

FILOSOFIA E LITERATURA: FUNDAMENTOS FILOSÓFICOS PARA UMA CRÍTICA LITERÁRIA EM PAUL RICOEUR – TEMPO E NARRATIVA¹.

Ailton de Souza²

I – INTRODUÇÃO

PAUL RICOEUR

Paul Ricoeur estabeleceu uma ligação entre a fenomenologia e a análise contemporânea da linguagem através da teoria da metáfora, do mito e do modelo científico.

A obra *“Tempo e Narrativa”*, mais do que sua obra de cunho hermenêutico – *Interpretação e Ideologia* –, instigou nosso pensamento, levou-nos ao trabalho. No primeiro momento, mergulharemos no oceano literário filosófico contido no *Tomo I*, a fim de encontrarmos, ali, conceitos filosóficos que darão sustentabilidade às análises críticas que faremos – no futuro – das obras literárias produzidas em nossos dias. No segundo momento, explicitaremos como o filósofo aplicou tais conceitos no romance *“Entre o tempo mortal e o tempo monumental: Mrs. Dalloway”*, obra analisada no tomo II (p. 181 a 199).

¹ Trabalho de Graduação Interdisciplinar apresentado ao Centro de Ciências Humanas – CCH da Universidade Presbiteriana Mackenzie como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Filosofia em 2010. Orientadora: Prof^a Dr^a Graciela Deri de Codina.

² Doutorando em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (2011); Mestre em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (2010); Bacharel e Licenciado em Filosofia pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (2010); Bacharel e Licenciado em Letras - Português / Espanhol pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (2009); Bacharel em Teologia pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (2008); Graduado em Teologia pelo Seminário Teológico Presbiteriano Rev. José Manoel da Conceição (2002). Atualmente, está pastoreando a Igreja Presbiteriana no Jardim Acácio, desenvolvendo estudos em Literatura hispanoamericana - Sor Juana Inés de la Cruz; em Filosofia da linguagem - Paul Ricoeur; em Literatura e Protestantismo - Exegese e interpretação protestante da Bíblia.

É certo que os três volumes da obra devem ser estudados para não se cometer injustiças com o autor, uma vez que eles se constituem em uma única obra, no entanto, não faremos isso nessa ocasião. Temos consciência que será impossível compreender, acertadamente, sua visão de Tempo e Narrativa se pararmos nesse primeiro estágio, tendo em vista que ele mesmo afirma no prefácio do segundo tomo: “O tomo II de Tempo e narrativa não exige qualquer introdução particular. Este volume contém a terceira parte da obra única cujo programa pode ser lido no início do tomo I. (...) A quarta parte, que constituirá o terceiro e último tomo, reunirá sob o título de Tempo narrado (...).” (RICOEUR, 1995, p. 7) No tomo III, o autor não se dá nem o trabalho de uma pequena orientação, não há introdução, vai direto ao assunto – “IV O tempo narrado”. Para ele, o tomo III é uma sequência natural.

Ansiamos disponibilizar não somente aos críticos literários de nossos dias, mas também aos amantes da literatura, mais uma ferramenta que os auxiliem na análise e compreensão de textos literários contemporâneos. Digo, mais uma ferramenta, pois, temos consciência da existência de textos que tratam do *tempo e da narrativa* em outra perspectiva, que não de Paul Ricoeur. Vejamos: José Luiz Fiorin, em sua obra *As astúcias da enunciação*³, reservou cento e trinta páginas para escrever sobre o tempo. O autor faz um apanhado histórico sobre o tempo, nesse aspecto, vemos-lo citar Aristóteles, Agostinho e nosso insigne Paul Ricoeur, no entanto, a sua preocupação é fazer uma descrição pormenorizada como: o tempo dominado, o tempo demarcado, o tempo sistematizado, o tempo transformado, o tempo harmonizado, o tempo subvertido, o tempo desdobrado.

Ligia Chippini e Moraes Leite uniram esforços e provaram, em noventa e seis páginas, que na narrativa o foco é definidor. Citando Norman Friedman, eles questionaram:

- 1) Quem conta a história? Trata-se de um narrador em primeira ou em terceira pessoa? De uma personagem em primeira

³ FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação*. São Paulo: Ática, 1999, 2ª ed.

pessoa? Não há ninguém narrando?; 2) de que posição ou ângulo em relação à HISTÓRIA O NARRADOR conta? (por cima? Na periferia? No centro? De frente? Mudando?); 3) que canais de informação o NARRADOR usa para comunicar a HISTÓRIA ao leitor (palavras? pensamentos? percepções? sentimentos? do autor? da personagem? ações? falas do autor? da personagem? ou uma combinação disso tudo?); 4) a que DISTÂNCIA ele coloca o leitor da história (próximo? Distante? Mudando?)?⁴

Ao responder esses questionamentos, os autores – Ligia e Moraes – classificam o narrador assim: autor onisciente intruso; narrador onisciente intruso; “eu” como testemunha; narrador – protagonista; onisciência seletiva múltipla; onisciência seletiva; modo dramático; câmera.

Salientamos, ainda, que o nosso objetivo não é fornecer aos estudiosos equipamentos que os auxiliem na análise de todos os aspectos que envolvem um texto de literatura. Seguiremos os passos do Mestre Paul Ricoeur: os três tomos do autor não têm a preocupação de apresentar conceitos que dissequem uma obra literária, ele se preocupa com dois aspectos: tempo e narrativa conjugados um ao outro, o que não é algo de pouca monta. Não obstante, todos nós sabemos que outros aspectos devem ser considerados em uma análise mais abrangente.

Neste trabalho, não aprofundaremos nossos estudos em questões que envolvam as personagens⁵, não nos preocuparemos com os espaços⁶, não escreveremos sobre a

⁴ CHIAPPINI, Ligia. & LEITE, Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 2007, 11ª ed, p. 25.

⁵ Beth Brait, em seu livro *A personagem*, mostra-nos a amplitude desse assunto: “O reduzido vocabulário crítico e a bibliografia comentada não tem a pretensão de cercar todos os termos de todas as obras referentes à personagem, servindo apenas como um ponto de partida para os que iniciam os estudos do problema”. Essas palavras ganham relevância quando se observa que ela citou 17 autores que escreveram sobre o tema. BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1999, 7ª Ed, p. 6.

⁶ Antonio Dimas encontrou fôlego para discorrer sobre o espaço: “Inúmeras armadilhas se escondem em um texto à toaias do leitor. A qualidade delas dependerá, antes de mais nada, de quem as espalhou ao longo do caminho. Alguns preferem disseminá-las em quantidade, de forma abusiva e repetitiva, deixando-as expostas demais, o que poderá provocar a adesão do leitor fácil ou a repulsa do leitor inteligente. Outros, optando pelo camuflamento, tornam-nas quase imperceptíveis, excitam a curiosidade do leitor preparado e aborrecem aqueles cuja curiosidade se satisfaz com o mero desenrolar de uma história. A estes não importa o *como* se monta um relato, mas sim o processo de encadeamento até o final. Saciada essa curiosidade básica, este leitor atira de lado o livro, escolhe outro bombom na caixa e o próximo volume na estante. Entre as várias armadilhas virtuais de um texto, o *espaço* pode alcançar estatuto tão importante quanto outros componentes da narrativa, tais como o

importância da relação narrativa x enredo, enredo x gênero, em fim, nossa abordagem será diferente da de Samira⁷, não mostraremos a relação do autor com a personagem na atividade estética como faz Mikhail Bakhtin em sua obra *Estética da criação verbal*⁸, não faremos comentários sobre as citações, alusões, estilizações e pontuações.

Paul Ricoeur quer provar que:

O tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal (RICOEUR, tomo I, p. 9).

Nós, nesse trabalho, queremos explicitar o *como* ele o fez.

II – OS FUNDAMENTOS DA TEORIA DE PAUL RICOEUR

Paul Ricoeur fundamentou a *tese da reciprocidade entre narratividade e temporalidade* em Santo Agostinho e Aristóteles: “[Naquele] pelo lado dos paradoxos do tempo, [nesse] pelo lado da organização inteligível da narrativa”⁹. Vejamos!

A) AGOSTINHO.

“A análise agostiniana oferece, com efeito, uma representação do tempo na qual a *discordância* não cessa de desmentir o anseio de *concordância* constitutiva do *animus*” (cf. p. 16). É essa representação do tempo que buscamos.

Paul Ricoeur prossegue seus estudos afirmando que é na questão ontológica, “*o que é, com efeito, o tempo?*”, que encontramos todas as elucubrações sobre o ser e o não-ser do tempo; é na tentativa de se compreender essa aporia que vemos emergir a aporia

foco narrativo, personagem, tempo, estrutura, etc.” DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1994, 3ª Ed, p. 5.

⁷ No entender de Samira Nahid de Mesquita, por exemplo, “é indissolúvel a relação *enredo/narrativa*”. Assim, ela se estende ao refletir sobre o tema. MESQUITA, Samira Nahid. *O enredo*. São Paulo: Ática, 2006, 4ª ed.

⁸ BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins fontes, 2003, 4ª ed.

⁹ RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo I. Campinas, SP: Papirus, 1994, p. 16. **Obs.** Todas as citações que virão a seguir são dessa mesma obra, portanto, anunciarei, somente, a página, utilizando a expressão “cf. p. x, y”.

da medida do tempo, que, por sua vez, dar-nos-á condições para compreendermos “*a noção de distentio animi, acoplada à intentio*”, tendo em vista que só se mede o que é.

A questão ontológica – “*o que é, com efeito, o tempo?*” – recebe por parte dos céticos a afirmativa categórica que o tempo não é, enquanto que fenomenologicamente afirmamos que o tempo é. Nesse sentido, estabelece-se o paradoxo ontológico: o tempo é e não é concomitantemente, ainda que perguntemos *como?*:

“o argumento cético é bem conhecido: o tempo não tem ser, posto que o futuro ainda não é, que o passado não é mais e que o presente não permanece. E contudo falamos do tempo como tendo ser: dizemos que as coisas por vir serão, que as coisas passadas foram e que as coisas presentes passam” (cf. p. 22).

Se, sensata e positivamente, falamos que o tempo é, perguntamos: que tempo é esse? Uma vez que o tempo passado já não é, o futuro ainda não é e o presente não permanece, não possui extensão, posto que cem anos não possam estar presentes ao mesmo tempo, aliás, “*o tempo presente grita que não pode ser longo*”: “*Conhecemos a seqüência: só é presente o ano em curso; e, no ano, o mês; no mês, o dia; no dia, a hora: ‘e esta hora única, ela própria, corre em partículas fugitivas: tudo o que fugiu é passado, tudo que lhe resta é futuro’*” (cf. p. 24).

Insistimos: que tempo é esse que é, que sentimos, que comparamos, que avaliamos? É algo que se alonga e que se encurta, é algo que se mede enquanto passa. Aqui, retomamos as conjecturas sobre a distensão do tempo: “*Como se pode medir o que não é?*”. Como medir o que é pontual? Não medimos. Não obstante, continuamos dizendo, exatamente, dos tempos que não são (passado / futuro), que é um tempo longo e um tempo curto, respectivamente, e, que de certo modo, observamos a extensão e fazemos medições (cf. p. 23). O *como*, por hora, subsiste.

A insistência na busca de resposta ao *como* suscita reclamos ao tempo presente. Daí ser necessário entender que o tempo presente, que abarca o passado e o futuro por meio da memória e da espera, já não é aquele que não permanece, que faz oposição

ao tempo passado e ao tempo futuro, uma vez que esse, esse mesmo, é “*um instante pontual*”. O tempo presente, aqui posto, é aquele dito no sentido impróprio.

O “*tempo que não é*” - passado (que foi), futuro (que ainda não é) – e o tempo que é – presente (que não permanece, que é pontual) – é retomado dentro de um conceito expandido do tempo – tríplice presente: presente do passado (memória), presente do presente (visão) e presente do futuro (espera) – que possibilita a compreensão de que o tempo é e pode ser medido: “*Existem pois (sunt ergo) coisas futuras e coisas passadas*” (cf. p. 26). Dentro desse novo conceito “*consideramos como seres não o passado, o futuro [e o presente] como tais, mas qualidades temporais que podem existir no presente [praesentia] sem que as coisas de que falamos quando as narramos ou as predizemos ainda existam ou já existam*” (cf. p. 26). O *como* sucumbe, o paradoxo ontológico se desfaz, “*a fórmula especulativa adere à certeza prática*”. Surge o *onde* tais qualidades temporais residem? A resposta é na alma.

É na alma, portanto, que encontramos qualidades temporais como a memória e a espera, uma vez que é na alma que as coisas passadas (*praeterita*) e futuras (*futura*) encontram-se sempre presentes. Essas qualidades temporais são suscitadas para englobarem o passado e o futuro, permitindo ser verdade a asserção: O tempo é algo que se alonga e que se encurta dentro de um tempo presente ampliado, dialetizado.

Averigüemos uma das qualidades temporais presente na alma: a memória. Admitamos que certas imagens façam referências a coisas passadas. Percebamos que tais imagens existem no presente, fazendo referência ao que já se passou e continua, ainda, sendo na memória. Surge, também aqui, o *como*? As imagens do futuro, de igual forma, fazem coro: *como*? Mais ainda, *como* uma imagem ora pode valer como impressão do passado e ora como signo do futuro?

Retomemos a questão da medida do tempo. Paul Ricoeur enfatiza que Agostinho abandonou a discussão concernente à relação do tempo com o movimento dos astros e com o movimento em geral. Ao fazê-lo, suplantou Platão, Aristóteles e Plotino. Ele,

diz Paul Ricoeur, conquistou a noção de *distentio animi* “ao longo e no termo de uma argumentação rigorosa que põe em jogo a áspera retórica da *reductio ad absurdum*”. Abandonada a tese de que “o tempo é o movimento de um corpo”, “Agostinho ousa admitir que se pode falar de espaço de tempo – um dia, uma hora – sem referência cosmológica”. Nessa perspectiva, foi possível conjecturar que o tempo é certa distensão do espírito: “Por conseqüência (*inde*), pareceu-me que o tempo não é senão uma distensão, mas de quê? Não sei e seria surpreendente que não fosse do próprio espírito” (cf. p. 34).

Investiguemos a afirmação: “quando ele passa que medimos o tempo; não o futuro que não é, não o passado que não é mais, nem o presente que não tem extensão, mas ‘os tempos que passam’”. As duas suposições que envolvem o ressoar do som – “seja um som que começa a ressoar, que ressoa ainda e que cessa de ressoar” e “suponhamos que ressoe ainda: meçamo-lo enquanto ele ressoa” – destroem a possibilidade de se medir os tempos que passam, uma vez que no primeiro caso estamos falando de um som que ainda não é, de um som desaparecido, de um som que ressoava ainda e de um som que já não é mais. Nesse exemplo, ainda que percebamos que não se podem medir os tempos que passam, porque não se mede o que não é, o que é desaparecido, o que ainda ressoa e o que já não é mais, concluímos que quando ressoava ainda, quando ia, ia embora, “estendia-se em uma espécie de espaço temporal por onde poderia ser medido, posto que o presente não tem nenhum espaço” (cf. p. 36). No segundo, ainda que apresente certa extensão – ressoava ainda, ia, ia embora –, não podemos medir o que ainda não cessou, e, cessando, caímos na aporia anterior: “Não são pois os tempos futuros, nem os passados, nem os presentes, nem os que passam, que medimos”.

Como podemos medir os tempos? “Há um meio de medir os tempos que passam ao mesmo tempo quando cessaram e quando continuam?”. É a terceira conjectura sobre o som – “o da recitação de cor de um verso de Ambrósio que contém uma alternância entre quatro sílabas longas e quatro breves” (cf. p. 36) – que nos iluminará, que operará “o acordo entre a questão da medida e a do tríplice presente” (cf. p. 36). O olhar puro e

simplesmente para as vogais longas e breves nos levará as aporias anteriores, logo, não iremos por essa via. Vemo-nos obrigados a introduzir as qualidades temporais: memória e retrospectão. Por quê? Porque o exemplo exige comparações: uma vogal é breve comparando-a com uma longa e vice-versa. A comparação só é possível se retermos uma e aplicarmos a outra. O que é a retenção se não for a sua impressão na memória e os seus sinais na espera. Reencontramos o presente do passado. Percebemos que a medida do tempo está no espírito do homem, não no cosmo:

“Nesse sentido, os dois enigmas – o do ser / não ser e o da medida do que não tem extensão – são resolvidos ao mesmo tempo; de um lado, é a nós mesmos que retornamos: ‘É em ti (*inte*), meu espírito, que meço os tempos’. E como? Enquanto aí permanece, depois de sua passagem, a impressão (*affectio*) produzida no espírito pelas coisas que passam: ‘A impressão que as coisas passando deixam em ti, aí permanecem (*Manet*) depois de sua passagem, e é ela que meço quando está presente, não essas coisas que passaram para produzi-la’” (cf. p. 37).

Vejamos, agora, como se contrasta “a passividade da impressão com a atividade do espírito estendido em direções opostas, entre a espera, a memória e a atenção” (cf. p. 38). Para tanto, o exemplo antecedente será o nosso guia. Não ignoremos que recitar implica em uma espera: primeiro do poema todo, segundo de suas partes até que seja todo recitado. Nesse transito, o presente já não é um ponto, mas uma intenção presente, que faz com que o futuro se esgote passando para o passado. Lembremos que esse diminuir do futuro e o crescer do passado é exercido pelo e no espírito: “O resultado é ‘que o que ele espera, atravessando aquilo a que está atento, passa para o que ele se recorda’” (cf. p. 38). Persistimos:

“É preciso saber discernir este jogo entre o ato e a afecção na expressão complexa de uma ‘longa espera do futuro’, que Agostinho substituiu àquela absurda, de um longo, e àquela de uma ‘longa recordação do passado’, que toma o lugar da de um longo passado. É, pois, na alma, a título de impressão, que a espera e a memória têm extensão. Mas a impressão só esta na alma enquanto o espírito age, isto é, espera, está atento e recorda-se” (cf. p. 39).

Alcançada a *intentio*, busquemos a *distentio*. A *distentio*, também, se aflora nos exemplos do som e das sílabas longas e breves. É nesses exemplos que a *distentio* encontra-se com a tese do tríplice presente reformulada na de tríplice intenção, assim a *distentio* jorra da *intentio*: “O que vemos é uma dialética da espera, da memória e da atenção, consideradas não mais isoladamente, mas em interação” (cf. p. 39). A expectativa e a memória são estendidas: uma ao poema todo antes de ser recitado e outra em direção a parte já declamada. A atenção tem sua tensão completa no transito do que será para o que deixará de ser, por meio do que é. Assim, “a *distentio* não é senão a falha, a não-coincidência entre as três modalidades da ação” (cf. p. 40). Nesse contexto, “a discordância nasce e renasce da própria concordância entre os desígnios da expectativa, da atenção e da memória” (cf. p. 41).

Assim, asseveramos que vislumbramos os acenos do autor e concluímos que a aporia do tempo se resolveu quando admitimos: “1) que o que se mede não são as coisas futuras ou as passadas, mas sua espera e sua recordação; 2) que aí estão impressões que apresentam uma espacialidade mensurável, de um gênero único; 3) que essas impressões são como o reverso da atividade do espírito que avança; enfim 4) que essa ação é ela própria tríplice e assim se distende na medida em que se estende” (cf. p. 40).

O contraste com a eternidade. Paul Ricoeur entende que terá superado toda a questão se percebê-la dentro do contexto concebido por Santo Agostinho. Assim, ele retoma a questão do tempo contrastando-a com a eternidade: “A noção de *distentio animi* só tem necessidade, para ser compreendida, de seu contraste com a *intentio* imanente à ‘ação’ do espírito. E, contudo, falta algo ao sentido *pleno* da *distentio animi* que só o contraste com a eternidade traz” (cf. p. 42). Nesse contraste, três incidências são principais: a) O tempo e o diverso do tempo, simultaneamente; b) Intensificar a experiência da *distentio* no plano existencial; c) Essa mesma experiência deverá se superar em direção a eternidade.

Quanto à primeira incidência – o tempo e o diverso do tempo, simultaneamente – Paul Ricoeur afirma que é fato que Agostinho tenha referido ao tempo e a eternidade juntos, até porque o livro XI das confissões abre com uma citação de Gênesis 1.1 (no princípio fez Deus...) e, no decorrer, acrescenta um louvor do Salmista que endossa a convicção de que não há “nenhuma derivação, em nenhum sentido conveniente da palavra, da eternidade a partir do tempo” (cf. p. 43). O que está, claramente, exposto é o contraste entre a eternidade e o tempo. Nesse contraste “entre o ser que não foi feito e é, que é sempre estável [eternidade] e o ser que tem um antes e um depois, que muda, que varia, que é sempre instável [tempo]”, a eternidade se apresenta antes do tempo. Esse apresentar da eternidade antes do tempo como sendo é a causa da perplexidade de Agostinho: como? Dessa seqüência entre confissão e questionamento, nasce “a função da idéia limite”.

Santo Agostinho procura pelo “como” da criação e o encontra no Verbo: “É em teu Verbo que os fizestes”. A resposta indubitável suplica outro “como”: “como falaste?”. Ao que, peremptoriamente, afirma: “pela eternidade do *Verbum*”, do contrário, “já existiriam o tempo e a mudança, não a verdadeira eternidade, nem a verdadeira imortalidade” (cf. p. 44). Diante da assertiva que o verbo é eterno nasce um duplo contraste, “fonte de negatividade concernente ao tempo”: a) Deus cria a partir do nada (ex nihilo), o que nos permite ver a deficiência antológica do tempo; b) o *Verbum* criador não é como a *vox* humana, “que começa e acaba, como as sílabas que ressoam e passam”, assim, mais uma vez, “o tempo é afetado por um índice negativo”.

A negação se prolonga por toda a obra. Ao prolongar-se questiona: “Como algo efêmero pode ser criado no e pelo verbo eterno?”. Ao questionar, encontra resposta: por causa de uma “razão eterna” presente no verbo, que lhe permite saber o quando tais coisas efêmeras começariam e deixariam de ser. Ora, essa “razão eterna” permitiu que três questionamentos antigos viessem à tona: a) “O que fazia Deus antes de fazer o céu e a terra?”; b) “Se ele não estava ocupado e não estava fazendo

nenhum trabalho, por que não se absteve de trabalhar depois como sempre antes?";

c) "Se Deus tinha uma vontade eterna de produzir uma criação, por que esta não é também eterna?". As respostas de Agostinho a essas questões reafirmam a *"negatividade ontológica que afeta a experiência, ela própria negativa no plano psicológico, da distentio animi"*. A resposta ao primeiro questionamento é direta: Deus não fazia nada antes de criar. Aqui, temos dupla afirmativa: no antes do tempo (na eternidade) não houve feitura; o tempo está circuncidado pelo nada. Ao segundo, não hesita: não pode haver antes em relação à criação, *"porque Deus criou os tempos criando o mundo"*, portanto, *"não há um lá onde não existia tempo"*, não se pode conceber que Deus esteve ocioso, pois seria afirmar que houve um tempo em que Deus não fazia antes de fazer. Ao terceiro, ele replica: *"é preciso pensar a antecendência como superioridade, como excelência, como altura"*, como ausente de temporalidade (*"Tu precedes todos os tempos passados segundo a altura de tua eternidade sempre presente"* e mais *"Teus anos não vão nem vêm"*), assim, *"a negatividade chega ao seu ápice: para pensar até o fim a distentio animi, isto é, a falha do tríptico presente, é preciso poder compará-la a um presente sem passado nem futuro"* (cf. p. 46). Notemos, ainda, que a idéia-limite não foi alcançada para encerrar a eternidade na função kantiana, pois não é um pensamento sem objeto: *"O presente eterno declara a si mesmo na primeira pessoa"* – Êxodo 3. 20. Essa experiência da eternidade permite que haja comparação entre o tempo e a eternidade. Essa comparação repercute *"sobre a experiência viva da distentio animi que faz do pensamento da eternidade a idéia-limite sob o horizonte da qual a experiência da distentio animi é afetado, no plano ontológico, pelo índice negativo da carência ou da deficiência do ser"* (cf. p. 49). Assim, a idéia-limite demonstra que há uma carência central na experiência temporal.

Quanto à segunda incidência – Intensificar a experiência da *distentio* no plano existencial – Santo Agostinho mostra que, sendo a experiência temporal toda transpassada pela negatividade, ela se intensifica, elevando-se ao nível da queixa, que desenvolve seus afetos no âmbito da eternidade estável, confessa: "descobri que

estava longe de ti na região da dessemelhança”. Tal confissão já não tem o mesmo status platoniano ou plotiniano, se reveste de novo significado: *“marca a diferença ontológica radical que separa a criatura do criador, diferença que a alma descobre precisamente no seu movimento de retorno e por seu próprio esforço para conhecer o princípio”* (cf. p. 50). Nesse sentido, a *distentio animi* não somente resolveu as aporias de medida do tempo, mas também explicou *“o dilaceramento da alma privada da estabilidade do eterno presente”*. Assim, a dialética da *intentio-distentio* se dá no contraste entre eternidade e tempo: *“enquanto a distentio torna-se sinônimo da dispersão na multiplicidade e da errância do velho homem, a intentio tende a se identificar com a unificação com o homem interior”*, é a esperança das coisas últimas, uma vez que o passado a esquecer tornou-se o emblema do velho homem.

Quanto à terceira incidência – Essa mesma experiência deverá se superar em direção a eternidade – *“suscita uma hierarquia de níveis de temporalização, segundo essa experiência afasta-se ou se aproxima de seu pólo de eternidade”*. A ênfase recai mais sobre o que aproxima do que sobre o que afasta no contraste entre a eternidade e o tempo. Os aspectos do tempo que se aproximam da eternidade já foram preconizados por Platão e reinterpretados pelos cristãos quando laboravam sobre alguns dogmas como salvação, criação e encarnação. Agostinho dá a essa perspectiva um significado novo quando une a *instrução* pelo Verbo interior ao retorno do velho homem, uma vez que é instruído que o velho homem encontra o caminho de volta a Ele, o Verbo, o Princípio. Assim, a volta é caracterizada pela instrução, pelo reconhecimento, pelo retorno e pela estabilidade do Eterno, que permanece intacta quando erramos. Nesse processo, o tempo se aproxima da eternidade; nesse movimento, a narração cumpre o percurso da experiência temporal à eternidade, uma vez que essa não atrai aquela sem a atuação da mesma. Assim, a *“peregrinação [do velho homem] e narração estão fundamentadas numa aproximação da eternidade pelo tempo, a qual, longe de abolir a diferença, não cessa de aprofundá-la. Exatamente por isso (...) que ele [Agostinho]*

só evoca essa estabilidade semelhante à do eterno presente para reiterar a diferença entre o tempo e a eternidade” (cf. p. 53).

B) ARISTÓTELES

Paul Ricoeur faz a sua confissão: *“o segundo grande texto que pôs em movimento minha investigação é a Poética de Aristóteles”* (cf. p. 55). Em Aristóteles, ele encontrou na tessitura da intriga (*muthos*) uma oposição ao que acabamos de expor sobre Agostinho: a predominância da concordância sobre a discordância. Não somente isso, mas também encontrou na Poética o conceito de atividade mimética (*mimese*), que assegura a *“imitação criadora da experiência temporal viva pelo desvio da intriga”* (cf. p. 55). Paul Ricoeur assegura que é ele quem fez essa leitura separatista de Aristóteles, uma vez que na Poética os dois conceitos acima se misturam: *“a Poética, com efeito, cala-se a propósito da relação entre a atividade poética e a experiência temporal”* (cf. p. 56).

O par melódico – *mimese-muthus* (adjetivo poético)– marcou a trilha sonora de Paul Ricoeur. *Mimese* e *muthus* foram vistos como operações e não como estruturas. Nesse sentido, *muthus* é complemento de um verbo que significa compor, logo, *“a poética é identificada, sem outra forma de processo, à arte de ‘compor as intrigas’”* (cf. p. 58). O mesmo é verificado em *mimese*, uma vez que o que está em baila é o processo ativo de imitar, de representar. *“É preciso, pois, entender a imitação ou representação no seu sentido dinâmico de produzir a representação, transposição em obras representativas”* (cf. P. 58).

Paul Ricoeur entende que o conceito de *mimese* é o único conceito englobante na Poética. Esse conceito é acurado em só um de seus usos: *“na imitação ou na representação da ação no meio da linguagem métrica [trágica]”* (cf. p. 59). A definição de imitação ou representação da ação própria da tragédia é construída aos poucos por Aristóteles, assim, é possível perceber que

“esta não se [fez] genericamente – por diferença específica – mas por articulação em ‘partes’: ‘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” (cf. p. 59).

Paul Ricoeur estava interessado na quase *“identificação entre imitação ou representação da ação e agenciamento dos fatos”* (cf. p. 59), uma vez que essa quase identificação se estabelecia pela hierarquização das partes, onde o “que” (objeto) sobressai ao “por que” (meio) e ao “como” (modo), bem como dentro do próprio “que” a ação sobressai aos caracteres e ao pensamento. Assim, *“no final dessa dupla hierarquização, a ação aparece como a ‘parte principal’, o ‘fim visado’, o ‘princípio’ e, se se pode dizer, a ‘alma’ da tragédia. Essa quase identificação é assegurada pela fórmula: ‘É a intriga que é a representação da ação’”*. (cf. p. 59).

Essa quase identificação exclui uma interpretação de mimese aristotélica como sendo uma cópia idêntica, ela abre espaço para se pensar mimese como atividade produtiva que está à disposição dos fatos pela tessitura da intriga. Fica, também, excluída a interpretação platônica que “opõe a narrativa por ‘mimese’ à narrativa ‘simples’”. Nesse sentido, a mimese aristotélica, diferentemente da mimese platônica, tem apenas um espaço de desenvolvimento, a saber, “o fazer humano, as artes de composição” (cf. p. 60).

Reiteremos a relação da imitação ao seu “que”: Ora, se a mimese é o fazer humano e se definimos mimese pelo *mythos*, logo compreendida fica a ação *“como correlato da atividade mimética regida pelo agenciamento dos fatos”*.

Paul Ricoeur entende que é necessário tecer alguns comentários sobre as coerções que explicam os gêneros já construídos da tragédia, da comédia e da epopéia e explicar a preferência de Aristóteles pela tragédia.

A primeira coerção limitativa distinguiu comédia de tragédia e epopéia. Essa primeira coerção diz respeito aos caracteres que possibilitam definição dos agentes

como nobres ou baixos, são por esses caracteres que esses agentes que representam os personagens em ação são adjetivados. Assim, por meio dessa valoração, a tragédia é a que representa os homens em sua melhor condição, enquanto que a comédia é a que representa esses mesmos homens em sua pior condição (cf. p. 61).

A segunda coerção limitativa diferencia epopéia de tragédia e comédia. Essa coerção divide o “como” da representação. Portanto, para Paul Ricoeur, ela se opõe ao que ele pensa sobre narrativa como gênero comum, posto que a equivalência entre mimese e *mythos* acontece pelo “que” e não pelo “como” da representação. Assinala, ainda, que as diferenças de “modo” se esmaecem no curso da Poética. Ainda que, no início, a diferença seja clara não será levada em conta, pois o que ele procura não é uma caracterização pelo “modo” e sim pelo “que”, posto que narrativa é, para ele, o que Aristóteles chama de *mythos*, ou seja, o agenciamento dos fatos. Nesse ponto, Paul Ricoeur, para evitar mal entendidos, diferencia narrativa ampla definida como o “que” da atividade mimética e narrativa no sentido estrito da diégesis aristotélica (cf. p. 62 e 63).

A terceira coerção “subordina a consideração dos caracteres à consideração da própria ação”. Paul Ricoeur assinala que o aspecto limitador dessa coerção surge quando se considera o romance moderno e o que preconiza Henry James: “o desenvolvimento do caráter tem direito igual, ou superior ao da intriga”. Essa coerção “sela a equivalência de duas expressões: ‘representação de ação’ e ‘disposição dos fatos’”. “Estabelece o estatuto mimético da ação”. Assim, se a proeminência deve ser colocada na disposição, a representação passa a ser mais da ação do que de homens. É essa coerção, portanto, que leva Aristóteles a preferir a tragédia, uma vez que nela temos a representação da ação, da vida, da felicidade e da infelicidade e não de homens (cf. p. 65).

A intriga, um modelo de concordância. Paul Ricoeur sabendo que o estatuto da mimese não se dá exclusivamente pela tessitura da intriga suspende-o por um

instante e se volta para a teoria do *mythos trágico*, pois é nela que encontrará o ponto de partida para sua teoria da composição narrativa. Paul Ricoeur quer averiguar se “o paradigma de ordem é suscetível de extensão e de transformação”. No primeiro momento, ele contrasta esse paradigma com a *distentio animi* de Agostinho e percebe que o “*mythos trágico* eleva-se como a solução poética do paradoxo especulativo do tempo, na própria medida em que a invenção da ordem é colocada, com exclusão de qualquer característica temporal” (cf. p. 65 e 66). Assinala, ainda, que é a existência do jogo de discordância no interior da concordância do *mythos trágico* que autentica, ainda mais, a representação invertida do paradoxo agostiniano.

A concordância é caracterizada na definição de *mythos* como disposição de fatos, que se verificam por meio da completitude, da totalidade e da extensão apropriada.

A noção de “todo” está vinculada a questão lógica (começo, meio e fim) e à medida que ela se aproxima da noção de tempo separa-se do lógico. Essa questão lógica (começo, meio e fim) só se verifica na composição poética, uma vez que “o começo não é a ausência de antecedente, mas ausência de necessidade de sucessão”, o fim “é bem o que vem depois de outra coisa, mas em virtude, seja da necessidade, seja da probabilidade” e o meio “vem depois de outra coisa e depois dele vem outra coisa” (cf. p. 66 e 67). Entretanto, no *mythos trágico* – que tem sua lógica própria – a lógica se verifica na inversão da fortuna em infortúnio. Assim, a idéia de “todo” está sujeita à “conformidade das exigências de necessidade ou de probabilidade que organizam a sucessão, portanto, as idéias de começo, meio e fim não são extraídas da experiência: não são traços da ação efetiva, mas efeito da ordenação do poema” (cf. p. 67).

A “extensão”: são questões internas que definem a “extensão”. A intriga exige uma extensão temporal que permita a inversão da felicidade em infelicidade, “por uma série de eventos encadeados segundo o verossímil ou o necessário”. Paul Ricoeur nota que a extensão temporal é a extensão do tempo da obra e não do tempo dos acontecimentos no mundo. “Os tempos vazios são excluídos da conta”: não

perguntamos aos personagens o que eles faziam entre um acontecimento e outro que, na vida, necessariamente, aconteceriam em épocas diferentes. Os personagens entram e saem de cena quando a intriga julga ser necessária uma e outra atitude (cf. p. 67).

Paul Ricoeur afirma que Aristóteles opõe dois tipos de unidades: unidade temporal – *“um período único com todos os acontecimentos que se produziram no seu curso, afetando um só ou muitos homens e entretendo uns com os outros relações contingentes”* – e unidade dramática – *“uma ação uma, que forma um todo e vai até seu termo, com um começo, um meio e um fim”* (cf. p. 68) –, para mostrar que Aristóteles “não assinala qualquer interesse pela construção do tempo suscetível de ser implicada na construção da intriga” (cf. p. 68). Assim, verifica-se que as amarras internas da intriga são mais lógicas do que cronológicas. Uma lógica inteligente apropriada ao campo da ação. Uma ação pedagógica, onde o aprender, o concluir, o reconhecer a forma tornam-se o prazer inteligível da imitação. Aristóteles não reprova os episódios e sim as amarras internas, que se constituem a isca da universalização. Assim, “compor a intriga é fazer surgir o inteligível do acidental, o universal do singular, o necessário ou o verossímil do episódico” (cf. p. 70).

A discordância ou concordância discordante inclusa. É, também, o *mythos* trágico que nos mostrará que a discordância está inserida na concordância, aliás, sem a discordância não há tragédia, uma vez que essa tem por objetivo provocar no espectador a *catharsis*. Essa *catharsis* é operada pela própria intriga simples ou complexa, “é construída no drama, nas qualidades dos incidentes destruidores e dolorosos para os próprios personagens” (cf. p. 72). A discordância, portanto, acontece nesses incidentes aterrorizantes e lamentáveis vividos pelos personagens, que não somente se constituem na maior ameaça a coerência da intriga, mas também é o que provocará a *catharsis* no espectador.

A concordância discordante, paradoxalmente (“contra qualquer expectativa / por causa um do outro”), são os golpes do acaso que surgem de propósito. A inversão, pertinente a tragédia, deve se instalar, o fortunio deverá ceder lugar ao infortúnio, a felicidade à infelicidade ou vice-versa. A inversão – que leva tempo, que é responsável pela extensão, que é o elemento discordante – parecerá, por meio da arte de compor, concordante uma vez que não arruina a coerência, a unidade.

As inversões da intriga complexa – o teatral, o reconhecimento e o efeito violento – tornam-se mais fortes e mais limitados à medida que Aristóteles multiplica as exigências inerentes à intriga trágica. Torna-se mais limitado quando a teoria do *mythos* se confunde com a da intriga trágica e mais forte quando o teatral, o reconhecimento e o efeito violento levam ao extremo a tensão provocada pela fusão entre o “paradoxal” e o encadeamento “causal” da surpresa e da necessidade (cf. p. 73). Esses dois elementos – limitado e forte – levantam questionamentos: “o que chamamos de narrativo pode extrair o efeito de surpresa de procedimentos diversos dos que Aristóteles enumera e, pois, engendrar outras exigências além das do trágico? Não se sairia do narrativo, se se abandonasse a coerção maior que constitui a inversão, considerada em sua definição mais ampla, o que ‘inverte o efeito das ações’?”. Paul Ricoeur adverte que as implicações desses questionamentos são numerosas:

“se a inversão é tão essencial a qualquer história em que o insensato ameaça o sensato, a conjunção entre inversão e reconhecimento não conserva uma universalidade que ultrapassa o caso da tragédia? Os historiadores não buscam também colocar lucidez onde existe perplexidade? E a perplexidade não é maior onde as inversões de sorte são mais inesperadas? Outra implicação mais coercitiva ainda: não seria preciso ao mesmo tempo conservar, com a inversão, a referência à felicidade e à infelicidade? Qualquer história narrada não trata, finalmente, das mudanças de sorte, para melhor como para pior?” (cf. p. 74).

Feito essas advertências, Paul Ricoeur salienta que os incidentes discordantes inclusos no concordante permitem que o comovente seja incluído no inteligível. Assim, “esses termos [comovente / inteligível] que a ética opõe, a poesia une”, mais do que isso, as emoções possuem sua racionalidade, que permite a avaliação da qualidade trágica de cada mudança de sorte. “As emoções trágicas exigem que um herói seja impedido de atingir a excelência na ordem da virtude e da justiça, por alguma falha, sem contudo ser o vício ou a maldade que o faça cair na infelicidade” (cf. p. 74). O discernimento de tal falha se dará por meio da excelência emocional da piedade, do terror e do sentido do humano. Assim, estabelece-se um movimento circular: a qualidade da intriga aperfeiçoa o sentimento e o sentimento depurado discerne o trágico.

Paul Ricoeur retoma a questão da mimese por entender que, na poética, ela não está apresentada como equivalência das expressões “imitação da ação” e “agenciamento dos fatos”. Ainda que não duvide que o sentido de mimese é aquele de aproximação com *mythos*, reafirma que mimese é a imitação criadora, ou a representação que abre o espaço de ficção. “O artesão de palavras não produz coisas, mas somente quase-coisas, inventa o como-se”. Assim, o termo mimese “instaura a literariedade da obra literária” (cf. p. 76).

Paul Ricoeur entende que a compreensão do par mimese *mythos* não esgotou o significado da expressão mimese *praxeos*. Ele diz que, como o termo *práxis* pertence simultaneamente ao campo do real e do imaginário, é possível pensar não somente em uma função de ruptura, mas também em uma de ligação, “que estabelece precisamente o estatuto de transposição ‘metafórica’ do campo prático pelo *mythos*”. Se assim sucede, conjectura ele, então é pertinente que se preserve no significado de mimese uma referência ao que precede a composição poética. Essa referência ele denomina mimese I (ponto de partida da composição poética), para diferenciá-la de mimese II (mimese-criação) e de mimese III (ponto de chegada da composição poética). Por meio do ponto de partida e do ponto de chegada da mimese-invenção,

Paul Ricoeur fortalece o sentido da atividade mimética investida no *mythos* ao extrair inteligibilidade de sua função de mediação.

O *mithos* trágico, circuncidado pelas inversões, explora os caminhos pelos quais o realizar lança o homem na infelicidade. Ele se constitui em um contraponto à ética, que mostra como o fazer marcado pela virtude conduz à felicidade, ao mesmo tempo em que toma do pré-saber do fazer os seus traços éticos (cf. p. 77 e 78).

Em seguida, Paul Ricoeur sedimenta os pressupostos: “os personagens que os poetas representam são agentes; os caracteres são os que permitem qualificar os personagens em ação; necessariamente esses personagens são nobres ou baixos; os caracteres podem ser melhorados ou deteriorados pela ação”. Para, na sequência, assinalar as marcas da mimese I, a saber: a expressão “todo o mundo” encontrada dentro do conceito valorativo de personagens (nobre / baixos); a diferença existente entre a tragédia e comédia, onde essa procura retratar o pior do homem, enquanto aquela retrata o melhor.

Paul Ricoeur reafirma:

“Em suma, para que se possa falar de ‘deslocamento mimético’, de ‘transposição’ quase metafórica da ética à poética, é preciso conceber a atividade mimética como elo e não somente como ruptura. Ela é o próprio movimento de mimese I à mimese II. Se não é duvidoso que o termo *mythos* marque a descontinuidade, a própria palavra *práxis*, por sua dupla obediência, assegura a continuidade entre os dois regimes, ético e poético, da ação” (cf. p. 79).

Levando-se mais adiante a relação ético poético, percebe-se que o poeta encontra uma primeira formalização narrativa no fundo cultural, no qual o poeta trágico retira os nomes de homens realmente atestados, mostrando que a intriga deve ser verossímil e persuasiva. Assim, o mito que se constitui em ruptura também se constitui em continuidade, pois, “sem mitos transmitidos, não existiria também nada a transpor poeticamente” (cf. p. 79).

A mimese III não encontra na poética sua base para ser, uma vez que ela não demonstra interesse pela comunicação da obra ao público, dito de outra forma, “a recepção da obra não é pois uma categoria maior da Poética”. A mimese III preocupar-se-á com o critério do verossímil, que não é tão certo que se circunda por uma pura lógica poética.

O termo *poiésis*. É dinâmico em todos os conceitos da Poética. Faz com que os conceitos sejam operatórios: “a *mimese* é uma atividade representativa, a *sustasis* é a operação de arranjar os fatos em sistemas e não o próprio sistema”. O dinamismo do termo *poiésis* pede que a ação seja levada a cabo. Esse acabamento da obra é atestado pelo “prazer próprio” da tragédia. Assim, “todo esboço de mimese III na Poética são relativos a esse “prazer próprio” e às condições de sua produção” (cf. p. 80). Esse prazer é construído dentro e fora da obra, ele liga o exterior e o interior e obriga que haja um tratamento dialético nessa relação, “que a poética moderna reduz muito rápido a uma simples disjunção” (cf. p. 80).

O aprendizado é o primeiro ingrediente do prazer próprio do texto e está vinculado à compreensão do que cada coisa é, está atrelado a oração: “este é ele”. O prazer do aprendizado é o reconhecer. É um prazer construído na obra e experimentado pelo espectador. É o fruto do prazer que o espectador tira de uma composição pautada pelo necessário e pelo verossímil.

A ligação do verossímil ao aceitável deve ser observada: “È preciso preferir o que é impossível mas verossímil ao que é possível mas não persuasivo”. Assim, aqui, o critério do persuasivo faz seu reclamo: “O persuasivo é só o verossímil considerado no seu efeito sobre o espectador, e, portanto, o critério último da mimese”. Aristóteles faz do persuasivo um atributo do verossímil. “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” (cf. p. 82).

É no espectador de carne e osso capaz de fruição que as emoções florescem, uma vez que o prazer próprio é o prazer que o terror e a piedade engendram nesse mesmo espectador. Um prazer que foi construído na obra com o objetivo de depurá-lo: “nesse sentido, poder-se-ia dizer que o espectador de Aristóteles é um ‘implied spectator’ no sentido em que Wolfgang Iser fala de um ‘implied read’ – mas um espectador de carne e osso, capaz de fruição” (cf. p. 82 e 83).

Paul Ricoeur conclui afirmando que

“as alusões que a Poética faz ao prazer do compreender e ao prazer do experimentar terror e piedade – os quais, na Poética, formam um único gozo – constituem somente o início de uma teoria de mimese III. Essa só assume sua envergadura quando a obra exhibe um mundo do qual o leitor apropria-se. Esse mundo é um mundo cultural” (cf. p. 84).

III – A TEORIA DE PAUL RICOEUR: O TEMPO E A NARRATIVA.

Paul Ricoeur, depois de ter explicitado seus fundamentos, tentará demonstrar sua tese, que consiste na união dos dois pólos:

“È chegado o momento de ligar os dois estudos independentes que precedem e de pôr à prova minha hipótese de base, a saber, que existe entre a atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana uma correlação que não é puramente acidental, mas apresenta uma forma de necessidade transcultural. Ou, em outras palavras: *que o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal*” (cf. p. 85).

O autor elaborará, ele mesmo, um cordão de ouro que ligará Agostinho a Aristóteles, de forma que, o abismo cultural que os separa, desapareça. Nesse primeiro momento, ele ignorará a “bifurcação fundamental entre narrativa histórica e narrativa de ficção” (cf. p. 86).

O cordão de ouro da exploração da mediação entre tempo (Agostinho) e narrativa (Aristóteles) será a articulação entre os três momentos da mimese, onde mimese II será o agente principal da análise, uma vez que ela abre “o mundo da composição poética e institui a literariedade da obra literária”. Não somente isso, mas mimese II é “o próprio sentido da operação da configuração constitutiva da tessitura da intriga”, uma vez que ela é a mediação entre a mimese II e III. Isso posto, ficará provado que mimese II extrai sua inteligibilidade de sua natureza mediadora, que a de “conduzir do montante à jusante do texto, de transfigurar o montante em jusante, por seu poder de configuração” (cf. p. 86). A mimese II é a mediação entre a “prefiguração do campo prático e sua refiguração pela recepção da obra” (cf. p. 87).

Antes de avançarmos, estabelecido fica que o encadeamento dos três estágios da mimese – mimese I, II, e III – estará subordinado a mediação entre tempo e narrativa, uma vez que é na construção da relação dos três estágios que se constitui a mediação, assim, ela perpassa os três estágios miméticos por meio da tessitura da intriga. Frisemos, ainda, que o tempo, ignorado por Aristóteles no momento da construção da tessitura da intriga, será desimplicado da configuração textual e desempenhará um papel mediador entre “os aspectos temporais prefigurados no campo prático e a refiguração de nossa experiência temporal” (cf. p. 87). Assim, o tempo prefigurado se transformará em um tempo refigurado por meio de um tempo configurado.

A) MIMесе I

Ricoeur inicia afirmando que há um traço precedente a composição poética: a pré-compreensão do mundo e da ação. È nesse traço precedente que está enraizada a composição da intriga. Para compreender a ação, é preciso compreender suas estruturas inteligíveis, suas fontes simbólicas e o seu caráter temporal, e é, justamente, essa compreensão que antecede a composição poética.

A inteligibilidade da composição narrativa, primeiramente, está aportada em nossa capacidade de utilizar a *trama conceitual* que nos permite separar, estruturalmente, o campo da ação do campo do movimento físico.

Paul Ricoeur prefere o termo “*trama conceitual*” à expressão “*conceito de ação*”, uma vez que o próprio termo “ação” tem seu significado distinto daquele obtido quando em conjunção a qualquer outro da trama inteira. As ações implicam em *fins, motivos, agentes, circunstâncias, interação, etc.* Esses termos vêm à luz por meio de questionamentos sobre o “que”, o “por que”, o “quem”, o “como”, o “com”, ou “contra quem” da ação. O emprego adequado e significativo desses termos implica em saber articulá-los não somente entre si, mas também com outros termos do conjunto, de forma que estejam em uma relação significativa. Assim, dominar a *trama conceitual* significa ter domínio sobre a competência nomeada *compreensão prática*.

Paul Ricoeur suscita um questionamento: “Qual é então a relação da *compreensão narrativa* com *compreensão prática*?”. Ele responde: A relação entre a inteligência narrativa e a inteligência prática é dupla. É uma relação marcada pela *pressuposição* e pela *transformação*, ou seja, é no mover da ordem paradigmática da ação para a ordem sintagmática da narrativa que os termos da semântica da ação ganham *integração* – termos heterogêneos são tornados compatíveis e operam conjuntamente em totalidades temporais efetivas – e *atualidade* – termo que só tinha uma significação na ordem paradigmática recebe uma significação efetiva na ordem sintagmática (cf. p. 90 e 91). Assim,

“compreender o que é uma narrativa é dominar as regras que governam sua ordem sintagmática [e paradigmática]. Em conseqüência, a inteligência narrativa não se limita a pressupor uma familiaridade com a trama conceitual constitutiva da semântica da ação. Ela requer além disso uma familiaridade com as regras de composição que governam a ordem diacronia [e sincrônica] da história” (cf. p. 91).

Em um segundo momento, a inteligibilidade da composição narrativa – ainda no campo da compreensão prática – se firma sobre os expedientes simbólicos do campo prático. Esses traços permitirão que sejam distinguidos quais aspectos do “fazer”, do “poder-fazer” e do “saber-poder-fazer” são constitutivos da transposição poética. O estudioso afirma que toma para si o conceito de *palavra-símbolo* adotado por Cassirer, “na medida em que, para este, as formas simbólicas são processos culturais que articulam a experiência inteira” (cf. p. 92). E mais, o simbolismo, conforme apregoa Clifford Geertz, “não está no espírito, não é uma operação psicológica destinada a guiar a ação, mas uma significação incorporada à ação e decifrável nela pelos outros atores do jogo social”. Ademais, “a mediação simbólica assinala o caráter estruturado de um conjunto simbólico” (cf. p. 92). Assim, um sistema simbólico justifica as ações particulares. Observando-o podemos afirmar que tal ação se deu por causa de tal e tal símbolo. Nessa direção, “antes de serem submetidos à interpretação, os símbolos são interpretantes internos da ação”, concedendo a ação uma primeira legibilidade (cf. p. 93). Ricoeur salienta que uma coisa é essa textura da ação – que interpreta internamente uma ação – e outra é o texto que o etnólogo escreve cheio de marcas, de significados científicos próprios da etnografia. Se compreendemos uma ação como sendo um quase-texto, o fazemos na medida em que os símbolos interpretantes fornecem as regras de significação.

Outra característica do símbolo está no fato de que, também, se caracteriza como regra, como norma de regulação social, que ganha sua proeminência quando se compara os códigos culturais com os códigos genéticos. Os códigos culturais só vigoram onde os códigos genéticos se esmaecem. As ações são julgadas por meio desse ou daquele código, recebendo um valor relativo, que permite que uma ação seja catalogada assim e assim em conformidade a uma e outra preferência moral. Notemos ainda, que os agentes da ação acabam, também, sendo julgados conforme a ação praticada. Esse princípio cultural, ligado a mimese I, é o que norteou a *Poética* de Aristóteles, uma vez que ela não somente previu “agente” com essa ou aquela

qualidade, mas também previu caracteres dotados de tais e tais qualidades éticas. Se há diferença representativa entre tragédia e comédia é porque a compreensão prática que os autores compartilham com o auditório passa por uma avaliação dos caracteres e das ações em termos de bem ou mal. Nesse ponto, Paul Ricoeur pergunta: é possível se fazer uma leitura desvinculada de avaliações éticas? Como engendrar tal pretensão se a ação é, por natureza, ética? A proposta em si, já não pressupõe uma qualidade ética da ação? Qual seria o sentido da arte se tal leitura fosse possível?

O terceiro ancoradouro da inteligibilidade da composição narrativa está nos caracteres temporais. Com efeito, não se compreende uma ação dissecando a trama conceitual e os símbolos mediáticos, somente. A compreensão exige que se reconheça a presença de estruturas temporais que querem ser narradas. Assim, é preciso atentar para essas marcas temporais implícitas nas mediações simbólicas da ação, pois, são verdadeiros indutores de narrativa.

Ricoeur afirma que não será seu intuito comparar, termo a termo, determinado membro da trama conceitual da ação e determinada dimensão temporal. Ele se fixará em outro aspecto que julga ser mais importante: “o intercâmbio que a ação efetiva faz aparecer entre as dimensões temporais” (cf. p. 96). Paul Ricoeur entende que uma fenomenologia da ação poderá delinear o primeiro esboço dos aspectos paradoxais da questão do tempo agostiniano – presente do futuro; presente do presente e presente do passado – uma vez que, por meio dela, se pode avançar, observando “como a práxis cotidiana ordena, um em relação ao outro, o presente do futuro; presente do presente e presente do passado” (cf. p. 96). Nesse particular, a obra “*O Ser e o Tempo*” de Heidegger, sob certas condições, desempenhará um papel importante, uma vez que, para se aberto o aspecto ontológico da obra, abriu-se, primeiramente, o aspecto antropológico filosófico, organizado sobre uma temática da *Inquietação* (que se construiu temporalmente sobre a dialética em que os termos futuro, passado e presente cederam lugar a ser-por-vir, tendo-se sido e tornar-presente), que,

“sem nunca se esgotar numa praxeologia, haure contudo nas descrições inspiradas na ordem prática a força subversiva que lhe permite abalar o primado do conhecimento pelo objeto e desvelar a estrutura do ser-no-mundo mais fundamental que qualquer relação sujeito-objeto. É dessa maneira que o recurso a prática tem, em *O Ser e o Tempo*, um alcance indiretamente ontológico” (cf. p. 97).

Ricoeur afirma que é essa mesma ruptura que encontra no estudo da temporalidade em *O Ser e o Tempo*, uma análise que está centrada em nossa relação com o tempo como este “no” que agimos cotidianamente. É essa estrutura de intratemporalidade que lhe parece caracterizar melhor a temporalidade da ação (cf. p. 97). Um intratemporalidade que “é definida por uma característica de base da Inquietação: a condição de ser lançado entre as coisas tende a tornar a descrição de nossa temporalidade dependente da descrição das coisas de nossa Inquietação” (cf. p. 98).

O autor encerra seu posicionamento sobre mimese I afirmando que, logo,

“vê-se qual é, na sua riqueza, o sentido de mimese I: 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 ao seu leitor, que se ergue a tessitura da intriga e, com ela, a mimética textual literária” (cf. p. 101)

B) MIMесе II

Ricoeur inicia optando pelo termo “reino do como – se” em detrimento ao termo utilizado pela crítica literária “reino da ficção”. Sua escolha se pauta no fato de que a crítica literária, desconhecendo que o termo “reino da ficção” ora pode ser visto como sinônimo das configurações narrativas, ora como antônimo de pretensão da narrativa histórica de constituir uma narrativa “verdadeira”, “ignora uma diferença que afeta a dimensão referencial da narrativa e limita-se aos caracteres estruturais comuns à narrativa de ficção e à narrativa histórica” (cf. p. 101 e 102).

Ricoeur, por meio da mimese II, libertará a atividade de configuração daquelas amarras impostas pelas coerções limitadoras aristotélicas que o paradigma da tragédia impôs sobre a tessitura da intriga. Ele, para isso, não somente coloca a mimese II entre mimese I e III, mas também busca a compreensão de sua função mediadora, uma vez que a mimese II é intermediária porque tem justamente essa mesma função.

A função de mediação de mimese II é resultado do caráter dinâmico da operação de configuração, uma vez que a intriga exerce uma função de integração, de mediação que permite operar uma mediação de maior amplitude entre a pré-compreensão (estrutural, simbólica e temporal) e a pós-compreensão da ordem da ação e de seus traços temporais.

A intriga é mediadora, primeiro, porque faz mediação entre acontecimentos individuais e uma história no seu todo. A intriga tem a capacidade de extrair uma história sensata de uma pluralidade de acontecimentos, ou de transformar os incidentes em uma história narrada. Diante disso, um acontecimento deve ser muito mais do que uma simples ocorrência singular e é definido a partir do grau de importância que ele possui dentro do desenvolvimento da intriga. Uma história, por sua vez, não pode ser apenas uma enumeração de eventos em uma ordem serial, mas, mais do que isso, deverá organizá-los de forma tão inteligível que se possa perguntar pelo tema da história. Sintetizando, “a tessitura da intriga é a operação que extrai de uma simples sucessão uma configuração” (cf. p. 103).

Em segundo lugar, a tessitura da intriga compõe juntos fatores heterogêneos como fins, meios, interações, circunstâncias, resultados inesperados, etc. Esse caráter mediador é antecipado por Aristóteles pelo “que” mencionado na página vinte acima. Aristóteles iguala o conceito de intriga à configuração concordância-discordância e é, justamente, esse traço que constitui a função mediadora da intriga. Isso mesmo foi dito quando afirmamos, na página vinte nove, 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 mimese I a Mimese II. É a obra da atividade de configuração” (cf. p. 103).

A intriga é mediadora por mais uma razão: por causa de seus caracteres temporais próprios. É por meio desses caracteres temporais próprios que caracterizamos a intriga como sendo uma síntese de heterogêneo. Esses caracteres, ainda que desprezados por Aristóteles, fazem parte dos aspectos constitutivos do dinamismo da configuração narrativa, dando sentido ao conceito de concordância-discordância apresentado na página vinte e três. Assim, a tessitura da intriga apresenta e resolve, pelo próprio ato poético, o paradoxo agostiniano do tempo. Ela o apresenta quando o ato de composição poética combina o cronológico como o não-cronológico. O cronológico se apresenta por meio dos episódicos, que caracteriza a história por meio dos acontecimentos. O não-cronológico se apresenta por meio da configuração propriamente dita, onde os acontecimentos se transformam em histórias, onde uma diversidade de acontecimentos extrai a unidade de uma totalidade temporal. Assim, podemos asseverar que “compreender a história, é compreender como e por que os episódios sucessivos conduziram a uma conclusão, que longe de ser preferível, deve finalmente ser aceitável, como congruente com os episódios reunidos. É essa capacidade da história, de ser seguida, que constitui a solução poética do paradoxo da distensão-intenção. Que a história se deixe seguir converte o paradoxo em dialética viva” (cf. p. 105).

Os episódios marcam a narrativa com o tempo linear, por meio do “então-e-então”, do “e depois”, do “assim por diante”. Assim, “os episódios vão sucedendo um ao outro de acordo com a ordem irreversível do tempo comum aos acontecimentos físicos e humanos” (cf. p. 105).

A dimensão configurante apresenta os traços temporais inversos ao da dimensão episódica, transformando a sucessão de acontecimentos em totalidade significativa – podendo ser a intriga traduzida em um pensamento, que é o seu tema –, impondo à sucessão infinita de acontecimentos o “sentido do ponto final”.

Outros dois traços unem a mimese II à mimese III: a esquematização e o tradicionalismo característicos do ato configurante, que têm uma relação específica com o tempo. Aqui, outra vez, Ricoeur aproxima-se de Kant:

“Numa ótica, ainda kantiana, não se deve hesitar em aproximar a produção do ato configurante do trabalho da imaginação produtora. Por esta deve-se entender uma faculdade não psicologizante mas, antes, transcendental. A imaginação produtora não só não é sem regra, mas constitui a matriz geradora das regras. Na primeira *Crítica*, as categorias do entendimento são primeiro esquematizadas pela imaginação produtora” (cf. p. 107).

Ricoeur afirma que o esquematismo tem o mesmo poder colocado por Kant, uma vez que a imaginação produtora tem uma função sintética, que liga o entendimento a intuição, gerando sínteses intelectuais e intuitivas. Nesse sentido, a tessitura da intriga também apresenta uma “inteligibilidade mista entre o pensamento da história narrada e a apresentação intuitiva das circunstâncias”. Por isso, pode-se falar de um esquematismo de função narrativa.

“Esse esquematismo, por sua vez, constitui-se em uma história que tem todas as características de uma tradição” (cf. p. 107), que está ancorada no jogo da inovação e da sedimentação. É à essa sedimentação que devem ser ligados os paradigmas que constituem a tipologia da tessitura da intriga.

A sedimentação se alcança em vários níveis: pelo conceito de intriga em seus traços formais, pelo gênero da tradição grega e pelas obras singulares. Se englobarmos esses três elementos paradigmáticos, diremos que eles nasceram do trabalho da imaginação produtora desses neveis. “Ora, esses paradigmas, eles próprios oriundos

de uma inovação anterior, fornecem regras para uma experimentação ulterior no campo narrativo. Essas regras mudam pressionadas por novas invenções, mas mudam lentamente e até resistem à mudança, em virtude do próprio processo de sedimentação” (cf. p. 109).

Quanto à inovação, afirma Ricoeur, seu estatuto é igual ao da sedimentação. Há sempre espaço para inovação, considerando que sempre há na poiesis de um poema uma obra singular. É preciso que lembremos que até mesmo a inovação é guiada por regras. “O trabalho de imaginação não nasce do nada. Ele liga-se, de um modo ou de outro, aos paradigmas da tradição”, ainda que mantendo uma relação variável com tais paradigmas. “cada obra é desviante em relação à outra obra” (cf. p. 109).

C) MIMESE III

“A mimese III marca a intersecção entre o mundo do texto e o mundo do ouvinte, ou do leitor” (cf. p. 110). Para compreender essa intersecção será preciso percorrer por quatro etapas: a) o círculo da mimese; b) configuração, refiguração e leitura; c) narratividade e referência; d) o tempo narrado.

a) É certo que não se pode negar a circularidade existente no encadeamento das três etapas da mimese (mimese I, mimese II, mimese III), no entanto, não se trata de uma circularidade vazia, repetitiva, viciosa, sem significação, morta. Trata-se de um processo “sem fim que faz a meditação passar muitas vezes pelo mesmo ponto, mas numa atitude diferente” (cf. p. 112). A circularidade vazia é apenas aparente, uma aparência que tem sua causa na sedução da “violência da interpretação e da redundância”.

A violência da interpretação. Não podemos sucumbir à tentação de acreditar que a narrativa coloca consonância onde há somente dissonância temporal. Precisamos, sempre, ter em mente que a consolação dada pelos paradigmas traz à tona a violência e a mentira, uma vez que a relação não é unilateral, mas dialética.

Para que a violência não se instale é preciso considerar que “a experiência da temporalidade não se reduz a simples discordância”, a *distentio e intentio* se confrontam mutuamente. O paradoxo não pode ser resumido em discordância, somente, aliás, será que a discordância não é apenas o fruto de um clamor a perpetuação de uma discordância radical: será que “a defesa de uma experiência temporal radicalmente informe não é, ela própria, o produto da fascinação pelo informe que é um dos traços da modernidade?” (cf. p. 112). É preciso, ainda, não descuidarmos da consonância, de forma que ela, também, esteja em dialética constante com a discordância. “A tessitura da intriga nunca é o simples triunfo da ordem” (cf. p. 113).

Paul Ricoeur adverte que esse mesmo cuidado com a dialética da concordância discordante deve ser observado em todos os outros paradigmas, que foram engendrados pelo processo da formação de tradições como o paradigma do “sentido do ponto final” na nossa tradição ocidental, para que não aconteça a violência da interpretação. Acrescenta, ainda, que o desejo de se desvencilhar de todo paradigma (como querem os anti-romances de hoje) concorre para a violência da interpretação, uma vez que “a discordância engendradora no discurso pela distância irônica quanto a todo paradigma vem minar de dentro o voto de concordância que embasa nossa experiência temporal e arruinar a *intentio*, sem a qual não existe *distentio animi*” (cf. P. 114).

A redundância de interpretação. Essa via também é sedutora, portanto, se por ela vaguearmos desatentos, incorreremos no erro de acreditar que a circularidade da mimese é viciosa. A acusação que sustenta a tese de redundância de interpretação procede da análise de mimese I: “Se não existe experiência humana que não seja mediatizada por sistemas simbólicos e, dentre eles, pelas narrativas, parece vão dizer, como o fizemos, que a ação está em busca de narrativa” (cf. p. 114).

Paul Ricoeur afirma que se se admite a existência de uma estrutura pré-narrativa de experiência, é possível elencar uma série de eventos que concede à experiência uma narratividade incoativa que não procede da projeção da literatura na vida, mas que constitui uma exigência de narrativa.

O estudo dos traços temporais de mimese I nos ajudará a dissolver toda sedução instaurada pela redundância de interpretação.

É verdade, admite Paul Ricoeur, que é preciso olhar para situações menos cotidianas para encontrar nelas histórias não contadas ainda, que se impõem com forças esmagadoras. Nesse sentido, ele cita dois casos: a) “um paciente que se dirige a um psicanalista e lhe apresenta migalhas de histórias vivas, sonhos, ‘cenas primitivas’, episódios conflituais” (cf. p. 115). O autor afirma que são dessas migalhas que o terapeuta extrairá uma narrativa mais insuportável e mais inteligível. Aliás, Roy Schafer ensinou que as teorias de Freud se constituem em “um sistema de regras para re-narrar as histórias de vida e elevá-las no nível de histórias de caso”. Assim, conclui-se que “a história de uma vida proceda de histórias não narradas e reprimidas, em direção a histórias efetivas de que o sujeito poderia assumir e considerar como constitutivas de sua identidade pessoal” (cf. p. 115). Ora, não “é a busca dessa identidade pessoal que assegura a continuidade entre a história potencial ou incoativa e a história expressa de que assumimos a responsabilidade”?; “um juiz empenha-se em compreender um curso de ação, um caráter, desembaraçando a meada de intriga na qual o suspeito está preso” (cf. p. 115). Nesse exemplo, a ênfase está no verbo “estar-emaranhado”. O emaranhamento é a pré-história da história narrada. É, exatamente, essa pré-história (emaranhado) que se vincula a um todo e lhe dá um significado. Esse significado é alcançado pela “imbricação viva” de todos os episódios vividos uns nos outros. com essa significação o sujeito implicado aparece: “a história responde pelo homem”. “A consequência principal dessa análise existencial do homem como ‘ser emaranhado

em histórias' é que narrar é um processo secundário, o do 'tornar - conhecido da história'".

b) A reflexão sobre a transição entre mimese II e III operada pelo ato da leitura fornecer-nos-á os argumentos necessários para entendermos o processo de configuração e refiguração. O ato da leitura é o vetor da aptidão da intriga de modelar a experiência, porque ele retoma e conclui o ato configurante. Os dois traços da mimese II – esquematização e tradição – acabam com a oposição entre um “dentro” e um “fora” do texto, uma vez que “a noção de atividade estruturante transcende essa oposição”. Esses traços são categorias da interação entre operatividade da escrita e a da leitura. Os paradigmas estruturam as expectativas do leitor, ajudam-no a identificar a regra, o gênero e o tipo contidos na história narrada, faz com que o texto e leitor se encontrem, nesse encontro, por meio do ato de ler, o leitor segue e atualiza a história, acompanha o jogo entre a inovação e a sedimentação dos paradigmas, joga com as coerções narrativas, efetua os desvios, participa do combate entre o romance e o anti-romance, tem o prazer do texto, conclui a obra. Essa reflexão permite que afirmemos que “o texto só se torna obra na interação entre o texto e receptor” (cf. p. 118).

c) Outra questão a ser pensada quando se fala em mimese III é a da referência. O que uma obra comunica está além dela mesma, ela comunica um mundo, um mundo recebido pelo leitor segundo a sua capacidade de acolhimento, que é limitada e aberta a um horizonte de mundo. Essa realidade – “A mimese III marca a intersecção entre o mundo do texto e o mundo do ouvinte, ou do leitor” – é dada a partir de três pressuposições em uma especificação crescente: “os atos de discurso em geral, as obras literárias dentre os atos de discurso e as obras narrativas dentre as obras literárias” (cf. p. 119).

Os atos de discurso em geral. Aqui, se analisa a relação entre a referência e o sentido. A frase é tomada como unidade de discurso, não deixando margem para o intentado

permanecer isolado, aliás, com a frase, ele se funde com o significado correlativo de cada significante e a linguagem é orientada para além de si mesma:

“Esse desígnio de um referente do discurso é rigorosamente contemporâneo de seu caráter de acontecimento e de seu funcionamento dialógico. É outra vertente da instância de discurso. O acontecimento completo é não apenas que alguém tome a palavra e dirija-se a um interlocutor, é também que ambicione levar à linguagem e partilhar com outro uma nova *experiência*. É essa experiência que, por sua vez, tem o mundo como horizonte. Referência e horizonte são correlativos como o são a forma e o fundo” (cf. p. 119).

A linguagem, portanto, não constitui um mundo para ele próprio, ela é da ordem do mesmo, onde o mundo é o seu outro.

As obras literárias dentre os atos de discurso. “As obras literárias trazem à linguagem uma experiência e, assim, vêm ao mundo como qualquer discurso” (cf. p. 120). A teoria dominante da poética contemporânea rejeita esse pressuposto e afirma, quando surge a dialética entre o ser e a aparência nos textos literários, ter havido uma ilusão referencial. Entretanto, o problema de relação da literatura com o mundo do leitor permanece, isso porque as “ilusões referenciais” “não são um efeito qualquer do sentido do texto: requer uma teoria detalhada das modalidades de veridicção” (cf. p. 121). Paul Ricoeur cita sua obra *Metáfora viva*, pois, ali ele trabalha de forma mais detida o que aqui só pontua:

“Essa articulação de uma referência metafórica sobre o sentido metafórico só reveste um alcance ontológico pleno caso se chegue a metaforizar o próprio verbo ser e perceber no ‘ser-come...’ o correlato do ‘ver-come...’, no qual se resume o trabalho da metáfora. Esse ‘ser-come...’ é o segundo pressuposto ao nível ontológico do primeiro” (cf. p. 122).

As obras narrativas dentre as obras literárias. Paul Ricoeur compara o problema colocado pela narrativa com o colocado pela poesia lírica, para afirmar que o colocado pela narrativa é muito mais simples e mais complicado. Mais simples porque o mundo é compreendido pela práxis, o que é ressignificado pela narrativa, já

foi pré-significado na ação. O ser “no” mundo é marcado pela prática da linguagem aferente a essa pré-significação. “A ação humana pode ser sobresignificada, porque é pré-significada por todas as modalidades de sua articulação simbólica” (cf. p. 124). Mais complicado quando aborda a questão da verdade na narrativa. A fatídica dicotomia entre a narrativa de ficção e a histórica vem à tona. Paul Ricoeur não prossegue em sua linha de pensamento, sem antes introduzir a noção do aumento icônico e dizer que retomará a questão posteriormente. Assevera, ainda, que o “problema de referência cruzada entre a historiografia e a narrativa de ficção”, será, também, enfrentado nos capítulos subseqüentes.

d) O tempo narrado. Paul Ricoeur retoma a noção de aumento icônico, ao abordar, novamente, os traços característicos da pré-compreensão (mimese I): “a trama da intersignificação entre categorias práticas [trama conceitual]; a simbólica imanente a essa pré-significação [mediações simbólicas]; e principalmente sua temporalidade propriamente prática [caracteres temporais]” (cf. p. 126).

Paul Ricoeur, antes de apresentar um grande desvio – fenomenologia do tempo – recorda, brevemente, a função dos dois primeiros traços da mimese I:

“Direi poucas coisas dos dois primeiros traços: a intersignificação entre projeto, circunstâncias, acaso é muito precisamente o que é ordenado pela intriga tal como a descrevemos como síntese do heterogêneo. A obra narrativa é um convite a ver nossa práxis *como...* ela é ordenada por esta ou por aquela intriga articulada na nossa literatura. Quanto a simbolização interna à ação, pode-se dizer que é exatamente ela que é re-simbolizada ou de-simbolizada – ou re-simbolizada por de-simbolizada em favor do esquematismo, alternadamente tradicionalizado e subvertido pela historicidade dos paradigmas. Finalmente, é o tempo da ação que, mais que tudo, é refigurado pela configuração da ação na narrativa” (cf. p. 126).

O autor afirma que para falar da fenomenologia do tempo será necessário desdobrar o conceito agostiniano de tempo a Husserl e Heidegger, para justificar a assertiva de que não há fenomenologia pura do tempo em Agostinho, que não há uma apreensão

intuitiva da estrutura do tempo, “que não somente possa ser isolada dos procedimentos de *argumentação* com os quais a fenomenologia empenha-se em resolver as aporias recebidas de uma tradição anterior, mas que não pague suas descobertas com novas aporias de preço sempre mais alto” (cf. p. 127).

Ricoeur acredita que as conclusões da fenomenologia do tempo não podem ser tiradas do regime aporético agostiniano. Para ele, é preciso revisitar as aporias inventadas por Agostinho e demonstrar que elas não subsistem fora do regime aporético, para tanto, ele se vale de Husserl e, conseqüentemente, avança pela discussão kantiana “de que o tempo não pode ser diretamente observado, de que o tempo é propriamente *invisível*” (cf. p. 127). Ora, nosso autor intenta provar que é possível avançar muito além o círculo hermenêutico da narratividade e da temporalidade proposto pelo círculo da mimese.

Ricoeur encontra fôlego para analisar a originalidade fenomenológica do tempo em Heidegger. Para ele, a originalidade “consiste em uma hierarquização dos níveis de temporalidade, ou antes, de temporalização” (cf. p. 128) alcançada por meio da meditação sobre o “ser-para-morte”, uma hierarquização já pressentida em Agostinho, quando “interpretou a extensão do tempo em termos de distensão e descreveu o tempo humano como suplantado do interior pela atração de seu pólo de eternidade” (cf. p. 128), alcançada por meio da estrutura tríplice do presente.

Ricoeur se deterá no nível da historicidade, porque é nesse ponto que ele percebe que as duas análises – Heidegger e Agostinho – se aproximam, antes de divergirem radicalmente. Ricoeur afirma que a fenomenologia do tempo de Heidegger apresenta problemas análogos aos da fenomenologia do tempo de Agostinho, mais do que isso, aprofundando o estudo e relacionando com as ciências físicas e humanas, a fenomenologia de Heidegger

“tornou mais difícil a conversação triangular entre historiografia, crítica literária e fenomenologia. (...) Mais gravemente ainda, se a temporalidade mais radical carrega a

marca da morte, como se poderá passar de uma temporalidade tão fundamentalmente privatizada pelo *ser-para-a-morte* ao tempo comum exigido pela interação entre múltiplos personagens em qualquer narrativa e, com mais razão, ao tempo público que a historiografia requer?” (cf. p. 130).

O autor encerra suas tratativas de mimese III colocando mais uma dificuldade: o limite superior do processo de hierarquização da temporalidade. Nessa questão, Agostinho caminha em direção da eternidade, da estabilidade, enquanto que Heidegger avança em direção da finitude selada pelo *ser-para-a-morte*. Perante essa ambigüidade de direcionamento, Paul Ricoeur pergunta:

“Há aí duas maneiras irredutíveis de reconduzir a duração mais extensa à duração mais tensa? Ou a alternativa é só aparente? É preciso pensar que só um mortal pode formar o propósito de ‘dar às coisas da vida uma dignidade que as eternize’? A eternidade que as obras de arte opõem à fugacidade das coisas só pode se constituir numa história? E a história, por sua vez, só permanece histórica se, ao mesmo tempo que corre acima da morte, protege-se do esquecimento da morte e dos mortos permanece uma recordação da morte e uma memória dos mortos? A questão mais grave que este livro pode colocar é a de saber até que ponto uma reflexão filosófica sobre a narrativa e o tempo pode ajudar a pensar juntas a eternidade e a morte” (cf. p. 131).

IV – A TEORIA DE PAUL RICOEUR: O TEMPO E A NARRATIVA EM *MRS. DALLOWAY*.

“Entre o tempo mortal e o tempo monumental: Mrs. Dalloway”

Ricoeur confessa ter escolhido esse romance para tecer seus comentários, porque ele, o romance,

“é uma fábula sobre o tempo, na medida em que é a própria experiência do tempo que está em jogo nas transformações das

estruturas, (...) [porque ele] explora à sua maneira modalidades inéditas de concordância discordante que já não afetam apenas a *composição* narrativa, mas a experiência viva dos personagens da narrativa, [porque ele] explora, nos confins da experiência fundamental de concordância discordante, a relação do tempo com a *eternidade* que, já em Santo Agostinho, oferecia grande variedade de aspectos, [porque ele] liberando-se assim dos aspectos mais lineares do tempo, pode, em troca, explicar os níveis hierárquicos que constituem a profundidade da experiência temporal”¹⁰.

Como bem escreveu Ricoeur, deixemo-nos ser instruído pelo romance.

O Mestre inicia a sua análise observando que é possível se aproximar do romance Mrs. Dalloway em duas perspectivas: uma no nível da configuração narrativa, outra no nível da visão de mundo e experiência temporal. Ricoeur entende que, ainda que sejam possíveis tais análises, é preciso compreender que na análise do nível da configuração narrativa, somente, perde-se a grandeza do romance, uma vez que o primeiro nível abre caminho para o segundo, melhor, o primeiro nível está entrelaçado ao segundo, melhor ainda, o segundo nível comporta aquilo que “a configuração narrativa *projeta* para fora de si” (RICOEUR, 1995, p. 184). Assim, é uma análise conjugada que fará com que o melhor da obra seja extraído: “a experiência que seus personagens têm do tempo e que a voz narrativa do romance quer comunicar ao leitor” (RICOEUR, 1995, p. 184).

O nível da configuração narrativa, da tessitura da intriga, da composição poética, do enredo comporta os episódicos que determinam a extensão da história, nesse caso, os acontecimentos particulares que constituem o fio condutor da narrativa, que dará significação aos eventos acontecidos entre a manhã, “fresca como para crianças numa praia,”¹¹ e a noite de “um dia esplêndido de junho de 1923” (RICOEUR, 1995, p. 184). Paul Ricoeur, apresentando-nos o nível da configuração narrativa, à sua maneira, deu uma visão do todo do Romance a seus leitores, eu, à minha moda, darei a minha:

¹⁰ RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo II. Campinas, SP: Papirus, 1995, p. 183.

¹¹ WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway, Orlando*. Tradução de Mario Quintana e Cecília de Meireles, respectivamente. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1972, p. 11.

“O primeiro procedimento, o mais simples de detectar, consiste em pontuar o avanço do dia com pequenos acontecimentos (...) [que] conduzem a narrativa rumo ao seu encerramento esperado: a recepção dada por Mrs. Dalloway” (RICOEUR, 1995, p. 185).

A voz narrativa inicia o romance informando o leitor que “A Sra. Mrs. Dalloway disse que ela própria iria comprar as flores” (WOOLF, 1972, p. 11). Esse sintagma, formado por cada um desses caracteres colocados um ao lado do outro linearmente, que foram retirados do paradigma da língua, dá o ponta pé inicial à composição poética, cria no leitor a expectativa necessária para prendê-lo a obra, para arrastá-lo até a última página, para fazer com que ele acompanhe as “peripécias que assinalarão a culminação e o encerramento da narrativa” (RICOEUR, 1995, p. 184).

No parágrafo seguinte, o narrador fictício introduz Lucy, a serviçal de Mrs. Dalloway. Ao assim proceder, insere Mrs. Dalloway na alta sociedade: “Quanto a Lucy, já estava com o serviço determinado” (WOOLF, 1972, p. 11).

Estando Mrs. Dalloway a caminho da floricultura, o ambiente é preparado de tal forma que o leitor recebe as pessoas do mundo de Clarissa Dalloway de bom grado: Peter Walsh, paixão antiga que está de volta das Índias; Hugh Whitbreads e Evelyn Whitbreads, amigos de infância; Lady Bexborough, interessada por política; Richard, seu esposo, que fazia as coisas por si mesmas; Sally Seton, que, na adolescência, dera-lhe flores, beijara-lhe os lábios; tio William, que reconhecia uma dama pelos seus sapatos e por suas luvas (WOOLF, 1972, p. 18); Elizabeth, sua filha; Srta. Kilman, a religiosa; Srta. Pym, a florista; Edgar J. Watkiss, o encanador; etc.

Derrepente, o fio condutor da tessitura da intriga, aparentemente, é rompido com a entrada de Septimus Warren Smith, personagem que não figura no hall de amizade de Mrs. Dalloway. Aparentemente, pois coube ao personagem William Bradshaw – tio de Mrs. Dalloway e médico de Septimus – mostrar ao leitor a sutileza da composição poética, quando, em meio à festa dada por Mrs. Dalloway, comunicou o falecimento, ou melhor, o suicídio de Septimus. Septimus era um dos sobreviventes

de guerra, ficara louco, não sentia, desejava matar-se, fugia da natureza humana: fugia do Dr. Holmes e do Dr. William. Septimus era esposo da solitária Lucrezia.

O narrador fictício, como que retomando o fio condutor, conduz Mrs. Dalloway de volta à sua casa e Peter Walsh à sua terra natal. De volta, vai ao encontro de Clarissa. O leitor, por meio da tessitura da intriga, tem o prazer de ver dois personagens revivendo momentos inesquecíveis: “[Peter] vencido pelas incontrolláveis forças esparsas no ar, rompeu em pranto; chorou; chorou sem a mínima vergonha, sentado no sofá, com as lágrimas a deslizarem-lhe pelas faces. E Clarissa inclinou-se, tomou-lhe a mão, atraiu-o para si, beijou-o” (WOOLF, 1972, p. 51). Peter Walsh deixa a casa de Mrs. Dalloway, caminha pelas ruas de Londres, chega ao *Regent’s Park* e, lá, recordou os dias idos, “tombou entre as plumas e as penas do sono, afundou-se, sumiu-se”, dormiu, sonhou com Clarissa.

A voz narrativa, de súbito, traz, novamente, Lucrezia e Septimus ao cenário do romance. Peter Walsh contempla-os.

O narrador fictício, por meio de Peter Walsh, faz com o leitor conheça melhor Sally Seton e o passado de Clarissa.

Septimus e Rezia retornam, encontram com médico William Bradshaw, que o examina – “seu marido está muito doente, perdeu o senso da medida” (WOOLF, 1972, p. 97) – e lhe sugere: “estivemos combinando [Lucrezie e Sir. William] a sua ida para uma casa de campo” (WOOLF, 1972, p. 98).

O leitor contempla o almoço de Hugh Whitbreads, Lady Bruton e Richard Dalloway anunciado anteriormente (WOOLF, 1972, p. 35 e 104). Richard Dalloway, depois do almoço, decide comprar flores a Mrs. Dalloway, ensaia algumas palavras românticas para dizer a esposa, mas não consegue pronunciá-las quando está diante de Mrs. Dalloway (WOOLF, 1972, p. 114, 118).

Miss. Kilman e Elisabeth se trancam no quarto, passeiam. Miss Kilman vai a Capela, Elizabeth passeia sozinha, é assediada, retorna à sua casa.

Septimus Warren Smith retorna à cena, aproxima-se o momento de sua partida para o oriente eterno: “Ao entrar no quarto, na última noite, encontrara a Sra. Peter” (WOOLF, 1972, p. 139). “Septimus, arrojou-se com força, violentamente, sobre a cerca da Sra. Filmer” (WOOLF, 1972, p. 146).

Peter vê passar a ambulância e enaltece a civilização. Chega à casa de Clarissa e os hospedes já se achavam à mesa.

Momento culminante do romance, quando as narrativas, definitivamente, se cruzam. Mrs. Dalloway fica sabendo que Septimus, alguém que ela não conhecia, suicidou-se:

“Baixando a voz, atraindo a Sra. Dalloway para o campo de uma comum feminice, de um comum orgulho pelas qualidades ilustres dos respectivos maridos, e o seu triste pendor para o excesso de trabalho, Lady Bradshaw (pobre, tola... não havia por que lhe ter antipatia) segredou-lhe que ‘justamente quando íamos sair, telefonaram para meu marido, um caso tristíssimo’. Um jovem (era o que Sir. William estava contando ao Sr. Dalloway) se havia suicidado. Oh! Pensou Clarissa, no meio de minha festa aparece a morte, pensou” (WOOLF, 1972, p. 178).

“Esses acontecimentos, ínfimos ou consideráveis, são pontuados pelo ressoar das badaladas poderosas do Big Bem e de outros sinos de Londres” (RICOEUR, 1995, p. 184). No entanto, o verdadeiro significado do tempo não se encontra no nível da configuração narrativa, “o verdadeiro lugar das badaladas do Big Bem estão na experiência viva que os vários personagens têm do tempo. Pertencem à experiência fictícia do tempo sobre a qual se abre a configuração da obra” (RICOEUR, 1995, p. 186).

Há pouco, escrevemos que o ambiente foi preparado de tal forma que o do círculo de convivência de Mrs. Dalloway foi estabelecido com naturalidade, ora, essa artimanha

poética, esse retorno a infância, não um retorno atabalhado, esse retorno às questões que justificavam o presente, é

“o procedimento mais conhecido da técnica narrativa de Mrs. Dalloway. À medida que a narrativa [foi] avançando, graças a tudo que [aconteceu] – por menor [que tenha sido] – no tempo narrado, [foi], ao mesmo tempo, retrocedendo, atravessando-se, de certa forma, por amplas excursões ao passado, que constituíram outros tantos acontecimentos de pensamento, intercalados em longas seqüências entre os breves surtos de ação” (RICOEUR, 1995, p. 186).

Esse procedimento é significativo quando, por meio dele, o tempo narrado, paradoxalmente, avança e retrocede, escava por dentro o instante do acontecimento de pensamento, distende interiormente a extensão do tempo contado. Avança à medida que a festa é organizada e Septimus se aproxima de sua hora, retrocede à medida que se volta a Bourton e a grande guerra, respectivamente. “A arte da ficção consiste, assim, em tecer juntos o mundo da ação e o da introspecção, em misturar o sentido do cotidiano e o da interioridade” (RICOEUR, 1995, p. 187).

Ricoeur salienta que mesmo uma crítica literária mais atenta aos caracteres que constituem um sintagma do que à exploração do tempo contado e, por meio desta, do tempo vivido pelos personagens na narrativa, perceberá que o procedimento acima – avança por meio da ação / retrocede por meio da memória – contribui com a re-significação dos caracteres em seu estado presente, concedendo aos personagens uma densidade psicológica.

Outro procedimento da técnica narrativa de Mrs. Dalloway mais complexo que o anunciado é o recurso – o passar de um fluxo de consciência ao outro – que o narrador fictício utilizou para reunir todos os seus personagens em um mesmo dia, em um mesmo lugar, no mesmo tempo cronológico, fazendo-os vivenciar os mesmos acontecimentos. Duas histórias distintas – Mrs. Dalloway e Septimus – se desenvolveram no mesmo dia, no mesmo instante em que os pesados círculos dissolviam-se no ar, no mesmo lugar. Os personagens das duas narrativas se viram,

se conheceram, se entrelaçaram, por meio da extensão de um lapso de memória, de tal forma, que a composição poética gerou um único romance: Mrs. Dalloway, transformando Septimus no duplo da heroína do romance: “O procedimento torna-se aceitável pelo efeito de ressonância que compensa o efeito de ruptura criado pelo salto de um fluxo de consciência para o outro” (RICOEUR, 1995, p. 188).

Pau Ricoeur chega ao ápice de sua análise:

“O que importa mostrar agora, penetrando-se na fábula sobre o tempo ao longo de *Mrs. Dalloway*, é que esses procedimentos, característicos da configuração temporal, servem para suscitar a partilha entre o narrador e o leitor de uma experiência temporal ou, antes, de uma gama de experiências temporais, portanto, para *refigurar na leitura o próprio tempo*”. (RICOEUR, 1995, p. 188).

O tempo cronológico – que foi extremamente marcado na ficção pelas badaladas do Big Ben, pelo ressoar dos sinos, pelos acontecimentos vistos no nível da configuração da narrativa, pela denúncia explícita da voz narrativa: “Cortando e repartindo, dividindo e subdividindo, os relógios de Harley Street iam roendo o dia de junho” (WOOLF, 1972, p. 103), enfim, que foi marcado por “tudo que na narrativa evoca a história monumental” (RICOEUR, 1995, p. 190) – tornou-se uma referência com a qual cada personagem, interagindo de forma singular, contribuiu com a constituição da “*experiência temporal fictícia* [tão útil] para a persuasão do leitor” (RICOEUR, 1995, p. 189).

Reparemos que a badalada do Big Bem ressoa pela primeira vez quando Mrs. Dalloway está a caminho da floricultura:

“Tendo vivido em Westminster – há quantos anos agora? Mais de vinte –, sente-se, até no meio do tráfego, ou quando se desperta à noite, Clarrissa bem o sabia, um particular silêncio, ou solenidade; uma indescritível pausa, aquela suspensão (ou seria do seu coração, que diziam afetado pela influenza?) antes que batesse o Big Bem. Agora! Já vibrava. Primeiro um aviso,

musical; depois a hora, irrevogável. Os pesados círculos dissolviam-se no ar”. (WOOLF, 1972, p. 12).

Se no nível anterior, tal badalada serviu para marcar o tempo cronológico, o início da narrativa, as primeiras horas do dia, nesse, serve para mostrar o significado que Mrs. Dalloway deu a esse momento de sua vida. Serviu para uma retrospectiva: “Tendo vivido em Westminster – há quantos anos agora? Mais de vinte”. Essa pergunta e resposta, como percebemos em Agostinho, têm o seu lugar quando falamos da questão ontológica do tempo: “o argumento cético é bem conhecido: o tempo não tem ser, posto que o futuro ainda não é, que o passado não é mais e o presente não permanece”. Nesse sentido, não cabe nem o “há quantos anos?”, nem o “agora”, nem o “mais de vinte anos”. O tempo, nesse nível, é irrevogável. A relevância da questão e da resposta está no campo fenomenológico, nesse, Mrs. Dalloway é afetada. Nesse, o paradoxo ontológico do tempo aparece: o tempo é e não é, simultaneamente. Ele é na memória, na alma de Mrs. Dalloway. Enquanto é em sua memória, ele dá significado ao seu presente, àquele dia de junho, pois “o irrevogável não oprimiu, voltou a lançar a alegria de viver [‘ela ama a vida’], no frescor do novo momento [‘só Deus sabe como se ama isto, aquele momento de junho’] e na expectativa da noite brilhante [ia comprar flores]” (RICOEUR, 1995, p. 189). A isso tudo soma-se uma “sombra”: Peter, paixão antiga. “Assim vai o tempo interior, puxado para trás pela memória e aspirado pela expectativa: *distentio animi*” (RICOEUR, 1995, p. 189). Mrs. Dalloway, nesses momentos – cronológico e não-cronológico – juntos, pela artimanha poética, se transforma em um

“símbolo da preocupação forjada pela vaidade do mundo, preocupada com a imagem de si mesma, que entrega à interpretação dos outros, à espreita de seus próprios humores cambiantes e, acima de tudo isso, *corajosamente* apaixonada pela vida, apesar de sua precariedade e de sua duplicidade; para ela, canta – e cantará mais uma vez no decorrer da narrativa – o refrão da *Cymbeline* de Shakespeare: não tenha medo do calor do sol, nem da fúria do furioso inverno” (RICOEUR, 1995, p. 189).

Ricoeur prossegue marcando que a *história monumental* abriga o que ele chama de *tempo monumental*, que o tempo cronológico denuncia. “A esse tempo [monumental] pertencem as figuras de Autoridade e de Poder [– Holmes e William –] que constituem o pólo contrário do tempo vivo, vivido respectivamente por Clarissa e Septimus” (RICOEUR, 1995, p. 190). É nesse tempo monumental que se inscreve a divina experiência do médico William em avaliar a loucura de Septimus: “*Sir. William nunca falava de ‘loucura’; sempre dizia que isso era não ter a medida*” (WOOLF, 1972, p. 97). É nesse tempo monumental que a religião está circunscrita, representada pela Miss. Kilman: “*Kilman, na extremidade da fila, rezando, rezando, e, como se achava ainda no umbral do seu mundo interior, consideravam-na com simpatia, como uma alma que explorava o mesmo território; uma alma de imaterial substância, não uma mulher: uma alma*” (WOOLF, 1972, p. 132). Ricoeur não hesita: “É preciso ouvir as horas soarem – ou melhor, baterem – ao longo de toda a narrativa sob a conduta desse tempo monumental, mais complexo do que o simples tempo cronológico” (RICOEUR, 1995, p. 190 e 191).

Retornemos às badaladas do Big Bem. A segunda badalada, ressoando entre Peter e Elizabeth, produz significados diferentes para os personagens. Para Elizabeth é o momento no qual foi apresentada a Peter: “Como passa o Senhor? – cumprimentou Elizabeth”; Para Peter é o momento do estranhamento, da retirada, da fuga, da reflexão, do aborrecimento:

“– Olá, Elizabeth! – exclamou Peter, mergulhando o lenço no bolso e dirigindo-se rapidamente para ela, ao mesmo tempo que dizia – “Até breve Clarissa”, sem olhá-la. Retirou-se às pressas, desceu as escadas, abriu a porta, embaixo. (...) Lembra-te da minha festa, lembra-te da minha festa, dizia Peter Walsh, enquanto parava na rua, falando a si mesmo ritmicamente, ao compasso daquela vaga sonora, o som direto do Big Bem batendo a meia hora. (...) Clarissa havia se tornado seca, pensou; e um tanto sentimental, em compensação, suspeitou ele (...) a maneira como havia dito ‘Aqui está a minha Elizabeth’ aborrecera-o” (WOOLF, 1972, p. 52 e 53).

Para Clarissa é o momento em que, mais uma vez, vem à tona a preocupação consigo mesma, a expectativa da festa: “– Peter! Peter! – Exclamou Clarissa, seguindo-o até o patamar. – A minha festa! Lembra-te da minha festa esta noite! – gritava” (WOOLF, 1972, p. 53). Mais uma vez, pela artimanha poética, o narrador fictício acompanha “as variações sutis entre o tempo da consciência e o tempo cronológico” (RICOEUR, 1995, p. 191).

A terceira badalada acontece às doze horas, momento que Clarissa estendia seu vestido na cama, Septimus e Rezia se encontram com a natureza humana: Dr. William Bradshaw:

“Eram precisamente doze horas; doze, pelo Big Bem; cujo somido foi sendo arrastado para o norte de Londres; mesclando-se com o de outros relógios, confundindo-se, etereamente, com as nuvens e espiras de fumo, e indo afinal morrer além, entre as gaiivotas – doze horas quando Clarissa Dalloway estendia o vestido verde sobre a cama e os Warren Smith desciam Harley Street. Às doze; a hora da consulta. Com certeza, pensou Rezia, aquela era a casa de Sir. William Bradshaw, com o auto gris parado à porta. Os pesados círculos dissolviam-se no ar” (WOOLF, 1972, p. 95).

Para Clarissa Dalloway o momento engendra vida, para Rezia a desconfiança, para Septimus a morte: “Só justamente a ficção pode explorar e transportar para a linguagem esse divórcio entre as visões do mundo e suas perspectivas inconciliáveis sobre o tempo, *escavado pelo tempo público*” (RICOEUR, 1995, p. 191).

Paul Ricoeur assinala as demais badaladas do Big Bem para, em seguida, afirmar que “Não devemos, portanto, deter-nos em oposição simplista entre tempo dos relógios e tempo interior, mas na variedade das relações entre a experiência temporal concreta dos diversos personagens e o tempo monumental” (RICOEUR, 1995, p. 193). Nesse sentido, “é a experiência temporal de Clarissa, comparada à Septimus, de Peter e das figuras de autoridade, que constitui o que está em pauta no jogo com o tempo operado pelas técnicas narrativas características de Mrs. *Dalloway*” (RICOEUR, 1995,

p. 196). A artimanha narrativa faz com que Clarissa, ao mesmo tempo, se encontre do lado das autoridades e tenha fortes laços com Septimus, que ela não o conheceu.

Pau Ricoeur encerra o seu e o meu trabalho com as seguintes palavras:

“O livro termina assim: a morte de Septimus compreendida e, de certo modo, compartilhada, proporciona ao amor instintivo que Clarissa tem pela vida um tom de desafio e de resolução: “Mas tinha de voltar para juntos deles. Tinha de reuni-los”. Vaidade? Arrogância? *The perfects hostess?* Talvez. Nesse ponto, a voz do narrador se confunde com a de Peter que, nesse último instante da narrativa, torna-se para o leitor a voz mais digna de confiança: ‘Mas que terror é este? Pensou consigo. Que êxtase me vem? Que é que me enche de tão extraordinária excitação? É Clarissa, descobriu. Pois ela ali estava’” (RICOEUR, 1995, p. 198 e 199).

V – CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo que acabamos de apresentar se mostra relevante quando percebemos a contribuição que Paul Ricoeur deu a Filosofia e a Literatura de seu tempo e a dos tempos vindouros. O Mestre revisitou os clássicos – Agostinho e Aristóteles –, compreendeu-os, ligou-os um ao outro e sobrepuiu-os quando, servindo de elo, viu neles o que, certamente, eles não viram em si mesmos:

“È chegado o momento de ligar os dois estudos independentes que precedem e de pôr à prova minha hipótese de base, a saber, que existe entre a atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana uma correlação que não é puramente acidental, mas apresenta uma forma de necessidade transcultural”¹²

Paul Ricoeur, servindo-se de Agostinho, apresentou-nos a problemática do tempo. Percebemos, claramente, que o tempo que medimos, esse mesmo que dissemos acima (percebemos a contribuição que Paul Ricoeur deu a Filosofia e a Literatura de seu **tempo** e a dos **tempos** vindouros) não é aquele – passado / presente / futuro –

¹² RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo I. Campinas, SP: Papyrus, 1994, p. 85.

criticado pelos cétricos, é aquele que jaz na alma, é aquele *presente do futuro, presente do presente e presente do passado* que constituem a *intentio e distentio*. Nesse sentido, a *discordância* não cessa de desmentir o anseio de *concordância* constitutiva do *animus*.

Em Aristóteles, Ricoeur percebeu que na tessitura da intriga há uma predominância da concordância sobre a discordância. Assinalou que é a existência do jogo de discordância no interior da concordância do *mythos* trágico que autenticou a representação invertida do paradoxo agostiniano. Ricoeur esticou o cordão de ouro da exploração da mediação entre tempo (Agostinho) e narrativa (Aristóteles) articulando os três momentos da mimese: mimese I, mimese II e mimese III.

Por fim, vimos a aplicação de sua teoria a um romance de Virginia Woolf: Mrs. Dalloway. A leitura pautada na teoria de Ricoeur fez com que o romance se tornasse útil para a discussão filosófica do tempo, quando, pela artimanha poética – fluxo de consciência –, o narrador fictício reuniu diversos personagens no mesmo dia, no mesmo local e mostrou que cada um tinha uma relação significativa singular com o tempo cronológico, que afetava seu presente de forma radical, ao ponto de um caminhar em direção a vida e o outro em direção a morte.

VI – REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. *Apresentação de citações de documentos: NBR 10520*. Rio de Janeiro, 2001.

ALVES-MAZZOTTI A. J. *O método das ciências Naturais e Sociais: pesquisa quantitativa e qualitativa*. São Paulo: Pioneira, 1999, 2ª ed.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins fontes, 2003, 4ª ed.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1999, 7ª ed.

CHIAPPINI, Ligia. & LEITE, Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 2007, 11ª ed.

DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1994, 3ª ed.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação*. São Paulo: Ática, 1999, 2ª ed.

- JUNIOR, Joaquim Modesto de Oliveira. *Trevas*. São Paulo: Giz, 2008.
- MESQUITA, Samira Nahid. *O enredo*. São Paulo: Ática, 2006, 4ª ed.
- LAKATOS, E. M. & MARCONI, M. A. *Fundamentos de metodologia científica*. São Paulo: Atlas, 2001.
- OLIVEIRA, S. L. *Tratado de metodologia científica: projetos de pesquisas, TGI, TCC, monografias, dissertações e teses*. São Paulo: Pioneira, 2000, 2ª ed.
- PROUST, Marcel. *O tempo redescoberto*. São Paulo: Globo, 1989.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa (tomo I)*. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1994.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa (tomo II)*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1994.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa (tomo III)*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus, 1994.
- SEVERINO, A. J. *Metodologia do Trabalho Científico*. 21 ed. São Paulo: Cortez, 2000.
- UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE. *Apresentações de trabalhos acadêmicos: guia para alunos*. São Paulo: Mackenzie, 2002.
- PROUST, Marcel. http://www.netsaber.com.br/biografias/ver_biografia_c_904.html
- PROUST, Marcel. http://pt.wikipedia.org/wiki/Em_Busca_do_Tempo_Perdido
- RICOEUR, Paul. *Biografia*. <http://afilosofia.no.sapo.pt/10ricoeur.htm>
- RICOEUR, Paul. http://es.wikipedia.org/wiki/Paul_Ricoeur
- RICOEUR, Paul. http://www.editoraunesp.com.br/titulo_view.asp?IDT=62
- WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway, Orlando*. Tradução de Mario Quintana e Cecília de Meireles, respectivamente. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1972.

