurante extrai uma configuração de uma sucessão. Extrai uma figura. Dá ao leitor a possibilidade de seguir uma história. Seguir uma história é acompanhar contingências que conduzem a uma conclusão. O ponto final dado pela conclusão é o fechamento de uma totalidade narrada. Esta conclusão, entretanto, não é um fim. É um ponto final apenas no sentido em que fecha a totalidade da obra apresentada pelo autor. A ação do leitor, de perceber que ali há uma totalidade e entender esta totalidade é uma ação já interpretativa, que vai acontecer por meio do reconhecimento e da persuasão e vai ser responsável por um conhecimento refigurador, o qual vai ser explorado pela *Mimèsis* III.

---

<sup>364</sup> Ibidem, p. 86.



## 4. Ler a ação e agir

O desenvolvimento do percurso da *Mimèsis* faz-se completo quando faz um retorno, é restituído, ao campo da *práxis*. Este retorno é um estágio que Gadamer chamaria de “aplicação”. Também pode-se perceber em Aristóteles esta finalidade externa para o discurso poético apesar de esta ser mais enfatizada por ele quando trata da *Retórica*. Este estágio onde a função da *Mimèsis* se completa é marcado pela intersecção “do mundo configurado pelo poema e do mundo no qual a ação efetiva exhibe-se”<sup>365</sup>, e Ricœur vai chamá-lo de *Mimèsis* III, dedicando-lhe também um capítulo no primeiro tomo de *Tempo e narrativa*.

A *Mimèsis* III, enquanto “refiguração da experiência temporal pela tessitura da intriga”<sup>366</sup>, vai tornar o ato de leitura uma peça fundamental para a teoria da interpretação. Desta forma Ricœur propõe-se pensar no capítulo referido, e, principalmente no capítulo *Mundo do texto e mundo do leitor* no terceiro tomo de *Tempo e narrativa*, sobre como o ato de leitura articula-se diante do dinamismo do ato da escrita para que se justifique que a leitura seja considerada “o vetor da aptidão da intriga de modelar a experiência”<sup>367</sup>. Esta articulação vai trazer alguns elementos à tona novamente, como, por exemplo, a questão da referência no que diz respeito à ordem narrativa.

Para que o percurso da *mimèsis* seja devidamente concluído, far-se-á um caminho que relaciona a estratégia do autor configurada na narrativa e a concernente resposta do leitor. Isto porque a estratégia do autor corresponde, como vai ser percebido, a um momento retórico da ficção que só vai fazer sentido para a estrutura circular e significativa da *mimèsis* na medida em que este primeiro momento der lugar, simultaneamente, a um outro, que é a de um leitor “combatente”, ativo e desconfiado. “É no ato de ler que o destinatário joga com as coerções narrativas, efetiva os desvios, participa do combate entre o romance e o anti-romance”<sup>368</sup>,

Assim sendo, percebe-se que, à partida, tem-se uma retórica da ficção que vai, posteriormente, ser continuada por uma retórica da leitura, marcando a oscilação entre o texto e o leitor diante do ato de significar o texto narrativo. Vê-se que, da mesma forma como o significado não acontece dentro do texto, a experiência narrativa não se executa

---

<sup>365</sup> « Du monde configuré par le poème et du monde dans lequel l'action effective se déploie » RICŒUR, *TetR I*, p. 109.

<sup>366</sup> « Re-figuration de l'expérience temporelle par la mise en intrigue » Ibidem, p. 110.

<sup>367</sup> « S'il est vrai que l'acte de lecture est le vecteur de l'aptitude de l'intrigue à modéliser l'expérience, il faut montrer comment cet acte s'articule sur le dynamisme propre à l'acte configurant, le prolonge et le conduit à son terme » Idem.

<sup>368</sup> « C'est dans l'acte de lire que le destinataire joue avec les contraintes narratives, effectue les écarts, prend part au combat du roman et de l'anti-roman » Ibidem, p. 117.

exclusivamente fora do texto, no sentido de relativismo. As escolhas do autor para dar forma à trama não são indiferentes à interpretação, o que não permite que a leitura seja uma ação extrínseca e contingente.

O texto chama o leitor para posicionar-se na sua mesma direção, no seu mesmo sentido. O texto abre, portanto, uma direção de pensamento: “interpretar é tomar o caminho de pensamento aberto pelo texto, pôr-se em marcha para o oriente do texto”<sup>369</sup>. Enquanto a estruturação da narrativa é um caminho aberto pelo leitor podemos dizer que pertence à disciplina da poética; na medida em que a narrativa suscita uma comunicação entre leitor e autor, a obra não deixa também de pertencer à disciplina da retórica, pois pode ser analisada conforme fatores de persuasão. A retórica e, conseqüentemente, a persuasão, encontram-se no encadeamento verossímil arranjado pelo autor.

Fazendo-se necessária esta réplica ao texto, o leitor faz-se, paradoxalmente, predador e vítima da obra<sup>370</sup>. Este papel do leitor vai ser pensado diante de três dialéticas. A primeira é a de combate, e é bastante explorada pela estratégia de decepção da literatura moderna - ao invés de apresentar uma obra que é configurada conforme uma legibilidade imediata, a quase total configuração da obra recai aos cuidados do leitor. A segunda dialética acontece pelo fato de que a leitura não revela apenas a indeterminabilidade da obra, mas um excesso de sentido, pois o texto, nesta perspectiva de atividade do leitor, mostra-se inesgotável, que faz com que o texto se alterne entre carência e excesso. A terceira dialética é a concretização da busca da coerência da obra, com a qual, no momento em que envolve e convence o leitor, o não-familiar torna-se familiar. A soma destas três dialéticas torna a leitura uma experiência viva. "Viva" porque uma obra, além de ser fonte de resposta para perguntas (expectativas) anteriores, é uma fonte de novas perguntas.

Estas perguntas são feitas por um leitor que se reporta ao texto literário em busca de orientação para a vida prática. Esta hermenêutica prático-normativa é possível através da narrativa de ficção justamente porque ela participa de um momento caracteristicamente estético. A estética é tomada aqui como a possibilidade de comunicação que possibilita cognição pelo contraste com a experiência cotidiana, para percebê-lo retomar-se-á o conceito de *catharsis* em Aristóteles. Ricœur retoma este conceito ao concluir que a experiência estética gerada pelo contato com a obra literária não é apenas um momento de prazer desinteressado, mas um deslocamento das capacidades de explorar, refletir, especular, julgar, para uma dimensão poética, que vai resultar sobre a ação, esclarecendo-a e modificando-a.

---

<sup>369</sup> RICŒUR, *Do texto à acção*, p. 159.

<sup>370</sup> Cf. RICŒUR, *TetR III*, p. 243.

Estética, portanto, é a suspensão da condição real do leitor, enquanto catarse, é a capacidade de novas avaliações diante desta condição. Esta possibilidade de trazer à condição prática um significado apreendido no momento da leitura é justamente o que marca o momento da *mimèsis* III, que é a refiguração do texto. Refiguração, portanto, é algo que se passa já no campo prático.

É importante perceber que existe um retorno, uma circularidade, da *Mimèsis* III para a *Mimèsis* I, mas que este círculo não é um círculo vicioso. Justamente o contrário, é uma progressão. Não é nem o caso de o ponto de chegada reconduzir ao ponto de partida, nem mesmo de o ponto de chegada estar previsto desde o início<sup>371</sup>. Para entender a maneira como acontece a teoria da leitura, sem a qual não se completa esta circularidade, Ricœur cria a imagem de “uma espiral sem fim que faz a meditação passar muitas vezes pelo mesmo ponto, mas numa altitude diferente”<sup>372</sup>. Esta ideia de circularidade é a de um círculo hermenêutico que não cessa de renascer<sup>373</sup>, tanto quanto os novos significados de um texto não cessam quando ele continua a ser narrado. Não se trabalha com a ideia de um texto fechado, encerrado em uma estrutura concluída, mas com um texto que, para ser texto, precisa da interação entre sua narrativa e o leitor.

O leitor entra em contato com o tradicionalismo e a esquematização que dirigem a narrativa, e isto o permite reconhecer a estrutura por trás da configuração. Porém, estas linhas diretrizes que regulam a obra são uma das peças para que a narrativa se faça significativa. Elas “regulam a capacidade da história de se deixar seguir”<sup>374</sup>, sem dúvida, mas “é o ato de ler que acompanha a configuração da narrativa e atualiza sua capacidade de ser seguida. Seguir uma história é atualizá-la na leitura”<sup>375</sup>.

Se o ato da leitura faz a transição entre *Mimèsis* II e *Mimèsis* III, é preciso pensar em termos de projeção de mundo e de constituição de horizontes para o retorno da *Mimèsis* III à *Mimèsis* I. Neste ponto faz-se interessante relembrar Gadamer e perceber o quanto a ideia de intersecção entre mundo do texto e mundo do leitor se aproxima da sua noção de fusão de horizontes: “o ouvinte ou o leitor o recebem [o horizonte projetado pela obra] segundo sua própria capacidade de acolhimento que, também ela, define-se por uma capacidade ao mesmo tempo limitada e aberta a um horizonte de mundo”<sup>376</sup>. Desta forma, deve-se também notar que ao se reportar ao texto, o leitor parte de uma situação concreta própria, o que vai fazer com

---

<sup>371</sup> Le cercle de la *mimèsis* RICŒUR, *TetR I*, p. 110.

<sup>372</sup> « D’une spirale sans fin qui fait passer la méditation plusieurs fois par le même point » Ibidem, p. 111.

<sup>373</sup> Ibidem, p. 116.

<sup>374</sup> « Règlent la capacité de l’histoire à se laisser suivre » Idem.

<sup>375</sup> « C’est l’acte de lire qui accompagne la configuration du récit et actualise sa capacité à être suivie. Suivre une histoire, c’est l’actualiser en lecture » Idem.

<sup>376</sup> « L’auditeur ou le lecteur le reçoivent selon leur propre capacité d’accueil qui, elle aussi, se définit par une situation à la fois limitée et ouverte sur un horizon de monde » Ibidem, p. 117-118.

que cada leitura faça do significado do texto um significado “em situação”. Cria-se, em primeiro lugar, um conflito entre mundo do texto e mundo do leitor, que vai ser temporariamente suspenso para que, em segundo lugar, crie-se uma situação sinérgica.

Portanto, o texto não existe senão enquanto é lido porque o desenvolvimento do conceito de *mimêsis*, isto é, de estruturação da narrativa, não possui um interesse em si mesmo senão o de esclarecer, subordinadamente, a investigação sobre a mediação da existência temporal e pragmática do homem<sup>377</sup>. Por último pretende-se esclarecer que o texto consegue tocar uma dimensão praxica e ontológica, pois o homem, tocado pela palavra, modifica a sua ação e modifica-se. A hermenêutica literária, por ser capaz de tornar significativa a experiência de leitura de configurações poéticas aparentemente ilimitadas, vai servir como modelo de hermenêutica regional para a hermenêutica da condição humana, que vai ter na ação humana, isto é, na própria experiência praxica, o seu lugar hermenêutico, ou, como o chama Ricœur, nesta situação praxica a ação vai ser uma quase-texto a ser interpretado.

#### 4.1 A leitura como mediação entre mundo do texto e mundo leitor

No capítulo referente ao *mundo do texto e mundo do leitor*, no terceiro tomo de *Tempo e narrativa*, a questão de abertura é sobre o que toma o lugar do *passado “real”* referente à história quando se está falando da referência da ficção. Quando se fala em ficção afasta-se daquilo que se alcança através da *referência* e, como já foi visto anteriormente, ao invés de uma referência ostensiva (que não é mais permitida pela inscrição do discurso em um texto) ou de uma representância histórica, cria-se o mundo do texto (noção que está “implicada em toda experiência temporal fictícia”<sup>378</sup>). A ficção, por não fazer referência ostensiva ou histórica, precisa da mediação da leitura para ganhar sentido. Isto é, precisa da leitura porque é o leitor que vai criar a referência para o mundo do texto de ficção. Esta leitura vai resultar na *aplicação*, como a chamava Gadamer, ou, no vocabulário de Ricœur, na *apropriação*. Quando considerado apenas o mundo do texto, enquanto desvinculado da leitura, “o mundo do texto continua sendo uma transcendência na imanência”<sup>379</sup>, isto é, ainda não é apropriado pelo leitor. A noção de mundo do texto, portanto é apenas “metade do caminho rumo à

---

<sup>377</sup> A hermenêutica romântica pretendia um equilíbrio entre leitor e gênio, promovendo a tentativa de contemporaneidade entre ambos os pensamentos a partir da mediação da obra. A ideia diltheyana de compreensão não está de todo separada desta concepção, pois pretendia que a interpretação fosse o resultado de um acesso à subjetividade objetivada de outrem. São ambas perspectivas psicologizantes e historicizantes.

<sup>378</sup> « La notion de monde du texte, implique en toute expérience temporelle fictive » RICŒUR, *TetR III*, p. 230.

<sup>379</sup> « Pris à part de la lecture, le monde du texte reste une transcendance dans l’immanence » Ibidem, p. 230.

aplicação”<sup>380</sup>, é necessário ainda se pensar a mediação da leitura para completar a configuração deste mundo.

“Somente pela mediação da *leitura* é que a obra literária obtém a significância completa, que estaria para a ficção assim como a representância está para a história”<sup>381</sup>. Desta forma, se pode dizer que, sem a leitura, o dinamismo da configuração não se completa, pois a configuração permanece num estatuto suspenso, sem que alguém a refigure. Esta refiguração não acontece apenas no ato de leitura, mas também além dele: “na ação efetiva, instruída pelas obras consagradas, que a configuração do texto se transforma em refiguração”<sup>382</sup>.

A fórmula que Ricœur sugere para pensar a *Mimêsis* III é a de que ela “assinala a intersecção entre mundo do texto e mundo do autor ou do leitor, a intersecção, portanto, entre o mundo configurado pelo poema e o mundo no interior do qual a ação efetiva se desenrola e desdobra a sua temporalidade específica”<sup>383</sup>.

Deve-se explorar a leitura, doravante, enquanto uma disciplina que pertence à poética “na medida em que a *composição* da obra regula a leitura”<sup>384</sup> e que pertence à retórica na medida em que “outros fatores entram em jogo, fatores estes que dependem da espécie de *comunicação* que tem seu ponto de partida no autor e atravessa a obra para encontrar seu ponto de chegada no leitor”<sup>385</sup>.

É então que Ricœur sugere pensar o caminho da teoria da leitura como um percurso que se origina no autor e que se direciona ao leitor, “que é o mediador último entre configuração e refiguração”<sup>386</sup>. Pensa-se este percurso primeiramente ao pensar “a estratégia fomentada pelo autor e dirigida ao leitor”<sup>387</sup>, na sequência, “a inscrição dessa estratégia na configuração literária”<sup>388</sup> e, “a resposta do leitor, considerado quer como sujeito que lê, quer como público receptor”<sup>389</sup>.

---

<sup>380</sup> « Pourquoi cette médiation de la lecture? Pour la raison que nous avons parcouru seulement la moitié du chemin sur la voie de l’application » Ibidem, p. 230.

<sup>381</sup> « C’est en effet seulement par la médiation de la lecture que l’ouvre littéraire obtient la signification complète, qui serait à la fiction ce que la représentance est à l’histoire » Idem.

<sup>382</sup> « Et c’est *au-delà* de la lecture, dans l’action effective, instruite par les œuvres reçues, que la configuration du texte se transmute en refiguration » Idem.

<sup>383</sup> « Marque l’intersection entre monde du texte et monde de l’auditeur ou du lecteur, l’intersection donc entre monde configure par le poème et monde au sein duquel l’action effective se déploie et déploie sa temporalité spécifique » Idem.

<sup>384</sup> « Dans la mesure où la *composition* de l’ouvre règle la lecture » Ibidem, p. 231.

<sup>385</sup> « Autres facteurs entrent en jeu qui relèvent de la sorte de *communication* qui prend son point de départ chez l’auteur, et traverse l’ouvre, pour trouver son point d’arrivée chez le lecteur » Idem.

<sup>386</sup> « Le médiateur ultime entre configuration et refiguration » Idem.

<sup>387</sup> « La stratégie en tant que fomentée par l’auteur et dirigée vers le lecteur » Idem.

<sup>388</sup> « L’inscription de cette stratégie dans la configuration littéraire » Idem.

<sup>389</sup> « La réponse du lecteur considéré lui-même soit comme sujet lisant, soit comme public récepteur » Idem.

## 4.2 Da poética à retórica da ficção

É a partir da estratégia de condução que o autor cria para o leitor que a teoria da leitura cai no campo da retórica. Ricœur enfatiza que esta é uma *retórica da ficção*. Não há de se pensar que a retórica é aqui introduzida como uma tentativa de psicologização do significado do texto, mas que se faz necessária na medida em que o texto precisa apelar a técnicas que o tornem comunicável.

Ricœur fala, no segundo tomo de *Tempo e narrativa*, sobre a transição da voz narrativa, que representa a voz do autor, e retoma a questão no terceiro tomo, vinculando-a com a ideia de que é uma voz que “dá o texto a ser lido”<sup>390</sup> e que, portanto, é um autor implicado na obra. Esta ideia de autor implicado mostra-se importante na teoria da leitura justamente porque a noção de autor pertence à problemática da comunicação, “na medida em que ela é estreitamente solidária de uma retórica da persuasão”<sup>391</sup>, e não porque o leitor deve tentar alcançar um significado determinado e oculto na obra, ali supostamente velado pelo autor.

Fala-se em retórica da persuasão considerando que “o cúmulo da dissimulação seria a ficção jamais parecer ter sido escrita”<sup>392</sup>, isto é, o que se está a considerar não é a autoria enquanto um posicionamento vindo “de fora”, “de antes” do texto, não o autor real, mas, justamente o contrário, a voz que está implicada no texto. Aquele a quem o autor real dá vida mas que, no momento em que lhe dá vida, já não é mais totalmente responsável por ele. De modo que, levado ao extremo, o autor implicado não deixaria nem notar que há uma história ficcional a ser contada, porque não deixaria notar que há uma diferença entre o que o leitor está concebendo da história e a própria história criada por outro alguém.

Este não seria apenas o cúmulo da dissimulação do autor em um autor implicado, mas seria, da mesma forma, o cúmulo da persuasão. E o autor se mostra implicado e persuasivo no momento em que “é o sábio desconhecido que diz que Job é um homem “justo”; é o coro trágico que pronuncia as palavras sublimes do temor e da piedade”<sup>393</sup>. Pode ser que não haja um autor identificável como narrador de uma história, mas vai sempre haver um autor implicado, porque a história é sempre contada por alguém; e vai sempre haver uma tentativa de persuasão, porque a história vai sempre conter juízos morais.

---

<sup>390</sup> « Donne le texte à lire » Ibidem p. 278.

<sup>391</sup> « Dans la mesure où elle est étroitement solidaire d'une rhétorique de la persuasion » Ibidem, p. 233.

<sup>392</sup> « Le comble de la dissimulation serait que la fiction paraisse n'avoir jamais été écrite » Ibidem, p. 234.

<sup>393</sup> « C'est le sage inconnu qui dit que Job est un homme « juste »; c'est le chœur tragique qui prononce les paroles sublimes de la crainte et de la pitié » Ibidem, p. 236.

O autor implicado, portanto, “faz parte dos poderes retóricos”<sup>394</sup> da narrativa, pois a partir do conteúdo que apresenta vai conduzir, em certa medida, a leitura da narrativa. É caso, porém, de que haja tanto um autor que se mostre digno de confiança para o leitor, e aquele que se mostre indigno. Aquele que é digno é descrito por Ricœur em *Tempo e narrativa III* como aquele “que garante a seu leitor que não realiza a viagem da leitura com vãs esperanças e falsos temores acerca não só dos fatos relatados como também das avaliações explícitas ou implícitas dos personagens”<sup>395</sup>. Por sua vez, o indigno “desordena essas expectativas, deixando o leitor na incerteza sobre saber até que ponto ele quer, afinal, chegar”<sup>396</sup>.

O que Ricœur sugere a seguir é pensar esta postura de cada um dos autores implicados, considerando que aquele que se mostra completamente digno de confiança e que leva seu leitor pela mão não faz, tanto quanto o autor indigno de confiança, o leitor trabalhar por si só. A literatura moderna, na qual um autor que não é digno de confiança ganhou lugar, solicita muito mais que o leitor responda do que a literatura romântica do século XVIII. Esta literatura moderna, chamada de “perigosa”<sup>397</sup>, requer um novo tipo de leitor.

Considera-se, então, o autor de ficção como um autor que não busca a referencialidade ostensiva, porque inscreve e varia sobre o real, e que não busca a representância de acontecimentos, porque não é historiador. Portanto, “é justamente porque o romancista não dispõe de uma prova material a fornecer que ele pede ao leitor que lhe conceda não só o direito de saber o que ele conta ou mostra, mas também de sugerir uma apreciação, uma avaliação de seus personagens”<sup>398</sup>. Isto é, a narrativa de ficção dá lugar a um leitor que é ativo. Ou, como o próprio Ricœur o chama, um leitor “*desconfiado*, porque a leitura cessa de ser uma viagem confiante feita em companhia de um narrador digno de confiança, e torna-se um combate com o autor implicado, um combate que o reconduz a si mesmo”<sup>399</sup>.

---

<sup>394</sup> « Des pouvoirs rhétoriques » Ibidem, p. 237.

<sup>395</sup> « Assure son lecteur qu’il n’entreprend pas le voyage de la lecture avec de vains espoirs et de fausses craintes concernant non seulement les faits rapportés, mais les évaluations explicites ou implicites des personnages » Idem.

<sup>396</sup> « Dérègle ces attentes, en laissant le lecteur dans l’incertitude sur le point de savoir où il veut finalement en venir » Idem.

<sup>397</sup> Ibidem, p. 138.

<sup>398</sup> Ibidem, p. 280.

<sup>399</sup> « *Soupçonneux*, parce que la lecture cesse d’être un voyage confiant fait en compagnie d’un narrateur digne de confiance, mais déviant un combat avec l’auteur implique, un combat qui le reconduit à lui-même » Ibidem, p. 238.

### 4.3 Da retórica da ficção à retórica da leitura

A ideia de combate vai se tornar importante no que diz respeito à sequência do pensamento ricœuriano em busca de esclarecer a teoria da leitura. O papel do leitor, que entra em combate com o autor implicado, não é uma imagem que faz do leitor um “*complemento* que pode não haver”<sup>400</sup>. Quando se cria esta imagem de um *complemento* se admite que todos os livros não lidos configuram uma história que não chega a ser lida, o que se faz indefensável nesta altura da argumentação:

nossas análises anteriores deveriam bastar para dissipar essa ilusão: sem leitor que o acompanhe, não há ato configurante em ação no texto; e sem leitor que se aproprie dele, não há mundo desdobrado diante do texto. E, no entanto, renasce continuamente a ilusão de que o texto é estruturado em si e por si, e de que a leitura acontece ao texto como um evento extrínseco e contingente<sup>401</sup>.

Como sugere Jean Greisch, em *Empêtement et intrigue: une phénoménologie pure de la narrativité est-elle concevable ?*, “é preciso renunciar à representação cômoda de que antes de « figurar » em uma história as coisas teria já uma significação independente, objetiva e autônoma sobre a qual viria simplesmente se enxertar uma significação subjetiva<sup>402</sup>”. Por essa razão fala-se mais apropriadamente, nesta altura, em uma retórica da leitura e não mais em uma retórica da ficção, porque cria-se a ideia de oscilação entre texto e leitor, mas “trata-se ainda de uma retórica, na medida em que seus estratagemas estão inscritos no texto e o próprio leitor é, por assim dizer, construído no e pelo texto”<sup>403</sup>.

Percebe-se um elo paradoxal na retórica da leitura: a leitura é a confirmação de uma perspectiva (do autor) que, enquanto não for reconfigurada (pelo leitor), continua configuração incógnita. Portanto, quando se diz que a escrita só se deixa interpretar pelas interpretações que ela abre, percebe-se um sentido de que apenas a leitura é que revela esta estrutura do texto a partir de sua interpretação. A interpretação não é prescrita pelo texto

---

<sup>400</sup> « *Complément* qui peut faire défaut » Ibidem p. 239.

<sup>401</sup> « Nos analyses antérieures devraient suffire à dissiper cette illusion : sans lecteur qui l’accompagne, il n’y a point d’acte configurant à l’ouvre dans le texte ; et sans lecteur qui se l’approprie, il n’y a point de monde déployé devant le texte. Et pourtant l’illusion renaît sans cesse que le texte est structuré en soi et par soi et que la lecture advient au texte comme un événement extrinsèque et contingent » Idem.

<sup>402</sup> « Il faut donc renoncer à la représentation commode, qu’avant de « figurer » dans une histoire, les choses auraient déjà une signification indépendante, objective et autonome, sur laquelle viendrait simplement se greffer une signification subjective » GREISCH, Jean. *Empêtement et intrigue: une phénoménologie pure de la narrativité est-elle concevable ?* In : *Études phénoménologiques*, Tome VI, n° 11. Ed. Ousia, 1990. p. 51.

<sup>403</sup> « C’est encore une rhétorique, dans la mesure où ses stratagèmes sont inscrit dans le texte et où le lecteur est lui-même en quelque façon construit dans et par le texte » Idem.

apesar de ser condicionada por ele na medida em que a escrita do texto antecipa as possibilidades de interpretação<sup>404</sup>. É o que Ricœur chama de *leitura flexionante*, isto é, a liberdade de o leitor replicar o texto: o ato reflexionante “é o que permite que o ato de leitura se liberte da leitura inscrita no texto e dê a réplica ao texto”<sup>405</sup>.

Se o autor é responsável por configurar uma história que possa ser seguida, possibilita ao leitor seguir esta figura inteligível extraída das contingências da prefiguração. Nesse caso, seguir uma história é compreender episódios que se encaminham a uma conclusão e, portanto, não é encerrar as surpresas ou as descobertas vinculadas à história, mas sim apreender os próprios episódios como conduzindo a este fim. Admite-se, portanto, que compreender um texto é compreender de que maneira ele se torna esta totalidade significativa, e com isso não se pretende dar como encerradas as significâncias possíveis de serem extraídas do texto. O ato de compreender, no que se refere ao poético, é a “competência para seguir uma história”<sup>406</sup>

Isto significa que a experiência da narrativa não se exaure simplesmente no interior do texto. Ela inicia-se, sem dúvida, pelo que a narrativa vai compartilhar com o leitor, mas “ela não se dá no interior, nem no exterior, mas, se assim o podemos dizer, no entre-meio”<sup>407</sup>. Tanto autor quanto leitor têm sua função referente ao texto. O autor configura-o, e leitor reconfigura-o. Há uma teoria da leitura que segue e complementa a teoria da escrita.

Este encontro entre autor (implicado) e leitor (implicado) passa-se em um "lugar" que não é nem a intenção do autor, nem o mundo real do leitor. Este *lugar-entre* que se abre a partir da interação de texto e leitor, é o novo mundo que se cria no momento da leitura, “esta experiência deve sua quase-autonomia ao confronto das estruturas internas do texto com todos os horizontes potenciais que, para empregar a terminologia husserliana, tendem a designar um mundo, um mundo fictício, claro, mas ainda assim um mundo”<sup>408</sup>. A experiência de

---

<sup>404</sup> A hermenêutica ricœuriana é uma *hermenêutica do outro*; e o é no sentido em que o texto está impregnado de alteridade: é na ação precedente - do outro - que nos inspiramos para agir. Neste contexto, percebe-se que a alteridade da qual fala Ricœur, não é uma alteridade no sentido de algo que é lançado a partir de fora, absolutamente outro: não pode ser pura diferença, eu preciso ser tocado pela alteridade. Não há alteridade absoluta do mesmo modo como não existe interioridade absoluta, como na hiperbólica imaginação cartesiana, e, portanto, erra alguém que pensa que pode se mediar sozinho. A melhor medida é a do conflito com os outros e, portanto, exterior: eu me conheço pelo outro, e esta marca da situação de conflito como uma relação fundamental para a hermenêutica mostra como a alteridade é o descentramento das ilusões de verdade. Neste sentido é possível retomar a ideia apresentada anteriormente de que a hermenêutica ricœuriana é marcada pela dialética e, mais do que isto, marcada pelo conflito que a situação dialética promove.

<sup>405</sup> *Ibidem*, p. 283.

<sup>406</sup> RICŒUR, *Do texto à ação*, p. 34.

<sup>407</sup> « Elle ne se tient ni à l'intérieur, ni à l'extérieur, mais, si l'on peut dire, dans l'entre-deux » RICŒUR, *Mimêsis, référence et refiguration*, p. 34.

<sup>408</sup> « En outre cette expérience doit sa quasi-autonomie à l'égard des structures internes du texte à tous les horizons potentiels qui, pour employer la terminologie husserlienne, tendent à dessiner un monde, un monde fictif certes, mais néanmoins un monde » *Idem*.

configuração somada à de leitura dá lugar a *um mundo do texto*, que não se retém nos seus códigos internos senão faz um constante movimento de significação e troca com o leitor<sup>409</sup>.

Considerando que não haja um universo da linguagem, como desejavam os estruturalistas; nem que haja a possibilidade de alcançar os símbolos da linguagem de forma significativa apenas sistematicamente, como seria uma abordagem fenomenológica; mas admitindo que a linguagem é algo *em uso* e que apenas alcança significado no momento em que há um interlocutor que traz o discurso ao seu contexto<sup>410</sup>, faz-se necessário que haja um leitor que faça com que um texto seja um texto significativo ao trazê-lo (atualizá-lo) em seu contexto. Isto é, faz-se necessário o ato de leitura.

Não só no que se refere ao texto inscrito, podemos pensar que enquanto não executada (no caso de uma partitura (obra de dois tempos, pois exige uma nova-criação no momento da execução)) ou enquanto não mostrada ou não lida (nas artes pictóricas ou literárias (obra de um tempo, pois coincidem com a criação)), a obra é apenas uma potencialidade. Não passa de uma transcendência na imanência<sup>411</sup>.

Obra de arte trabalha com uma invariável no que diz respeito à sua recepção: no momento em que é recebida torna-se, de certa forma, autônoma, produzindo efeitos não necessariamente previstos, planejados ou desejados por quem as produziu - efeitos que vão ser determinados pelas possibilidades daquele que está em condição de receptor. Este receptor que se reporta à obra em busca de orientação vai unir sua capacidade prévia de significar e as latências de significado do texto, atualizando-os<sup>412</sup>.

Os significados não podem ser previstos pelo autor porque eles vão "acontecer" no momento em que o leitor conseguir reconhecê-los, isto é, reconhecer numa situação do texto

---

<sup>409</sup> Admitir um mundo do texto é ir contra à ideia de gênio da hermenêutica romântica, assim como ao estruturalismo. "Il est vrai que l'approche opposée par une esthétique de la réception, telle que l'enseignant Wolfgang Iser et Hans-Robert Jauss, fait apparaître la réponse du lecteur au texte comme une activité hautement élaborée, structurée par des attentes personnelles et collectives. Loin d'être simplement façonnée par l'œuvre, la perspicacité du lecteur s'emploie à découvrir l'incomplétude d'un texte, et que l'objet littéraire est constitué par l'activité même de lire. Sans aller aussi loin, je préférerais dire que ce que nous appelons une *œuvre* est la production commune du texte et du lecteur. D'un côté, l'œuvre affecte l'horizon d'attentes sous lequel le lecteur aborde le texte. De l'autre, ces attentes fournissent la clé herméneutique du processus de lecture tel qu'il se déroule." » RICŒUR, *Soi-même*, p. 39-40.

<sup>410</sup> Esta problemática foi abordada na altura em que se procurou combater o estruturalismo e que se admitiu a máxima como diretriz da filosofia da linguagem ricœuriana: *alguém* que diz alguma coisa a *alguém* (cap. 1.5).

<sup>411</sup> Cf. RICŒUR, *Mimêsis, référence et refiguration*, p. 33.

<sup>412</sup> Esta dinâmica deve ser pensada também para a ação. Da mesma forma que se interpreta um texto, a ação pode ser interpretada. O modelo da hermenêutica narrativa serve para a hermenêutica da condição humana justamente porque o texto cria as condições necessárias para se interpretar, as quais podem ser transpostas para a dimensão da ação. Em outras palavras, se considerarmos a ação como um quase-texto a ser interpretado percebemos que, ao modo do texto, a ação também não pode prever todas as consequências que vai desencadear nem as interpretações que vai desimplicar. Da mesma forma que o leitor se apropria de significados a partir do texto (e o faz graças a todas as condições da dinâmica da narrativa que procuramos esclarecer neste trabalho), aquele que padece a ação do outro vai apropriar-se de seus significados.

uma possibilidade de criar uma referência com a sua realidade. É pelo receptor que a obra se preenche.

Considerando que ler é fazer parte da criação de significados que são potencialmente apresentados pelo texto, o destinatário do texto não é menos responsável por configurar a obra do que seu autor, “o texto só se torna obra na interação entre texto e receptor”<sup>413</sup>.

Ricœur nos encaminha para a ideia de que o texto é a obra conjunta, “tornam-se este piquenique onde o autor traz as palavras e o leitor a significação”<sup>414</sup>. A significação trazida pelo leitor – e cada leitor vai trazer a sua – é fundamental para a constituição da obra – e em cada leitura vai se constituir uma nova obra.

O texto, com efeito, comporta buracos, lacunas, zonas de indeterminação e até, como o *Ulisses* de Joyce, desafia a capacidade de o próprio leitor configurar por si mesmo a obra que o autor parece ter um prazer maligno em desfigurar. Nesse caso extremo, é o leitor, quase abandonado pela obra, que carrega sozinho o peso da tessitura da intriga<sup>415</sup>.

#### 4.4 As três dialéticas da estética da leitura

Enquanto se pensa a teoria da leitura através de uma perspectiva retórica e se chega ao paradoxo de que a escrita antecipa as possibilidades de significação que, ao mesmo tempo, não vão existir a não ser que um leitor lhes interprete apropriando-se delas, “o leitor é, afinal de contas, ao mesmo tempo o predador e a vítima da estratégia fomentada pelo autor implicado”<sup>416</sup>. Neste caso, é fundamental que se pense de que maneira a resposta do leitor toma lugar neste problema. É nesta altura que Ricœur sugere que deve-se considerar uma nova componente para pensar a poética. Esta nova componente a ser agregada é a estética “se quisermos restituir ao termo estética a amplitude de sentido que lhe confere a *aisthesis* grega e lhe dar como tema a exploração das múltiplas maneiras como uma obra, ao agir sobre um leitor, o *afeta*”<sup>417</sup>. A riqueza deste ato de ser *afetado* está no fato de que ele indica uma dupla

---

<sup>413</sup> « Le texte ne devient œuvre que dans l’interaction entre texte et récepteur » RICŒUR, *TetR I*, p. 117.

<sup>414</sup> « Devient ce pique-nique où l’auteur apport les mots et le lecteur la signification » RICŒUR, *TetR III*, p. 246.

<sup>415</sup> « Le texte, en effet, comporte des trous, des lacunes, des zones d’indétermination, voire, comme l’Ulysse de Joyce, met au défi la capacité du lecteur de configurer lui-même l’œuvre que l’auteur semble prendre un malin plaisir à défigurer. Dans ce cas extrême, c’est le lecteur, quasiment abandonné par l’œuvre, qui porte seul sur ses épaules le poids de la mise en intrigue » RICŒUR, *TetR I*, p. 117.

<sup>416</sup> « Le lecteur est, à la limite, à la fois la proie et la victime de la stratégie fomentée par l’auteur impliqué » RICŒUR, *TetR III*, p. 243.

<sup>417</sup> « Si l’on veut bien restituer au terme d’esthétique l’amplitude de sens que lui confère l’*aisthèsis* grecque, et

experiência: simultaneamente indica passividade e atividade, “que permitem designar como *recepção* do texto a própria ação de lê-lo”<sup>418</sup>.

Em primeiro lugar, observemos de que maneira o leitor é exigido dentro desta relação que faz dele “predador e vítima” da obra para, em seguida, procurar perceber por que se torna fecundo pensar esta relação a partir da estética.

Notar-se-á que o ato de leitura se torna fecundo na medida em que é considerado a partir dos traços dialéticos que assinalam o momento da resposta ou da réplica que o leitor dá à retórica da persuasão. Perceber a dinâmica da narrativa enquanto possibilidades dialéticas tornar-se-á uma forma produtiva de entender seu funcionamento doravante. Fala-se em dialéticas, no plural, justamente porque a teoria da leitura vai concentrar-se sobre as várias necessidades que devem suprir o ato de configuração, que não acontece sozinho, e estas necessidades não serão equilibradas senão por uma série de três dialéticas fundamentais.

“Em primeiro lugar, o ato de leitura tende a se tornar, com o romance moderno, uma réplica à estratégia de decepção tão bem ilustrada pelo *Ulisses* de Joyce”<sup>419</sup>. A estratégia da qual se fala aqui é a de frustração em relação às expectativas do leitor em relação a uma configuração prontamente legível. A função dialética, neste caso, é marcada pela responsabilidade colocada no leitor de configurar a obra ele mesmo. O leitor moderno não dispõe de instruções vindas do texto, ele mesmo dá-lhe forma e, nesta função, “o leitor moderno ameaça dobrar sob o peso de uma tarefa impossível, quando lhe é pedido que supra a carência de legibilidade maquinada pelo autor”<sup>420</sup>. Esta troca entre um leitor ativo que se direciona ao texto a fim de dar-lhe ele mesmo uma configuração é o processo dialético nomeado por Ricœur no terceiro tomo de *Tempo e narrativa* de dialética do combate. E, “essa primeira dialética, pela qual a leitura acaba sendo um combate, provoca uma segunda”<sup>421</sup>.

Considerando o fato de que o leitor oferece à narrativa suas próprias configurações, “o que o trabalho de leitura revela não é apenas uma falta de determinabilidade, mas também um excesso de sentido”<sup>422</sup>. Ou seja, um mesmo texto descobre-se inesgotável já que seu caráter aberto permite que o leitor eleja versões possíveis para ele e revele “no texto um lado não escrito”<sup>423</sup>. Esta segunda dialética faz ver que “o texto parece, assim, alternadamente em

---

lui donnent pour thème l’exploration des manières multiples dont une oeuvre, en agissant sur un lecteur, *l’affecte*  
» Idem.

<sup>418</sup> « Qui permettent de désigner comme *réception* du texte l’*action* même de le lire » Idem.

<sup>419</sup> « D’abord, l’acte de lecture tend à devenir, avec le roman moderne, une réplique à la stratégie de déception si bien illustrée par *l’Ulysse* de Joyce » Ibidem, p. 246.

<sup>420</sup> « Le lecteur moderne risque de ployer sous le faix d’une tâche impossible, lorsqu’il lui est demandé de suppléer à la carence de lisibilité machinée par l’auteur » Ibidem, p. 247.

<sup>421</sup> « Cette première dialectique, par laquelle la lecture confine au combat, en suscite une seconde » Idem.

<sup>422</sup> « Ce que le travail de lecture révèle n’est pas seulement un défaut de détermination, mais aussi un excès de sens » Idem.

<sup>423</sup> « Dans le texte un côté non écrit » Idem.

carência e em excesso relativamente à leitura”<sup>424</sup>. O ato de eleger configurações próprias à narrativa não deixa de ser uma busca de coerência para esta narrativa, isto é, uma procura por tornar familiar para si significados que estão no texto e que, enquanto lá estão, são não-familiares. Esta busca é uma tentativa de crer na obra, de deixar-se convencer por ela até “crer-ver” uma configuração possível, isto é, um significado possível. “Se a busca fracassa, o estranho permanece o estranho, e o leitor continua à porta da obra”<sup>425</sup>. O que esta expressão “crer-ver” significa é que uma leitura efetivamente concretizada é aquela que “admite certo grau de ilusão”<sup>426</sup> e que assume uma dialética na busca de equilíbrio entre a ilusão insustentável e a tentativa de aderir ao texto e à sua polissemia.

A partir destas três dialéticas, a do combate, a do excesso de sentido e a da familiarização, a teoria estética acrescenta algo à teoria retórica. Estas dialéticas defendem, generalizadamente, que “o autor que mais respeita o seu leitor não é o que o gratifica ao mais baixo custo; é aquele que lhe deixa o campo mais livre para desenvolver o jogo contrastado que acabamos de citar”<sup>427</sup>. A comunicabilidade retórica é, certamente indispensável para estas dialéticas, pois o autor só consegue atingir seu leitor se utilizar-se de um *repertório familiar* no que diz respeito ao paradigma; entretanto, precisa também utilizar-se das estratégias de *desfamiliarização*, o que vai exigir que o leitor faça parte do processo de configuração.

Este processo de configuração por parte do leitor só poderá ser julgado na “pós-leitura”, porque apenas neste momento é que se pode notar se a desorientação gerada pela configuração aberta do autor implicado conseguiu gerar um processo de reorientação no leitor, ou se este leitor não conseguiu responder à estratégia do autor.

Esta configuração por parte do leitor é um processo complexo e vai se fazer notável apenas no campo da experiência.

O proveito dessa teoria do efeito-resposta é claro: procura-se o equilíbrio entre os sinais fornecidos pelo texto e a atividade sintética de leitura. Esse equilíbrio é o efeito instável do dinamismo pelo qual, diria eu, a configuração do texto em termos de *estrutura* se iguala à reconfiguração feita pelo leitor em termos de experiência<sup>428</sup>.

---

<sup>424</sup> « Le texte paraît ainsi tour à tour en défaut et en excès par rapport à la lecture » Idem.

<sup>425</sup> « Si la recherche échoue, l'étranger reste l'étranger, et le lecteur reste à la porte de l'ouvre » Idem.

<sup>426</sup> « Admet un certain degré d'illusion » Idem.

<sup>427</sup> « L'auteur qui respecte le plus son lecteur n'est pas celui qui le gratifie au prix le plus bas ; c'est celui qui lui laisse le plus de champ pour déployer le jeu contrasté qu'on vient de dire » Ibidem, p. 247-248.

<sup>428</sup> « Le bénéfice de cette théorie de l'effet-réponse est net : un équilibre est cherché entre les signaux fournis par le texte et l'activité synthétique de lecture. Cet équilibre est l'effet instable du dynamisme par lequel, dirais-je, la configuration du texte en termes de *structure* s'égalise à la refiguration par le lecteur en termes d'expérience » Ibidem, p. 248

“Esse caráter aberto da história dos efeitos nos leva a dizer que toda obra é não apenas uma resposta oferecida a uma pergunta anterior, mas também, por sua vez, uma fonte de perguntas novas”<sup>429</sup>. Isso significa que os efeitos de uma obra podem reformular as perguntas pelas quais se está buscando respostas na literatura, e isso pode acontecer até mesmo como uma reformulação “retroativa”, isto é, uma determinada obra pode fazer compreender de outra forma o que uma obra anterior tinha formulado, faz atualizar significados que ainda estavam virtualmente presos àquela configuração. Ricœur pensa esta possibilidade de “ricochete” aberto pela leitura como perguntas que se abrem não apenas diante de uma obra, mas, da mesma forma, se abrem atrás dela.

A teoria da recepção permite também pensar a história literária em termos de produção referente a um tempo e, conseqüentemente a isto, pensar o problema da influência social de uma obra. Esta influência que uma obra pode causar é o que Jauss chamaria de “função de criação da obra de arte”<sup>430</sup>, e é uma característica que vai interessar especialmente para a hermenêutica da narrativa literária. É neste ponto, sobretudo, que se percebe de que maneira a estética, entendida como *aisthesis*, torna-se um momento importante para a cognição.

A questão que diz respeito à influência de uma obra literária, faz pensar que “o horizonte de expectativa próprio da literatura não coincide com o da vida cotidiana”<sup>431</sup>, isto é, há uma ruptura com a experiência prática no momento em que se entra em contato com uma obra ficcional. Este momento é um desvio estético que marca a não correspondência entre o mundo do texto e o mundo do leitor, entre a linguagem com que se trabalha este mundo poético e a linguagem utilizada no cotidiano. “O que acabamos de chamar de função de criação social da literatura exerce-se exatamente nesse ponto de articulação entre as expectativas voltadas para a arte e a literatura e as expectativas constitutivas da experiência cotidiana”<sup>432</sup>.

#### 4.5 A estética como elemento da hermenêutica literária

O ato de leitura, englobando estas estéticas da recepção, dá espaço, portanto, a uma hermenêutica própria, que Ricœur chama de *hermenêutica literária* à qual “é atribuída a

---

<sup>429</sup> « Ce caractère ouvert de l’histoire des effets amène à dire que toute ouvre est non seulement une réponse offerte à une question antérieure, mais, à son tour, une source de questions nouvelles » Ibidem, p. 252.

<sup>430</sup> « Fonction de création de l’ouvre d’art » Ibidem, p. 253.

<sup>431</sup> « L’horizon d’attente propre à la littérature ne coïncide pas avec celui de la vie quotidienne » Ibidem, p. 254.

<sup>432</sup> « Ce qu’on vient d’appeler la fonction de création sociale de la littérature s’exerce très exactement en ce point d’articulation entre les attentes tournées vers l’art et la littérature et les attentes constitutives de l’expérience quotidienne » Idem.

missão de igualar as duas outras hermenêuticas regionais, teológica e jurídica, sob a égide de uma hermenêutica filosófica aparentada à de Gadamer<sup>433</sup>. Esta hermenêutica geral é, no projeto maior da filosofia de Ricœur, uma hermenêutica da condição humana; estas hermenêuticas regionais só podem ser pensadas, portanto, em função deste objetivo maior.

O que marca a hermenêutica própria da literatura é a sua qualidade estética, propriamente de deleite, “contrariamente à ideia comum de que o prazer é ignorante e mudo”<sup>434</sup>. O que a obra literária pede é que o leitor, primeiramente, “entregue-se à compreensão perceptiva”<sup>435</sup> que, apenas num segundo momento, vão se encaminhar para os horizontes da cognição. “A passagem da primeira leitura, a leitura inocente, se é que há leitura inocente, à segunda leitura, leitura distanciada, é regulada, como dissemos anteriormente, pela estrutura de horizonte da compreensão imediata”<sup>436</sup>. Esta compreensão imediata é tanto balizada pelo paradigma (isto é, as expectativas do leitor quanto à tendência literária) e pela pré-compreensão a partir da qual o leitor pega o texto (isto é, o grau de familiaridade do leitor). Uma segunda leitura, ou melhor, um segundo momento, pode esclarecer o que era opaco num primeiro momento, familiarizar-se com o que era estranho. Abre-se mão, entretanto, neste segundo momento, da riqueza da surpresa que acontece na primeira expectativa. “Uma dialética da *expectativa* e da *pergunta* regula, assim, a relação da leitura com a releitura. A expectativa é aberta, mas mais indeterminada; e a pergunta é determinada, mas mais fechada”<sup>437</sup>.

Uma leitura fecunda se pergunta a quais perguntas uma obra pode responder. Mas nesse ponto há de se ter atenção: não se está procurando reconstruir perguntas às quais o texto tinha intenção de responder; pelo contrário: “a pergunta meramente historicizante – que dizia o texto? – permanece sob o controle da questão propriamente hermenêutica – que me diz o texto e que digo eu ao texto?”<sup>438</sup>.

Considerando que tornou-se necessário pensar uma hermenêutica literária para pensar adequadamente a teoria da leitura, faz-se necessário perceber de que maneira a aplicação do texto literário se torna próprio a este esquema pensado pelo viés da estética. Uma *hermenêutica literária* resulta e depende de uma aplicação diferente daquela produzida pelo

---

<sup>433</sup> « A cette herméneutique est assignée la tâche d'égaliser les deux autres herméneutiques régionales, théologique et juridique, sous l'égide d'un herméneutique philosophique parente de celle de Gadamer Ibidem, p. 255.

<sup>434</sup> « Contrairement à l'idée commune que le plaisir est ignorant et muet » Ibidem, p. 256.

<sup>435</sup> Idem.

<sup>436</sup> « La passage de la première lecture, la lecture innocente, s'il en est une, à la seconde lecture, lecture distancée, set réglé, comme on l'a dit plus haut, par la structure d'horizon de la compréhension immédiate » Ibidem, p. 257.

<sup>437</sup> « Une dialectique de l'attente et la question règle ainsi le rapport de la lecture à la relelecture. L'attente est ouverte, mais plus indéterminée ; et la question est déterminée, mais plus fermée » Idem.

<sup>438</sup> « La question simplement historicisante – que disait le texte ? – reste sous le contrôle de la question proprement herméneutique – que dit le texte et que dis-je au texte ? » Ibidem, p. 298.

efeito da hermenêutica do texto teológico ou do texto jurídico. No que diz respeito à estética literária, “o reconhecimento da alteridade do texto, na leitura douta, parece ser a palavra final”<sup>439</sup>.

A hermenêutica literária permite perceber que “a *aisthesis* e o deleite não se limitam ao nível da compreensão imediata”<sup>440</sup>, mas que são relevadoras e transformadoras justamente por conseguirem contrastar com a experiência cotidiana, transfigurando-o e transgredindo suas normas convencionais. Estas novas avaliações que abalam as normas convencionais por meio de uma transfiguração literária e, portanto, hipotética, nos levam a pensar novamente, por um lado, em Aristóteles e na sua coincidência entre a recepção do público com o conceito de *catharsis*, e, por outro, no que este modelo de relação entre leitor e obra literária pode contribuir para a hermenêutica da condição humana para Ricœur.

#### 4.6 *Catharsis*

Em Aristóteles, o que Ricœur chama de *mimèsis* III é caracteristicamente o prazer catártico. Para o estagirita há um prazer do reconhecimento, que provoca esta reconfiguração de um significado, o que Aristóteles chama de prazer próprio<sup>441</sup> quando se refere à tragédia.

Quando ele diz que a poesia “ensina” o universal, que a tragédia, “representando a piedade e o temor, ...realiza uma depuração deste tipo de emoções”, ou ainda quando ele evoca o prazer que temos ao ver os incidentes temíveis ou pesados sofrerem o revés de fortuna que faz a tragédia – ele significa que é no auditório ou no leitor que se encerra o percurso da *Mimèsis*<sup>442</sup>.

Mais precisamente, a *catharsis* não é purificação, mas depuração, que acontece naquele que entra em contato com a obra. A *catharsis* é o prazer da transformação dos sentimentos (piedade e terror) inerentes à obra, que estão ali representados pela atividade mimética. A obra é a representação poética das ações e, logo, das emoções. São estas emoções

---

<sup>439</sup> « La reconnaissance de l’altérité du texte, dans la lecture savante, semble être le dernier mor de l’esthétique littéraire » Idem.

<sup>440</sup> « Est vrai que *l’aisthesis* et la jouissance ne se bornent pas ou niveau de la compréhension immédiate » Ibidem, p. 299.

<sup>441</sup> 53 b 11.

<sup>442</sup> « Quand il dit que la poésie « enseigne » l’universel, que la tragédie, « en représentant la pitié et la frayeur, ...réalise une épuration de ce genre d’émotions », ou encore lorsqu’il évoque le plaisir que nous prenons à voir les incidents effrayants ou pitoyables concourir au renversement de fortune qui fait la tragédie – il signifie que c’est bien dans l’auditeur ou dans le lecteur que s’achève le parcours de la *mimèsis* » RICŒUR, *TetR I*, p. 109.

que são levadas à representação. Elas estão, em primeiro lugar, na obra: a *catharsis* está na própria construção poética. Faz-se parte da própria construção poética e não apenas da recepção, pois se encontra nela, latente, configurada. “Eu mesmo sugeri algures tratar a *catharsis* como parte integrante do processo de metaforização que liga cognição, imaginação e sentimento”<sup>443</sup>.

A ação, na medida em que é imitada e apreendida, reconhecida nesta representação, gera este prazer que não acontece pura e simplesmente no espectador e portanto não é uma subjetivação: tem ele como sede, mas não é independente da obra, depende da atividade mimética. É justamente na dialética entre o interior e o exterior da obra que acontece a *catharsis*.

Note-se que a narrativa não é algo puramente estético, que procura dar conta de uma dimensão de irrealidade que transita em uma órbita de contemplação estética. Se o prazer que a obra nos proporciona é, acima de tudo estético, isso não significa que seja apenas da ordem do deleite, pois o estético não se reduz ao prazer. Se suspendemos momentaneamente nossa situação real, nosso mundo real, é porque deslocamos nossa capacidade de explorar e avaliar ações para esta dimensão literária, mas não porque nos encontramos neutralizados.

As experiências de pensamento que nos conduzem no grande laboratório do imaginário são explorações realizadas no reino do bem e do mal. [...] o julgamento moral não é abolido, ele é, ao contrário, submetido às variações imaginativas próprias à ficção<sup>444</sup>.

A percepção estética se distingue da percepção cotidiana, e produz um prazer que não é nem ignorante nem mudo: o prazer estético pode dar a compreender através de um espaço de sentido aberto pela obra de arte, exigindo uma compreensão perceptiva e uma sugestão de sentido que não ocorre em experiências cotidianas.

O autor atinge o leitor na medida em que lhe apresenta um conteúdo familiar sob formas desfamiliarizadas: aqui se encontra o motivo da teoria estética, e não apenas retórica da persuasão, pois há uma leitura ativa (atividade sintética de leitura), que depende do efeito da obra no leitor. Como vimos anteriormente, Ricœur localiza este problema sob o nome de

---

<sup>443</sup> « J'ai moi-même suggéré ailleurs de traiter la *catharsis* comme partie intégrante du processus de métaphorisation qui joint cognition, imagination et sentiment » Ibidem, p. 83.

<sup>444</sup> « Les expériences de pensée que nous conduisons dans le grand laboratoire de l'imaginaire sont aussi des explorations menées dans le royaume du bien et du mal. [...] le jugement moral n'est pas aboli, il est plutôt lui-même soumis aux variations imaginatives propres à la fiction » RICŒUR, *Soi-même*, p. 194.

teoria do efeito-resposta, que cria seu dinamismo entre a configuração do texto e a refiguração da experiência de leitura.

Na perspectiva retórica, o leitor é predador e vítima da estratégia do autor implicado. Porém, o modo como a obra afeta o leitor é uma disciplina da ordem da estética no sentido grego do termo *aisthesis*. Sai-se, portanto, das margens da retórica e da poética para uma análise estética. A atividade do leitor é simultaneamente de passividade e de atividade, pois a recepção do texto acontece apenas na medida em que ele provoca a ação de o ler criticamente. *Aisthesis* e *catharsis*, portanto, não se limitam a uma camada imediata da compreensão, há *aisthesis* no prazer que acompanha o caminho hermenêutico da literatura. “A *aisthesis* libera o leitor do cotidiano, a *catharsis* o liberta para novas avaliações da realidade que tomarão forma na releitura”<sup>445</sup>.

A aplicação torna-se mais clara quando aplicada à catarse, a qual se conforma com os efeitos da obra. O leitor se distancia de sua realidade e seus afetos e se entrega a um autor implicado, de confiança ou não. Se entrega porque se reconhece<sup>446</sup>, sente empatia, busca orientação ou deleite. E o autor implicado propõe novas abordagens para aquilo que é já costumeiro para o cotidiano do leitor. Propõe novas respostas para as perguntas que o leitor mesmo há de descobrir quais são. A avaliação destas novas possibilidades é feita por um leitor que participa da obra, atualizando-a. A obra ensina, esclarece, na medida em que comunica promovendo uma postura interpretativa.

O momento onde a literatura detém sua maior eficiência é, provavelmente, onde ela põe o leitor na situação de receber uma solução para a qual ele deve, ele mesmo, encontrar as questões apropriadas, elas que constituem no problema estético e moral posto pela obra<sup>447</sup>.

O terceiro momento da *mimêsis*, portanto, depende simultaneamente da compreensão estética e da atitude de deleite. É um exercício de dialética, diz Ricœur, o de relacionar o que é

---

<sup>445</sup> « L’*aisthesis* libère le lecteur du quotidien, la *catharsis* le rend libre pour de nouvelles évaluations de la réalité qui prendront forme dans la relecture » RICŒUR, *TetR III*, p. 259.

<sup>446</sup> Da imitação, na *Poética* de Aristóteles, são quatro os tipos de prazeres: este prazer pode ser, em primeiro lugar, um prazer sobre a técnica da imitação, no que diz respeito às causas, isto é, à execução, à cor, etc. Pode também ser um prazer pelo aprendizado capaz de ser alcançado ao se admirarem as nuances de uma imitação e aprender, então, a descrevê-las a cada uma diferentemente das outras. O prazer pode ser, em terceiro lugar, sobre a capacidade de identificação que se estabelece entre a imitação e o original. Ou, por último, pode ser um prazer sobre a possibilidade de admirar situações que, ao serem imitadas são toleráveis, mas que na realidade não são.

<sup>447</sup> « Le moment où la littérature atteint son efficacité la plus haute est peut-être celui où elle met le lecteur dans la situation de recevoir une solution pour laquelle il doit lui-même trouver les questions appropriées, celles qui constituent le problème esthétique et moral posé par l’œuvre » Ibidem, p. 254.

interior e o que é exterior à obra<sup>448</sup>. Neste caso, a obra e o autor implicado são o meio pelo qual o leitor vai praticar sua reflexão.

Se há um efeito moral na *catharsis* ele diz respeito ao fato de que a obra goza da possibilidade de explicar e examinar efeitos morais que podem ser observados de uma distância segura pelo leitor. O efeito catártico vai depender da comunicabilidade que a obra é capaz, porque “um esclarecimento é fundamentalmente comunicativo; é através dele que a obra “ensina””<sup>449</sup>.

É então o enraizamento da *Mimèsis* no mundo temporal da acção a autêntica condição de possibilidade da sua função refiguradora. O verdadeiro sentido da *Mimèsis* não se limita ao núcleo da obra, ela não tem apenas uma função receladora; tem também uma função profundamente transformadora da vida activa. Nisto consiste o seu lado catártico: ela actua no próprio acto de interpretação do texto pelo leitor, tem um efeito histórico que alarga a compreensão que cada um tem de si e do mundo por meio da recepção da coisa do texto<sup>450</sup>.

É, portanto, para Ricœur, a *catharsis* que promove o movimento que parte da comoção e vai até a cognição. Esta é a problemática própria da hermenêutica literária. Isto é, sua aplicação própria, que parte de uma cognição que resultou de um movimento afetivo – de uma comoção.

#### 4.7 Combate, sinergia, irrealização

Se a ficção se desvincula das amarras que a narrativa historiográfica tem em relação às provas documentárias, ela, ao mesmo tempo, cria uma dependência em relação àquilo que projeta para fora de si mesma: “o que a estratégia de persuasão, oriunda do autor implicado, procura *impor* ao leitor é justamente a *força* de convicção – a força ilocutória, diríamos, no vocabulário da teoria dos atos de fala – que sustenta a visão do mundo do narrador”<sup>451</sup>. Assim sendo, a configuração se mostra mais complexa do que a liberdade de criação, e sua liberdade

---

<sup>448</sup> Como em Gadamer, o dialógico é fator constitutivo de qualquer compreensão, porque tem a função de integrar aquilo que não pode ser alcançado por um si isolado.

<sup>449</sup> « Un éclaircissement, en effet, est foncièrement communicatif ; c’est par lui que l’ouvre «enseigne» » RICŒUR, *TetR III*, p. 259.

<sup>450</sup> PORTOCARRERO, *Horizontes da Hermenêutica em Paul Ricœur*, p. 66.

<sup>451</sup> « Ce que la stratégie de persuasion, issue de l’auteur implique, cherche à *imposer* au lecteur, c’est précisément la *force* de conviction – la force illocutionnaire, dirait-on dans le vocabulaire de la théorie des actes de discours – qui soutient la vision du monde du narrateur » RICŒUR, *Op. Cit.*, p. 260

“constitui apenas o seu momento cartesiano: a livre escolha no reino do imaginário”<sup>452</sup>. Ricœur marca aqui o nascimento de um novo paradoxo: “a *liberdade* das variações imaginativas só é comunicada quando revestida do poder *coercitivo* de uma visão de mundo”<sup>453</sup>, ou seja, o autor precisa lidar com a tentativa de equilibrar liberdade e coerção.

É o paradoxo entre a liberdade e a coerção que vai, conforme estes elementos forem equilibrados, gerar um momento não menos paradoxal para o leitor, que é o da *catharsis* – o qual é paradoxalmente uma “liberdade libertada pela coerção”<sup>454</sup> – que vai marcar a ideia de *combate*. Este combate é a marca dialética herdada de Gadamer: “é a fusão de horizontes de expectativa do texto com os do leitor”<sup>455</sup>, fusão esta que não traz senão uma “paz precária”<sup>456</sup>. Assinala-se, com isto, uma primeira etapa da refiguração, marcadamente dialética, que resultou destas teorias da leitura.

É o choque entre os dois mundos que gera este movimento dialético. Este choque entre dois mundos, para Gadamer, é um choque entre dois horizontes. Ele fala em fusão de horizontes para contrariar a ideia de distância rígida entre o horizonte do passado e o horizonte do intérprete. Aliás, para Gadamer o texto do passado é já um elemento que está influenciando no horizonte do intérprete porque este já é uma herança cultural que criou efeito histórico. Horizonte não é limitador, é ao mesmo tempo onde fazemos nosso caminho e que caminha conosco. Transmitem-se coisas pela tradição, e a recepção destas coisas não é passiva, é uma recepção ela mesma mediadora. O que chega ao intérprete vindo do texto media-se pelo horizonte do próprio intérprete. A interpretação, e resultante compreensão, não são, portanto, atualizações de conteúdos mortos, mas a fusão e alargamento de horizontes.

Esta hermenêutica revela um ser finito, histórico, situado e relacional, isto é, tudo o que para ele existe, existe porque ele se relaciona com outros que lhe sugestionam significados. Os significados, para esta hermenêutica gadameriana, não são nunca *a priori*; serão sempre possibilidades infinitas diante de um homem finito.

Há sempre um horizonte interno, com contornos conhecidos, e um horizonte externo, pleno de potencialidades desconhecidas e abertas a um mundo total, no que diz respeito a uma experiência humana. O horizonte do texto é este horizonte de potencialidades. A linguagem utilizada pelo texto, isto é, a configuração dada pelo autor, é uma tentativa de compreensão deste mundo, e não um mundo em si mesma. A forma de dizer o mundo, que é já uma sua interpretação, vai ser sempre uma interpretação finita, localizada em um horizonte finito; o

---

<sup>452</sup> « Elle n'en constitue que le moment cartésien : le libre choix dans le royaume de l'imaginaire » Idem.

<sup>453</sup> « La *liberté* des variations imaginatives n'est communiquée que revêtue de la puissance *contraignante* d'une vision du monde » Idem.

<sup>454</sup> « Liberté déliée par la contrainte » Ibidem, p. 301.

<sup>455</sup> « Fusion des horizons d'attente du texte avec ceux du lecteur » Ibidem, p. 261.

<sup>456</sup> « Paix précaire » Idem.

modo de expandir esta linguagem e esta interpretação, é buscar em outros horizontes outras formas de dizer.

Só na linguagem as coisas podem alcançar a sua verdadeira objectividade ou “idealidade” pois só aqui deixam de coincidir apenas com o meu próprio ponto de vista ou com o do outro para se elevarem finalmente à dimensão do que é comum ou universal. O ideal de uma “fusão de horizontes”, historicamente diferentes deve pois substituir o monólogo romântico e historicista da reconstrução puramente solipsista do horizonte do outro. Só a fusão permite, de facto, enquanto tarefa dialógica, nunca acabada, chegar com os outros à verdadeira dimensão do comum, isto é, à natureza não subjetivista mas universal do sentido (a linguagem plural da coisa) e ultrapassar o modelo do saber absoluto implicado no voto de pura transparência da razão totalitária<sup>457</sup>.

Esta ideia gadameriana de horizonte pode ser percebida na hermenêutica ricœuriana no momento em que ela é entendida como um movimento circular, isto é, um movimento que não tem início identificável. O que conduz, em Ricœur, a compreensão de um sentido, é a sua antecipação, que para Gadamer aconteceria dentro de um horizonte interno, porque, relembremos, nunca se parte de um grau zero de conhecimento. Parte-se de uma prévia compreensão do todo, que só vai se confirmar quando justificada e definida pelas partes deste constitutivas, gerando um novo sentido para este todo.

O “mundo do texto”, que seria um horizonte externo, só é capaz de entrecruzar-se com o “mundo do leitor”, pleno destas antecipações, pois é potencialmente real, portanto, potencialmente capaz de suggestionar, estimular e insinuar-se sobre a realidade prática. “Em outras palavras, a refiguração procede de um mundo a outro mundo, de um mundo fictício a um mundo real através de um mundo potencialmente real”<sup>458</sup>.

Uma segunda etapa, depois desta primeira de combate, a se marcar na refiguração é a relação de sinergia que se faz entre leitor e obra: “foi preciso partir do polo do autor implicado e de sua estratégia de persuasão e, depois, atravessar a zona ambígua de uma prescrição de leitura, que ao mesmo tempo pressiona o leitor e o torna livre, para por fim ter acesso a uma estética da recepção, que coloca a obra e o leitor numa relação de sinergia”<sup>459</sup>. Percebe-se nessa tensão dialética que a retórica da ficção é responsável por fazer do autor implicado um elemento que procura “tornar o leitor *idêntico* a ele mesmo”<sup>460</sup>. O autor implicado tenta fazê-

---

<sup>457</sup> PORTOCARRERO, *Horizontes da Hermenêutica em Paul Ricœur*, p. 97-98.

<sup>458</sup> « En d’autres termes, la refiguration procède d’un monde à un autre monde, d’un monde fictif à un monde réel à travers un monde potentiellement réel » RICŒUR, *Mimèsis, référence et refiguration*, p. 35.

<sup>459</sup> « Il a fallu partir du pôle de l’auteur impliqué et de sa stratégie de persuasion, puis traverser la zone ambiguë d’une prescription de lecteur, qui à la fois contraint le lecteur et le rend libre, pour enfin accéder à une esthétique de la réception, qui place l’œuvre et le lecteur dans une relation de synergie » RICŒUR, *TetR III*, p. 261.

<sup>460</sup> « Tenter de rendre le lecteur *identique* a lui-même » Idem.

lo através das estratégias de sedução e de persuasão que, para tornar a tensão em uma relação produtiva, precisam ser descobertas pelo leitor como desvios. Perceber estas estratégias como desvios das suas expectativas nas expectativas do texto, faz com que o leitor se ponha à distância da obra, e consiga uma consciência sobre estas tentativas de persuasão.

Este leitor que consegue se colocar à distância para olhar a obra – e que vai conseguir fazê-lo cada vez com mais discernimento conforme sua tradição de leitura – livra o ato de leitura de uma alienação ou de uma grande confusão de expectativas. O ato de leitura deve ser, portanto, um ato crítico, que mantenha uma relação equilibrada com a tentativa de persuasão.

O papel da leitura assume duas direções, que podem ser percebidas ainda como uma outra dialética, porque devem se tornar complementares: ao mesmo tempo em que a leitura depende de um momento de *interrupção*, mostra-se como um *novo impulso*. Interrupção e impulso no que diz respeito à ação do leitor no momento em que ele suspende seu mundo para enfrentar o mundo do texto e em que se apropria do mundo do texto em seu mundo. Esta suspensão, ou interrupção, que o leitor faz diante do mundo do texto, é uma forma de se submeter às expectativas do texto, e o leitor, “ele próprio se irrealiza proporcionalmente à irrealidade do mundo fictício para o qual emigra; a leitura torna-se, então, um lugar ele mesmo irreal, onde a reflexão faz uma pausa”<sup>461</sup>. O que Ricœur defende resultar deste momento em que a reflexão se entrega para o mundo fictício é uma incorporação de novas possibilidades de entender o mundo. Desta maneira, a leitura torna-se, para este leitor que se permite interromper pela literatura, “algo diferente de um *lugar* onde ele se detém; ela é um *meio* que ele atravessa”<sup>462</sup>.

#### **4.8 Leitura enquanto mediadora entre a ordem do poético e a ordem do prático**

Considerando que o leitor não deva se estagnar neste “lugar irreal”, neste não-lugar, da literatura, mas que deva utilizá-lo significativamente como lugar de passagem, há de se considerar onde é que o leitor “chega” quando “chega” do outro lado. A leitura é a causa de um efeito que não é mais da ordem do poético, mas, por sua vez, é da ordem da *práxis*.

A fórmula do ato de leitura pensada por David Carr é de que tudo aquilo que engloba o ato narrativo, inclusive a leitura, é capaz de motivar um conhecimento, e o resultado deste conhecimento é a produção de um efeito histórico: “terá um efeito sobre o processo histórico

---

<sup>461</sup> « Il s'irréalise lui-même à la mesure de l'irréalité du monde fictif vers lequel il émigre ; la lecture devient alors un lieu lui-même irréel où la réflexion fait une pause » Ibidem, p. 262.

<sup>462</sup> « Autre chose qu'un *lieu* où il s'arrête ; elle est un *milieu* qu'il traverse » Ibidem, p. 263

graças à sua recepção pelos leitores, e contribuirá, assim, para a constituição da realidade histórica em si”<sup>463</sup>. Há uma relação muito próxima entre a função epistemológica e a função ontológica. A refiguração é responsável por esta relação, pois gera um encadeamento de causalidades entre o discurso e a ação que incorpora o discurso<sup>464</sup>.

O que Ricœur faz é trazer para dentro da questão hermenêutica a questão epistemológica, o que resulta em uma epistemologia reformulada, que procura compreender o caminho que marca a pluralidade e o conflito das interpretações, ao invés de uma epistemologia que procura por uma verdade definitiva<sup>465</sup>. Esta epistemologia reformulada é uma marca ontológica do ser-no-mundo, pois a verdade do sujeito hermenêutico “é, antes de mais nada, linguagem, abertura, isto é, uma proposta fundamental de sentido que só chega realmente a acontecer, se é apropriada por alguém que na sua leitura ou interpretação saiba fazer sentido”<sup>466</sup>. O ser-no-mundo conhece a si, o mundo, o tempo, a realidade, e existe, em atos que se prolongam. Interpretar e compreender ora não fazem parte apenas da epistemologia, mas também da ontologia, porque o que resulta desta compreensão é um efeito na vida prática.

Desta forma, o ser-no-mundo só existe hermeneuticamente, marcado pela sua capacidade subjetiva de *receber* antes de promover: somos, enquanto seres humanos, fundamentalmente hermenêuticos, receptivos, pois está tudo já principiado quando pretendemos nós mesmos principiar. Herdamos uma língua, a qual hospedamos, e herdamos seus significados, sua cultura, sendo por eles afetados. Entretanto, o processo hermenêutico nos dá papel ativo: não apenas o de conhecer a herança, mas de transmitir a tradição, deixando nela uma marca situacional.

Transmitir esta tradição, isto é, assumir um papel ativo na interpretação das heranças culturais, é utilizar-se da condição hermenêutica para viver e, principalmente, para conviver. Sabe-se que a teoria ricœuriana se desenvolveu por caminhos minuciosamente traçados que sustentam, ao cabo, uma teoria que pode ser chamada de *ética hermenêutica*<sup>467</sup>, enquanto orientadora da ação. Se a filosofia da ação é a ética, então, o discurso prático é o discurso

---

<sup>463</sup> « Aura un effet sur le processus historique grâce à sa réception par ses lecteurs, et contribuera ainsi à la constitution de la réalité historique elle-même » CARR, David. *Épistémologie et ontologie du récit*, p. 205-206.

<sup>464</sup> Em Heidegger, este seria um análogo à condição hermenêutica da ontologia. A compreensão, neste contexto, não é uma atividade possível, mas uma condição do ser-no-mundo; não sendo, assim, um conceito epistemológico, mas ontológico. Cf. *Ibidem*, p. 208.

<sup>465</sup> Pellauer sugere que as perguntas às quais esta nova epistemologia sugere responder são de ordem diferente das antigas epistemologias: “This reopened question of meaning of truth is one that can allow those of us working in hermeneutics to consider such questions as: when is an interpretation acceptable? Or how does one interpretation stand over against and in relation to other interpretation as plausible or implausible?” PELLAUER, David. *Paul Ricœur and literary hermeneutics*. In: WIECINSKI, Andrzej. *Between suspicion and sympathy: Paul Ricœur’s unstable equilibrium*. Canada: The hermeneutic press, 2003, p. 375)

<sup>466</sup> PORTOCARRERO, *Conceitos fundamentais de hermenêutica*, p. 21.

<sup>467</sup> Cf. SANCHO, Jesús Conill. *Ética hermenêutica*. Madrid: Tecnos, 2010.

ético-prático. Esta teoria é uma abertura que ora se deixa em suspenso e que vai ser trabalhada na obra de Ricœur posterior e cumulativamente ao conteúdo que pretendemos abranger no presente estudo.

O que se compreende pela interpretação vai ser radicado na experiência, pois é compreendido por um leitor que precisa lidar com conflitos singulares, relacionais, afetivos. Conflitos tais que se fazem presentes na vida em comunidade. É esta a justificativa pela qual se guia o comportamento hermenêutico de interpretar situações para esclarecer uma situação inicial de dúvida, de mal-entendido, de ambiguidade, de decisão. Esclarecer esta situação para tornar possível lidar com ela conforme for necessário para a atuação deste sujeito em um campo prático, ético, político.

Esta radicação no campo prático vai nos caber abordar aqui apenas enquanto a sugestão de Ricœur é de que o mundo do leitor é o “lugar ontológico”, sem o qual o mundo do texto não deixaria de ser apenas uma imanência<sup>468</sup>. O mundo do texto está “sem lugar” se não houver o lugar ontológico onde o leitor apropriar-se pragmaticamente dele. O mundo do texto e seu discurso não existem para si mesmos, não existem para sua própria glória<sup>469</sup>, “mas pretende, em todos os seus usos, trazer à linguagem uma experiência, uma maneira de habitar e de ser-no-mundo que a precede e pede para ser dita”<sup>470</sup>.

Portanto o texto não é apenas um objeto epistemológico mas também um motor ontológico, cria efeito histórico sobre a condição do homem. Neste ponto volta-se a enfatizar que a reinterpretação ricœuriana da *mimèsis* aristotélica acontece na medida em que ela comporta e justifica o duplo direcionamento sobre a *práxis*. A *mimèsis* no sentido ricœuriano é reveladora e transformadora da *práxis*. Projeção e leitura são as duas funções hermenêuticas tocadas pela *mimèsis praxeôs*.

Herança de Gadamer, crítica ao modelo de interpretação mediante a cópia ou reconstrução da intenção do autor, há de se considerar a atitude prática e normativa que se faz possível diante do texto a ser interpretado. Encarar o texto, isto é, considerar a possibilidade de lê-lo (interpretá-lo), a partir de uma relação necessária entre sentido orientador da ação, significa corresponder conteúdo e ação. Interpretar bem, compreender, não se desvinculam da aplicação do conteúdo do texto interpretado.

Compreender, portanto, é do nível prático; é aplicação. A hermenêutica deixa de ser teórica, deixa de ser o método das ciências humanas (do espírito, como em Dilthey) e passa a ser apropriação crítica, uma apropriação prático-normativa de sentido. É por esta característica transformadora que a recepção da obra literária da narrativa de ficção ou da poesia, depende

---

<sup>468</sup> RICŒUR, *Réflexion faite*, p. 48.

<sup>469</sup> Ibidem, p. 60-61.

<sup>470</sup> RICŒUR, *Do texto à acção*, p. 45.

da participação cada vez mais ativa do leitor, isto é, da sua imaginação e capacidade crítica. A refiguração da condição de ser-no-mundo é uma atividade que se torna mais fecunda na medida em que se entra em contato com configurações de poder-ser. Assim sendo pretende-se justificar o momento da refiguração como diferencial da narrativa ficcional em relação à narrativa histórica, e eleger aquela como modelo de transformação da experiência temporal do ser-no-mundo graças ao seu ver-comeo.

Os enunciados metafóricos e narrativos, suportados pela leitura, visam a re-figurar o real, no duplo sentido de descobrir as dimensões dissimuladas da experiência humana e de transformar nossa visão do mundo. Eu me encontrava assim fortemente afastado da concepção linear de uma referência inédita espontaneamente operada pelos enunciados eles mesmos inéditos: a refiguração me parecia antes de tudo constituir uma ativa reorganização de nosso ser-no-mundo, conduzido pelo leitor, ele mesmo convidado pelo texto, segundo a palavra de Proust que amo tanto citar, a se tornar leitor dele mesmo<sup>471</sup>.

O que se propõe é justamente descrever o humano enquanto um ser que se constrói em situações que partem de uma situação vivida e retornam a ela numa reflexão concreta e crítica. Isto é, o homem é um ser que se constrói hermeneuticamente, que compreende a si mesmo na medida em que compreende o mundo e o si diante do mundo e, portanto, não se constrói ou se compreende, mas está sempre em reconstrução, está sempre fazendo parte de um círculo hermenêutico que, enquanto círculo, não deixa ver um início preciso, ou um fim definitivo, mas está sempre recomeçando. Marca-se a condição humana como uma condição eternamente renovável de significados e sentidos, e, portanto, de disposições.

É neste contexto que se pode justificar o constante retorno de um mesmo leitor a um mesmo texto: nunca há de ser o mesmo leitor, tanto quanto nunca há de ser o mesmo texto. Os horizontes a serem fundidos não serão os mesmos em nenhum dos lados desta relação após seu primeiro contato ou após outros contatos exteriores. O leitor, quando parte para uma segunda leitura de um texto, vai se localizar diante dele já a partir de um horizonte modificado em relação à primeira. *Apresentará* questões diferentes, *buscará* resolver questões diversas, será capaz de *identificar* questões diversas, o que condicionará toda sua nova interpretação. Percebe-se, portanto, esse novo papel epistêmico da leitura, do leitor e do texto.

---

<sup>471</sup> « Les énoncés métaphoriques et narratifs, pris en charge par la lecture, visent à re-figurer le réel, au double-sens de découvrir des dimensions dissimulées de l'expérience humaine et de transformer notre vision du monde. Je me trouvais ainsi fort éloigné de la conception linéaire d'une référence inédite spontanément opérée par des énoncés eux-mêmes inédits : la refiguration me paraissait plutôt constituer une active réorganisation de notre être-au-monde, conduite par le lecteur, lui-même invité par le texte, selon le mot de Proust que j'aime tant citer, à devenir lecteur de lui-même » RICŒUR, *Réflexion faite*, p. 74.

As inovações são sempre significativas diante deste ser hermenêutico, e é por isso a escolha de tratar neste trabalho prioritariamente da ficção e não da historiografia, por exemplo. A liberdade do autor de ficção para anular as referências de um mundo real (dupla liberdade: não apenas as vantagens do distanciamento do texto enquanto texto escrito, e não discurso falado (“em relação à intenção do locutor, à recepção pelo auditório primitivo, às circunstâncias econômicas, sociais, culturais da sua produção”<sup>472</sup>), mas também a possibilidade de destruir o mundo referencial e recriá-lo) é uma marca de um momento único de ampliação de horizontes de significação. Afinal, “não é a pintura menos figurativa que tem mais chances de mudar nossa visão do mundo?”<sup>473</sup>.

O processo de leitura é, portanto, o processo de enriquecimento de interpretações, sempre no plural, e não o processo de busca pela interpretação singular. Esta multiplicidade de significados que um único leitor pode construir através de uma única obra visa sempre a compreensão mais profunda da vida, e não limitadamente do texto.

Portanto o horizonte do leitor da obra de ficção e, logo, seu mundo, se constroem sobre essas referências que o quase-mundo dos textos poéticos possibilitou. As referências fazem o mundo, o mundo é aquilo que as referências possibilitam. Vê-se aqui que “o conceito de horizonte e de mundo não concerne só às referências descritivas, mas também às referências não-descritivas, as da dicção poética”<sup>474</sup>.

Justifica-se esta possibilidade de desenvolvimento cognitivo pelo constante contato com textos de ficção apenas quando se pensa que

longe de só produzir imagens enfraquecidas da realidade, “sombras” como o quer o tratamento platônico da *eikôn* na ordem da pintura ou da escrita, as obras de ficção só pintam a realidade *augmentando-a* com todos os significados que elas próprias devem às suas virtudes de abreviação, de saturação e de culminação, espantosamente ilustradas pela tessitura da intriga<sup>475</sup>.

Ao admitir a postura ativa do leitor tanto no momento de conceber os sentidos do texto no ato da leitura quanto no momento de incorporar novos sentidos em sua *práxis*, admite-se, simultaneamente, a superação da concepção interpretativa enquanto restituição de

<sup>472</sup> RICŒUR, *Do texto à acção*, p. 42.

<sup>473</sup> « “N’est-ce pas la peinture la moins figurative qui a le plus de chance de changer notre vision du monde?” » RICŒUR, *TetR III*, p. 263.

<sup>474</sup> « Le concept d’horizon et de monde ne concerne pas seulement les références descriptives, mais aussi les références non descriptives, celles de la diction poétique » RICŒUR, *TetR I*, p. 121.

<sup>475</sup> « Loin que celles-ci ne produisent que des images affaiblies de la réalité, des « ombres » comme le veut le traitement platonicien de l’*eikôn* dans l’ordre de la peinture ou de l’écriture, les ouvres littéraires ne dépeignent la réalité qu’en l’*augmentant* de toutes les significations qu’elles-mêmes doivent à leurs vertus d’abréviation, de saturation et de culmination, étonnamment illustrées par la mise en intrigue » Idem.

uma intenção por trás da obra. Além disso, e ainda mais importante, percebe-se que, finalmente, a *mimèsis* é um momento mediador da *práxis*, tendo-a como seu ponto de partida e como seu ponto de chegada. Concluindo-se, assim, o argumento que põe a interpretação dos textos como um modelo hermenêutico para o objetivo maior de compreender a ação humana; isto é, como um modelo por excelência para uma hermenêutica da condição humana.

#### 4.9 A ação como um quase-texto

O movimento de desregionalização de uma hermenêutica da narrativa (e, dentro dela, da hermenêutica literária), para servir como modelo para o funcionamento da hermenêutica da condição humana é um movimento que parte de uma hermenêutica regional para uma hermenêutica geral, e

não pode ser levado até ao fim sem que, ao mesmo tempo, as preocupações propriamente *epistemológicas* da hermenêutica, quero dizer, o seu esforço para se constituir em saber de reputação científica, sejam subordinadas a preocupações *ontológicas*, segundo as quais *compreender* deixa de aparecer como um simples modo de *conhecer* para se tornar uma *maneira de ser* e de se ligar aos seres e ao ser; o movimento de *desregionalização* é acompanhado, assim, por um movimento de *radicalização* pelo qual a hermenêutica se torna não apenas *geral*, mas *fundamental*<sup>476</sup>.

A hermenêutica literária, que dá conta de uma aplicação restrita da categoria de texto, cria em relação à hermenêutica filosófica uma reciprocidade inclusiva. “São as mesmas categorias de obra, de escrita, de mundo do texto, de distanciamento e de apropriação que regula a interpretação, aqui e ali”<sup>477</sup>, e mesmo que o movimento de inclusão parta do polo da filosofia, a hermenêutica literária contribui para se pensar as aplicações e a estrutura da hermenêutica filosófica.

A justificação para que a hermenêutica da narrativa seja este modelo é que o texto não exerce apenas uma função comunicativa, mas, além disso, “é o paradigma da distanciamento na comunicação; a este título, ele revela um aspecto fundamental da própria historicidade da experiência humana, a saber, que ela é uma comunicação na e pela distância”<sup>478</sup>. O que esta característica de distanciamento acrescenta ao modelo de texto é essencial para fazer dele um modelo hermenêutico.

---

<sup>476</sup> RICŒUR, *Do texto à acção*, p. 84.

<sup>477</sup> *Ibidem*, p. 125.

<sup>478</sup> *Ibidem*, p. 109-110.

Discurso é acontecimento, é a linguagem enquanto uso, ele diz alguma coisa a alguém (e faz isso temporalmente), ou seja, ele “não tem apenas um mundo, mas outra pessoa, um interlocutor ao qual ele se dirige; o acontecimento, neste sentido, é o fenômeno temporal de troca”<sup>479</sup>. Num segundo polo a ser considerado, além do acontecimento, há a significação, a inteligibilidade. A obra vai surgir justamente da tensão entre ambos: acontecimento e significação. Se o discurso se efetua enquanto acontecimento, ele se compreende enquanto significação. “Não é o acontecimento, na medida em que é fugidio, que nós queremos compreender, mas a significação que permanece”<sup>480</sup> esta articulação entre acontecimento e significação é o cerne da hermenêutica.

Ricœur sugere, em *Do texto à acção*, três distinções para a noção de obra. Como já vimos no primeiro capítulo, “uma obra é uma sequência mais longa que a frase que suscita um novo problema de compreensão”<sup>481</sup>, portanto, goza de uma intriga, o que a faz diferente da metáfora, por exemplo. Conforme o que foi trabalhado no terceiro capítulo podemos também discernir que “a obra é submetida a uma forma de codificação que se aplica à própria composição e que faz do discurso ou uma narração, ou um poema, ou um ensaio”<sup>482</sup>, o que faz com que se identifique o gênero literário de uma obra. Além disso, ainda no terceiro capítulo, percebemos que “uma obra recebe uma configuração única que a liga a um indivíduo e a que se chama o estilo”<sup>483</sup>. São estas três características que fazem de um discurso uma obra: composição, gênero e estilo.

Esta obra é o resultado de um trabalho de organização da linguagem. Faz-se, com esta organização da linguagem, uma negociação e uma reestruturação de uma experiência já estruturada. Quem faz este trabalho cria uma estilização para esta experiência. “A estilização dá-se no seio de uma experiência já estruturada, mas que comporta aberturas, possibilidades de jogo, indeterminações; apreender uma obra como acontecimento é apreender a relação entre a situação e o projeto no processo de reestruturação”<sup>484</sup>.

Esta noção de obra consegue mediar o paradoxo entre o fato de o acontecimento ser o modo pelo qual o discurso se realiza, mas ele só é compreendido enquanto sentido. Reconhecendo-se a forma da obra reconhece-se a singularidade do indivíduo que, por meio daquela (re)construção, respondeu a uma situação determinada. E esta individualidade da obra, portanto, é o que se entende por autor. O autor é quem dá esse estilo, pois é o “artesão da

---

<sup>479</sup> Ibidem, p. 112.

<sup>480</sup> Idem.

<sup>481</sup> Ibidem, p. 115.

<sup>482</sup> Idem.

<sup>483</sup> Idem.

<sup>484</sup> Ibidem, p. 116.

linguagem”<sup>485</sup>. O que faz a noção de obra conseguir mediar a noção de acontecimento e de sentido é que o acontecimento, enquanto a realização desta estruturação em forma de discurso, só acontece na mesma medida que acontece a significação. A categoria de autor, de estilo, portanto, é contemporânea à significação, isto é, é uma categoria de interpretação.

Mas o que é mais importante, segundo Ricœur, para a obra, é a sua composição. A objetivação do discurso na obra é a estruturação da composição, portanto, a objetivação do autor na obra. E “a hermenêutica, diria eu, continua a ser a arte de discernir o discurso na obra”<sup>486</sup>. Desta forma, primeiramente a linguagem se realiza como discurso, e do discurso se faz uma obra estruturada, isto é, configurada; do que se nota que a obra escrita requer uma nova compreensão que não seja a da fala, pois não compartilham as mesmas características. Disto vai se perceber que através do discurso se projeta um mundo e que este mundo projetado pelo discurso e pela obra é um mediador para a compreensão de si<sup>487</sup>. Esta compreensão de si localiza-se na hermenêutica ricœuriana como uma finalidade, diferente da hermenêutica romântica, por exemplo, que partia desta questão; é o que faz a hermenêutica ricœuriana trabalhar em nome de uma antropologia maior.

Assim sendo, o critério para identificar um texto não é o fato de ele ser escrito, mas de ele projetar um mundo. Pode-se também notar no discurso oral uma distanciação que é condição necessária para que haja uma autonomia do discurso, entretanto esta se faz idealmente em um discurso escrito. Quando um discurso é passado da fala para a escrita nota-se uma exteriorização do discurso, mas, além disso, como já vimos anteriormente, no primeiro capítulo, o principal resultado desta exteriorização é o de que o discurso cria uma autonomia relativamente ao autor. “Significação verbal, quer dizer, textual, e significação mental, quer dizer, psicológica, têm, doravante, destinos diferentes”<sup>488</sup>. É nesta conquista de autonomia que se ganha com a escrita que “o *mundo do texto* pode desagregar o mundo do *autor*”<sup>489</sup> porque o ato de ler um texto – ato que se faz possível em diferentes contextos a partir do momento em que um texto é escrito e, teoricamente, protegido de uma efemeridade – faz com o texto seja trazido a diferentes contextos, podendo “descontextualizar-se de maneira a deixar-se recontextualizar numa situação nova”<sup>490</sup>. O que faz com que o fenômeno do texto enquanto escrito, gere esta distanciação, que vai se tornar condição para que se interprete.

A autonomia do texto escrito torna-se uma condição da interpretação porque também assume uma distanciação quanto à referência. Se com um discurso oral existe a possibilidade

---

<sup>485</sup> Ibidem, p. 117.

<sup>486</sup> Ibidem, p. 118.

<sup>487</sup> Cf. Ibidem, p. 110.

<sup>488</sup> Ibidem, p. 118.

<sup>489</sup> Idem.

<sup>490</sup> Ibidem, p. 119.

de referir-se a algo ostensivamente, por meio da denotação, “ou, se não se pode mostrar a coisa de que se fala, pelo menos, pode-se situá-la em relação à única rede espaço-temporal à qual pertencem também os interlocutores”<sup>491</sup>. Entretanto, no discurso escrito, a referência deve assumir outro estatuto, pois leitor e autor não compartilham de uma mesma situação. “É, sem dúvida, esta abolição do caráter revelador ou ostensivo da referência que torna possível o fenômeno a que nós chamamos “literatura” em que pode ser abolida toda a referência à realidade dada”<sup>492</sup>.

Esta falta de referência ostensiva ou real não torna o discurso literário ininteligível graças às características que procuramos desenvolver no segundo capítulo, isto é, “não há discurso tão fictício que não venha a cair na realidade”<sup>493</sup>). Esta “queda”, entretanto, como se viu pelas características específicas de distanciação (todos os critérios de composição mimética, o fundamental estímulo estético, a referencialidade) atinge um “nível mais fundamental do que aquele que atinge o discurso descritivo, constativo, didático, a que nós chamamos linguagem vulgar”<sup>494</sup>.

Esta distanciação que se cria pela originalidade da dimensão referencial da obra literária que Ricœur considera pôr o problema hermenêutico mais fundamental:

se já não podemos definir a hermenêutica pela investigação de um outrem e das suas intenções psicológicas que se dissimulam *atrás* do texto e se não queremos reduzir a interpretação à desmontagem das estruturas, que fica para interpretar? Responderei: interpretar é explicitar o modo de ser-no-mundo exposto *diante* do texto<sup>495</sup>.

O que um texto dá a ser interpretado é a projeção de um mundo para onde o leitor, a fim interpretá-lo, projeta-se a si mesmo. Ao romper com o cotidiano e com a cotidiana expressão linguística sem romper em absoluto com a referência a este cotidiano, mas fazendo-o por meios inovadores, a ficção abre novas possibilidades de se ser-no-mundo. A literatura não tem por objeto o ser-dado no mundo, mas o poder-ser que é possível criar pelas “variações imaginativas que a literatura opera no real”<sup>496</sup>.

Esta distanciação que se cria a partir da linguagem que redescreve o mundo, isto é, a partir da linguagem poética, que é definitiva para a hermenêutica. Para esta essencial distanciação procuramos dedicar o terceiro capítulo, trazendo à tona o modo pelo qual é

---

<sup>491</sup> Ibidem p. 120-121.

<sup>492</sup> Ibidem, p. 121.

<sup>493</sup> Idem.

<sup>494</sup> Idem.

<sup>495</sup> Idem.

<sup>496</sup> Ibidem, p. 122.

possível considerar a variação poética como “o caminho privilegiado da redescritção da realidade”<sup>497</sup>. Privilegiado porque não pretende apenas lidar com a realidade e seus dados, mas porque se permite e se fundamenta sobre a possibilidade e a necessidade de se reorganizar, reestruturar, reconfigurar esta realidade dada.

A linguagem poética é aquela que, por excelência, opera aquilo a que Aristóteles, ao refletir sobre a tragédia, chamava a *mimêsis* da realidade; a tragédia, na verdade, apenas imita a realidade porque a recria por meio de um *muthos*, de uma “fábula”, que atinge a sua essência mais profunda<sup>498</sup>.

Toda esta justificativa que se tentou argumentar para que a interpretação seja um movimento de leitura que precisa da *práxis* para se fundamentar e que retorna à *práxis* como finalidade sustenta a necessidade de uma subjetividade ativa por parte do leitor. Como vimos, o discurso, para Ricœur, é um acontecimento, é um uso da linguagem, e, para tanto, precisa ser dirigido a alguém. Esta pressuposição de uma comunicação, no ato de leitura, põe em relação discurso e leitor, e não autor e leitor – ou falante e ouvinte. Enfatiza-se, neste retorno à *práxis*, a situação de leitor e a situação do leitor. Interpretar um texto, graças à distanciação da intenção de acesso à subjetividade do autor, influencia na subjetividade do leitor. O que um leitor faz ao interpretar é apropriar-se, em situação, do discurso do texto. “A apropriação é exatamente o contrário da contemporaneidade e da congenialidade; ela é a compreensão pela distância, compreensão à distância”<sup>499</sup>.

Interpretação, portanto, não vai mais procurar ser uma resposta ao autor, mas ao sentido. Este sentido só é construído pelos paradoxos e dialéticas expressos no quarto capítulo e graças a estes paradoxos e dialéticas é que se pode dizer que este é um sentido apropriado pelo leitor. O resultado da leitura interpretativa, e interpretação é sempre criativa, é que o leitor encontra no texto formas de mediar a si mesmo: “que saberíamos nós do amor e do ódio, dos sentimentos éticos e, em geral, de tudo aquilo a que nós chamamos o *si*, se isso não tivesse sido trazido à linguagem e articulado pela literatura?”<sup>500</sup>. O leitor compreende a si mesmo quando traz a este si significados que conquistou nesta interpretação. O sujeito não vai em busca de compreender uma significação que se esconde atrás do texto tendo as chaves para esta interpretação; pelo contrário, o sujeito é constituído nesta sua ida ao texto, é ele que se compreende ao ir ao texto.

---

<sup>497</sup> Idem.

<sup>498</sup> Idem.

<sup>499</sup> Ibidem, p. 123.

<sup>500</sup> Idem.

É preciso, sem dúvida, ir ainda mais longe: do mesmo modo que o mundo do texto só é real na medida em que é fictício, é necessário dizer que a subjetividade do leitor só se produz a si mesma na medida em que é posta em suspenso, irrealizada, potencializada<sup>501</sup>.

Por isso a ideia de que o leitor precisa, em certa medida, se entregar a um autor implicado de confiança ou não, porque esta entrega, mesmo que não seja uma entrega ingênua e justamente por ser uma entrega de um sujeito desconfiado, representa um momento de compreensão, porque o leitor só se encontra quando se perde, e “a metamorfose do mundo [...] é também a metamorfose lúdica do *ego*”<sup>502</sup>.

Note-se que disto se pode concluir que compreensão não é apenas um ato de apropriação, mas também de desapropriação. Uma desapropriação dos preconceitos, das pré-compreensões, do leitor, o qual, quando entra neste círculo hermenêutico, retorna à *práxis* um sujeito tocado pelo mundo do texto e, portanto, outro sujeito, outro si.

Apropriação e desapropriação, nesta constante reconstrução e metamorfose do sujeito tanto epistemologicamente quanto ontologicamente, relacionam os âmbitos da poética e da *práxis*, descrevendo um sujeito que busca nos textos referências prático-normativas para conseguir localizar a si mesmo no mundo. A imagem deste sujeito nos faz olhar para o quadro de Rembrandt, *Artistóteles contemplando o busto de Homero*, que representa, segundo Ricœur em entrevista a Edmond Blattchen no *Le Portique*, o símbolo deste exercício filosófico de se localizar, de viver e de conviver com a pluralidade de sentidos.

O pensamento filosófico não começou do nada, quando começou, começou a continuar algo: não foi da filosofia que partiu senão da poesia. Aristóteles, portanto, representante da filosofia no quadro de Rembrandt, divide-o com Homero. Aristóteles não contempla, mas toca o busto da estátua do poeta. Cria este contato entre filósofo e poeta, filosofia e poesia. O conceitual e o poema, a prosa e o verso.

Ao desviar os olhos de Homero, Aristóteles olha para fora das molduras do quadro. Toca a poesia mas olha para fora, para fora da filosofia, para fora da poesia; para onde? Para os paradigmas da filosofia? Para os problemas, os quais a filosofia olha sempre contemporaneamente<sup>503</sup>?

---

<sup>501</sup> Ibidem, p. 124.

<sup>502</sup> Idem.

<sup>503</sup> Como as roupas de Aristóteles, modernas ao contexto de Rembrandt e não ao seu próprio. Homero está arcaico. Aristóteles está contemporâneo.

Além de Aristóteles e Homero vê-se, com direcionada atenção, a figura de Alexandre no medalhão que envolve as vestimentas. Vem juntar-se à filosofia e à poesia a política. Como estas três dimensões da vida se relacionam? Aristóteles foi educador de Alexandre, fê-lo pensar a política. E a política não é introduzida senão pelo pensamento da ética. A política, como a medalha, está sempre silenciosamente presente nas relações entre os homens, sempre como plano de fundo de uma comunidade que visa o bem viver.

Ricœur percebe que a ética e a vida politicamente compartilhada estão permeando e justificando todo movimento humano de conhecer. Procurar-se-á justificar a busca pelo esclarecimento de si na medida em que este visa um rearranjo do homem diante da ação, isto é, na medida em que esclarecer situações concretas permite que a pessoa se perceba diferentemente em relação às possibilidades de agir.

É nesta medida que a capacidade de interpretação acontece: para ser devolvida à vida prática. O texto, enquanto laboratório de experiências para a ação, pode ser fonte de interpretações. Note-se que a dimensão poética *acontece*, segundo Ricœur, dentro da obra, e se *efetua* para além desta, isto é, a dimensão poética abre espaço para uma dimensão prática, que, por sua vez, expande-se para o campo ético.

A minha hipótese é, então, a seguinte: se a interpretação dos textos levanta problemas específicos porque são textos e não uma linguagem falada, e se são estes problemas que constituem a hermenêutica enquanto tal, então as ciências humanas podem chamar-se hermenêutica, 1) na medida em que o seu *objeto* oferece alguns traços constitutivos do texto enquanto texto e 2) na medida em que a sua *metodologia* desenvolve a mesma espécie do procedimento que os da *Auslegung* ou da interpretação de textos<sup>504</sup>.

No texto, os personagens são agentes e melhoram-se ou pioram-se conforme suas ações – e é desta forma, que caracterizam-se personagens segundo sua baixeza ou virtude. Da mesma forma, fazemo-lo em situações reais, com personagens reais. O campo prático é uma fonte de símbolos e aprender a interpretá-los é aprender a viver neste campo prático, é aprender a percebê-lo como um texto a ser constantemente interpretado, julgado, avaliado, para que se possa tomar posição frente a ele mesmo. Há semelhanças em ambos os estatutos, e a ação, tanto quanto o texto, pode ser identificada por um conteúdo de sentido, “porque desenvolve uma dialética semelhante entre o seu estatuto temporal, enquanto acontecimento

---

<sup>504</sup> Ibidem, p. 185.

que aparece e desaparece, e o seu estatuto lógico, enquanto tendo tal e tal significação identificável, tal e tal “conteúdo de sentido”<sup>505</sup>.

Logo, tanto os textos podem falar sobre a ação, quanto a ação é um quase-texto. A ação é um algo legível, na relação com os outros, onde ela toma forma, ela é conduzida pela linguagem e é passível de ser lida e interpretada. “Ligação, original e essencial, entre o fazer e o dizer, é o primeiro benefício de uma hermenêutica da *práxis*; não é apenas a descoberta de que nossos discursos são eles mesmos ações, mas também que nossas ações podem ser lidas como texto que é necessário decifrar e interpretar”<sup>506</sup>. A ação é um quase-texto pois pode ser interpretada por regras de significação<sup>507</sup>. Tais regras tornam-se mais precisas, rigorosas e ricas de sentidos, na medida em que são oriundas de um sujeito portador de um horizonte pleno de capacidades simbólicas.

Podem-se identificar quatro características que fomentam esta comparação: em primeiro lugar, há uma fixação da ação (“a ação sensata só se torna objeto de ciência na condição de uma espécie de objetivação equivalente à fixação do discurso pela escrita”<sup>508</sup>); em segundo lugar, há uma autonomia da ação (“do mesmo modo que um texto se desliga do seu autor, uma ação desliga-se do seu agente e desenvolve as suas próprias consequências”<sup>509</sup>); em terceiro lugar, deve-se constatar uma pertinência e importância na ação (“a significação de um acontecimento importante excede, ultrapassa, transcende as condições sociais da sua produção e pode ser re-efetuada em novos contextos sociais”<sup>510</sup>); por último, a ação humana deve poder ser, tanto quanto texto, considerada uma “obra aberta” (“a significação da ação humana dirige-se também ela, a uma série indefinida de “leitores” possíveis”<sup>511</sup>).

Portanto, o paradigma da leitura (“réplica do paradigma da escrita”<sup>512</sup>) é um modelo para a hermenêutica da ação humana. Tanto o texto quanto a ação se incorporam no outro, no receptor, no desconhecido. Porém,

---

<sup>505</sup> Ibidem, p. 194.

<sup>506</sup> « Lien, originaire et essentiel, entre le faire et le dire, c'est le premier bénéfice d'une herméneutique de la *práxis*; ce n'est pas seulement la découverte que nos discours sont eux-même des actions, mais aussi que nos actions peuvent être lues comme un texte qu'il faut déchiffrer et interpréter » JERVOLINO, Domenico. *Herméneutique de la práxis*, p. 225-226.

<sup>507</sup> Cf. RICŒUR, *TetR I*, p. 115.

<sup>508</sup> RICŒUR, *Do texto à ação*, p. 192.

<sup>509</sup> Ibidem, p. 195. Produzindo efeitos que não necessariamente foram previstos, planejados ou desejados por quem as produziu - não previstos pelo gênio romântico, por exemplo.

<sup>510</sup> Ibidem, p. 197. De certa forma, dando abertura para um novo mundo, onde novas experiências são possíveis apenas por terem sido desencadeadas pelo acontecimento original.

<sup>511</sup> Ibidem p. 198.

<sup>512</sup> Ibidem, p. 199.

a ética tem por função orientar a ação, enquanto na estética há a suspensão da ação e logo, ao mesmo tempo, do permitido e do proibido, do obrigatório e do desejável. Creio que é preciso manter a categoria da imaginação, que é um bom guia. A imaginação é o não-censurável...<sup>513</sup>

É por isso que se vê importante pensar de que maneira e sobre quais pressupostos se pode falar em configuração do texto narrativo, num primeiro momento, e na configuração do texto de ficção, num segundo momento, explorando seu lugar privilegiado de realização da atividade hermenêutica enquanto fundamental para a existência concreta, ativa e significativa, do ser humano.

É essencial que se fale desta configuração capaz de relacionar ética e poética. A definição desta atividade configuradora é a própria condição para que esta relação seja possível. A variação criativa sobre a realidade, própria da narrativa ficcionalmente configurada, tendo sempre em vista a prática, não cria uma descontinuidade entre o posicionamento hermenêutico diante do âmbito poético e do âmbito ético. Porém, para ter esta prática em vista, precisa partir de pressupostos tais que permitam a configuração poética ser uma de suas formas de representação. “Seu grande intuito [o de Ricœur], digamo-lo, é transformar o enredo narrativo num existencial iniludível da condição humana”<sup>514</sup>. A condição humana, a *práxis* humana, entendida como a entende Ricœur, é o que assume as amarras entre ambos os regimes, o ético e o poético. São ambas formas de direcionar a atenção à ação, a uma reflexão concreta.

---

<sup>513</sup> RICŒUR, Paul. *Arte, linguagem e hermenêutica estética*. In: [http://www.uc.pt/fluc/lif/publicacoes/textos\\_disponiveis\\_online/pdf/arte\\_linguagem\\_hermeutica\\_estetica](http://www.uc.pt/fluc/lif/publicacoes/textos_disponiveis_online/pdf/arte_linguagem_hermeutica_estetica) acessado em 23/07/2014, p. 12

<sup>514</sup> PORTOCARRERO, *Horizontes da Hermenêutica em Paul Ricœur*, p. 58.



## Conclusão

Em função da economia desta dissertação sobre o papel que a narrativa ocupa na filosofia ricœuriana, mais especificamente o que a narrativa de ficção pode representar para a conversão hermenêutica do pensamento, demos início ao seu desenvolvimento com a constatação de Ricœur de que não há um ideal cartesiano de transparência do sujeito a si mesmo, devendo-se repensar o que a tradição sugeriu para a filosofia reflexiva, pois a reflexão não é intuitiva, pelo contrário, deve ser concreta. No primeiro capítulo, então, procurou-se consolidar o argumento de que a reflexão do sujeito em busca de uma compreensão de si não pode ser imediata, precisando de uma mediação externa porque há uma opacidade fundamental no sujeito. Percebeu-se que para dar conta desta compreensão de si faz-se necessário o recurso aos símbolos que abrangem a dimensão da experiência humana que diz respeito ao erro, à falta e ao excesso de sentidos. A linguagem simbólica não é admitida pela tradição idealista na medida em que o símbolo admite o duplo sentido e, logo, a multiplicidade de significados “equívocos”. Desta feita, foi necessário perceber até que ponto a fenomenologia idealista de Husserl pode ser revista sob a luz da hermenêutica.

Admitiu-se, então, a integralidade da língua e a finitude do entendimento, de modo que uma interpretação é uma perspectiva restrita sobre um todo e dizer que é possível chegar a um veredicto sobre as interpretações é uma violência. Fez-se útil, para justificar esta tese, a ideia de conflito de interpretações como o processo dialético mais adequado para caracterizar a hermenêutica ricœuriana, a qual não é de todo a eleição de um método único de interpretação.

O estruturalismo saussuriano precisou ser repensado, pois não admite a referência exterior àquilo que seja a rede de intersignificações dos signos de uma língua, o que impede que se considere a interpretação da linguagem enquanto um resultado de um exercício de troca temporal entre subjetividades circunstancialmente localizadas. Uma nova função referencial deve ser pensada, com Benveniste, enquanto a língua é considerada um discurso, isto é, um acontecimento. Enquanto a referência do discurso falado é ostensiva e circunstancial, a referência do discurso escrito é construída pelo leitor. A relação entre autor-leitor, portanto, não é a mesma entre falante-ouvinte.

O modo como esta relação contribui para a reflexão e interpretação de si foi explorado na sequência dos capítulos. A dimensão da *práxis* serve como um campo de prefiguração donde se coletam traços fundamentais para configurar a ação de forma narrativa,

esta prefiguração é chamada de *Mimèsis I*, e foi tratada no segundo capítulo. Destaca-se nele o fato de que a ação se dispõe a ser narrada graças ao seu caráter temporal: o ato de narrar marca, articula e esclarece o caráter temporal da ação humana. Pressupôs-se, portanto, a resolução *ricœuriana* da aporia temporal e com ela a histórica discussão entre Aristóteles e Santo Agostinho.

O que se pode chamar de narrativa é um processo de seleção e de organização dos elementos temporais que configuram um discurso. Este discurso, quando fixado pela escrita, dá lugar a um texto. Há características fundamentais que identificam o ato narrativo e elas foram distinguidas ao se explorar o conceito de *muthos* aristotélico. O que faz da intriga de uma narrativa algo tão fecundo é o fato de ela mediar inteligivelmente acontecimentos e uma história, sugerindo sentidos, relações, interpretações, ou seja, o fato de conjugar acontecimentos que, no âmbito da *práxis*, permanecem heterogêneos.

Os elementos descritivos da *práxis* não aparecem no curso do tempo. Portanto, a *mise en intrigue* localiza os acontecimentos narrados em uma temporalidade narrativa. O tempo narrativo, não precisando ser linear, faz notar que, ao ler, não percebemos apenas a história, mas o tempo em si, já que conseguimos dar significado a episódios que não estão encadeados numa sucessão cronológica. Ricœur mostrou que através da narrativa o homem pode transformar sua relação com o tempo. Isto porque Ricœur está convencido de que a linguagem oferece ao ser humano uma dimensão do possível, isto é, de mudança de sentido da experiência a partir da linguagem. A função narrativa é fundamental para transformar nossa condição temporal em algo significativo, em uma trajetória com algum sentido, como o modelo do ponto final de uma história. Nossa existência temporal é continuamente jogada contra episódios discordantes, os quais não fariam sentido caso não os realocássemos ou ressignificássemos conforme interpretações, isto é, mediações linguísticas, que os concordassem. A discordância dilacera a concordância (na experiência vivida) e a concordância repara a discordância (pela atividade verbal).

Para sustentar esta função ordenadora e configuradora da narrativa apresentou-se a interrelação entre o *muthos*, a *mimèsis* e a *práxis*. Esta configuração narrativa que dispõe inteligivelmente a ação, esmiuçada no terceiro capítulo, Ricœur a chama de *Mimèsis II*. Há um esquematismo nesta configuração que constitui a tradição narrativa. Este esquematismo tradicional gera uma forma de expectativa no leitor, a qual vai ser estimulada ou desiludida conforme a inovação sugerida pelo autor da narrativa e a capacidade de seguir o texto do leitor.

Dentro da capacidade englobante da narrativa, a literatura faz-se um laboratório que é capaz de testar a consistência e a plausibilidade da ação. Para tanto ela des-arruma e re-

organiza<sup>515</sup> a realidade. O historiador, por sua vez, também é capaz de configurar a ação humana de modo a torná-la inteligível e significativa; porém, sua intenção não é a de variar criativamente sobre o real, mas de representar graficamente um passado que não é efetivamente capaz de acessar nem de conter, o que gera uma rica discussão, à qual não fizemos senão apontar, sobre a possibilidade de pensar uma historiografia nos moldes tradicionais, sua específica representatividade da passividade e seu valor de verdade. A inovação narrativa da literatura sugere uma nova congruência da experiência através de uma imaginação produtora que buscamos identificar no terceiro capítulo com o conceito de *poesis* na filosofia grega clássica, de modo a identificar dentro dela a diferença de produção pela *téchne* e pela *mimèsis*. A diferença de eleição quanto ao método válido, dentre ambos, para gerar um conhecimento diferencia as linhas filosóficas de Platão e Aristóteles. A competência de seguir uma história e de compreender a dinâmica por trás das inovações que ela sugere sinaliza um momento epistemológico marcadamente estético, o que vai já fazer parte da *Mimèsis III*. Esta terceira fase da *mimèsis* é caracterizada por um retorno que aponta a hermenêutica como uma condição ontológica do ser humano. Se através da interpretação alcança-se um conhecimento, este conhecimento é capaz de gerar um efeito prático e histórico que modifica a situação e a disposição da ação e do agente. A interpretação, fundamental para a reflexividade, gera um esclarecimento do sujeito e uma apropriação de significados por parte dele.

O texto escrito possibilita um pensamento reflexivo e uma interpretação de si mesmo privilegiados graças às suas características de distanciação, que foram sendo desenvolvidas durante o texto e as quais foram nomeadamente abordadas no quarto capítulo. Cria-se uma distanciação quanto ao autor e às circunstâncias de produção e de recepção de um texto. Não há um primado da subjetividade do autor, que na hermenêutica outrora foi identificada pela sua intenção, nem há um primado da subjetividade do leitor, o qual deve deixar-se tocar pela alteridade da obra. Há o ato de leitura, que atualiza significados potencialmente localizados no texto, e que acontece perante paradoxos no que se refere à retórica da ficção e a dialéticas no que se refere à estética da recepção. Percebe-se, então, que o mundo do texto gera um “lugar” de interpretação porque não dispõe de um “lugar” enquanto é apenas texto. Este texto é apenas potência de significados; ele precisa, para existir, de uma leitura que o localize e atualize, isto é, de um leitor que o interprete e dele se aproprie.

Se pretendeu, assim, justificar que “o papel da hermenêutica, dissemos nós, é duplo: reconstruir a dinâmica interna do texto e restituir a capacidade de a obra se projetar para fora

---

<sup>515</sup> Cf. RICŒUR, *Do texto à acção*, p. 30.

da representação de um mundo que eu poderia habitar”<sup>516</sup>. Esta representação de um mundo é o ato de trazer à linguagem uma maneira de estar no mundo que, pelo seu caráter temporal, pede para ser dita. Trazê-la à linguagem pela dinâmica interna de configuração do texto não é apenas organizá-la mas projetá-la como possibilidade de ser-no-mundo. Esta organização e projeção de um mundo pela narrativa abre-se também à ideia de identidade narrativa, na medida em que um sujeito ou uma comunidade se identificam com uma narrativa que fala sobre sua identidade e se reconhecem na medida em que contam histórias sobre si. Não nos coube explorar esta, que vai ser a sequência da obra *ricœuriana*, restringindo-nos a pensar de que modo a compreensão, isto é, a capacidade de seguir a narrativa, resulta em uma aplicação, ou seja, a compreensão gera uma influência ontológica e é o próprio modo de ser do humano. “Graças à estrutura da narrativa que conta os eventos ocorridos “naquele tempo”, nossa experiência recebe uma orientação temporal, um enlace entre um começo e um fim; nosso presente se carrega de memória e de esperança”<sup>517</sup>. Esta orientação resultada de um movimento de interpretação requer que se tematize e se explore a narrativa pelo que ela acrescenta à universalização de sentidos, à temporalidade, à ontologia. Desta forma, nota-se que a interpretação de textos está diretamente relacionada com o âmbito da *práxis*.

Notar-se-á, a seguir, que a interpretação, na hermenêutica literária, é um movimento de reflexão que parte da proposta da narrativa e que influencia na ação, assim como a interpretação no âmbito social parte da “leitura” das ações. Neste sentido, levantaram-se, por fim, as características comuns da ação e do texto para que o modelo da interpretação de textos seja um modelo para a interpretação da ação, em vista de uma antropologia e de uma teoria ética também por nós não abrangida. O modelo da hermenêutica narrativa – que aqui foi eleito em detrimento de outras hermenêuticas regionais que também acrescentam à questão, como a hermenêutica teológica ou a jurídica –, serve para pensar a hermenêutica da condição humana justamente porque o texto cria condições ideais para se interpretar, as quais podem ser pensadas na dimensão da ação. Da mesma forma que o leitor se apropria de significados a partir do texto, aquele que padece a ação do outro apropria-se de seus significados graças à fixação da ação como um quase-texto a ser analisado; graças, ainda, à autonomia da ação, que, como o texto, se desliga do seu agente ou autor e dá lugar a consequências e interpretações imprevisíveis e incontroláveis; também devido ao desencadeamento de efeitos históricos que uma ação importante pode causar; e a possibilidade de ser interpretada por uma quantidade indefinida de “leitores” marcando, assim, a ação humana como uma “obra aberta”.

---

<sup>516</sup> Ibidem, p. 43.

<sup>517</sup> « Grâce à la structure du récit qui raconte des événements survenus « en ce temps-là », notre expérience reçoit une orientation temporelle, un élan tendus entre un commencement et une fin ; notre present se charge d’une mémoire et d’une espérance » RICŒUR, *De l’interprétation*, p. 46-47

Procurou-se, portanto, como plano de fundo do desenvolvimento destes argumentos, mostrar que o caráter linguístico da experiência (narrativa do tempo) e o caráter interpretativo que a linguagem demanda, contribuem para perceber que não é por um movimento intuitivo que o sujeito adquire conhecimento sobre si mesmo, mas por um movimento de saída de si e de ida ao outro, seja ele um símbolo, um mito, um texto, as expressões dos esforços por existir que constituíram toda a cultura precedente, ou seja este outro a ação que se padece.



## Referências bibliográficas

### Bibliografia principal

- RICŒUR, Paul. *O Símbolo dá que pensar*. Revista Esprit 27/7-8, 1959.
- \_\_\_\_\_. *De l'interprétation: essai sur Freud*. Paris: Éditions du Seuil, 1965.
- \_\_\_\_\_. *Temps et Récit I: L'intrigue et le récit historique*. Paris: Seuil, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Temps et récit III: Le temps raconté*. Paris: Éditions du Seuil, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Agir, diz ele*. Revista Politis, 7 de outubro, 1988.
- \_\_\_\_\_. *O conflito das interpretações: Ensaios de hermenêutica*. Lisboa: Ed. Rés, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Soi-même comme un autre*. Paris: Éditions du Seuil, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Mimèsis, référence et refiguration dans Temps et Récit*. In: *Études phénoménologiques*, Tome VI, nº 11. Ed. Ousia, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Tempo e narrativa: Tomo I*. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Réflexion faite: Autobiographie intellectuelle*. Paris: Éditions du Seuil, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Uma retomada da Poética de Aristóteles*. In: \_\_\_\_\_. *Leituras 2: A região dos filósofos*. São Paulo: Loyola, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Tempo e narrativa: Tomo III*. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus, 1997.
- \_\_\_\_\_. *A metáfora viva*. São Paulo: Ed. Loyola, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Memória, história, esquecimento*. Budapeste: 2003. In: [http://www.uc.pt/fluc/lif/publicacoes/textos\\_disponiveis\\_online/pdf/memoria\\_historia](http://www.uc.pt/fluc/lif/publicacoes/textos_disponiveis_online/pdf/memoria_historia) acessado em 23/07/2014.
- \_\_\_\_\_. *Écrits et conférences 2: Herméneutique*. Paris: Éditions du Seuil, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Être, essence et substance chez Platon et Aristote*. Paris: Éditions du Seuil, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Ricœur et Blattchen à propos de Rembrandt*, Le Portique [En ligne], 26|2011, document 8, mis en ligne le 11 février 2013, in: <http://leportique.revues.org/index2517.html> Acessado em 25/08/2013.
- \_\_\_\_\_. *O discurso da ação*. Lisboa: Ed. 70, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Arte, linguagem e hermenêutica estética*. In: [http://www.uc.pt/fluc/lif/publicacoes/textos\\_disponiveis\\_online/pdf/arte\\_linguagem\\_hermeutica\\_estetica](http://www.uc.pt/fluc/lif/publicacoes/textos_disponiveis_online/pdf/arte_linguagem_hermeutica_estetica) acessado em 23/07/2014.
- \_\_\_\_\_. *Do texto à acção*. Porto: Ed. Rés.

## Bibliografia secundária

ABEL, Olivier. *Paul Ricœur's Hermeneutic: from critique to poetics*. In: KAPLAN, David M. *Reading Ricœur*. New York: State University of New York Press, 2008.

ABEL, Olivier; PORÉE, Jérôme. *Le vocabulaire de Paul Ricœur*. Paris: Ed ellipses, 2009.

CARR, David. *Épistémologie et ontologie du récit*. In: GREISCH, Jean; KEARNEY, Richard. *Paul Ricœur: les métamorphoses de la raison herméneutique*. Paris: Cerf, 1991.

COLIN, Pierre. *Herméneutique et philosophie réflexive*. In: GREISCH, Jean; KEARNEY, Richard. *Paul Ricœur: les métamorphoses de la raison herméneutique*. Paris: Cerf, 1991.

EIRE, António López. *A Poética de Aristóteles vista desde a Poética moderna*. In: EIRE, António López; FIALHOS, Maria do Céu; PORTOCARRERO, Maria Luísa. *Poética(s): Diálogos com Aristóteles*. Lisboa: Ariadne, 2007.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GREISCH, Jean. *Empêtlement et intrigue: une phénoménologie pure de la narrativité est-elle concevable?* In: *Études phénoménologiques*, Tome VI, n° 11. Ed. Ousia, 1990b. p. 41-84.

JERVOLINO, Domenico. *Herméneutique de la praxis et éthique de la libération*. In: GREISCH, Jean; KEARNEY, Richard. *Paul Ricœur: les métamorphoses de la raison herméneutique*. Paris: Cerf, 1991.

\_\_\_\_\_. *Une herméneutique de la condition humaine*. Paris: Ed ellipses, 2002.

KEMP, P. *Pour une éthique narrative: un pont entre l'éthique et la réflexion narrative chez Ricœur*. In: GREISCH, Jean; KEARNEY, Richard. *Paul Ricœur: les métamorphoses de la raison herméneutique*. Paris: Cerf, 1991.

MICHEL, Johann. *Paul Ricœur: une philosophie de l'agir humain*. Paris: Cerf, 2006.

MEITINGER, Serge. *Entre "intrigue" et "métaphore": la poétique de P. Ricœur devant la spécificité du poème*. In: GREISCH, Jean; KEARNEY, Richard. *Paul Ricœur: les métamorphoses de la raison herméneutique*. Paris: Cerf, 1991.

MURIEL, Gilbert. *L'identité narrative: une reprise à partir de Freud de la pensée de Paul Ricœur*. Genève: Labor et Fides, 2001.

PELLAUER, David. *Paul Ricœur and literary hermeneutics*. In: WIECINSKI, Andrzej. *Between suspicion and sympathy: Paul Ricœur's unstable equilibrium*. Canada: The hermeneutic press, 2003.

\_\_\_\_\_. *Compreender Ricœur*. Rio de Janeiro: Ed Vozes, 2010.

PORTOCARRERO, Maria Luísa. *A hermenêutica do conflito em Paul Ricœur*. Coimbra: Minerva, 1992.

\_\_\_\_\_. *Finitude e narração: o texto na perspectiva hermenêutica*. In: Décimo Primeiro Encontro de Filosofia: O texto filosófico. Comunicações 3. Coimbra: Ediliber Gráfica, 1997.

\_\_\_\_\_. *Horizontes da Hermenêutica em Paul Ricœur*. Coimbra: Ariadne, 2005.

\_\_\_\_\_. *Conceitos Fundamentais de Hermenêutica Filosófica*. Coimbra, 2010. In: [http://www.uc.pt/fluc/lif/publicacoes/textos\\_disponiveis\\_online/pdf/conceitos\\_herm](http://www.uc.pt/fluc/lif/publicacoes/textos_disponiveis_online/pdf/conceitos_herm) Acessado em: 23/07/2014.

\_\_\_\_\_. *Paul Ricœur sous le signe d'Aristote: du tragique de l'action à la sagesse pratique*. Revista filosófica de Coimbra, nº40, 2011, p. 439-450.

SANCHO, Jesús Conill. *Ética hermenéutica*. Madrid: Tecnos, 2010.

SOARES, Martinho Tomé Martins. *Tempo, mythos e práxis: o diálogo entre Ricœur, Agostinho e Aristóteles*. Coimbra, 2006.

UMBELINO, Luís António. *Espaço e narrativa em P. Ricœur*. Revista filosófica de Coimbra, n. 39. Coimbra, 2011, p. 141-162.

WIECINSKI, Andrzej. *Between suspicion and sympathy: Paul Ricœur's unstable equilibrium*. Canada: The hermeneutic press, 2003.

### **Outras obras consultadas**

ARISTÓTELES. *Metafísica*. Trad. Leonel Vallandro. Porto Alegre: Ed. Globo, 1969.

\_\_\_\_\_. *Poética*. In: \_\_\_\_\_. *Coleção os pensadores*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

ARMELLA, Virginia Aspe. *El concepto de técnica, arte y producción en la filosofía de Aristóteles*. México: Fondo de cultura económica, 1993.

BAYER, Raymond. *História da estética*. Lisboa: Editorial Estampa, 1979.

ELIADE, Mircea. *Origens: história e sentido na religião*. Lisboa: Edições 70, 1989.

\_\_\_\_\_. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

MARTINS, Aulus Mandagará. *Algumas considerações sobre a Poética*. Dissertatio, Pelotas, 3, p. 67-78, inverno de 1996.

MORAES, Francisco. *Teoria e estética em Aristóteles*. Revista Viso, Cadernos de estética aplicada, nº 2. Maio-agosto de 2007

PLATÃO. *Íon*. Tradução de Victor Jaboouille. Lisboa: Ed. Inquérito, 1988.

REALE, Giovanni. *História da filosofia antiga*. Vol II. São Paulo: Loyola, 1994.

TIBURI, Marcia. *Relações entre a noção de mimêsis em Platão, Aristóteles e Adorno*. Revista Veritas, v. 39, nº 156, Porto Alegre: 1994, p. 581-600.

\_\_\_\_\_. *Crítica da razão e mimêsis no pensamento de Theodor W. Adorno*. Porto Alegre: Edipucrs, 1995.