

Universidade de Lisboa
Faculdade de Letras



**Literatura e Realidade – a *Tríplice Mimèsis* enquanto
demonstração do carácter cognitivo das narrativas de ficção**

Mestrado em Filosofia

Débora Ferreira Duarte

2025

Dissertação apresentada para obtenção do grau de Mestre, orientada por Prof. Dr.
Ricardo Mendoza-Canales

Índice

Abstract	3
Resumo:.....	4
Introdução.....	5
Capítulo 1: A pré-figuração da realidade segundo <i>Mimèsis I</i>	14
1.1) Estrutura Inteligível da Acção	17
1.2) Mediações simbólicas.....	22
1.3) Carácter Temporal da Realidade	26
Capítulo 2: A configuração narrativa da realidade segundo <i>Mimèsis II</i>	31
2.1) Narrativa Histórica vs. Narrativa de Ficção	34
2.1.1) Os relatos históricos e a <i>representância</i> do tempo passado	34
2.1.2) Variações imaginativas da realidade humana	42
2.2) Perspectiva fenomenológica do ato de configuração narrativa da realidade.....	48
2.2.1) A Mediação dos traços heterogêneos	49
2.2.2) Composição conjunta dos traços heterogêneos	52
2.2.3) Síntese do Heterogêneo.....	56
2.3) Perspectiva Hermenêutica do ato de configuração narrativa da realidade	60
2.3.1) O contado, o ato de contar e o mundo do texto.....	61
2.3.2) Ponto de Vista e Voz Narrativa.....	67
2.3.3) A liberdade da configuração dos tempos verbais na construção de variações imaginativas.....	73
Capítulo 3: Re-figuração da realidade segundo <i>mimèsis III</i>	79
3.1) O ato criativo	81
3.1.1) Autor Implicado	84
3.1.2) Resolução da violência interpretativa pelo ato criativo.....	87
3.2) O ato de Leitura	92
3.2.1) Leitor implícito	96
3.2.2) Resolução da redundância viciosa pelo <i>ato de leitura</i>	100
Conclusão	103
Bibliografia.....	110

Abstract

In such a complex world, marked by various conflicts between nations and individuals, literature proves to be a fundamental tool for building new perspectives on reality and encouraging critical and creative thinking on the part of the individual. This research aims to investigate the epistemological potential of fictional narratives following the model of the Triple Mimesis, developed by Ricoeur in *Time and Narrative* (1983-1985). To this end, the problems pointed out to literature will be questioned, whether it is characterised as illusory, redundant or ambiguous. By analysing each moment of the mimetic progression, the aim is to argue that fictional narratives have the capacity to rebut these criticisms, demonstrating their relevance as a cognitive tool for understanding human reality. The interpretation of fictions such as Thomas Mann's *The Magic Mountain* or Günter Grass's *Rat* will demonstrate how literature enriches our understanding of the world. It will also be considered how they can lead to a re-figuration of the individual's thinking about the world, as well as influencing their behavior.

Keywords: Literature; Triple Mimesis; Action; Human Reality; Productive Imagination

Resumo

Atualmente, a leitura de um romance é um hábito que tem perdido lugar na vida dos indivíduos, não só em consequência dos avanços da ciência e da prevalência do pensamento positivista, como também devido à preferência pelas novas tecnologias e redes sociais como formas mais apelativas de ocupar o tempo. No entanto, numa atualidade marcada pelo retorno de valores extremistas e o reacender de vários conflitos armados, a literatura emerge como uma ferramenta de extrema importância para reativar a imaginação produtiva e proporcionar novas perspectivas sobre a realidade.

Esta dissertação propõe-se analisar a literatura através da progressão *Tríplice Mimêsis*, um conceito presente em *Tempo e Narrativa*, uma obra desenvolvida por Paul Ricoeur em 1983 na qual o filósofo demonstra a importância das narrativas de ficção para a compreensão do tempo e da realidade. O objetivo será responder às seguintes questões: pode a literatura reivindicar o estatuto de relevância para a compreensão do mundo e da realidade humana? Se sim, de que forma? E, acima de tudo, qual a pertinência de dedicar tempo e atenção às narrativas de ficção, num mundo pautado pela imediatez da informação e pelo seu consumo superficial?

Dividida em três capítulos dedicados à análise de cada momento mimético – *pré-figuração*, *configuração* e *re-figuração* – a dissertação discute as várias críticas apontadas à literatura: (i) a primeira fundada na sua caracterização enquanto representação fictícia da realidade, que a levaria a tornar-se patologicamente ilusória, promovendo o escapismo; (ii) a segunda, que a concebe como uma representação redundante tornando, conseqüentemente, o ato de leitura numa atividade inútil sem nada de novo acrescentar para compreensão da realidade; (iii) a última, focada no seu lado ambíguo que coloca os romances no domínio subjetivo e, por isso, incapaz de ser uma ferramenta para a compreensão da realidade. Procura demonstrar, por fim, a sua importância para o indivíduo do século XXI enquanto ferramenta fundamental para a compreensão da realidade do leitor e de si próprio.

Introdução

A literatura foi considerada, desde a antiguidade até ao início da modernidade, como uma forma legítima e produtiva de explorar e interpretar a complexidade da realidade humana. No entanto, desde o século XVII, com o desenvolvimento da ciência e o fortalecimento das suas metodologias, generalizou-se a convicção de que o verdadeiro conhecimento surge de métodos empíricos e verificáveis. Inserida neste novo paradigma, a literatura – devido à utilização de métodos simbólicos e abertos à interpretação – perdeu, paulatinamente, a sua legitimidade epistemológica¹.

No entanto, uma leitura atenta de obras como *A Montanha Mágica* de Thomas Mann, *A Ratazana* de Günter Grass ou *As Ondas* de Virginia Woolf demonstram que as narrativas de ficção conseguem transpor a esfera da experiência estética. Estes romances prezam-se pelo facto de serem “fábulas do tempo”, ou seja, representações que abordam a passagem e experiência do tempo, por parte das personagens que integram cada um dos mundos fictícios criados. No primeiro caso, o relato da estadia no sanatório de Berghof, apresenta o herói Hans Castorp confrontado com várias questões culturais, históricas e existenciais. Em *A Ratazana*, o autor aborda os acontecimentos históricos da segunda metade do século XX, com principal incidência na representação dos momentos que precedem a extinção da raça humana. Já o último romance, o narrar da experiência da passagem do tempo e da realidade humana, feita por cada membro de um grupo de amigos. Ora, apesar de não transformem a realidade propriamente dita, elas possibilitam uma reformulação, no intelecto do leitor, da interpretação do mundo e da sua existência.

O contexto apresentado levanta algumas questões pertinentes: pode a literatura reivindicar o estatuto de relevância para a compreensão do mundo e da realidade humana? Se sim, de que forma? E, acima de tudo, qual a pertinência de dedicar tempo e atenção às narrativas de ficção, num mundo pautado pela imediatez da informação, e o seu consumo superficial? Assim, esta dissertação propõe-se a investigar de que

¹ No ensaio *Arte e Ciência: Acordo e Progresso*, Carmo D’Orey analisa o modelo pelo qual a ciência e a arte. Segundo este modelo, a ciência tem a capacidade de gerar conhecimento sobre a realidade uma vez que o seu método e a sua linguagem permitem que se estabeleça um acordo que leva, posteriormente, ao progresso. Esta noção de progresso designa o enriquecimento do conhecimento humano pela aceitação de uma determinada hipótese ou teoria científica. A arte, por ser uma disciplina oposta à ciência nas várias características que acabamos de referir, não consegue gerar acordo entre as suas várias “hipóteses”. Por conseguinte, esta falta de acordo impede, em última instância, o progresso epistemológico do indivíduo.

modo a literatura pode ultrapassar a sua concepção enquanto artifício literário, afirmando-se como fonte de conhecimento capaz de enriquecer a compreensão do leitor acerca do mundo e da condição humana. O intuito é advogar o potencial hermenêutico por detrás das narrativas de ficção, questionando a consideração do método científico como via de acesso exclusiva ao conhecimento. Para a resolução destas questões será utilizado o modelo da *tríplice mimêsis*, elaborado por Ricoeur em *Tempo e Narrativa*² – uma obra dividida em três tomos e publicada em 1983. Esta obra parte da articulação das hipóteses presentes na *Poética* de Aristóteles, relativas ao par de conceitos *mimêsis-muthos*, e no livro XI de *Confissões* de Agostinho de Hipona, onde expõem as *aporias da experiência do tempo*.

A proposta original de Ricoeur é a de que estas abordagens podem convergir numa análise hermenêutica e fenomenológica das narrativas de ficção, demonstrando, assim, a sua capacidade de enriquecer a discussão das aporias da experiência do tempo. Ricoeur desenvolve esta hipótese através da identificação de uma tripla relação entre o tempo e a narrativa: *mimêsis I*; *mimêsis II*; *mimêsis III*. Este modelo permite uma visão abrangente não apenas sobre a estrutura interna e a natureza das narrativas, como também sobre os processos da sua construção e receção. Caracteriza-se enquanto uma progressão composta por três momentos:

- 1.) *mimêsis I* ou a *pré-figuração* da realidade, a base para a construção de uma narrativa;
- 2.) *mimêsis II* ou a *configuração* da narrativa, onde é construída a história;
- 3.) *mimêsis III* ou a *re-figuração* da realidade, o momento da receção da obra pelo leitor e as suas implicações.

O objetivo por detrás da utilização desta progressão será contestar a caracterização da literatura apresentada no parágrafo introdutório destacando, por fim, o seu contributo cognitivo para o leitor.

Antes de nos debruçarmos sobre a teoria mimética de Ricoeur, é necessário reconhecer que, tanto o conceito de *mimêsis*, quanto a hipótese de uma transformação nas perspectiva do “auditório” não são pensamentos originais do filósofo. Aristóteles

² Ricoeur, Paul. *Temps et récit: Tome I, Tome II, Tome III*. Paris : Éditions du Seuil Doravante, denominado de TRI, TRII e TRII.

utiliza a noção de *μίμησις* (*mimèsis*) em *Poética*³, nas suas reflexões sobre a arte e o seu papel mediador entre o indivíduo e a realidade. Do seu ponto de vista, a *mimèsis* estabelece os contornos latentes aos vários processos artísticos – nomeadamente às representações dramáticas –, na sua tentativa de imitar a realidade.

Estes processos distinguem-se entre si por três razões: pelos instrumentos que utilizam – no caso, o texto dramatizado, a melodia e cores; pelos objetos que escolhem representar – acções humanas e conceitos morais, formas materiais, sensações e emoções; e pela forma como concretizam a imitação – representações dramáticas, pinturas ou esculturas e composições musicais.

No entanto, apesar de se identificar esta noção de imitação da realidade noutros tipos de expressão artística, Aristóteles foca o desenvolvimento da definição mediante um estudo relativo às representações dramáticas como epopeias, comédia e tragédia. Segundo o filósofo, estas formas de expressão artística ocupam uma posição central relativamente às demais, por serem caracterizadas como representação “dos homens em acção”⁴, permitindo a uma imitação da realidade humana.

Optando por uma distinção simplificada dos vários modos dramáticos, podemos definir a epopeia pela nítida presença e influência do narrador na organização dos acontecimentos e acidentes da história, articulando-os segundo as suas intenções. Por outro lado, nas tragédias e comédias, a presença e influência do narrador na organização da representação não é explícita, uma vez que o foco está na imitação da interação entre personagens, pelas suas acções e diálogos – que dão continuidade ao enredo. Podemos identificar uma característica que lhes é comum: a representação do carácter ético e moral dos indivíduos.

Distinguem-se, no entanto, pelo tipo de carácter e acções que representam: a comédia, pela utilização de um tom satírico e irónico, representa os homens na sua “pior condição”⁵, revelando os vícios e fraquezas dos heróis. Por outro lado, a tragédia representa os homens na sua “melhor condição” pela representação do seu carácter combativo e virtuoso ao fazer frente a situações adversas que recaem sobre si. É graças a esta capacidade de representar tanto os acidentes e peripécias, quanto o

³ Para uma compreensão mais aprofundada do conceito e das hipóteses desenhadas, remetemos para a consultar cap. 1-4 para *mimèsis* e cap. 6-8 e 25, para *muthos* da obra Aristóteles. *Poética*. Traduzido por Eudoro de Sousa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

⁴ “quem imita representa os homens em acção,” *idem*, 1448a.

⁵ “A comédia é, como dissemos, uma imitação dos caracteres inferiores,” *idem* 1449^a 30-35.

comportamento dos indivíduos, que se reforça a centralidade dada à tragédia, na *Poética*. Devido à sua aproximação da realidade humana pelas suas representações realistas, as tragédias são capazes de transportar o público para o interior na narrativa.

Ora, é precisamente deste envolvimento com o enredo trágico que surge o despertar de sentimentos de “piedade e temor” no público. Daqui se segue que ao serem expostos a estas emoções, o auditório entraria num processo de purificação⁶ denominado *katharsis* (κάθαρσις). Apesar do significado deste conceito não ser explícito, Stephen Halliwell no seu livro *Aristotle’s Poetics*, sugere que este provém da compreensão do que está a ser representado. Segundo Halliwell, apenas pela compreensão do que está em causa na dramatização o público poderá ser exposto à experiência dessas emoções⁷.

O despertar da “piedade e temor”, que levará posteriormente à *katharsis*, provém do planeamento da “tessitura da intriga” – *μύθος* (*muthos*)⁸ – isto é, a organização e estruturação significativa dos acontecimentos, peripécias e acções. Assim como o entrecruzar de linhas ao tecer de um tapete, o *muthos* articula a conjuntura da narrativa coerentemente, preparando o ato mimético. Na teoria Aristotélica é “o quê” da *mimèsis*, concebida enquanto próprio ato de representação “discursivo-narrativa” da ação. É desta correlação – retirado da análise da tragédia – que Ricoeur encontra o ponto de partida para a sua teoria narrativa: primeiramente por identificar a acção – a realidade humana (*praxis*) – como base da atividade mimética⁹; em segundo lugar, por identificar uma

⁶ “A tragédia é a imitação de uma acção elevada e completada, (...), que por meio da compaixão e do temor, provoca a purificação de tais paixões.” *idem* 1449b 25.

⁷ “Aristotle conceives the tragic emotions not as overwhelming waves of feeling, but as part of an integrated response to the structured material of poetic drama: the framework for the experience of the emotions is nothing other than the cognitive understanding of the mimetic representation of human action and character.” Halliwell, Stephen *Aristotle’s Poetics*, Chicago: The University of Chicago Press, 1998. pp.173-174.

⁸ “Muthos não é apenas sistema, mas agenciamento dos factos em sistema ou composição de uma intriga.” Soares, Martinho Tomé Martins. *Tempo, Mythos e Praxis: O diálogo entre Ricoeur, Agostinho e Aristóteles*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 2013.p.143.

⁹ “A acção é o “construído” da construção em que consiste a atividade mimética.” Trad. de : “L’action est le « construit » de la construction en quoi consiste l’activité mimétique. ” *TRI* p. 73.

possibilidade de expansão da aplicabilidade destes dois conceitos a outras formas narrativas¹⁰, para além da tragédia.

Para ser possível pensar-se a narrativa para além do domínio da representação dramatizada, Ricoeur identifica três coerções necessárias de ultrapassar na leitura da *Poética*¹¹. Estas correspondem: à separação bem demarcada entre os géneros narrativos com base na avaliação do carácter moral das acções representadas – a comédia por um lado, a tragédia e a epopeia do outro –; à definição da epopeia enquanto género narrativo autónomo, em vez de ser uma espécie da narrativa; e, por último, à subordinação da narrativa e da sua tessitura a considerações éticas ou morais. Segundo Ricoeur, estas coerções são limitativas uma vez que circunscrevem o alcance do conceito de *muthos* à organização das representações dramáticas. Ao responder a estas coerções, Ricoeur sugere um alargamento hermenêutico do conceito de Aristóteles, concedendo-lhe o papel de mediador da experiência do tempo. A sua hipótese é a de que a narrativa é uma estrutura com a capacidade de articular três momentos distintos na relação entre o indivíduo e a realidade, denominada *tríplice mimèsis*. O seu intuito é o de desenvolver uma teoria narrativa capaz de repensar as problemáticas derivadas da experiência do tempo, identificadas por Agostinho de Hipona. De que forma a *tríplice mimèsis*, ao responder às objeções feitas anteriormente, exalta o potencial da literatura?

Mimèsis I retoma importantes questões fenomenológicas sobre a percepção e compreensão da realidade, sustentando que a estrutura que organiza a nossa compreensão é ela mesma narrativa. Este momento, presente tanto no autor, quanto no leitor, será fulcral para a configuração narrativa e a sua receção. *Mimèsis II*, mais próximo do conceito de *muthos*, corresponderá ao tecer na trama narrativa, localizando-se num ponto intermédio da relação entre o indivíduo e a realidade ao ser o momento de transição entre a *mimèsis I* e a *mimèsis III* – o retorno à realidade. Por último, *mimèsis III* corresponde à interação entre a *pré-figuração* do leitor e a *configuração* da narrativa.

¹⁰ “Não deixemos o par *mimèsis-muthos* sem falar um pouco sobre as coerções adicionais (...) Porque são elas que é preciso superar, de um certo modo, para extrair da Poética de Aristóteles o modelo da tessitura da intriga que nos propomos a estender a qualquer composição que chamamos de narrativa.” Trad. de: “Ne quittons pas le couple *mimèsis-muthos* sans dire un mot des contraintes additionnelles (...) Car ce sont elles qu’il faut d’une certaine façon lever, pour extraire de la Poétique d’Aristote le modèle de mise en intrigue que nous nous proposons d’étendre à toute composition que nous appelons narrative.” *TRI* p.73.

¹¹ A referência será feita de modo sucinto apenas para introduzir os desenvolvimentos de Ricoeur e o conceito da Tríplice Mimèsis. Para uma análise mais cuidada das implicações de cada uma das coerções limitativas, analisar subcapítulo “par mimèsis-muthos” presente no capítulo 2 de *TRI*.

Segundo os pressupostos deste último momento, pelo *ato de leitura* o indivíduo seria impelido a *reinterpretar* e reorganizar a sua compreensão da realidade, ou seja, os resultados de *mimèsis I*.

Assim, este modelo de Ricoeur é uma ferramenta que permite analisar a relação entre a literatura e a realidade segundo uma nova perspectiva. Através dele, procurar-se-á deduzir os pressupostos que justificam a tese a defender nesta dissertação, a saber, o carácter cognitivo da literatura, o seu impacto no leitor e as possíveis implicações práticas geradas. Como base da nossa investigação será utilizado o capítulo “tempo e narrativa – a *tríplice mimèsis*”, presente no primeiro tomo de *TR*. Para que se compreenda verdadeiramente este modelo será necessário colocar em diálogo os vários tomos desta obra para colmatar certas lacunas deixadas por Ricoeur neste terceiro capítulo.

Como salienta Fernanda Henriques no seu estudo sobre Ricoeur, o modelo da *tríplice mimèsis* destaca três características das narrativas de ficção: (i) o seu lado filosófico e ontológico, ao ser construída partido da *pré-figuração* da realidade; (ii) ser uma criação poética, ou seja, não uma simples réplica, mas algo novo; e (iii) ter uma função política, pelas transformações que pode gerar no pensamento do indivíduo. Uma vez que o nosso objetivo é reforçar o retorno às narrativas de ficção como ferramenta útil para a compreensão da realidade humana e até da atualidade, o argumento organizar-se-á da seguinte maneira:

No primeiro capítulo, analisar-se-á o primeiro momento mimético com o intuito de demonstrar que as narrativas são construídas sobre um chão comum ao autor e ao leitor: a *pré-figuração* da realidade. Esta relação justifica a ligação das narrativas à realidade humana, contrariando parte da sua caracterização enquanto criação fictícia e, por isso, ilusória. O segundo capítulo será dedicado à *mimèsis II* correspondente ao *ato de configuração* das narrativas. Após diferenciadas as narrativas históricas das narrativas de ficção, pretende-se demonstrar o carácter inovador por detrás das segundas, analisando o domínio hermenêutico e fenomenológico da configuração do texto. O primeiro, correspondente às características das técnicas narrativas segundo as quais articula a realidade. O segundo, correspondente ao estudo do processo propriamente dito, ou seja, as várias etapas que implicadas nesta mediação da realidade.

Pretende-se contrapor a concepção das narrativas de ficção enquanto imitações redundantes da realidade. Por último, através da análise do momento de *re-*

figuração – a receção da obra pelo *ato de leitura*– procurar-se-á esclarecer a noção de ato de leitura ativa, bem como a de autor e leitor implicados para a construção do sentido da narrativa. A conclusão será a do reconhecimento das narrativas de ficção enquanto uma obra que se completa pela interpretação do leitor. Esta atitude ajudará a esclarecer a existência do confronto entre a pré-figuração do leitor e o mundo do texto que terá como consequência a re-figuração.

Concluir-se-á este terceiro capítulo com a apreciação das contrariedades que surgem desta responsabilidade repartida: a construção de múltiplas interpretações individuais e inconciliáveis, que tornam as narrativas ambíguas. A este apontamento responder-se-á com a demonstração de que o propósito da literatura não é o de instituir um significado único, mas o de guiar a interpretação do leitor para tornar-se capaz de reorganizar a sua compreensão da realidade. Pretende-se demonstrar que a ambiguidade deixaria de ser um entrave, transformando-se num aspecto positivo que sustenta o impacto positivo que pode ter no leitor.

Para apoiar os argumentos será utilizada a análise das narrativas de ficção *A Montanha Mágica* de Thomas Mann e *A Ratazana* de Günter Grass. As análises destes exemplos concretos permitirão uma análise prática dos contornos teóricos desta progressão mimética. De entre as várias narrativas de ficção analisadas por Ricoeur a opção por estas duas deveu-se à complexidade das suas tramas, e à proximidade dos seus temas e questões contemporâneas. No caso da *Montanha Mágica*, pela variedade dos seus temas – a passagem do tempo, a doença, a morte, a caracterização da cultura europeia – pelas técnicas narrativas que organizam a tessitura da narrativa. No caso de *A Ratazana* pela originalidade da configuração narrativa – onde se desenrolam dois mundos fictícios paralelos – mas também pela proximidade dos seus tempos aos problemas com que nos defrontamos atualmente: o agravamento das alterações climáticas, o fim da humanidade como consequência dos conflitos entre os indivíduos.

Utilizando *A Ratazana* como exemplo concreto, pelas características da sua tessitura da intriga e pelos temas que aborda, o leitor tem acesso a uma descrição da realidade política, cultural e social que caracterizam o século XX. Mais do que isso, permite uma compreensão dos contornos por detrás dos confrontos da guerra fria e nuclear, acrescentando-lhe o “correlato de possível”: a narração da “era pós-humana”. Esta “era pós-humana” acontece devido ao aniquilar da humanidade pelas bombas atómicas, uma ameaça real no final do século XX. É dado ao leitor um vislumbre do

desfecho que pode estar ao virar da esquina, caso nada se faça para controlar a produção deste tipo de armamento.

Pela aplicação prática do modelo da *tríplice mimêsis*, terminar-se-á com a caracterização final da literatura enquanto mediadora da relação entre o indivíduo e a realidade. Esta mediação justifica a caracterização da narrativa de ficção não apenas como reflexo do real, mas como instrumento para a sua transformação pelas novas realidades que cria. Nos seus estudos sobre Ricoeur, Fernanda Henriques salienta que o contributo da ficção está no seu carácter como “instrumento que permite descobrir algo”¹², no caso, a realidade que não é inteligível a priori: “uma visão (...) em que real pode ser tomado como o que alimenta o dizer e se vai expressando no dizível, de maneiras sempre novas”¹³.

Como tal, durante o *ato de leitura* de uma narrativa de ficção, o leitor é convidado a debruçar-se sobre as “descobertas” articuladas no mundo fictício que lhe é apresentado. Assumindo que o leitor é exímio no seu exercício de leitura, este assume o lugar de espectador – ou mesmo de companheiro e confidente do narrador – de uma realidade que “poderia ter sido”. O leitor é, portanto, transferido para uma nova realidade construída a partir da que lhe é inacessível imediatamente.

É nesta relação de transferência entre realidades que surge a possibilidade para as narrativas de ficção acrescentarem algo ao real. Para além de permitirem acompanhar múltiplas vivências das personagens inseridas nesse novo mundo, possibilitam explorar novos sentidos da realidade humana. Ricoeur acredita que é esta possibilidade de exploração da complexidade da realidade humana que fomenta o espírito inquiridor do leitor. Em última instância, o agente que possibilita a rutura na tendência viciosa do círculo hermenêutico.

Numa realidade tão complexa como a contemporânea, onde se identifica uma tendência generalizada para a alienação dos indivíduos pelo apego às redes sociais como fonte de informação superficial, a literatura torna-se mais importante do que nunca. Assim, retomar atualmente a discussão sobre a pertinência da literatura, tendo em conta a facilidade de acesso que se tem a todo o tipo de informação sobre o mundo, não deve

¹²Henriques, Fernanda. *Filosofia e Literatura: Um Percorso Hermenêutico com Paul Ricoeur*. Porto: Edições Afrontamento, 2005 p.173.

¹³ *Ibidem* p.173.

ser visto como um desperdício de tempo. Antes pelo contrário, é precisamente num tempo como o atual que a literatura demonstra as valências da sua utilização enquanto ferramenta, tornando-se num mapa bastante útil para guiar a compreensão do mundo. Compreender o lado oculto da realidade desvelado pela literatura pode levar o leitor a mudar a sua perspectiva sobre o mundo ou mesmo a torná-lo num cidadão ativo politicamente, ou seja, a aplicação prática a *re-figuração* da realidade pelo leitor.

Capítulo 1: A pré-figuração da realidade segundo *Mimèsis I*

Ricoeur conclui, após a análise do par *mimèsis-muthos*, que a narrativa é uma imitação da realidade humana, ou seja, dos acontecimentos, acidentes e acções dos indivíduos – a *praxis*. Recordando o que foi referido anteriormente, uma das objeções regularmente apontadas às narrativas de ficção é a das suas representações existirem no domínio fictício, isto é, fora da realidade objetiva. Como tal, em vez de revelarem a realidade e, conseqüentemente, fornecerem conhecimento sobre a mesma, constroem algo diverso: uma nova realidade. Ao afastarem-se do comportamento descritivo, podemos concluir que as narrativas de ficção são extrapolações tendencialmente abusivas da realidade, podendo ser consideradas ilusórias ou mesmo enganadoras.

Como objeção a este argumento, proceder-se-á a uma análise de *mimèsis I*: a *pré-figuração* da realidade. Este processo é inerente à consciência do indivíduo – seja autor ou leitor – e, também, responsável pela estruturação da experiência humana que possibilita a sua compreensão¹⁴. Segundo Ricoeur, corresponde ao montante da intriga, ou seja, a nascente de onde emerge o conteúdo que será posteriormente configurado pelo autor e lido pelo leitor. Para o filósofo, a *pré-figuração* – feita pelo autor e pelo leitor – depende da identificação, interpretação e articulação de três dimensões da realidade: os termos inteligíveis da acção; as estruturas simbólicas que dão sentido às acções; o seu carácter temporal, que permite a organização temporal dos termos anteriores. Por seu turno, este processo de identificação requer uma dupla competência por parte do indivíduo: uma aptidão interpretativa dos vários constituintes da realidade, denominada *inteligência prática*; e a capacidade de articular, significativamente, os termos anteriormente identificados, denominada *inteligência narrativa*. É da relação entre estas duas aptidões que podemos considerar *mimèsis I* uma “quase-narrativa”. Como David Carr constata em *Time, Narrative and History*, a narrativa ocupa um lugar de grande importância antes de se efetivar de forma literária:

“A narrativa tem o seu primeiro papel na estruturação e modelação pré-literária da vida real, antes de ser empregue nas suas

¹⁴ “imitar ou representar a acção é primeiro, pré-compreender o que ocorre com o agir humano; com a sua semântica, a sua simbólica, com a sua temporalidade. É sobre essa pré-compreensão, comum ao poeta e a seu leitor, que se ergue a tessitura da intriga e, com ela, a mimética textual e literária”, trad. de: “imiter ou représenter l’action, c’est d’abord pré-comprendre ce qu’il en est de l’agir humain: de sa sémantique, de sa symbolique, de sa temporalité. C’est sur cette précompréhension, commune au poète et à son lecteur, que s’enlève la mise en intrigue et, avec elle, la mimétique textuelle et littéraire.” *TRI* p. 125.

formas literárias para fins que podem ser puramente estéticos ou puramente cognitivos”¹⁵.

Esta noção complementa a análise da *mimèsis I*, feita por Ricoeur, que a caracteriza como processo efetuado pelo intelecto do indivíduo e que estrutura significativamente, a experiência quotidiana. Sugere-se, portanto, que a linguagem e a narrativa, antes de serem materializadas numa história, desempenham um papel de esquematização do mundo vivido, permitindo que este seja compreensível e comunicável¹⁶. Continuando com a leitura de David Carr é possível identificar uma forte influência de conceitos desenvolvidos por Kant, Husserl e Dilthey na construção de *mimèsis I*. Cada uma das teorias dedica-se igualmente, à exploração do processo de organização e compreensão da realidade experienciada pelo indivíduo, exaltando o papel da imaginação produtiva e da narrativa na concretização desta compreensão¹⁷.

No primeiro caso o conceito de *esquematização* é fundamental para compreender de que forma é organizada a experiência do tempo segundo pelas categorias do entendimento humano, resultando em sínteses intelectuais e intuitivas¹⁸. O contributo da teoria de Husserl reside na análise da intencionalidade por detrás da consciência que constrói os objetos da experiência e a relação que permite estabelecer entre o sujeito e o mundo¹⁹. Por último, com a teoria hermenêutica de Dilthey é retomada a hipótese

¹⁵ “Narrative has its first role in the pre-literary structuring and shaping of real life, before it is employed in its literary embodiments for purposes which may be purely aesthetic or purely cognitive.” Carr, David. *Time, Narrative, and History*. Bloomington: Indiana University Press, 1986 p. 72.

¹⁶ “Porque estamos no mundo e somos afetados por situações, tentamos orientar-nos através da compreensão e temos qualquer coisa a dizer, temos uma experiência a trazer à linguagem e a partilhar.” Trad. de: Parce que nous sommes dans le monde et effectués par des situations, nous tentons de nous y orienter sur le mode de la compréhension et nous avons quelque chose à dire, une expérience à porter au langage et à partager. ” *TRI* p.120.

¹⁷ Para uma compreensão mais aprofundada do conceito de imaginação produtiva e a sua definição nos vários autores, consultar os capítulos I, VII e VIII de *Phenomenology of productive imagination-Embodiment, Language, Subjectivity*, de Saulius Geniusas.

¹⁸Para mais informações, consultar segunda secção “DA dedução dos conceitos puros do entendimento” in: Kant, Immanuel *Crítica da Razão Pura*. Trad. de: Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 9ª edição, 2018 pp.129-171.

¹⁹ “The recollection, expectation, and deliberation of which we are speaking here are practical concerns whose purpose is to organize or reorganize these elements into a unified whole. Thus, the elements are taken together and considered in their interrelation. It is the whole as an interrelation of parts which becomes thematic”. Carr, David. *Time, Narrative, and History*. Bloomington: Indiana University Press, 1986 p.56.

da compreensão da existência pela interpretação da “realidade objetiva” segundo o que é vivenciado pelo indivíduo²⁰.

O intuito deste capítulo é demonstrar que *mimèsis I*, por ser a base das narrativas, propicia uma maior proximidade à realidade vivida pelo leitor. Ao estabelecer esta primeira relação entre o indivíduo e a realidade, tornar-se-á mais claro de que forma as narrativas são uma ferramenta útil para refletir sobre a experiência do mundo. Ou seja, para a reflexão da forma como o ser humano vivencia e interpreta a sua experiência da realidade de forma mais direta – proveniente das percepções e sensações – e de forma mais abstrata – relativa aos valores e significados por detrás da cultura em que se está inserido. Em *A Ratazana*, Günter Grass reconstrói a experiência da guerra fria e nuclear partindo dos eventos passados que caracterizam este acontecimento histórico²¹. Este caso ilustra a presença da *pré-figuração* nesta narrativa, pela compreensão da realidade e a sua articulação numa narrativa significativa. Assim, à semelhança de um arqueólogo que escava um terreno em busca de elementos que ajudem a reconstruir o passado, também o autor deve debruçar-se sobre esse “terreno fértil” que é a realidade. Daqui permitir-se-á fortalecer a alegação da afinidade das narrativas de ficção à representação da realidade.

Proceder-se-á à análise dos vários pontos constituintes de *mimèsis I*, dividida em três secções, cada uma delas dedicada ao estudo dos traços fundamentais da realidade e do seu papel para a configuração da história e a sua posterior compreensão. O objetivo é duplo: por um lado, compreender em que consiste a *pré-figuração*; e por outro, demonstrar como esta afinidade à realidade do leitor torna a narrativa propensa a re-figurar a realidade. Por fim, pretender-se estabelecer dois pressupostos: que a *pré-figuração* surge do diálogo entre a *inteligência prática* e a *inteligência narrativa*; que a *pré-figuração*, inerente a todo o indivíduo, está na base da narrativa ficcional. A

²⁰ “Tudo o que é dito sobre o comportamento da vida constitui a poesia e a poesia dá expressão a essa relação com a própria vida. (...). Passado e presente não são meras determinações da realidade, mas o poeta produz com sua revivência a ligação com a vida, uma ligação que se retraiu no transcurso do desenvolvimento intelectual e do interesse prático.” Dilthey, Wilhelm. *A construção do mundo histórico nas ciências humanas*. Traduzido por Marco Casanova. São Paulo: Editora Unesp, 2010. pp.232-233.

²¹ “A sudeste e a oeste do sítio onde estão fundeadas e por trás do horizonte do Norte elevam-se os cogumelos muitas vezes descritos. A três explosões nas proximidades, (...) e os seus clarões ofuscantes seguem-se as ondas de choque e de calor. Juntamente com as mulheres desapareceram as superestruturas do barco, a casa do leme, o mastro, as ventiladores. Só o casaco de aço fica.” Grass, Günther. *A Ratazana*. Tradução de Carlos Leite Lisboa: D. Quixote, 1991. p.293.

conclusão a extrair destes pressupostos é a seguinte: antes da sua construção, o autor precisa de se debruçar sobre o objeto base, ou seja, os seus vários termos constituintes e respetivos significados²².

1.1) Estrutura Inteligível da Acção

Antes de pintar um ramo de flores, o pintor terá de, primeiramente, distinguir do todo, as várias flores as especificidades que o compõem. Ora, uma vez que a narrativa é uma representação da realidade humana, a sua configuração segue um caminho semelhante ao do pintor: começa por identificar os vários termos constituintes da acção e os seus significados.

Segundo Ricoeur, os *termos inteligíveis* integram a estrutura da acção e podem ser deduzidos pela interpretação das respostas dadas às perguntas “quem?”, “porquê?”, “como?”, a ela colocadas. Estas respostas correspondem ao campo conceptual da acção e darão forma à estrutura semântica da acção. A ideia de uma semântica ganha importância na teoria da *tríplice mimêsis*, uma vez que possibilita o entendimento e a posterior comunicação da própria acção. Assim, apesar de referir-se a características gramaticais, o que está em causa neste momento é a construção mental do sentido por detrás da realidade que permite que esta seja inteligível ao indivíduo. Como William C. Dowling, deixa claro no seu comentário sobre a pertinência da estrutura semântica em *mimêsis I*:

A ideia de uma semântica da acção é especialmente importante para Ricoeur, não só porque eu posso ter uma série de razões para ir ao frigorífico, mas também porque essas mesmas razões são necessariamente os meios que utilizamos para explicar a nós próprios as acções das outras pessoas.²³

²² “Qualquer que possa ser a força de inovação da composição poética (...), a composição da intriga está enraizada numa pré-compreensão do mundo e da acção: de suas estruturas inteligíveis, de suas fontes simbólicas e de seu carácter temporal. “ trad. de: “Quelle que puisse être la force d’innovation de la composition poétique dans le champ de notre expérience temporelle, la composition de l’intrigue est enracinée dans une pré-compréhension du monde de l’action : de ses structures intelligibles, de ses ressources symboliques et de son caractère temporel. ” *TRI* p.108.

²³ “The idea of a semantics of action matters most importantly to Ricoeur not simply because I might have any number of reasons for going to the refrigerator, but also because those same reasons are necessarily the means we use to explain to ourselves the actions of other people”; Dowling, William C. “Mimêsis” in: *Ricoeur on Time and Narrative- An introduction to Temps et récit*. Indiana : University of Notre Dame Press, 2011 p.4.

Se me levantar para ir encher a garrafa de água, os termos inteligíveis dessa ação seriam o “eu”, o quem da ação; “ir buscar água”, o porquê da ação. Ao pensar sobre esta ação, ela ganharia sentido pela organização dos vários termos: levantei-me para ir encher a garrafa de água. Estará, no entanto, esta formulação de sentido restrita às ações? Se, quando me levantar para ir buscar água, a luz falhar, a minha ação será condicionada: ou completo a minha ação, sujeita à escuridão, ou interrompo-a para tentar resolver o problema.

Apesar de distintos de uma ação – concebida enquanto responsabilidade de um sujeito com um determinado intuito – a estrutura semântica pode ser igualmente identificada nos acontecimentos caracterizados como “movimentos físicos”. Estes referem-se aos acasos, acidentes ou circunstâncias que envolvem e condicionam as ações do agente, pelas circunstâncias nas quais os colocam²⁴. Desta feita, ao constituírem o pano de fundo sobre o qual se desenrola a ação, têm igualmente uma estrutura semântica que pode ser identificada e que contribui para a *intersignificação*²⁵ dos vários termos. A esta capacidade de identificar as várias partes da ação e de as relacionar num todo, é denominada por Ricoeur de *inteligência prática*: Dominar a trama conceitual no seu conjunto, e cada termos na qualidade de membro do conjunto, é ter a competência que se pode chamar compreensão prática.²⁶

Este “conjunto”, na filosofia de Ricoeur, deve ser visto como o “entendimento” da realidade que se apresenta “imediatamente” ao indivíduo. A sua organização, ou *ordem paradigmática* surge das noções de *esquematização* de Kant e de *retenção* de Husserl. Para Kant, a consciência da experiência da realidade funda-se na articulação esquemática das “categorias puras do entendimento” com a “intuição sensível”²⁷. Esta

²⁴“esses agentes agem e sofrem em circunstâncias que não produziram enquanto circunscrevem a sua intervenção de agentes históricos no curso dos eventos físicos e oferecem à sua ação ocasiões favoráveis ou desfavoráveis.” Trad. de : “ ces agents agissent et souffrent des circonstances qu’ils n’ont pas produits et qui néanmoins qu’elles circonscrivent leur intervention d’agents historiques dans le cours des événements physiques et défavorables ” Ricoeur, Paul. *Temps et récit: Tome I*. Paris : Éditions du Seuil, 1983 p.110.

²⁵ “Mais le fait décisif est que, employer de façon signifiante l’un ou l’autre de ces termes, dans une situation de question et de réponse, c’est être capable de le relier à n’importe quel autre membre du même ensemble. En ce sens, tous les membres de l’ensemble sont dans une relation d’intersignification”. *Ibidem* p.110.

²⁶ “Maîtriser le réseau conceptuel dans son ensemble, et chaque terme à titre de membre de l’ensemble, c’est avoir la compétence qu’on peut appeler compréhension pratique. *Ibidem* p.110.

²⁷ Para uma compreensão mais aprofundada destas duas teorias e das suas consequências para o pensamento moderno, consultar: Geniusas, Saulius. “Phenomenology of Productive Imagination:

articulação permitirá que os vários fenómenos da realidade se organizem em conceitos inteligíveis²⁸; Para Husserl, a noção de *retenção* descreve a capacidade da consciência para manter presente os vários elementos, estruturando o “instante passado” sem recorrer a um processo de “tentar recordar” ativamente²⁹. Ambas as noções servem de alicerce para a justificação do modelo que Ricoeur tenta construir relativamente à forma como a *inteligência prática* articula o real segundo estruturas *a priori* de sentido. Para o filósofo, estas não só justificam a ideia de “criação” de sentido na percepção da realidade, como abre caminho para a concepção da narrativa como ferramenta para a sua articulação. A sua hipótese consiste no diálogo entre a *inteligência prática* e a *inteligência narrativa*, a articulação segundo a ordem *sintagmática* dos vários termos inteligíveis.

Em *A Montanha Mágica*, onde um dos temas centrais é o destino da cultura europeia, a aplicação deste tipo de inteligência corresponde à aptidão de Thomas Mann para interpretar e entrecruzar os termos da *praxis* dessa mesma cultura. Por conseguinte, o autor deverá perguntar-se, antes de mais, pelos contornos do comportamento dos indivíduos, os valores que os regem, ou os eventos que os condicionam. Deste diálogo surge, como resultado, a criação de duas personagens simbólicas que representam as principais tendências de pensamento na cultura europeia do século XX: Settembrini, caracterizado pela sua inclinação para valores iluministas ligados aos direitos humanos, o progresso e a razão³⁰; e Naphta, uma personagem com uma visão da realidade teológica medieval opondo-se, por isso, aos valores iluministas³¹. As suas

Embodiment, Language, Subjectivity.” In *Body and Consciousness: Phenomenological Views*, Vol. 2, editado por James Richard Mensch, 129–146. Stuttgart: Ibidem-Verlag, 2022.

²⁸ “o esquematismo do entendimento, por intermédio da síntese transcendental da imaginação, desemboca tão-somente na unidade de todo o diverso da intuição no sentido interno, e assim, indiretamente, na unidade da aperceção como função que corresponde ao sentido interno (a uma receptividade). Os esquemas dos conceitos puros do entendimento são, pois, as condições verdadeiras e únicas que conferem a esses conceitos uma relação a objetos, portanto uma significação.” *Crítica da Razão Pura* p.186 A146.

²⁹ Para complementar estas noções, ver capítulo 1 de Carr, David. *Time, Narrative, and History*. Bloomington: Indiana University Press, 1986

³⁰ “Pessoas do género do senhor Settembrini, cépticos, críticos, tinham tido esta percepção e tinham imposto que o velho processo jurídico ingénuo fosse substituído pelo processo da Inquisição, que já não confiava na intervenção de Deus em prol da verdade, antes visava conseguir do acusado a confissão da verdade.” Mann, Thomas. *A Montanha Mágica*, traduzido por António Sousa Ribeiro. Lisboa: Relógio D’Água, 2020. p.535

³¹ “Entretanto, Naphta fazia derivar a veneração que a Idade Média cristã dedicara à miséria do corpo da aprovação religiosa que ela tributara ao espetáculo do sofrimento da carne. Pois as chagas do corpo não apenas tornavam manifesta sua degradação, mas correspondiam também à venenosa perversidade da alma

interações ao longo do romance são sempre conflituosas, exemplificando o embate entre estas duas ideologias, característico do século XX, através da discussão de vários temas, como a doença, a razão, a sociedade³².

Para que a construção dos personagens ou do ambiente de fundo seja bem conseguida, o autor necessita de ter claro quais os vários elementos que tem à sua disposição para a representação. Deste modo, pode deduzir-se que, quanto mais desenvolvida estiver esta aptidão no autor, mais condições e agilidade terá para construir uma narrativa que tenha conseguido alterar alguma coisa no comportamento do indivíduo. Por conseguinte, o que se espera desta primeira abordagem à realidade é estabelecer uma base de informação, através dos *termos inteligíveis*, que servirá de nascente para o configurar da sua história. No entanto, a tentativa de utilizar todas as partes dessa realidade, organizando-a criativamente, segundo um determinado propósito numa narrativa, parece exigir algo mais do autor.

Uma vez que a configuração não se cinge a uma descrição dos acontecimentos “tal qual” se deram no tempo é necessário que o diálogo entre a inteligência prática e a inteligência narrativa transcendam a articulação significativa dos *termos inteligíveis*: se, com efeito, a ação pode ser narrada, é porque ela já está articulada em signos, regras e normas: é, desde sempre, *simbolicamente mediatizada*.³³

Segundo Ricoeur, o propósito deste diálogo está na interpretação e significação das mediações simbólicas de cada cultura que comportam os significados de comportamentos geracionais. Estabelece, portanto, uma nova ligação à realidade, uma vez que toda a ação tem um significado oculto, que pode ser representado sob a forma narrativa. É possível reconhecer esta noção de mediações simbólicas em romances de época, como é o exemplo de *Os Maias*, de Eça de Queirós. Neste romance é representada a sociedade portuguesa através da articulação simbólica dos valores e ideias que influenciavam a sociedade contemporânea do autor.

de forma que despertava uma satisfação edificante e espiritual – enquanto o corpo em flor era um fenómeno enganador e ofensivo para a consciência, que deveríamos rejeitar sem hesitações.” *Idem p.529*

³² “Não era uma voz noturna, na opinião do senhor Settembrini, exposta com emoções (...). Sim, embora fosse venenoso para a sua pessoa física, ele mantivera o espírito suficientemente saudável e livre de pestilência para fazer frente garbosamente ao padrecia Naphta sobre o tempo do corpo e para fazer troça da alma. (...). Atreveu-se até a celebrar o corpo humano como o verdadeiro templo de Deus, levando Naphta a replicar que esse tecido não era mais do que a cortina que nos separa da eternidade, o que, por sua vez, teve como consequência que Settembrini lhe proibisse em definitivo que usasse a palavra « humanidade».” *Ibidem p.529*

³³ “Si, en effect, l’action peut être racontée, c’est qu’elle est déjà articulée dans des signes, des règles, des normes : elle est dès toujours *symboliquement médiatisée*” *TRI p.113*

Pela narração de vários episódios, como “Corrida de Cavalos”, Eça de Queirós representa o decaimento da sociedade portuguesa, representando-a como uma imitação mal conseguida da sociedade inglesa. A configuração de uma narrativa deste estilo solicita, primeiramente, que o autor consiga reconhecer o que caracteriza a sociedade portuguesa que pretende representar pela utilização da *inteligência prática*. O lado crítico deste romance surge da interpretação da realidade desta época, assim como o significado dos comportamentos dos indivíduos que a integram, construída através da *inteligência narrativa*. No entanto, a interpretação da realidade através da *inteligência narrativa* não se esgota na identificação dos termos inteligíveis da realidade. A realidade ganha significado visto que, pela utilização deste segundo tipo de inteligência, é possível identificar as acções e acontecimentos como símbolos, como veremos na próxima secção.

1.2) Mediações Simbólicas

Ricoeur identifica uma segunda faceta na vivência humana a considerar para o processo de construção da “quase-narrativa”, a base da tessitura da intriga: *mediações simbólicas* da acção. Essas *mediações* estão vinculadas às normas culturais que atribuem um significado às acções, concebidas enquanto signo.

Desta forma, a acção de estender o braço pode, tendo em conta as “regras” e “normas” culturais que a envolvem, simbolizar “uma maneira de salutar, de chamar um táxi, ou de votar”³⁴. Assim, para ser possível construir uma narrativa que transforme a realidade, é necessário ir para além da identificação semântica da acção e proceder à interpretação da acção enquanto símbolo. É nas notas de rodapé da página 114 do primeiro tomo que o filósofo afirma que este deve ser entendido enquanto expressão de duplo sentido:

- 1.) enquanto “sistema de notação”, que sintetiza as acções e serve de referência para as “sequência das execuções suscetíveis de o efetuar”³⁵.
- 2.) em segundo lugar, por conferir um sentido figurado ao sentido literal que o gesto caracteriza, ou seja, enquanto significado oculto que se deve “descortinar”³⁶.

Este segundo traço revela-se, portanto, como uma nova camada de conhecimento que se pode extrair da realidade e que enriquece a sua posterior representação. Pela interpretação do que nos diz Ricoeur, ao compreender os sistemas simbólicos, o romancista acede ao “código genético” que coordena o comportamento dos indivíduos³⁷.

A carga simbólica pode ser deduzida dos vários gestos que constituem a cerimónia de casamento ocidental, por exemplo, na utilização de um vestido branco ou

³⁴ “Autrement dit, c’est « en fonction de... » telle convention symbolique que nous pouvons interpréter tel geste comme signifiant ceci ou cela : le même geste de lever le bras peut, selon le contexte, être compris comme manière de saluer, de héler un taxi, ou de voter.” *Idem* p.114.

³⁵ *Ibidem* p.114 nota de rodapé, pp. 114-115.

³⁶ *Ibidem* nota de rodapé 2, pp. 114-115.

³⁷ “Pode-se esclarecer essa função de regulamentação social comparando os códigos culturais com os códigos genéticos. Como estes últimos, os primeiros são “programas” de comportamento; como eles, dão forma, ordem e direção à vida.” Trad. de : “On peut éclairer cette fonction de régulation sociale en comparant les codes culturels aux codes génétiques. Comme ces derniers, les premiers sont des « programmes » de comportement ; comme eux, ils donnent forme, ordre et direction à la vie” *Idem* i p.115

o acompanhamento do seu pai até ao altar. No primeiro caso, a cor do vestido simboliza a pureza e castidade da noiva, no segundo caso, o passar da “responsabilidade” da filha para o marido. É possível assim, evidenciar de que forma as ações estão vinculadas a um sistema simbólico que lhes outorga um significado: “Compreender um rito é situá-lo num ritual, este num culto e, pouco a pouco, no conjunto das convenções, das crenças e das instituições que formam a trama simbólica da cultura.”³⁸

O adicionar das mediações simbólicas à ação permite reforçar a ideia da pré-figuração como uma “quase-narrativa” por ser uma interpretação do significado implícito na ação. Como tal, os vários termos identificados pela inteligência prática são submetidos a outra competência, a *inteligência narrativa*. Esta é responsável por agrupar os vários termos constituintes da realidade numa narrativa com significado, ou seja, seguindo a *ordem sintagmática*.

Podemos estabelecer, por fim, a relação entre a inteligência prática e a inteligência narrativa: por um lado, os símbolos podem ser identificados tendo em conta o conhecimento que se adquiriu da estrutura semântica da realidade; por outro lado, a estrutura da realidade é enriquecida pelo significado atribuído pela inteligência narrativa. Segundo Ricoeur, esta organização significativa numa narrativa é possível devido ao significado intrínseco às ações que é posteriormente articulado. Ao representarem tanto as normas que ordenam a sociedade e os valores que regem a ação dos indivíduos, estas estão sujeitas a juízos de valor que as avaliam como melhores ou piores. Estas avaliações podem ser estendidas aos próprios agentes que passam a ser caracterizados como “bons ou maus”, tendo em conta as suas ações. Elas serão analisadas pela perspectiva do indivíduo que a interpreta e segundo os seus próprios valores. Como o próprio Ricoeur afirma: “Não há ação que não suscite, por pouco que seja, aprovação ou reprovação, em função da hierarquia de valores de que a bondade ou maldade são os polos.”³⁹

Retomemos o exemplo referente ao gesto de estender o braço. Imaginando que este é interpretado por um indivíduo do século XVII, pode ser visto com um cumprimento ou forma de votar. No entanto, se for interpretado por um indivíduo do

³⁸ “Comprendre un rite, c’est le mettre en place dans un rituel, celui-ci dans un culte et, de proche en proche, dans l’ensemble des conventions, des croyances et des institutions qui forment le réseau symbolique de la culture” *Idem* p.114.

³⁹ “Il n’est pas d’action qui ne suscite, si peu que ce soit, approbation ou réprobation, en fonction d’une hiérarchie de valeurs dont la bonté et la méchanceté sont les pôles.” *Idem* p.116.

século XXI, o resultado da avaliação poderá ser completamente distinto. O fator preponderante para esta divergência está no significado atribuído por cada um dos indivíduos ao gesto em causa. No primeiro caso, pode ser visto como forma de voto; no segundo caso, devido à adoção deste gesto pela ideologia nazi, a avaliação terá em conta as consequências que derivam destas convicções durante a Segunda Guerra. Torna-se inevitável avaliar estas mediações pela sua íntima relação à hierarquia de valores que caracterizam os pressupostos éticos de quem interpreta a ação.

Esta relação entre a acção, o valor que lhe é atribuído e a narrativa, é ampliada pelas noções relativas à tragédia e à comédia, em *Poética* de Aristóteles, como Ricoeur exalta:

Se a tragédia pode representá-los como «melhores» e a comédia como «piores» que os homens atuais, é porque a compreensão prática que os autores partilham com o seu auditório comporta necessariamente uma avaliação dos caracteres e de sua ação em termos de bem ou de mal.⁴⁰

A narrativa, pela sua capacidade de integração – o “usar-se” deste código simbólico que envolve a realidade dos leitores – permitirá uma materialização das mediações em personagens ou novos mundos. Uma narrativa cujo objetivo seja retratar o nazismo poderá utilizar-se do gesto de estender o braço como referência subtil a esse leque de valores. Se, por outro lado, quiser retratar o tema da submissão da mulher, poderá utilizar-se do gesto de “entregar” a filha às mãos do seu marido. Esta representação deixaria clara a ideia da mulher enquanto objeto transacionado que é possuído por alguém: seja o pai ou o marido. Como tal, é possível constatar uma relação diretamente proporcional entre a facilidade de identificação e interpretação dessas mediações e a facilidade de articulação das mesmas numa narrativa.

Em *A montanha Mágica* é possível encontrar vários exemplos da articulação das mediações simbólicas. Uma das mais evidentes surge no capítulo dedicado à narração da conversa entre Hans Castorp, o herói da história e Clawdia Chauchat, a sua paixão

⁴⁰ “Si la tragédie peut les représenter « meilleurs » et la comédie « pires » que les hommes actuels, c’est que la compréhension pratiques que les auteurs partagent avec leur auditoire comporte nécessairement une évaluation des caractères et de leur action en termes de bien et de mal.” *Idem* p.116.

platónica. Devido à cultura da época que caracteriza o mundo destas personagens, a utilização da segunda pessoa do singular é vista como indiscrição quando não existe intimidade entre os interlocutores. Hans, com o intuito de deixar clara a intenção de estabelecer intimidade, utiliza especificamente esta forma de tratamento durante todo o diálogo. O herói assume um tom de desafio às normas culturais que caracterizam o seu tempo, enriquecendo a narrativa pelas interpretações que permitirá ao leitor.

Ora, tendo em conta que “compreender uma história é compreender ao mesmo tempo, a linguagem do «fazer» e a tradição cultural da qual procede à tipologia das intrigas”⁴¹, poder-se-á dispensar o leitor do conhecimento destas mediações? Relativamente ao ato de leitura propriamente dito, deixar-se-á a análise para os posteriores capítulos, no entanto, é pertinente ressaltar o seguinte: devido ao adensar da ligação à realidade — pelo escrutinar e articular dos significados dos menores gestos — as narrativas possibilitam o enriquecimento da sua compreensão.

⁴¹ “Compreender uma história é compreender ao mesmo tempo a linguagem do «fazer» e a tradição cultural da qual procede a tipologia das intrigas” trad. de “Comprendre une histoire, c’est comprendre à la fois le langage du «faire» et la tradition culturelle de laquelle procede la typologie des intrigues.” *Idem* p.113

1.3) Carácter Temporal da Realidade

Continuando com a realidade humana no escopo da investigação, identifica-se uma última característica essencial para concluir o processo de pré-figuração: o seu carácter temporal. Esta faceta corresponde à linha temporal na qual se desenrola a acção numa sucessão de “agoras”. A identificação do fio condutor reúne num todo, os acontecimentos dispersos no tempo, permitindo a estruturação da narrativa que será posteriormente desenvolvida em *mimèsis II*. O carácter temporal da configuração encontra sustentação nos estudos de Agostinho de Hipona e Heidegger, relativas à experiência do tempo que antecede a configuração.

Por esta razão, Ricoeur retoma brevemente a análise da questão da *distentio animi*⁴², de Agostinho de Hipona complementando-a com o contributo das reflexões de Heidegger sobre o tema do tempo. A comunicação surge do conceito de *Innerzeitigkeit* (intratemporalidade) que, segundo Ricoeur, serve de ponte por duas razões: em primeiro lugar, por ser um reforço da noção do sujeito enquanto ser que existe “no” tempo; em segundo lugar pela exaltação da criação de formas de contar o que acontece no tempo para fazer sentido desse existir.

Este conceito, como explicita Ricoeur, surge num terceiro momento na hierarquia da reflexão sobre o tempo⁴³ na obra *Ser e Tempo*. Esta reflete as várias dimensões temporais com os seus aspetos distintos, relativamente ao “ser-no-tempo”, permitindo a organização da experiência humana. Segue, também, uma ordem decrescente de “derivação, relativamente à autenticidade” uma vez que a sua reflexão tem como origem o ser que existe temporalmente e problematiza o tempo:

⁴²Agostinho de Hipona. *Confissões, Livro XI*. Traduzido por J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997. Nesta obra é explorada a experiência do tempo que se apresenta como uma realidade dispersa, em oposição à forma concordante como aparece à consciência do indivíduo. O problema da *distentio-intentio* está neste diálogo entre dois planos do tempo.

⁴³“a unidade das três dimensões do tempo – futuro, passado, presente – é uma unidade *ek-statica*, em que a exteriorização mútua das *ek-stases* procede de sua própria implicação. (...) o desdobramento dessa unidade revela uma constituição do tempo que diríamos folheada, uma hierarquização de níveis de temporalização que requer denominações distintas.” Paul. *Temps et récit: Tome I*. Paris : Éditions du Seuil, 1983 p.110. Para uma compreensão mais aprofundada da análise de Ricoeur sobre esta hierarquia, consultar capítulo 3- “Temporalidade, Historicidade, Intratemporalidade- Heidegger e o conceito “vulgar” de tempo” in: *TRIII* pp.105-169.

- 1.) *Zeitlichkeit* (temporalidade): diz respeito à forma mais una e fundamental do tempo em que as divisões entre passado, presente e futuro, são substituídas por uma dialética entre a noção do “ter-sido”, “por-vir” e “tornar-presente”⁴⁴.
- 2.) *Geschichtlichkeit* (historicidade): referente ao tempo balizado pelo nascimento e a morte de onde provém o olhar para o passado, com o intuito de pensar o futuro⁴⁵.
- 3.) *Innerzeitigkeit* (intratemporalidade): abarca três características do tempo, a *databilidade* — como é medido o tempo pelo ponto de partida “agora”; a *extensão*, ou seja, o “lapso de tempo” entre o início e o fim de uma determinada acção; o *carácter público* do tempo enquanto condição que envolve e influência a acção do indivíduo⁴⁶.

Neste enquadramento, a *intratemporalidade* estabelece um diálogo entre a vivência quotidiana e o ímpeto narrativo. Este é um elemento que estabelece a concordância à realidade discordante e fragmentada em que o indivíduo está inserido, permitindo-lhe fazer sentido da mesma. O diálogo entre estas duas noções é fulcral para sustentar a ideia central do primeiro momento mimético: a necessidade de articulação inteligível da realidade prática como impulsionador da narrativa.

O evidenciar desta estrutura pretende deixar clara essa mesma pré-disposição do tempo para ser narrado segundo a reorganização da sucessão de “agoras”. Segundo esta perspectiva, a cronologia na qual se desenrola determinado acontecimento, fornece pistas para construir o sentido. Como tal, para conseguir compreender a realidade humana é necessário aceitar que toda a acção decorre numa linha temporal, ou seja, num momento presente envolvida pela memória do passado e a expectativa do futuro. Para poder ganhar um significado, é necessário que se reconheça o encadeamento dos acontecimentos que a acção, como afirma Ricoeur:

⁴⁴ “A temporalidade é agora a unidade articulada do “por-vir, do ter-sido e do presentear, que são, assim, dados a pensar juntos.” *Idem* p.129

⁴⁵ “Ora, esse «entre-dois» é o estiramento mesmo do ser-aí.” Trad. de: “Or, cet «entre-deux» est l’étirement même de l’être-là.” *Idem* p.132.

⁴⁶ “É com base nestas três características da intratemporalidade, (...), que Heidegger se esforça por alcançar o que chamamos de tempo e lança as bases de sua tese final sobre o nivelamento da análise existencial na concepção vulgar do tempo.” trad. de: “C’est sur la base de ces trois traits de l’intra-temporalité (...) que Heidegger s’efforce de rejoindre ce qu’on appelle le temps et jette les bases de sa thèse finale sur le nivellement de l’analyse existentielle dans la Conception vulgaire du temps.” *Idem* p.153 e 154

O que importa é a maneira pela qual a *praxis* cotidiana ordena, um em relação ao outro, o presente do futuro, o presente do passado, o presente do futuro. Porque é essa articulação prática que constitui o indutor mais elementar da narrativa.⁴⁷

Para a esclarecer esta afirmação, imagine-se o cenário de um indivíduo que, quando começa a chover, interrompe a sua caminhada para se abrigar à entrada de um prédio. Segundo este cenário, a articulação prática do triplo presente teria os seguintes contornos: o “começar a chover” refere o presente do passado pela retenção, na memória do indivíduo, do que acaba de acontecer; a acção de se abrigar num presente seria referente ao presente do presente como o momento de execução da acção; por último, o “não se querer molhar”, o presente do futuro que, ao surgir da expectativa de desconforto, condiciona a decisão do indivíduo. Segundo Ricoeur, a pré-figuração deste momento pelo carácter temporal resultaria na narrativa do acontecimento: “uma vez que começou a chover, abrigou-me à entrada de um prédio para não me molhar.” Assim, o que antes eram momentos isolados pertencentes à “sucessão de agoras” – “começou a chover”, “o indivíduo abrigou-se na entrada de um prédio” – passam a ter um encadeamento com um significado.

Tendo em consideração que nos encontramos no processo de conclusão da pré-figuração, esta última frase exemplifica a representação mental do acontecimento observado. Desta noção pode-se salientar o último lado da relação entre a inteligência prática e a inteligência narrativa: a inteligência narrativa articula os elementos extraídos da realidade numa “quase-narrativa” organizada segundo uma determinada estrutura temporal.

É lícito constatar que este *carácter temporal* está diretamente relacionado com os dois últimos traços visto que, pelas informações que fornece, complementa-os. Na ficção *A Montanha Mágica*, o próprio narrador sublinha a importância narrativa e a sua íntima relação com o tempo:

Pois a narrativa assemelha-se à música pela circunstância de preencher o tempo, de «preenchê-lo decentemente», de o «repartir» e de fazer com que haja «alguma coisa nele», (...). O tempo é o elemento da

⁴⁷ “Ce qui importe, c’est la manière dont la praxis quotidienne ordonne l’un par rapport à l’autre le présent du futur, le présent du passé, le présent du présente. Car c’est cette articulation pratique que constitue le plus élémentaire inducteur de récit.” *Idem* Tomo I p.119

narrativa porque é o elemento da vida– indissolúvelmente ligado a ele, como aos corpos no espaço.⁴⁸

Esta relação entre a compreensão da realidade e a sua articulação temporal numa narrativa permite consumir a transição da *ordem paradigmática* – identificada através dos termos semânticos da ação – para a *ordem sintagmática*– extraída primeiramente das mediações simbólicas.

A passagem entre estas duas ordens torna evidentes as características de *integração e atualidade* que Ricoeur identifica tanto na pré-narrativa desenvolvida no intelecto do indivíduo, como na narrativa materializada num romance. Por um lado, a integração surge da utilização dos termos heterogéneos identificados na pré-compreensão da realidade que, pela interligação segundo carácter temporal, desenvolve a pré-figuração; por outro lado, a característica de atualização diz respeito à nova significação que estes elementos adquirem pela sua consumação numa narrativa.

As duas características salientadas anteriormente sustentam o lado transformador das narrativas por ancorarem nesta compreensão profunda da realidade humana que a torna manipulável para a criação de uma história. É necessário considerar, no entanto, que esta transformação surge da capacidade de acrescentar traços discursivos que distinguem as narrativas de uma simples enumeração dos acontecimentos⁴⁹.

Recordado a primeira característica negativa apontada à literatura sobre o carácter fictício das suas representações podemos objetar o seguinte: a narrativa de ficção concretiza-se apenas quando existe uma compreensão da realidade que a antecede. Como vimos, esta compreensão, também ela uma “quase-narrativa”, articula as características mais elementares da realidade. De tal modo que, mesmo que a narrativa de ficção crie um mundo fictício, com personagens e acontecimentos irrealis, este será sempre feito “à medida” do que lhe serviu de base.

⁴⁸ Mann, Thomas. *A Montanha Mágica*. Traduzido por António Sousa Ribeiro. Lisboa: Relógio D'Água, 2020 cap.7 p.629.

⁴⁹ “Acrescenta a esta os traços discursivos que a distinguem de uma simples sequência de frases da acção. Esses traços não pertencem mais à trama conceitual da semântica da acção. São traços sintáticos, cuja função é engendrar a composição das modalidades de discursos dignos de serem chamados narrativos, que se trate de narrativa histórica, quer de narrativa de ficção.” Trad. de “Il y ajoute les traits descursifs qui le distinguent d’une simple suite de phrases d’action. Ces traits n’appartiennent plus au réseau conceptuel de la sémantique de l’action. Ce sont des traits syntaxiques, dont la fonction est d’engendrer la composition des modalités de discours dignes d’êtres appelés narratifs, qu’il s’agisse de récit historique ou de récit de fiction.” *TRI* p.111.

Articulado com a ficção, que não se refere ao que é, mas ao que pode ser, o termo real aparece, em última análise, como o correlato do possível. Todos estes sentidos de real são acentuados pelo termo detetor; (...). Se a ficção é equiparada à função de um detetor, isso quer dizer que ela é tomada como uma mediação para se ir mais longe e mais fundo do que o plano onde, habitualmente, nos situamos.⁵⁰

Podemos concluir, reunindo as três facetas estudadas até agora, que a interpretação, aliada à *inteligência prática* e à *inteligência narrativa*, desempenha um papel fundamental para a compreensão profunda da realidade humana. Podemos, no entanto, identificar uma primeira fragilidade em *mimèsis I*: a possibilidade de ser incompleta ou errónea. Este problema adensa-se pelo facto de ser um processo necessário tanto ao autor, que representa a realidade, como ao leitor, que precisa igualmente de a compreender.

O presente problema encontra uma primeira resposta na constatação da literatura como uma configuração inacabada, começada pelo autor e que se completa com o leitor. Esta interação exige uma atitude reflexiva e crítica, que lhe possibilite questionar os sentidos implícitos. Por conseguinte, a obra apresenta-se como uma fenda que permite ver a realidade pelo exercício interpretativo dinâmico e “desconfiado”. Esta dinâmica enfatiza o carácter transformador da narrativa pelo envolvimento que proporciona ao leitor, na compreensão da obra que reflete a realidade. É desta possibilidade que se torna pertinente estabelecer a transição para *mimèsis II*, onde se demonstrará a competência da configuração narrativa no articular de *mimèsis I*.

⁵⁰Henriques, Fernanda. *Filosofia e Literatura: Um Percorso Hermenêutico com Paul Ricoeur*. Porto: Edições Afrontamento, 2005 pp.173-174

Capítulo 2: A configuração narrativa da realidade segundo *Mimèsis II*

Estamos diante do ponto crucial que garante a continuidade da progressão *da tríplice mimèsis: o ato de configuração* narrativa ou *mimèsis II*. Enquadrado na progressão mimética, corresponde ao ponto intermédio entre a pré-figuração da realidade – o “a montante” – e a *re-figuração* da realidade – o “a jusante”. Este momento corresponde ao ato de articular o que foi *pré-figurado* em *mimèsis I*, segundo técnicas narrativas pelo indivíduo, que se torna autor. Em paralelo com a pintura, poderíamos concebê-lo como a passagem do esboço mental para a tela e a sua posterior execução. O conjugar das cores e das técnicas equivale ao momento de configuração narrativa: a articulação da realidade e dos traços discursivos para a criação de um novo mundo.

Procedendo da resposta dada à caracterização das narrativas enquanto ilusórias, desenvolvidas no capítulo anterior, somos confrontados com um novo problema: o que garante o lado criativo e transformador que distingue as narrativas de ficção de réplicas redundantes da realidade? Para o filósofo, a narrativa é a representação da realidade segundo o “como se”. Isto implica uma distância entre o acontecimento literal e o conteúdo da sua enunciação. Podemos dizer, por exemplo, que “chove como se fosse o dilúvio”. O “como se” remete para outra dimensão, diferente da real – não acontece um dilúvio – no entanto, enriquece a descrição do tempo ao insinuar, de forma metafórica, a intensidade da precipitação.

O que aqui está implicado novamente é a materialização em narrativa da dinâmica entre a *inteligência prática* – o identificar dos vários constituintes da realidade e o seu significado – e a *inteligência narrativa* – a articulação significativa dos termos constituintes segundo um todo inteligível. Até então, estas duas aptidões foram empregadas na figuração de uma “quase-narrativa” mental. No entanto, a simples identificação dos constituintes, o descortinar do significado simbólico que carregam e a sua organização segundo uma linha temporal são exíguos para a construção de uma narrativa. De que forma a *inteligência narrativa* e o domínio das técnicas narrativas

⁵¹ Trad. de: “ L’intrigue, entendue au sens large qui éte e nôtre dans le chapitre précédent, à savoir l’agencement des faits (et donc l’enchaînement de phrases d’action) dans l’action totale constitutive de l’histoire racontée, est l’équivalent littéraire de l’ordre syntagmatique que le récit introduit dans le champ pratique.” *TRIp*.112.

garante a passagem da *ordem paradigmática* para a *ordem sintagmática*? Ou seja, de que forma se procede à transição entre *mimèsis I* e *mimèsis II*?

A resposta a esta questão remete para uma análise preliminar focada na distinção entre narrativas históricas e as narrativas de ficção. A abordagem deste tema revela-se particularmente oportuna neste momento, pois permite investigar as duas técnicas de configuração de *mimèsis I*. O objetivo consiste em justificar a pertinência de circunscrever o escopo da dissertação às narrativas de ficção, salientando a atribuição de uma “consistência ontológica”⁵² aos novos mundos, em concordância com Ricoeur.

As conclusões desta secção facultarão as condições necessárias para responder à questão central deste segundo capítulo: de que forma os processos de configuração narrativa mantêm uma relação criativa com a realidade que transcenda o problema da redundância? Este problema evidencia a incapacidade das narrativas de ficção construírem representações da realidade que tenham novas informações sobre a mesma e que possibilitem o enriquecimento da sua compreensão. A complexidade da questão solicita uma divisão da análise segundo dois pontos de vista distintos: segundo um ponto de vista hermenêutico e segundo um ponto de vista fenomenológico. Apesar dessa dialética já estar presente nas reflexões de Ricoeur, ganha uma nova importância para a compreensão deste segundo momento mimético.

Como tal, a análise iniciar-se-á segundo a perspectiva fenomenológica que Ricoeur propõe para descrever a transição entre *mimèsis I* e *mimèsis II*, dialogando entre os dois primeiros tomos de *TR*. A análise recairá nas diferentes vertentes do carácter mediador que caracteriza configuração das narrativas de ficção:

- 1.) a mediação dos termos heterogéneos que constituem a acção que permitem extrair um tema;
- 2.) a composição conjunta desses termos num fio condutor que guia o leitor até ao desfecho da história;
- 3.) por último, a síntese do heterogéneo numa unidade narrativa inteligível, que funda o mundo do texto.

⁵² “embora em *TR* não haja tematização sobre a questão da verdade está, igualmente, suposta na elaboração de uma teoria geral da narrativa, cujo objetivo próprio é dar consistência ontológica às narrativas ficcionais, conferindo-lhes o mesmo estatuto epistemológico da veracidade que é reconhecido à história.” Henriques, Fernanda. *Filosofia e Literatura: Um Percorso Hermenêutico com Paul Ricoeur*. Porto: Edições Afrontamento, 2005 p.255

A terceira seção estará destinada a uma análise técnica, segundo uma lente hermenêutica, dos traços discursivos e narrativos utilizados para materializar a configuração narrativa num romance: quais os estilos de organização do enunciado; as várias formas de proceder à narração desses acontecimentos; as possibilidades de utilização dos sistemas tempos verbais. O objetivo é analisar o processo de construção da história perguntando de que forma proporciona uma “inovação semântica” através da qual se podem criar mundos. Estes são caracterizados pela particularidade da sua estrutura temporal: apesar de terem a estrutura do tempo real como referência, possuem um certo grau de independência que lhes permite explorar outras formas de existência. Como Fernanda Henriques afirma: “o uso poético da linguagem ocasiona uma suspensão direta da referência à realidade, para abrir a possibilidade de uma referência de segunda ordem, que a redescreve, exibindo as suas múltiplas possibilidades de ser.”

53

Ao trabalhar elementos da experiência humana num novo mundo, permite ao leitor explorar novas perspectivas para a compreensão da sua existência. É deste diálogo entre a realidade humana e as técnicas narrativas que surge o ponto de rutura com a noção de redundância, conferida à literatura. Esta justificação será apoiada com a interpretação de algumas passagens de *A Montanha Mágica* e *A Ratazana*, esclarecendo de que forma estas variações imaginativas demonstram o lado transformador da ficção.

⁵³ Henriques, Fernanda. *Filosofia e Literatura: Um Percorso Hermenêutico com Paul Ricoeur*. Porto: Edições Afrontamento, 2005 p.220

2.1) Narrativa Histórica vs. Narrativa de Ficção

A diferenciação dos dois grandes estilos narrativos – a *narrativa histórica* e a *narrativa de ficção* – é elaborada ao longo do tomo III de *TR*. O estudo encerra com o diálogo entre estes métodos, salientado a produtividade proveniente da sua conjugação para posteriores reflexões sobre as aporias do tempo⁵⁴. O nosso objetivo, por outro lado, é discernir as características das narrativas de ficção que as distinguem positivamente das narrativas históricas. Em particular, as que permitem a configuração de novos mundos e possibilitam a *re-figuração* da realidade pelo leitor. Como tal, cabe-nos começar por inquirir cada uma das configurações narrativas sobre as suas estratégias, introduzindo a noção de *variações imaginativas*⁵⁵ – conceito que Ricoeur retoma da filosofia de Husserl – como peça fundamental para compreender o potencial inovador da ficção.

2.1.1) Os relatos históricos e a *representância* do tempo passado

Tendo em consideração que se parte da realidade como chão comum, podemos imaginar um historiador e um romancista que caminham lado a lado durante a pré-figuração da realidade. Findo esse primeiro momento mimético, surge a questão que os fará seguir caminhos opostos: descrever essa pré-figuração ou criar algo de novo, através dela?

Neste caso, o trabalho do autor – ou historiador – caracteriza-se pelo esforço em manter a ligação entre o enunciado e o “passado real”. Desta feita, as narrativas históricas pretendem produzir conhecimento sobre a realidade a que se refere. Para cumprir este propósito, a representação deste tipo de narrativa deve configurar-se segundo uma descrição precisa dos acontecimentos passados, sendo configurada enquanto uma representação fiel da realidade, como Ricoeur esclarece: “Com efeito, só

⁵⁴ A discussão é feita ao longo do capítulo 5 “Entrecruzamento da História e da Ficção” do *TR III*. Neste capítulo Ricoeur pretende demonstrar de que forma cada uns dos estilos narrativos podem beneficiar da utilização de certas características do seu oposto. Para desenhar esta hipótese, Ricoeur propõe a hipótese de uma ficcionalização da história e de uma *historicização* da ficção.

⁵⁵ Este conceito será trabalho com mais profundidade no capítulo seguinte, no entanto, fazemos referência ao ensaio de Pol Vandeveldt “El suplemento de la imaginación en la narración. O de cómo Husserl aporta un complemento a la perspectiva de Ricoeur”, de forma a complementar a compreensão do conceito.

do historiador se pode dizer, falando absolutamente, que se refere a algo de «real», no sentido de que aquilo de que fala pode ser observado pelas testemunhas do passado.”⁵⁶

Partindo desta conjectura, as narrativas históricas configuram-se segundo três pressupostos: a recolha das informações e interpretação dos significados dos acontecimentos que se pretende representar; a reprodução as informações de forma fidedigna e inteligível; e a produção de conhecimento que esclareça o leitor sobre os acontecimentos que narrados. Assim sendo, uma narrativa histórica que tenha como objeto a Segunda Guerra Mundial deverá começar por procurar os documentos e testemunhos articulando-os tendo sempre no horizonte a veracidade da representação.

Após reconhecidos, estes requisitos são igualmente contestados, na reflexão sobre os três signos que estruturam a representação dos acontecimentos passados: enquanto “o mesmo”, “o outro” e “o análogo”⁵⁷. A intenção de Ricoeur é dupla: demonstrar que a narrativa histórica é, inevitavelmente, uma configuração pelo signo do *análogo*; responder à objeção consequente que caracteriza esse lado de “artifício literário” como patológico. Esta posição funda-se no conceito de *reefetuação* de R.G. Collingwood, presente em *The idea of History*, que Ricoeur retoma criticamente. Do Ponto de vista de Collingwood:

a ideia de História resultou na emergência de uma resposta a esta questão: nomeadamente, que o historiador deve reencenar o passado na sua própria mente. (...) A sua tarefa é descobrir o que foi o passado, que deixou estas relíquias atrás de si.⁵⁸

Segundo Collingwood, o pensamento histórico é uma *re-constituição* do passado que se dá, inicialmente, no pensamento do historiador. É ainda constatado que esse processo mental constrói parte do passado pela interpretação de vestígios materiais, documentais ou discursivos, deixados para trás. Esta representação deve ainda ser “numericamente idêntica” àquilo que pretende representar, ou seja, deve ser “o mesmo” relativamente ao que tenta representar. Após analisados os pressupostos que caracterizam a concepção do pensamento histórico como representação segundo o signo

⁵⁶ “Seul, en effet, l'historien peut, absolument parlant, être dit se référer à quelque chose de « réel », en ce sens que ce dont il parle a pu être observé par les témoins du passé” *TRIII* p.284.

⁵⁷ *TR III*. Capítulo 3 “A realidade do passado histórico” pp.241- 261.

⁵⁸ “The idea of History has resulted in the emergence of an answer to this question: namely, that the historian must re-enact the past in his own mind. (...) His business is to discover what the past was which has left these relics behind it.” Collingwood R.G, *The Idea of History*. New York: Oxford University Press, 1993. p.282.

“o mesmo”, Ricoeur identifica três fragilidades que geram o paradoxo da *falha das narrativas históricas*⁵⁹, a saber: uma vez que o pensamento histórico surge do “re-pensar” ou *re-constituir* o passado na mente do historiador, não existem garantias de que esta re-constituição não se funde na subjetividade do historiador;

Ora, para resolver este problema seria necessário um distanciamento entre o historiador e a realidade que entraria em conflito com a representação histórica pelo signo do mesmo; A adicionar a estes dois problemas, o “re-pensar” não é uma forma “pura” de reconstrução uma vez que é sempre influenciado pelo tempo real que envolve o historiador e influencia o seu modo de representação.

Tentando encontrar soluções a estas fragilidades, Ricoeur procura as valências por detrás da teoria do distanciamento que concebe a configuração da narrativa enquanto representação pelo “signo do outro”. O historiador, apesar de permanecer um interveniente fulcral na concretização deste processo, tem agora a responsabilidade de narrar os acontecimentos, reconhecendo-os enquanto algo separado de si. Pelas interpretações que Ricoeur faz de Dilthey, esta segunda hipótese de representação ramifica-se em duas vertentes.

A primeira concebe o passado enquanto uma “vida psíquica alheia”⁶⁰, ou, por outras palavras, enquanto experiências de sujeitos históricos, desvendável devido ao “rastros” deixado em documentos, textos, relatos. Segundo esta hipótese, o historiador não vive os acontecimentos históricos tentando, por outro lado, re-constituí-lo pela interpretação dos vestígios deixados. Ao colocar-se num patamar distinto daquilo que pretende representar, adquire distância temporal e numérica, ao contrário do que sucede na representação pelo signo de “o mesmo”. É devido à distância temporal que a representação pelo signo do “outro” perde a legitimidade para representar os acontecimentos “tal como foram”.

No entanto, apesar deste modelo apresentar um certo grau de imparcialidade, não consegue ultrapassar o paradoxo que provém do fim da diferença temporal entre essa vida alheia passada e a representação atual. Este problema corresponde ao da

⁵⁹ “a sobrevivência do passado, que torna possível o rastro, a tradição que nos faz herdeiros, a preservação que permite anova posse. (...) Essas mediações não se deixam conceber sob o «grande género» do Mesmo.” Collingwood R.G, *The Idea of History*. New York: Oxford University Press, 1993. p.282.

⁶⁰ “Correlativamente, a transcendência do passado tem como primeiro modelo a vida psíquica alheia levada ao exterior por uma conduta «significativa».” Trad. de: “Corrélativement, la transcendance du passé a pour premier modèle la vie psychique étrangère portée à l’extérieur par un conduite « significative ».” *TRIII* p.265.

sobrevivência do passado no presente e alega que, apesar dos aspetos positivos por detrás, existe a possibilidade de o rastro se perder⁶¹. São duas os motivos que levam Ricoeur a procurar outra alternativa para a definição da representação das narrativas histórica, uma delas já referidas. O segundo motivo prende-se à noção patológica desta distância que poderia impedir o acesso à experiência vivida, tornando a sua pretensão de representação verídica, ilegítima.

Em última instância, os problemas encontrados nestas duas formas de representação levam o filósofo a afirmar que, isoladamente, nenhuma delas consegue sustentar a alegação de uma representação do tempo passado “tal qual se deu”. Para Ricoeur, essa possibilidade surge do diálogo entre ambos, culminando na representação pelo *signo da analogia*, como deixa claro, na abertura do subcapítulo dedicado ao estudo desta estrutura:

“Um modo de «salvar» suas contribuições respectivas à questão do último referente da história é conjugar seus esforços sob o signo de um «grande género» que associe o Mesmo e o Outro. O Semelhante é esse grande género. Ou melhor: o Análogo, que é uma semelhança mais entre relações do que entre termos simples.”⁶²

A sua hipótese é a de que o pensamento histórico provém da dialética entre a representação pelo signo do “mesmo” e o signo do “outro”. Isto permite ao historiador manter a “distância” necessária para uma representação longe da sua subjetividade e, ao mesmo tempo, não perder de vista o horizonte de *representância*. Esta noção introduzida pelo filósofo corresponde ao processo de representação do passado histórico pela utilização de documentos, registos e relatos fidedignos.

Desta dupla necessidade, Ricoeur introduz a representação pelo signo da “analogia”, segundo o conceito de *representância*, característica específica das

⁶¹ “Pois como uma diferença, sempre relativa a um sistema abstrato e ela própria tão destemporalizada quanto possível, ocuparia o lugar do que, hoje ausente e morto, foi outrora real e vivo?” trad. de: “Car comment une différence, toujours relative à un système abstrait et elle-même aussi détemporalisée que possible, tiendrait-elle lieu de ce qui aujourd’hui absent et mort, autrefois fut réel et vivant?” *TRIII* p.271.

⁶² « Une manière de « sauver » leurs contributions respectives à la question de l’ultime référent de l’histoire est de conjuguer leurs efforts sous le signe d’un « grand genre » qui lui-même associe le Même et l’Autre. Le semblable est un tel grand genre. Ou mieux : l’Analogie, qui est une ressemblance entre relation plutôt qu’entre termes simples. » *Idem* p.272.

narrativas históricas e que orientam o compromisso entre o autor e a realidade. Este conceito está vinculado à memória – concebida enquanto “rasto” deixado pelos acontecimentos e as pessoas que o presenciaram – colocando-a como referência da representação. À semelhança de um arqueólogo, que desenterra vestígios para *re-constituir* partes do passado, também o historiador deverá procurar em documentos, arquivos e testemunhos os componentes necessários.

Ricoeur enfatiza a influência deste vínculo aos “vestígios” como demonstração de uma particularidade das narrativas históricas. Estas, para além de serem uma réplica dos acontecimentos, fundam-se na interpretação dos indícios que encontram sobre o tempo passado. A *representância* destaca-se pelo seu papel mediador da relação entre o passado e os seus vestígios, segundo técnicas narrativas criativas. Como Ricoeur esclarece: “esta função caracteriza a referência indireta, própria de um conhecimento por rasto e distingue o modo referencial da história relativamente ao passado de todos os outros”⁶³

Assim, este modo de referência– que se baseia na *representância*– segundo o qual as narrativas históricas se desenvolvem, distinguem-na de outras formas narrativas por garantirem a ligação à realidade pelos seus métodos de validação documental ou crítica de fontes. Este comprometimento exige que a narrativa seja configurada segundo o cunho de “legitimidade” realista. Desta feita, uma configuração histórica dos acontecimentos é construída segundo o alinhamento cronológico dos episódios que compõem o tempo real do que se pretende representar. A narrativa histórica está, portanto, vinculada à necessidade de reinscrever o tempo contado no tempo real. A reinscrição do tempo narrativo depende de um novo comportamento de abstração: o delinear do fio condutor que liga os vários episódios de forma inteligível, sem alterar o seu compromisso com o real.

Solicita-se ao autor que, segundo as regras de *representância*, extraia os pontos que lhe permitem estabelecer ligação entre os acontecimentos, diferenciando-a de uma simples réplica dos factos soltos. No caso da construção de uma narrativa sobre a Segunda Guerra Mundial poderia construir-se da seguinte forma: a um de setembro de 1939, a Alemanha nazi invadiu a Polónia; a Polónia é dividida pela Alemanha e a União Soviética; em 1940, a Alemanha invade a Dinamarca e a Noruega, etc.

⁶³ “Cette fonction caractérise la référence indirecte, propre à une connaissance par trace, et distingue de tout autre le mode référentiel de l’histoire par rapport au passé. *idem* p.254.

Apesar das frases anteriores descreverem os primeiros momentos da guerra segunda a sequência temporal real, elas permanecem desconexas. Está em falta o elo que as situam num contexto mais amplo e que contribuirão para a sua compreensão. O que está em causa não é o estabelecer de relações de causa efeito entre as frases, mas o articular da sequência significativamente: “A invasão da Polónia marca o início dos esforços da ideologia expansionista e totalitarista da Alemanha nazi que, a partir desse momento, procede à ocupação de outros territórios europeus.”.

Este tipo de articulação ultrapassa a mera descrição, estabelecendo conexões, através da utilização de traços discursivos, que facilitam a apreensão do contexto geral da Segunda Guerra e enriquecem a sua compreensão. Mais do que enumerar os acontecimentos, esta frase interpreta-os e conjuga-os para esclarecer o leitor sobre os propósitos “expansionistas e totalitaristas” por detrás da ideologia da Alemanha.

“ao contrário do romance, as construções do historiador visam ser reconstruções do passado. Por meio do documento e da prova documental, o historiador está submetido ao que, um dia, foi. Ele tem uma dívida para com o passado, uma dívida de reconhecimento para com os mortos, que o transformam num devedor insolvente.”⁶⁴

Esta citação remata a definição das narrativas históricas resumindo o caminho que o historiador deve percorrer, salientado o acordo que tem com as regras da representação pela verosimilhança. Dá igualmente o mote para a introdução da análise das narrativas de ficção enquanto alternativa para a esta estruturação rígida da narração dos acontecimentos passados.

Consideremos agora, o caminho do romancista que, ao contrário do historiador, segue o trilho da criação e transformação da realidade. Assim, o ponto de diferenciação entre as duas narrativas está na natureza da relação do autor à realidade. No primeiro caso, existe um vínculo de “dívida” que o autor é obrigado a “pagar”, no caso das narrativas de ficção, esse vínculo fica em suspenso.

⁶⁴ “à la différence du roman, les constructions de l'historien visent à être des reconstructions du passé. A travers le document et au moyen de la preuve documentaire, l'historien est soumis à ce qui, un jour, fut. Il a une dette à l'égard du passé, une dette de reconnaissance à l'égard des morts, qui fait de lui un débiteur insolvable.” *TRIII* p.253.

Apesar de partirem da mesma base – a realidade pré-figurada – divergem nos processos de articulação das mesmas. Assim, os frutos de *mimèsis I* seriam empregues, criativamente, no desenvolvimento de um novo mundo, o *mundo do texto*. Segundo o ponto de vista de Ricoeur, é precisamente devido a esta suspensão que se possibilita a caracterização da ficção enquanto transformadora. Esta nova relação engloba duas novas questões: quais as implicações desta nova relação entre o autor e a realidade na configuração narrativa? Ademais, quais as implicações dessa mesma relação na receção das narrativas pelo leitor?

Uma vez que o romancista precisa de romper com a realidade, uma primeira implicação que podemos identificar é o reforço da caracterização da ficção enquanto ilusória. Daqui emerge um novo paradoxo: para dizer algo de novo sobre a realidade, a ficção deve utilizá-la como base; no entanto, apenas quando se independentiza é que a ficção tem pretensão para cumprir o seu potencial criativo. De que forma é possível contornar este paradoxo? É possível escapar tanto à caracterização de representação ilusória quanto à de uma representação redundante?

A resposta a estas questões, apesar de não ser direta, pode ser dada através da definição das narrativas de ficção por uma “quase-independência” da realidade. Segundo esta definição, são mantidas certas ligações à realidade, mas que, por serem articuladas no domínio fictício, adquirem uma certa plasticidade que se permitem moldar ao intuito do romancista.

Para sustentar este ponto, relembremos os inúmeros exemplos de narrativas de ficção que se utilizam de acontecimentos históricos para enriquecer a tessitura das suas intrigas. Obras como *A Montanha Mágica* – envolvida no contexto pós Primeira Guerra Mundial – ou *A Ratazana* – enquadrada no período da guerra nuclear – demonstram de forma exímia como as narrativas de ficção podem usar-se de eventos históricos para robustecer as narrativas. Em comparação com o historiador, no primeiro exemplo, Thomas Mann utiliza-se do conteúdo simbólico destes acontecimentos como base para o desenvolvimento das principais personagens do romance: Hans Castorp; Joachim Ziemseem, Settembrini ou Naphta.

Já no segundo exemplo, Günter Grass utiliza as consequências das duas grandes guerras e da guerra fria para criar o pano de fundo no qual se desenrolam os episódios da narrativa. A ficção, ao reinterpretar estes acontecimentos históricos para

serem aplicados na história, demonstram como as narrativas de ficção podem sobrepujar a realidade sem entrar em conflito com ela:

Essa experiência fictícia pertence a uma outra dimensão da obra literária, (...), seu poder de projetar um mundo. É nesse mundo projetado que habitam personagens que nele fazem uma experiência do tempo, tão fictícia quanto eles, mas que em por isso deixa de ter um mundo como horizonte.⁶⁵

Concluindo esta primeira distinção podemos identificar como fator decisivo o intuito por detrás da configuração de cada um dos autores, seja historiador ou romancista. Por um lado, o historiador pretende aproximar a sua narrativa daquilo que aconteceu verdadeiramente – *representância* –, por outro lado, o romancista usa esse passado como ponto de partida para a criação de algo novo – *significação*. Em cada um dos casos é possível identificar um lado vantajoso e problemático:

- I) Nas narrativas históricas, garante um certo grau de confiabilidade, conferindo-lhe o estatuto de uma ciência; por outro lado, restringe o autor ao compromisso que tem para com os factos passados, de os representar tal como se sucederam.
- II) Nas narrativas de ficção permite ir para além do que já aconteceu, construindo sobre esse “passado real” um “passado possível”; por outro lado, adensa o problema que coloca em causa a sua confiabilidade e preponderância para a compreensão da realidade humana.

Recordando que o objetivo desta dissertação é o justificar e comprovar o lado produtivo das narrativas de ficção na sua função de *significação* da realidade, torna-se necessário analisar o tratamento do tempo passado por estas narrativas. Para isso, aprofundar-se-á a noção de *neutralização do tempo histórico* que, na filosofia de Ricoeur, dá legitimidade à utilização do passado histórico na construção narrativa. Este processo ajudará a resolver o paradoxo levantado anteriormente, uma vez que processo

⁶⁵ “ Cette expérience fictive relève d’une autre dimension de l’œuvre littéraire (...), à savoir son pouvoir de projeter un monde. C’est dans ce monde projeté qu’habitent des personnages qui y font une expérience du temps, aussi fictive qu’eux, mais qui n’en a pas moins pour horizon un monde. ” Ricoeur, Paul. *Temps et récit: Tome II*. Paris : Éditions du Seuil, 1984 p.142.

justifica a utilização dos factos históricos sem prejuízo de o autor incorrer na obrigação de seguir o modelo de *representância*.

Essa aptidão da narrativa de ficção para arquitetar mundos nos quais o tempo real e as suas estruturas são reinventadas, introduz o conceito de *variações imaginativas*. É por seu intermédio, como veremos no próximo capítulo, que a ficção pode articular criativamente o tempo passado. Como se verá nas próximas páginas, este conceito tem um papel fundamental para a justificação de Ricoeur da capacidade da ficção para criar novos sentidos para a realidade. Pela demonstração desta capacidade estar-se-á em condições de constatar de que forma as narrativas de ficção podem responder à objeção da sua natureza redundante.

2.1.2) Variações imaginativas da realidade humana

Pelas conclusões do capítulo anterior podemos constatar que, para Ricoeur, as narrativas de ficção têm capacidade de utilizar, legitimamente, os acontecimentos do passado histórico. O que acontece ao tempo histórico quando utilizado na configuração narrativa? O que sustenta a legitimidade na utilização nas narrativas de ficção?

Para sustentar e seu argumento, Ricoeur reutiliza o conceito de *variações imaginativas*, presente na filosofia de Husserl, complementando-o com a noção de *neutralização do tempo histórico*⁶⁶. Como Pol Vandavelde demonstra, Ricoeur utiliza este conceito para conectar a vivência humana à narrativa ficção como forma de sustentar a sua influência na compreensão do real. Segundo Vandavelde, Husserl considera a ficção como parte integrante da fenomenologia que permite, por um lado, “conhecimento das verdades eternas”⁶⁷; por outro a criação de novas representações na realidade na mente dos indivíduos:

“A fantasia, em ambos o caso, na variação eidética e na experiência dos outros, produz «irrealidades» e são

⁶⁶ Husserl, Edmund. *A Crise das Ciências Europeias e a Fenomenologia Transcendental*.

⁶⁷ Vandavelde, Pol. “El suplemento de la imaginación en la narración: Fenomenología y narratología en diálogo.” *Anuario Filosófico* 51, no. 2 (2018): p.359

precisamente essas irrealidades que dão acesso a algo como a realidade.”⁶⁸

Como Vandavelde afirma no decorrer da sua investigação, o interesse de Ricoeur pela hipótese desenvolvida por Husserl reside na noção da ficção como ferramenta estruturante da realidade, que permite desvendá-la ao criar novas possibilidades. Assim, no terceiro tomo, tenta aplicar o conceito das *variações imaginativas* ao processo responsável pela construção das narrativas de ficção onde o autor projeta a sua “fantasia” ou variação da realidade, no do mundo fictício e personagens que cria. O seu argumento é o de que as narrativas de ficção, analogamente às *variações imaginativas* no intelecto do indivíduo, podem criar realidades possíveis a partir dos acontecimentos passados.

É de lembrar, no entanto, que as narrativas de ficção, contrariamente às narrativas históricas, não se cingem à descrição dos eventos históricos. Por essa razão, uma aplicação produtiva do tempo histórico, requer que o autor preserve um certo grau de independência do mundo real. Esta “quase-independência” é possível devido à caracterização das narrativas de ficção enquanto representações ilusórias e irreais que, no primeiro capítulo desta dissertação, se tentou contrariar. Em primeiro lugar, porque autoriza as narrativas de ficção a criar coisas que não existem no mundo real, tendo-o como inspiração possível; em segundo lugar e como consequência, liberta o romancista do processo de *representância* e da necessidade de exatidão nos seus relatos. Em termos práticos, esta “quase-independência” demonstra-se na suspensão do critério de verosimilhança que permite ao autor fazer o reaproveitamento criativo do real.

Mais do que corrosiva ou patológica, torna-se numa das características-chave da narrativa: a elasticidade para a criação de mundos fictícios à semelhança do mundo real. Este funda-se na realidade e na sua estrutura, possuindo um “tempo cósmico” próprio, constituído pelas vivências das personagens fictícias que o constituem. Como se verá posteriormente, é neste mundo, configurado segundo a *pré-figuração* da realidade pelo autor que, em última instância, possibilita-se a re-figuração da realidade do leitor. Como Vandavelde chama também à atenção:

⁶⁸“La fantasía, en ambos los casos, en la variación eidética y en la experiencia de otros, produce «irrealidades» y son precisamente estas irrealidades las que dan acceso a algo como la realidad” *ibidem* p. 359.

A imaginação seria assim necessária para as narrativas que contam acontecimentos reais a fim de lhes conferir, não apenas veracidade, como também o poder de produzir nos leitores uma experiência do modo «como se».⁶⁹

Ricoeur denomina esta suspensão de *neutralização do tempo histórico*. Segundo o filósofo, esta neutralização torna os eventos históricos em instrumentos narrativos, libertando-os das estruturas do mundo real. Isto permite ao autor usar a carga simbólica de um determinado acontecimento histórico sem estar obrigado a utilizar os intervenientes reais como personagens na sua história. Aquilo a que podemos chamar reaproveitamento criativo do passado histórico é igualmente evidente na ficção *A Ratazana*. Para construir o pano de fundo do mundo do texto, Günter Grass utiliza acontecimentos históricos como a guerra fria e a iminência de um conflito nuclear. Nesta ficção, apesar do fio condutor se desenrolar neste contexto, distancia-se dos factos históricos na parte final da história: ao contrário do que aconteceu no mundo real, a partir de 1968, depois do acordo contra a proliferação e utilização de Armas Nucleares, a humanidade é aniquilada pelo acionar das bombas nucleares. Isto significa que, ao utilizar acontecimentos históricos reais, assim como tudo o que envolve, estes passariam a estar subjugados ao mundo fictício e às suas estruturas temporais. Como Ricoeur afirma no capítulo dedicado a este processo:

Do simples fato de que o narrador e seus heróis são fictícios, todas as referências a acontecimentos históricos são fictícias, todas as referências a acontecimentos históricos reais são despojadas de sua função de *representância* relativamente ao passado histórico e obedecem ao estatuto irreal dos outros acontecimentos. (...) Assim, a Primeira Guerra mundial, que a cada vez serve de ponto de referência aos acontecimentos contados (...), perde o estatuto de referência comum, para se

⁶⁹ “La imaginación sería así necesaria para las narraciones que cuentan hechos reales a fin de conferirles no solamente veracidad, sino también este poder de producir en los lectores una experiencia en el modo del «como si».” *idem* p. 349.

reduzir ao de citação idêntica no interior de universos temporais e não superponíveis e incomunicáveis.⁷⁰

Assim, uma vez que o intuito é enriquecer a complexidade da tessitura da intriga, através da utilização simbólica, a representação do tempo pela ficção não precisa de seguir os padrões de veracidade requeridos às narrativas históricas. Segundo Ricoeur, a independência característica ao tempo fictício do mundo, assim como a liberdade do romancista, surge do horizonte que premeia a configuração da ficção: a significação da realidade. No entanto, qual o lado problemático por detrás desta independência?

A característica negativa da libertação do narrador do tempo histórico passado, fragiliza a ligação do mundo do texto e tudo o que é concerne, à realidade vivida que pretende “significar”. Uma vez que “irreal” é também a experiência que a ficção descreve”, poder-se-á colocar em causa a legitimidade que Grass pretende passar através da sua narrativa? Esta questão faz emergir novamente o problema já apontado na pré-figuração narrativa da realidade, referente a uma estruturação errónea e “abusiva” da realidade. Em *mimèsis II*, este problema tem, como consequência, a configuração de uma narrativa de ficção irrelevante, que não permite aceder às “verdades eternas” ou, sequer, enriquecer a sua compreensão. Os esforços efetuados pelo leitor para chegar ao fim do seu caminho seriam em vão.

A resolução desta questão será feita através dos próximos capítulos e rematada, por fim, no terceiro, referente à *re-figuração* da realidade. Por agora, resta afirmar que as *variações imaginativas*, pela sua aptidão de *neutralização* estabelecem a base para a resposta ao problema da redundância por duas razões: em primeiro lugar, porque é o trabalhar cuidadoso de uma fantasia que, na mente do autor, “dá acesso a algo como a realidade”, uma realidade possível; em segundo lugar, porque exalta a capacidade dessa

⁷⁰ “Du seul fait que le narrateur et ses héros sont fictifs, toutes les références à des événements historiques réels sont dépouillées de leur fonction de représentation à l’égard du passé historique et alignées sur le statut irréel des autres événements. (...) Ainsi la Première Guerre mondiale, que sert chaque fois de point de repère aux événements racontés dans nos trois romans, perd le statut de référence commune pour se réduire à celui de citation identique à l’intérieur d’univers temporels non superposables et incommunicables.” *TRIII* p.233.

nova realidade utilizar os acontecimentos históricos como complemento à projeção das novas possibilidades⁷¹.

Uma leitura cuidadosa das peripécias narradas em *A Ratazana* revelaria ao leitor as características prementes não só da sociedade alemã do final do século XX, como da humanidade, de uma forma geral. Aqui se encontra o grande contributo das narrativas de ficção que, pela sua capacidade de explorar várias alternativas do tempo “real” podem fornecer novas informações sobre a realidade humana. Ao denunciar também as alterações climáticas e o comportamento de descrédito destes fenómenos por parte dos responsáveis políticos, projeta uma preocupação real dos nossos dias e aquilo que poderá ser um dos fins da humanidade: a sua extinção.

Apesar da dificuldade encontrada na liberdade das narrativas de ficção, parece possível identificar um aspecto positivo: a sua estrutura de representação pelo “como se”, pelo análogo. Isto permite que as narrativas utilizem a realidade histórica para articular a sua mensagem o que, no caso de Günter Grass, poderia ser uma chamada de atenção para o rumo catastrófico que a humanidade segue. De que forma pode, então, a representação do passado histórico pelo análogo responder aos problemas apontados ao longo deste subcapítulo? Segundo o filósofo, a hipótese topológica congrega duas possibilidades que, até aqui, eram opostas e conflitantes: a igualdade entre os acontecimentos passados e a sua configuração; e a “quase- independência” da configuração na representação desses acontecimentos.

A utilização deste conceito por Ricoeur vem em auxílio da sua hipótese relativa à utilização da imaginação para a configuração do passado real em narrativas de ficção, demonstrando a pertinência do “como se”, para esta narração. Ela representa uma tensão que se cria entre a realidade “x” e aquilo que diz sobre essa realidade “y”; desta tensão surgem as informações que completam a realidade, no caso, aquilo “y”, que se diz sobre “x”. No caso de *A Ratazana*, o que se diz sobre a realidade humana do final do século

⁷¹ “A função de representância ou de lugar-tenência tem seu paralelo na função da ficção que podemos dizer integralmente «relevante e transformante» relativamente à prática cotidiana; relevante, no sentido de que revela características dissimuladas, mas já delineadas no coração de nossa experiência praxica; transformante, no sentido de que uma vida assim examinada é uma vida mudada e uma vida diferente.” Trad. de: “La fonction de représentation ou de lieutenance a son parallèle dans la fonction de la fiction, qu’on peut dire indivisément «révélat et transformante à l’égard de la pratique quotidienne ; révélat, en ce sens qu’elle porte au jour des traits dissimulés, mais déjà dessinés au cœur de notre expérience praxique ; transformante, en ce sens qu’une vie ainsi examinée est une vie changée, une vie autre.” *idem* p.285.

XX, através da representação da sua completa extinção⁷². A representação pelo “como” funciona enquanto conector que garante a semelhança entre a realidade e o que é configurado pela ficção.

De que forma se articula esta tensão pela representação segundo o signo do análogo na criação de uma narrativa de ficção? Quais as responsabilidades do autor, dentro deste processo de tensão? Como forma de resolver estas problemáticas, serão analisados, sob uma perspectiva fenomenológica, os três momentos de articulação da realidade que permitem a materialização desta tensão numa narrativa significativa: *mediação dos traços heterogéneos; composição conjunta do heterogéneo; síntese do heterogéneo*. Estas articulações fortificam o argumento que se quer defender neste capítulo referente a *mimèsis II* que contraria a caracterização das narrativas de ficção enquanto redundantes. Por um lado, reforça a ligação entre o mundo fictício e o mundo real sem que, por outro lado, o autor abdique da sua independência para criar mundos e novas experiências da realidade.

⁷² “Erguiam-se como um povo rático uno. Todas as ratazanas estavam eretas. Tinham-se de pé nas patas de trás, os focinhos de ratazanas, de vibrissas vibrantes, erguidos para a cúpula. Não juntavam as patas da frente para rezar, antes erguiam ao céu as patas de dedos finos, como que nostálgicas, ao mesmo tempo que o cântico dos seus coros reunidos se perdia do mesmo modo em nostalgia. (...) Posternavam-se na humildade para se erguerem novamente, o povo rático de milhares de cabeças implorando aos céus com todo o fervor.” Grass, Günther. *A Ratazana*. Tradução de Carlos Leite Lisboa: D. Quixote, 1991. p.342

2.2) Perspectiva fenomenológica do ato de configuração narrativa da realidade

Como vimos anteriormente pela reutilização do conceito de *variações imaginativas*, feito por Ricoeur, a narrativa de ficção tem um papel criativo na articulação do passado ao representá-lo pelo signo da “analogia”. Este capítulo aprofunda a análise do conceito de *variações imaginativas* e a aplicação do tipo de representação do tempo passado à configuração das narrativas de ficção. O centro estará no exame dos processos internos que permitem a configuração das narrativas de ficção. Por outras palavras, quais as operações que estruturam a configuração de uma narrativa de ficção?

Denomina-se perspectiva fenomenológica por ser a descrição da experiência vivida por detrás do processo de configuração, dando continuidade às considerações feitas anteriormente relativas às variações imaginativas de Husserl. Segundo Ricoeur, a narrativa é mediadora da experiência humana – por colocar em concordância a realidade discordante, como vimos em *mimêsis I* – e expressa essa mesma realidade de novas formas. O filósofo divide a mediação em três processos interligados: a *mediação dos termos heterogêneos* da realidade; a *composição conjunta* desses traços em episódios; a *síntese do lado heterogêneo*, numa história inteligível.

Ora, as três dinâmicas de mediação que se irão analisar compõem a base da configuração e exemplificam os modos pelos quais a narrativa faz emergir, na ordem sintagmática, os elementos da ordem paradigmática. Esta reorganização significativa é realiza-se segundo o modelo da discordância-concordância como afirma Ricoeur:

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 *mimêsis I* e *mimêsis II*. É a obra da atividade da configuração.⁷³

Importa ressaltar que esta concordância fornecida pela narrativa é já uma concordância de segundo nível, configurada sobre a estrutura de *mimêsis I*. É desta

⁷³ ”le récit fait paraître en un ordre syntagmatique toutes les composantes susceptibles de figurer dans le tableau paradigmatique établi par la sémantique de l’action. Ce passage de la paradigmatique aux syntagmatiques constitue la transition même de mimêsis I à mimêsis II. Il est l’œuvre de l’activité de configuration.” *TRII* p.128.

transposição da realidade para a narrativa que surge a independência parcial necessária para que a configuração não se circunscreva à “simples mostraçãõ de um ambiente”⁷⁴. Construir-se-á, partindo deste ponto, parte da resposta à objeção da literatura enquanto representação redundante da realidade.

2.2.1 A Mediação dos traços heterogêneos

As narrativas de ficção representam os elementos pré-figurados das vivências humanas, ordenando-os segundo novas articulações de sentido que vão para além do real dado. Como foi constatado pelo exame de *mimèsis I*, essas vivências são estruturadas por três aspectos: a *semântica da ação*, as mediações simbólicas e o carácter temporal. Esses elementos, considerados no seu conjunto, são denominados por Ricoeur de *traços heterogêneos*. O filósofo aplica o termo “heterogêneo” para reforçar a concepção da realidade prática marcada pela discordância estrutural entre a realidade e a sua inteligibilidade.

Não esquecendo que nos encontramos no momento da configuração narrativa propriamente dita, a mediação desses termos heterogêneos surge da resposta à seguinte questão: de entre todos esses traços que correspondem à realidade, como escolher aqueles que figurarão na história? Como Ricoeur deixa claro durante a sua explicação no tomo I, a escolha surge de um “ato reflexivo” – ou mediador – que reúne os termos heterogêneos segundo um “tema”, que pode ser deduzido: Graças a esse ato reflexivo a intriga inteira pode ser traduzida num «pensamento», que é justamente o seu «assunto» ou o seu «tema».⁷⁵

Podemos encontrar neste primeiro momento de *mimèsis II* uma nova aplicação prática da dinâmica entre a inteligência prática e a inteligência narrativa: o descortinar do núcleo temático que guia a configuração dos termos heterogêneos. É de notar que esta mediação não nos remete para a história em si – as personagens, o desenrolar das

⁷⁴ Henriques, Fernanda. *Filosofia e Literatura: Um Percorso Hermenêutico com Paul Ricoeur*. Porto: Edições Afrontamento, 2005 p.64.

⁷⁵ “Uma história, por outro lado, deve ser mais do que uma enumeração de eventos em ordem serial; deve organizá-los num todo inteligível, para que possamos sempre perguntar qual é o “tema” da história. Trad. De: “Une histoire, d’autre part, doit être plus qu’une énumération d’événements dans un ordre sériel, elle doit les organiser dans une totalité intelligible, de telle sorte qu’on puisse toujours demander ce qu’est le «thème» de l’histoire.” *TRI* p.129.

peripécias, etc– mas para a capacidade de escolher e reunir os componentes a ser configurados nessa história. Visto de forma invertidamente, é plausível assumir que através da escolha do tema ou assunto que se pretende configurar é permitido ao autor escolher, de entre os múltiplos traços heterogêneos, os que integrarão a história. No caso de *A Ratazana*, que tem como tema central a extinção da humanidade, Günter Grass terá à sua disposição termos como o agravamento das alterações climáticas, os conflitos mundiais, o desenvolvimento de armamento nuclear ou mesmo o confronto sangrento de ideologias. De igual forma, cada termo pode ser concebido como tema por si só, aplicando-se o mesmo processo. A título de exemplo, ao articular o tema “agravamento das alterações climáticas”, Günter Grass poderia utilizar a desflorestação, o aumento do número de catástrofes naturais, a extinção de espécies como as várias peças heterogêneas de um “puzzle” que formam, no seu conjunto, uma imagem. É possível comparar este procedimento com a observação de um tapete mediante uma lupa: os fios individuais, impercetíveis ao olhar comum, mostram-se estruturantes do padrão geral. Com este exemplo pretende-se demonstrar as múltiplas ramificações que o autor tem à sua disponibilidade, exaltando a riqueza que pode advir da sua utilização.

Mantêm-se, no entanto, duas questões: o que significa mediar esses traços heterogêneos? Como essa mediação torna o tema inteligível?

Para responder à primeira pergunta é pertinente retomar a narrativa *A Montanha Mágica*. Assumindo que Thomas Mann tem como tema central a representação do decaimento da cultura europeia, a mediação dá-se da seguinte forma: identificar o que, no tempo real, representa esse decaimento – a tensão ideológica premente na cultura europeia, por exemplo. A mediação surge com a construção das personagens Settembrini e Naphta, que personificam, não apenas, cada uma das ideologias, como também a tensão entre elas, pelos vários confrontos entre as personagens. Por um lado, é construído o “humanista burguês”, símbolo do pensamento iluminista e dos valores da modernidade; por outro lado, o “jesuíta”, símbolo dos pensamentos e valores medievais que, no final do romance, representará uma tendência niilista.

Assim, mais do que representações de indivíduos, estas personagens são, principalmente, referências simbólicas a duas formas de pensamento. É pela descrição dos seus confrontos que Thomas Mann articula o tempo passado pelo signo da analogia. Como Ricoeur afirma, em *A Montanha Mágica*:

é proporcionado um espaço tão considerável às conversas, às discussões e às controvérsias cujo tema é esse destino, criando personagens tão precisamente trabalhados como Settembrini, (...) e Naphta, (...), o autor fez de seu romance um vasto apólogo da decadência da cultura europeia, em que o fascínio pela morte no recinto de Berghof simboliza (...), a tentação do niilismo.⁷⁶

Relativamente à segunda questão, é necessário que se tenha em conta que, tanto o processo de interpretação quanto o de articulação dos termos heterogêneos partem do pressuposto que existe um objetivo que guia a construção da história: a relação que o autor pretende que a narrativa e os seus elementos estabeleçam com o leitor. Assim, para que o tema se torne inteligível é necessário que o autor utilize termos que são familiares ao leitor. Ou seja, que utilize termos que surgem do “chão comum” das vivências humanas que o leitor reconhece, por já as ter experienciado.

A exploração do tema “morte” através da história de Hans Castorp é um ótimo exemplo desse chão comum de experiências. Órfão desde muito novo, o herói de Thomas Mann é confrontado ao longo da sua vida fictícia, com padecimentos de familiares próximos – como é o caso do seu avô e de Joachim, primo e companheiro em Berghof –, bem como a morte do seu pedagogo e amigo Naphta e de outros doentes do sanatório. Desta feita, ao criar estes mundos e experiências, a narrativa de ficção abre um novo leque de possibilidades de representação e continuidade dos acontecimentos reais com os quais os indivíduos são confrontados diariamente. Estas narrativas estabelecem a ponte entre o mundo fictício das personagens e o mundo real do leitor, permitindo que este se reveja na história contada, ou pontos de vista e ações das personagens.

Por outro lado, é necessário também, que o autor seja hábil na articulação e organização destes. Como Ricoeur afirma: “Uma história, por outro lado, deve ser mais do que uma enumeração de eventos numa ordem serial, deve organizá-los numa totalidade inteligível, de tal sorte que se possa sempre indagar qual é o “tema” da

⁷⁶ ” en donnant une place aussi considérable aux conversations, aux discussions et aux controverses qui ont ce destin pour thème, en créant des personnages aussi précisément travaillés que Settembrini, (...), et Naphta, (...), l’auteur a fait de son roman un vaste apologue de la décadence de la culture européenne, où la fascination par la mort dans l’enclos du Berghof symbolise avec (...) la tentation du nihilisme. ” *TRII* p.219.

história.”⁷⁷. Por conseguinte, a habilidade do autor, enriquecida pelo nível de profundidade do seu conhecimento sobre *os traços heterogêneos* em questão, é o fator decisivo que a compreensibilidade do tema por detrás da história. No entanto, apesar de dar início ao processo de configuração, esta mediação continua distante de concretizar o objetivo principal da *re-figuração* da realidade. No processo de construir uma escultura, esta mediação corresponde à construção da estrutura de arame que dará forma à escultura, sustentará o gesso que se irá trabalhar. Desta feita, a tessitura da intriga solicita um segundo momento mediador que, tendo em conta o tema que serve de guia, articula os vários episódios segundo um fio condutor que levará o leitor até à conclusão da narrativa.

A mediação dos termos heterogêneos representa, portanto, o alicerce por detrás da narrativa: para além de assegurar que a ficção segue uma ordem inteligível, garante, igualmente, sendo uma ordem partilhada com o leitor. Torna-se agora necessário compreender de que forma esses termos são articulados significativamente numa história com início, meio e fim.

2.2.2) Composição conjunta dos traços heterogêneos

Como analisado no subcapítulo precedente, a configuração narrativa começa pela identificação de um tema que reúna os traços heterogêneos da realidade pré-figurada num todo inteligível. No entanto, ainda que necessário, o tema, isoladamente, não é suficiente para a configuração narrativa. Para o tema ser inteligível, é essencial articular, pelo encadeamento dos episódios, as personagens e as suas vivências que compõem a narrativa. Introduce-se, portanto, um segundo momento mediador: a *composição conjunta dos traços heterogêneos*.

A composição conjunta do heterogêneo refere-se, assim, à composição do conteúdo dos diversos episódios que constituem a história, através dos quais o narrador conduz o leitor até ao desfecho da história. Essa composição conjunta realiza-se pela articulação dos vários componentes da estrutura pré-figurada da realidade, que

⁷⁷ ”Une histoire, d’autre part doit être plus qu’une énumération d’événements dans un ordre sériel, elle doit les organiser dans une totalité intelligible, de telle sorte qu’on puisse toujours demander ce qu’est le « thème » de l’histoire.” *TRI* p.127.

contribuem para o revelar do tema que estrutura a narrativa. Como Ricoeur salienta, está intimamente ligado ao conceito de *muthos* de Aristóteles:

incluindo na intriga complexa os incidentes lamentáveis e aterrorizantes, a teatralidade, os reconhecimentos e os efeitos violentos etc. Aristóteles iguala a intriga à configuração que caracterizamos como *concordância-discordância*.⁷⁸

Deste ponto de vista, *a composição conjunta* – ou tessitura da intriga – responde ao problema que se levanta pela experiência discordante da realidade: vista enquanto constituída por acontecimentos soltos e dispersos que, antes de qualquer reflexão, não tem relação entre si. O que foi anteriormente denominado por *muthos* tem como função principal, a organização da realidade dispersa, num uno narrativo.

Para que este dinamismo entre o discordante-concordante seja possível, é necessária uma “quase-independência” da realidade tida discordante. Dela surge a capacidade de a narrativa organizar os vários elementos concordantemente, ou seja, dando-lhe um sentido. A construção do sentido é a característica que lhes permite ir para além da réplica desses acontecimentos, tornando-se produtora de sentido, que poderá re-figurar a realidade. Como Fernanda Henriques salienta:

a construção de uma intriga se prende, por um lado, com uma actividade produtora de sentido, mas, por outro, que essa actividade é uma composição, ou seja, um modo de produzir uma totalidade de sentido que, contudo, é sustentada pelo jogo entre elementos heterogêneos, para operar uma concordância ou um entendimento entre eles.⁷⁹

Ricoeur identifica, no entanto, um problema na teoria poética de Aristóteles: apesar de o par *muthos-mimèsis* corresponder à imitação da ação que antecede a *mimèsis*, é exclusivamente vinculado aos géneros de representação dramática. Ao seguir esta hipótese, outros “tipos, géneros e formas”, que se desenvolveram posteriormente às reflexões de Aristóteles, não seriam abrangidos por estes conceitos. Assim, segundo

⁷⁸ “en incluant dans l'intrigue complexé les incidents pitoyables et effrayants, les coups de théâtre, les reconnaissances et les effets violents, Aristote égale l'intrigue à la configuration que nous avons caractérisée comme concordance-discordance.” *TRI* p.128.

⁷⁹ Henriques, Fernanda. *Filosofia e Literatura: Um Percurso Hermenêutico com Paul Ricoeur*. Porto: Edições Afrontamento, 2005 p.56.

Ricoeur, o romance e os seus vários géneros, colocam em questão esta aplicação exclusiva às artes cénicas. Segundo o filósofo, a composição conjunta, aplicada a outros géneros da literatura, como o romance, pode subdividir-se em três extensões:

- 1.) *romance picaresco*, cujo ponto central das suas representações são as vivências ordinárias de “homens e mulheres comuns”. Nele é possível encontrar como tema central as representações das sociedades e dos valores que lhes são característicos. A par com os romances ingleses do século XVIII, *Cândido* de Voltaire é um ótimo exemplo deste estilo⁸⁰.
- 2.) *romance de iniciação* onde o mundo do texto gira em volta de uma personagem central e na representação do seu desenvolvimento pessoal e dos acontecimentos em que está envolvido. Este tem como pano de fundo uma dialética entre a complexidade do domínio social e psicológico que envolvem a personagem principal. *Jane Eyre* de Charlotte Brontë é um ótimo exemplo deste tipo de tessitura⁸¹.
- 3.) *romance de fluxo de consciência*, caracterizado pela representação do interior do indivíduo e configurada segundo o ponto de vista da percepção do tempo por parte do personagem. *A mimèsis* é feita relativamente aos “abismos da consciência” e não à acção propriamente dita. Em *As Ondas*, Virginia Woolf demonstra muito bem este tipo de representação ao basear a sua tessitura na *mimèsis* das percepções da realidade das personagens principais⁸².

⁸⁰ “o romance estende consideravelmente a esfera social na qual se desenvolve a acção romanesca. Não são mais os grandes feitos ou os danos cometidos por personagens lendários ou célebres, (...). O romance inglês do séc. XVIII comprova essa invasão da literatura por gente do povo.” Trad. de : “ le roman étend considérablement la sphère sociale dans laquelle l’action romanesque se déroule. (...) Le roman anglais du XVIII siècle témoigne de cette invasion de la littérature par les gens du peuple. ” *TRII* pp.20-21.

⁸¹ “Em primeiro lugar, é a conquista de sua maturidade que fornece a trama da narrativa; depois, são cada vez mais suas dúvidas, sua confusão, sua dificuldade em se situar e se centrar, que regem a deriva do tipo. (...) ao longo de todo esse desenvolvimento, à história contada pede-se essencialmente que entrelace complexidade social e complexidade psicológica.” Tradução de : C’est d’abord la conquête de sa maturité qui fournit la trame du récit ; puis ce sont de plus en plus ses doutes, sa confusion, sa difficulté à se situer et à se rassembler, qui régissent la dérive du type. (...) Tout au long de ce développement, il est essentiellement demandé à l’histoire racontée de tresser ensemble complexité sociale et complexité psychologique. ” *Idem* p.21.

⁸² “o que capta agora o interesse é o inacabamento da personalidade, a diversidade dos níveis de consciência, de sub-consciência e o de inconsciência, a profusão dos desejos não formulados, o carácter incoativo e evanescente das formações afetivas.” Trad. de : “ce qui capte l’intérêt, c’est maintenant l’inachèvement de la personnalité, la diversité des niveaux de conscience, de subconscience et d’inconscience, le grouillement des désirs informulés, le caractère inchoatif et évanescent des formations affectives. ” *Idem* p.12.

Neste último romance indicado como exemplo, a configuração do fio condutor – ou composição conjunta dos traços heterogêneos – tem como base algo distinto da ação: a consciência. Em *As Ondas*, o fio condutor é constituído por vários episódios onde são representados os pensamentos e diálogos internos de seis amigos. A tessitura desta narrativa de ficção é enriquecida pelo pano de fundo na qual se desenrola: o impacto da vida e da morte de Percival, uma personagem que, embora central, não tem a sua própria voz representada. Esta personagem é o elo entre o grupo de amigos, tendo uma relação particular com cada uma deles e surgindo como ponto de partida para as reflexões das personagens.

É de salientar, com auxílio deste romance e do *processo de composição conjunta do heterogêneo*, a capacidade que as narrativas de ficção têm de representar o que Ricoeur chama de “experiência fenomenológica do tempo”. Por outras palavras, a representação na primeira pessoa, da percepção da realidade, dos acontecimentos e interação com outros – a realidade humana pré-figurada.

Segundo o ponto de vista de Ricoeur, a narrativa de ficção apresenta-se como uma ferramenta produtiva para compreensão da experiência do tempo, em especial do problema da *distentio-intentio*. Ao configurar a existência humana de forma inteligível, a narrativa de ficção assume o papel de mediadora entre as vivências das personagens e a experiência pessoal da realidade vivida pelo leitor. Em última instância, esta será parte da conclusão de que Ricoeur desenha no último capítulo de *TR*: o enriquecimento da compreensão das aporias do tempo pela possibilidade da sua representação por meio de *variações imaginativas*.

O nosso foco, por outro lado, está na forma como a composição dos traços heterogêneos permite representar de forma inteligível temas complexos da realidade humana: a experiência da morte, da passagem do tempo, do amor, etc. Em *As ondas* é representado esse mesmo paradoxo da experiência da existência através dos diálogos internos de cada personagem, referente às suas pré-figurações da realidade com pano de fundo a morte e relações interpessoais. Assim, é pelo “poder ler sobre”, que se dá o enriquecimento da compreensão do objeto em questão: a experiência do tempo.

O ponto que se pretende demonstrar neste subcapítulo é o de que estas narrativas transformam o olhar do leitor sobre a realidade ao fornecerem experiências possíveis de questões centrais da realidade humana. Estas, para além de reproduzirem a realidade,

têm um carácter criativo, ou ser um “colocar em concordância” que dá sentido aos acontecimentos. Como Fernanda Henriques deixa claro:

Todo o processo de organização de factos e circunstâncias de modo a produzir o entretecer narrativo de uma situação ou conjunto de situação, corresponde a um acto criador de sentido e não a uma imitação servil do que ocorre na natureza ou no mundo humano.⁸³

O aspecto central a retirar da configuração conjunta dos traços heterogêneos é que essa composição não é uma representação sequencial de acontecimentos e ações, mas uma reorganização destes, segundo um fio condutor. Através desta composição abre-se passagem para a última mediação de *mimêsis II*: a síntese do heterogêneo, num uno inteligível. É deste último traço mediador surge a história propriamente dita, enquanto unidade configurada, de onde se poderá interpretar o tema central, bem como o objetivo por detrás da história.

2.2.3) Síntese do Heterogêneo

Este último ponto de mediação de *mimêsis II* configuração narrativa está diretamente ligado ao carácter temporal da organização dos acontecimentos. Assim, a *síntese do heterogêneo* corresponde ao processo de unificar os vários episódios pela sua configuração num fio condutor que encaminha o leitor para o desfecho da história. A *síntese do heterogêneo* articula duas dimensões temporais distintas a articular: a *dimensão cronológica* ou *episódica* e *não-cronológica* ou *configurante*. É de salientar que estas duas dimensões temporais dizem respeito ao mundo fictício, construído nas narrativas de ficção.

Por um lado, a *dimensão cronológica* deve ser concebida como a organização sequencial da história enquanto “representação linear” que segue a lógica de estruturação “então-e então”. A sua continuidade dá-se pela resposta ao “e depois?”, assemelhando-se à “ordem irreversível do tempo comum aos acontecimentos físicos e

⁸³ Henriques, Fernanda. *Filosofia e Literatura: Um Percurso Hermenêutico com Paul Ricoeur*. Porto: Edições Afrontamento, 2005 p.56

humanos”⁸⁴. A título de exemplo, em *Montanha Mágica*, a *dimensão episódica* identifica-se na sequência: Hans Castorp demonstra sintomas de doença durante a visita ao seu primo; “e depois” decide estender o tempo da sua estadia em Berghof; “e então” Hans começa o seu processo de habituação, seguindo as prescrições do conselheiro responsável pelo tratamento. Esta dimensão abrange igualmente os acidentes e eventos que podem mudar a sua sorte e influenciar as suas decisões, como no caso do adoecer de Hans que dá início a toda a sequência de episódios que constitui a tessitura desta narrativa de ficção.

Por outro lado, a *dimensão configurante*, por outro lado, corresponde à forma escolhida pelo narrador para articular esses eventos que constituem a *dimensão episódica*. O *ato configurante*, por ser a articulação dos vários eventos da realidade discordante, pressupõe a capacidade de os organizar significativamente. As articulações pressupõem a mediação entre os acidentes e as reações do indivíduo, que compõem o que Ricoeur chama “totalidade temporal” da qual são extraídos os personagens e as suas vivências segundo uma ordem significativa. Como Ricoeur destaca:

Esse ato configurante consiste em «considerar junto» as ações de detalhe ou o que chamamos de incidentes da história; dessa diversidade de acontecimentos, extrai a unidade de uma totalidade temporal.⁸⁵

Dos vários acidentes e acontecimentos que caracterizam a estadia de Hans, Thomas Mann escolhe os que devem ser narrados e quando devem ser narrados. Isto permite ao autor alongar-se na representação de certos episódios, ocultar outros que não julgue pertinentes e a referir brevemente aqueles que servem de “ações de detalhe”. Por

⁸⁴ “a dimensão episódica da narrativa puxa o tempo narrativo para o lado da representação linear. (...). Primeiro, o «então-e-então» com o qual respondemos à questão: «e depois» sugere que as frases da acção estão numa relação de exterioridade. Ademais, os episódios constituem uma série aberta de acontecimentos, que permite acrescentar ao «então-e-então» um «e assim por diante». Finalmente, os episódios sucedem um ao outro de acordo com a ordem irreversível do tempo comum aos acontecimentos físicos e humanos.” Trad. de: “la dimension épisodique du récit tire le temps narratif du côté de la représentation linéaire. (...). D’abord, le « alors-et-alors », par quoi nous répondons à la question : « et puis ? » suggère que les phases de l’action sont dans une relation d’extériorité. En outre, les épisodes constituent une série ouverte d’événements, qui permet d’ajouter au « alors-et-alors » un «et ainsi de suite ». Finalement, les épisodes se suivent l’un l’autre en accord avec l’ordre irréversible du temps commun aux événements physiques et humains.” *TRI* p.131.

⁸⁵ “Cet acte configurant consiste à « prendre ensemble », les actions de détail ou ce que nous avons appelé les incidents de l’histoire ; de ce divers d’événements, il tire l’unité d’une totalité temporelle.” *Idem* p.129.

consequente, apenas posteriormente a esta síntese é que a tessitura da intriga pode unificar-se numa história com a sua própria linha temporal. Este último momento de mediação distingue-se do anterior uma vez que representa o construir do caminho através do qual o narrador guiará o seu leitor do início ao “ponto final” da história. Este fio condutor conjuga de forma inteligível todos os traços heterogêneos – constituídos por acontecimentos, agentes e motivações – em episódios que constituem o desenrolar da história.

Como Ricoeur afirma, é da conclusão que se pode retirar as informações necessárias que dão sentido aos episódios que a precedem e que permite ao leitor compreender a história que lhe é apresentada como um todo:

Seguir uma história é avançar no meio de contingências e peripécias sob a conduta de uma espera que encontra sua realização na conclusão. Essa conclusão não é logicamente implicada por algumas premissas anteriores. Ela dá à história um «ponto final», o qual, por sua vez, fornece o ponto de vista do qual a história pode ser percebida como formando um todo.⁸⁶

Nesta citação é evidenciado a importância do desfecho da histórica enquanto elemento que tem uma grande influência sobre os eventos passados, unindo-os em volta do tema escolhido. Segundo este ponto de vista, podemos assumir que, o desenrolar dos episódios e a articulação dos seus conteúdos são feitos a ter em conta o objetivo final da narrativa. Esta divisão demonstra que o “tempo real” e a “realidade humana” estão subordinados à dimensão configurante e ao sentido que se pretende dar à narrativa.

Recordando o ponto final de *Montanha Mágica*, Hans Castorp que se opunha ao sonho do seu primo se juntar ao exército acaba ele próprio na frente de batalha, pisando “a mão de um camarada caído” com as suas botas cardadas. Esta reviravolta, brevemente narrada, é caracterizada pelas várias interferências do narrador. Despedindo-se do personagem dá por concluída a representação da dimensão cronológica da existência de Hans colocando o ponto final mediante uma pergunta que

⁸⁶ “Suivre une histoire, c’est avancer au milieu de contingences et de péripéties sous le conduite d’une attente qui trouve son accomplissement dans la conclusion. Cette conclusion n’est pas logiquement impliquée par quelques prémisses antérieures. Elle donne à l’histoire un « point final », lequel, à son tour, fournit le point de vue d’où l’histoire peut être aperçue comme formant un tout” *Idem* p.130.

pretende levar à reflexão: poderá emergir o amor da “festa universal da morte⁸⁷”? A guerra, o amor, e a doença – constituintes da realidade humana – são articulados em vários episódios que culminam na demonstração do decaimento da cultura europeia devido ao abismo do “maléfico ardor de febre” em que se deixou cair.

No desenrolar desta secção, dedicado à análise fenomenológica de *mimèsis II* foram analisados três níveis de mediação entre a realidade e a configuração narrativa: *mediação dos traços heterogéneos*; a *composição conjunta* desses traços; por último, a *síntese do heterogéneo*. Esta progressão destaca a capacidade das narrativas de ficção para ultrapassar a mera enumeração e cópia dos factos e configurar um sentido à experiência vivida – discordante – pela sua integração numa história – concordante. Como Ricoeur afirma, é pelo “acompanhar da história” concordante, a aporia da *distentio-intentio* encontraria possíveis esclarecimentos para o aprofundar da sua compreensão: “Em suma, o ato de narrar, refletido no ato de seguir uma história, torna produtivos os paradoxos que inquietaram Agostinho a ponto de reconduzi-lo ao silêncio.”⁸⁸

Desta feita, a noção de “quase-independência” das narrativas de ficção é fortemente fundamentada por esta análise fenomenológica da progressão e, em especial, deste último momento mediador uma vez que: por um lado, a dimensão a relação à realidade humana ao seguir a sua estrutura e linear. Por outro lado, a segunda permite reorganizar e transformar essa sequência temporal numa história que possa ser acompanhada.

Finda a análise destes três momentos podemos concluir que cada um deles corresponde a uma complexificação do que foi já identificado no momento de *pré-figuração* da realidade. Agora, para ser possível projetar a sua configuração através desta prefiguração, o autor necessita de cumprir três etapas:

1. um primeiro lugar que parte da realidade e dos seus acontecimentos para extrair o tema que estará no centro da narrativa;

⁸⁷ “Será que também desta festa universal da morte, também do maléfico ardor de febre que inflama ao nosso redor o céu chuvoso da noite, surgirá um dia o amor?” Mann, Thomas. *Mágica*, traduzido por António Sousa Ribeiro. Lisboa: Relógio D’Água, 2020 p.833.

⁸⁸ “Bref l’acte de raconter, réfléchi dans l’acte de suivre une histoire, rend productifs les paradoxes qui ont inquiété Augustin au point de le reconduire au silence.” *TRI* p.131.

2. em segundo lugar que a exploração do tema é feita segundo um processo de escolha e reorganização de acontecimentos que guiam o leitor na compreensão da obra;
3. por último, a complexificação desta reorganização pelos jogos que o autor pode fazer com os caracteres temporais.

Assim, este lado fenomenológico dá força à hipótese por detrás da reutilização do conceito de *variações imaginativas* por Ricoeur ao explicar de que forma o autor pode articular a realidade, utilizando-a para criação do novo mundo fictício. Este reforço permite engendrar as bases para a resolução do problema de redundância das narrativas de ficção, uma vez que exalta os aspectos positivos do lado criativo da ficção. Apesar de construído à semelhança da realidade, as narrativas de ficção e a sua representação pelo signo do análogo, transcendem a imitação da realidade, acrescentando-lhe novas perspetivas para a compreender.

Resta-nos analisar, na secção seguinte, de que forma se materializam estas mediações através da utilização dos sistemas gramaticais e ornamentos discursivos. Mais do que enumerar as técnicas narrativas utilizadas, pretende-se interpretar o significado que adicionam à realidade que está a ser projetada.

2.3) Perspectiva Hermenêutica do ato de configuração narrativa da realidade

Neste momento da investigação analisar-se-á a passagem ao lado sintagmático da configuração narrativa, ou seja, a concretização das várias articulações e mediações segundo técnicas semânticas e narrativas. Como Fernanda Henriques afirma:

“O sentido de um texto, diz ele, corresponde à sua dimensão semiológica, às regras da sua organização interna; (...); a sua significação transporta-o para uma dimensão semântica, permitindo caracterizar como abertura.”⁸⁹

⁸⁹ Henriques, Fernanda. *Filosofia e Literatura: Um Percorso Hermenêutico com Paul Ricoeur*. Porto: Edições Afrontamento, 2005 p.65.

A pertinência de uma análise hermenêutica da “organização interna” do texto justifica-se pela importância destas técnicas na configuração criativa da realidade que transcende o que é apresentado imediatamente aos sentidos. Procurar-se-á saber, portanto, quais as articulações de sistemas gramaticais e técnicas narrativas à disposição do autor que permitem e concretizam esse ato criador. De forma a explorar esta questão, irá dividir-se o subcapítulo em três partes interligadas que materializam a narrativa de ficção e permitem que seja recebida pelo leitor: a divisão entre *enunciado- enunciação-mundo-do-texto*; distinção entre *ponto de vista* e *voz narrativa*; e a multiplicidade de organização dos sistemas de tempos verbais.

Para o primeiro capítulo, analisar-se-á o diálogo que Ricoeur estabelece entre duas propostas de teoria da comunicação: a hipótese do *nível intermédio do enunciado*, desenvolvida por Gérard Genette e a *morfologia poética*, de Günther Müller. A conclusão deste capítulo será baseada nas lacunas que Ricoeur identifica em cada uma das teorias e na sua sugestão de divisão.

O segundo capítulo aprofunda as dinâmicas narrativas entre o ponto de vista, correspondente à perspectiva das personagens do mundo em que existem; e a voz narrativa, responsável pelo contar das mesmas. Após a análise das várias técnicas de distorção, provenientes da voz narrativa, abrir-se-á caminho para a introdução do último capítulo ao problematizar sobre o que possibilita estas distorções na narrativa. Este será dedicado à análise da liberdade que existe na utilização dos sistemas de articulação dos tempos verbais, característicos de cada língua. Esta liberdade assume o mesmo papel da síntese do heterogéneo, no domínio da análise hermenêutica das características discursivas e literárias das narrativas de ficção

Destes três pontos pretende-se dar a outra parte da resposta ao problema da redundância apontada às narrativas de ficção. Segundo este apontamento, as narrativas de ficção são tidas como uma réplica da realidade, ou seja, um “recalque” que não acrescenta nada de novo. Desta feita, o ponto a demonstrar é o enriquecimento proveniente da utilização destes utensílios narrativos na composição e articulação da síntese do heterogéneo.

2.3.1) O contado, o ato de contar e o mundo do texto

Tendo em conta as distinções feitas anteriormente entre as narrativas históricas e de ficção, podemos concluir que estas diferem em dois aspectos centrais: em primeiro lugar, o que é narrado, em segundo lugar, a forma como é narrado. Estes dois aspectos representam duas dimensões que compõem as narrativas, sejam elas históricas ou de ficção: o *enunciado* e a *enunciação*. Para dar um primeiro esclarecimento sobre estas noções, podemos transpô-las para o domínio da pintura. Desta perspectiva, o *enunciado* corresponde ao conteúdo da composição elaborado no quadro e a *enunciação* à paleta de cores e técnicas que o pintor tem à sua disposição para pintar a composição.

Assim, o primeiro refere-se ao que é contado, ou seja, o conteúdo propriamente dito das narrativas, aquilo que se constitui através pela *síntese do heterogéneo*; o segundo, por seu turno, denomina o “ato de narrar” propriamente dito, ou seja, as várias maneiras através das quais se narra o conteúdo das narrativas. Estes dois níveis são caracterizados por um tempo específico: o tempo contado (*Erzählte Zeit*), correspondente ao tempo do mundo da história e o tempo do contar (*Erzählzeit*), que corresponde ao tempo levado para contar a história. Estes dois níveis, apesar de distintos, relacionam-se no trabalhar da *configuração da narrativa*. Para aprofundar o estudo sobre estes dois conceitos, Ricoeur recorre a duas teorias da comunicação, desenvolvidas por Günther Muller e Gérard Genette: a *morfologia poética*⁹⁰ e o *nível intermédio do enunciado*⁹¹.

No primeiro caso, a estrutura narrativa que Günther Muller sugere ramifica-se em três níveis: o tempo do *contar*, o tempo *do que é contado* e o *tempo da vida*. Segundo esta hipótese, o *tempo da vida* corresponde ao mundo “real” do autor e do leitor, deixando de lado o mundo da narrativa.

O primeiro é um tempo cronológico: é um tempo de leitura mais do que de escrita; só se mede seu equivalente espacial que se conta em número de páginas e linhas. Quanto ao tempo narrado, é contado em anos, meses, dias e, eventualmente, datado na própria obra. Por sua vez,

⁹⁰ Müller, Günther *Morphologische Poetik: gesammelte Aufsätze*. Tübingen: Max Niemeyer, 1968

⁹¹ Genette, Gérard. *O discurso da narrativa*. Traduzido por Fernando Cabral Martins. Lisboa : Veja, 1996.

procede por “compreensão” de um tempo “economizado”, que não é narrativa, mas vida.⁹²

Segundo esta teoria, o mundo exterior ao da obra antecede o tempo que é contado e tem influência direta sobre este. Assim, o discurso – tido como interação direta do narrador – assume um papel preponderante na narrativa enquanto ligação entre o tempo real e o tempo na narrativa. Apesar desta organização pressupor uma ligação à realidade pelo tempo vivido, Ricoeur afirma que não é clara a existência de um tempo na narrativa, que se desenrola independentemente do tempo real. Assim, voltar-se-ia ao problema da redundância das representações narrativas uma vez que, aceitar esta divisão implicaria subjugar as representações à realidade vivida. Daqui surgiria o esmorecimento da hipótese que temos trabalhado ao longo desta segunda secção: a narrativa de ficção enquanto significação da realidade e não como réplica da mesma.

A segunda organização, constituída por Gérard Genette é feita segundo o pressuposto de autonomia do texto perante a referência a um mundo que lhe seja exterior. A sua estrutura desenrola-se através da noção de *mundo diegético*, no qual o narrador articula e relata os acontecimentos, podendo ou não ser uma personagem desse mundo. Aceitar o pressuposto de que nada existe para além do mundo do texto implica que este mundo não teria ligação ao real e à existência prática, colocando em causa a legitimidade da ficção.

Proponho, (...), denominar-se *história* o significado ou conteúdo narrativo, (...), *narrativa* propriamente dita o significante, enunciado, discurso ou texto narrativo em si, e *narração* o ato narrativo produtor, e por extensão, o conjunto da situação real ou fictícia na qual toma lugar.⁹³

Segundo Genette, esta organização é determinada a partir do conceito de enunciado narrativo, que tem uma dupla relação com o objeto da narrativa e o ato de narrar. Assim, ao descartar a existência de um mundo fora do texto, a noção de autor deixa igualmente de estar implicada na narrativa, focando-se, por outro lado, no

⁹² “Le premier est un temps chronologique : c’est un temps de lecture plutôt que d’écriture ; on ne mesure que con équivalent spatial qui se compte en nombre de pages et de lignes. Quant au temps raconté, il est compté en années, mois, jours et éventuellement daté dans l’œuvre même. Il est à son tour issu par « compression » d’un temps « épargné » lequel n’est pas récit, mais vie.” *TRII* p.153.

⁹³ Genette, Gérard. *O discurso da narrativa*. Traduzido por Fernando Cabral Martins. Lisboa: Veja, 1996 p.25.

narrador. Este torna-se responsável pela criação do mundo do texto e pelas interações entre as personagens.

Colocando as teorias em perspectiva, podemos relacioná-las da seguinte forma: no primeiro caso, existe uma forte ligação à realidade por parte da configuração, apesar de não ficar clara a existência de um mundo do texto; no segundo caso, a existência de um mundo do texto é estabelecida, mas tudo o que lhe é externo deixa de ser considerado. Esta diferença adensa-se pela forma como estas concebem e utilizam os pares de conceitos dicotómicos: discurso e narrativa, autor e narrador.

Segundo a organização de Muller, a primeira dicotomia privilegia a noção de discurso enquanto extensão do tempo da vida que enriquece a narrativa. Relativamente à segunda dicotomia, o autor e o tempo vivido têm grande influência sobre o narrador e a configuração que se fará do tempo vivido. Por outro lado, seguindo a divisão de Genette, estas dicotomias são concebidas distintamente. No que respeita à dicotomia entre discurso e narrativa, esta segunda assume um lugar privilegiado que se utiliza do discurso para compor a configuração e enriquecer o sentido da narrativa. Relativamente à segunda dicotomia, a noção de autor deixa de ter um peso preponderante para a narrativa, uma vez reconhecida a independência da realidade, por parte do texto. Assim, o narrador, envolvido no mundo da história, é responsável pelo contar deste mundo, através das interações com as personagens e “entre as personagens”.

Após a análise de ambas as hipóteses, Ricoeur identifica várias lacunas que as acompanham. No primeiro caso, a distinção dos níveis feita por Muller, coloca de parte o mundo do texto propriamente dito, envolvendo-o na enunciação do tempo vivido. Já no caso de Genette, o mundo real, que influencia diretamente o autor que configura a narrativa, não é tido em conta.

Para colmatar estas lacunas, Ricoeur introduz um terceiro nível, fruto do diálogo entre a *enunciação* e o *enunciado*: o *mundo do texto*. Ao introduzir este conceito, Ricoeur respeita a definição de Genette reconhecendo a necessidade de um novo olhar sobre o que acontece no texto. No entanto, não a utiliza por completo, abarcando, dessa forma, as noções de Muller, relativamente ao tempo vivido, que colocará como constituinte da enunciação.

Necessitamos é de um esquema de três níveis –
enunciação-enunciado-mundo do texto –, aos quais correspondem

um tempo do contar, um tempo contado e uma experiência fictícia do tempo projetada pela conjugação/disjunção entre tempo levado para contar e tempo contado.⁹⁴

Este último nível é descrito enquanto projeção do *tempo do contar* e do *tempo contado*. Para além de composto por personagens e acontecimentos, é constituído, principalmente, por um tempo próprio, distinto do tempo da enunciação, inserida dentro do “mundo real”. Segundo esta perspectiva e em concordância com o que foi dito no capítulo referente às variações imaginativas, este não tem uma existência “real”. No entanto, não é possível negar a sua semelhança à estrutura do tempo real, se analisarmos como envolve as personagens, as suas acções e os acontecimentos.

Como se relacionam estas com o “mundo do texto”, agora introduzido? Pela análise do tomo II, o *mundo do texto* é construído segundo a imitação – ou *mimèsis* – do mundo “real” e das vivências humanas. Desta feita, é possível afirmar que a ficção, para além de ser uma imitação do mundo e da ação, é uma representação dos indivíduos que praticam essas acções. Assim, o *mundo contado* ou o *mundo do texto* é o pano de fundo no qual pode ser explorada a experiência fenomenológica do tempo real, através do contar da vida e experiências das personagens.

Segundo Ricoeur, é na criação deste *pseudotempo*⁹⁵ que se podem explorar as questões do foro fenomenológico que não têm lugar nas narrativas históricas, caracterizadas pelo seu método de *representância*. Assim, são criadas personagens que, para além de experienciarem o tempo pela sua envolvência nos acontecimentos do mundo do texto, são igualmente dotadas de consciência. Esta perspectiva defende é partido dessa criação do mundo do texto e das personagens nele envolvidas, que emergem das questões paradoxais relativas à percepção da vivência humana: a experiência da passagem do tempo, relações interpessoais e a experiência da doença.

Em *Montanha Mágica* esta vivência é explanada no comportamento dos personagens cuja existência se desenrola no tempo fictício através da narração dos conflitos internos dos personagens ou das suas dinâmicas dentro desse mundo. A

⁹⁴ “Ce dont nous avons besoin, c’est d’un schéma à trois niveaux- énonciation- énoncé- monde du texte-, auxquels correspondent un temps du raconter, un temps raconté, une expérience fictive du temps projetée par la conjonction/disjonction entre temps mis à raconter et temps raconté.” *TRII* p.143.

⁹⁵ “esse falso tempo que vale por um verdadeiro e de que trataremos, com o que isso comporta ao mesmo tempo de reserva e aquiescência, como pseudotempo” trad. de : “ce faux temps qui vaut pour un vrai et que nous traiterons, avec ce que cela comporte à la fois de réserve et d’acquiescement, comme un pseudo-temps.” *Idem* p.155.

enunciação representa as várias técnicas narrativas utilizadas por Thomas Mann, para contar a história: as distorções do tempo da narração ou até a mudança entre ponto de vista e voz narrativa. O enunciado, por seu turno, corresponderia, não ao conteúdo da história, mas à duração da sua enunciação pelo número de páginas ou capítulos da narrativa. Por último, o mundo texto, corresponde ao mundo no qual habitam as personagens, ou seja, o mundo a que Hans Castorp pertence caracterizado pelo seu próprio tempo fictício, no qual se desenrolam os acontecimentos e acidentes.

É possível constatar, portanto, que cada uma delas tem o seu tempo específico: a enunciação, o “tempo real”; o enunciado, o tempo que se refere à organização do que é narrado; no caso do mundo do texto, o tempo fictício, semelhante ao tempo real. Segundo Ricoeur, a articulação destes três níveis é possível devido à independência que as enunciações da ficção têm relativamente às estruturas da realidade. A dialética entre a independência e a não independência prepara o caminho para as possibilidades de organização semântica das narrativas, onde o narrador assume uma posição central.

Ora, uma vez que procuramos responder ao problema da redundância apontado às narrativas de ficção, a análise será voltada para as inovações introduzidas pelas distorções do tempo narrativo: métodos semânticos que permitem ao narrador dar concordância na representação do discordante. Estas distorções são possíveis devido ao reconhecimento da existência de um narrador que está em relação direta com as personagens e a realidade que os envolve. Elas ramificam-se em três níveis:

- 1.) de *ordem*: são feitas através do uso de analepses, ou seja, o contar pela memória ou o “voltar atrás”; e as prolepses, o contar pela expectativa, ou seja, a antecipação dos acontecimentos; estas permitem reorganizar o tempo vivido segundo uma significação⁹⁶;
- 2.) de *duração*: estão vinculadas ao tempo levado para contar a história podendo ser medido de forma espacial – através do número de páginas que um determinado momento leva a ser contado; é feita a valorização de acontecimentos, bem como a manipulação da atenção que lhes é dada;⁹⁷

⁹⁶ “A narrativa épica, desde a *Iliada*, é reputada a esse respeito pela sua maneira de começar *in media res*, e de proceder, em seguida, a uma volta atrás com fins explicativos.” Trad. de “Le récit épique, depuis l’*Iliade*, est réputé à cet égard pour sa manière de commencer *in medias res*, puis de procéder à un retour en arrière à des fins explicatives.” *Idem* p.156.

⁹⁷ “só é possível comparar a velocidade respetiva da narrativa e da história, sendo a velocidade sempre definida por uma relação entre uma medida temporal e uma medida espacial. Isto significa, para caracterizar as acelerações ou as desacelerações da narrativa com relação aos eventos contados, comparar,

3.) de *frequência*: corresponde ao número de vezes que determinado acontecimento e retomado ao longo da história ou, pelo contrário, omitido; possibilita reforçar uma ideia ou tema;⁹⁸

Estas distorções reforçam a distinção entre os três planos referidos anteriormente, assim como a importância de introduzir a análise da interação entre o narrador e as personagens, dentro desse mundo fictício. Na próxima seção, será analisado de que forma se relacionam o autor e o narrador enquanto personalidades cuja influência é igualmente reconhecida. No centro da investigação estará a distinção entre voz narrativa e ponto de vista, complementando-a com a análise das distorções do tempo narrativo e do conceito de discurso. O objetivo é reforçar a pertinência das representações feitas através deste “novo mundo” para o enriquecimento da compreensão do mundo real e da complexidade por detrás da experiência da existência.

2.3.2) Ponto de Vista e Voz Narrativa

Retomando o que foi concluído anteriormente, as narrativas de ficção são configuradas através da correlação *enunciação-enunciado-mundo-do-texto*⁹⁹. Eles distinguem-se pelas estruturas temporais a que pertencem. O elo de ligação entre estes três níveis é o autor, responsável, não apenas pela criação do mundo do texto, como também da escolha da forma e estilo narrativo desse tempo fictício. Poder-se-á, no entanto, conceber o autor e o narrador como agentes idênticos na *configuração narrativa*?

Como referido, o autor é o responsável da mediação entre a realidade e a narrativa, uma vez que cria a ficção partindo da *pré-figuração* que faz do mundo real. O narrador, por seu turno, existe no domínio fictício onde a obra se desenvolve, seja como personagem integrante – na primeira ou terceira pessoa –, seja como presença

(...), a duração do texto, medida em páginas e linhas, à duração da história, medida no tempo do relógio.” Trad. de “qu'on peut seulement comparer la vitesse respective du récit et de l'histoire, la vitesse étant toujours définie par un rapport entre une mesure temporelle et une mesure spatiale. On en revient ainsi, pour caractériser les accélérations ou les ralentissements du récit par rapport aux événements racontés, à comparer (...), la durée de l'histoire, mesurée en temps d'horloge” *Idem* p.158.

⁹⁸ “raconter une fois ou n fois un événement qui arrive une seule fois ou n fois” *Idem* p.159.

⁹⁹ cap. “enunciado-enunciação-mundo-do-texto” in: Paul. *Temps et récit: Tome II*. Paris : Éditions du Seuil, 1985 pp. 151-165.

omnisciente, com acesso privilegiado ao *mundo do texto*. É possível constatar, portanto, que apesar de se poderem confundir dentro da narrativa, são agentes fundamentalmente distintos e influenciadas por uma linha temporal específica.

Esta diferenciação pode ser esclarecida pelo exemplo concreto de *A Ratazana* devido a duas razões: em primeiro lugar porque o narrador principal é um ser fictício, distinto de Günter Grass¹⁰⁰; em segundo lugar, porque é uma história ramificada em três linhas temporais distintas, uma delas narrada pela “Rata”. Desta feita, o ato de significação, não se restringe à possibilidade de criação de variações imaginativas pelo autor; alastram-se igualmente, à importância das formas escolhidas pelo autor, através das quais o narrador irá contar essas experiências fictícias do tempo. Como Ricoeur antecipa:

a noção de experiência fictícia do tempo, para a qual fazemos convergir todas as nossas análises da configuração do tempo pela narrativa de ficção, não poderá evitar os conceitos de *ponto de vista* e de *voz narrativa*, na medida em que o *ponto de vista* é o *ponto de vista* sobre a esfera de experiência à qual pertence o personagem e em que *a voz narrativa* é aquela que, dirigindo-se ao leitor, apresenta-lhe o *mundo contado*.¹⁰¹

Segundo o filósofo, os “procedimentos narrativos especiais” que permitem ao narrador proceder à narração do “discurso dos seus personagens” e as suas vivências, podem ser identificados através das noções de *voz narrativa* e *ponto de vista*¹⁰². Estes dois conceitos distinguem-se pela forma como trabalham o texto tornando-o inteligível,

¹⁰⁰ Nesta narrativa de ficção, o mundo do texto é configurado segundo a pré-figuração de Grass, um indivíduo alemão nascido em 1927, fortemente influenciado pelos acontecimentos do seu tempo: o rescaldo das duas grandes guerras; a iminência de um conflito nuclear; o agravamento das alterações climáticas, etc.

¹⁰¹ “la notion d’expérience fictive du temps, vers laquelle nous faisons converger toutes nos analyses de la configuration du temps par le récit de fiction, ne pourra faire l’économie des concepts de point de vue et de voix narrative, dans la mesure où le point de vue n’est point de vue sur la sphère d’expérience à laquelle appartient le personnage, et où la voix narrative est celle qui, s’adressant au lecteur, lui présente le monde raconté.” *Idem* p.147.

¹⁰² “A questão será, então, saber porque que procedimentos narrativos especiais a narrativa se constitui em discurso de um narrador que conta o discurso de seus personagens. As noções de ponto de vista e de voz narrativa designam alguns desses procedimentos.” Trad. de : “La question sera alors de savoir par quels procédés narratifs spéciaux le récit se constitue en discours d’un narrateur racontant le discours de ses personnages. Les notions de point de vue et de voix narrative désignent quelques-uns de ces procédés.” *Idem* p.166.

e as estratégias utilizadas pelo narrador para fazer passar a sua mensagem estando, por essa razão vinculados às noções de *poética* e *retórica*. O conceito de *ponto de vista* está ligado ao *mundo do texto*, e reflete a perspectiva através da qual o narrador faz a representação das personagens e a representação da interação entre eles¹⁰³. Para completar esta noção, Ricoeur retoma a teoria de Boris Uspensky, presente em *A Poetics of Composition*¹⁰⁴ relativa aos vários planos base para a construção ponto de vista. Segundo Uspensky, são quatro os planos: o *plano ideológico*; o *plano fraseológico*; o *plano espacial/temporal*; o *plano dos tempos verbais*.

O *plano ideológico* é caracterizado por Ricoeur enquanto “sistema que organiza a visão conceitual do mundo”¹⁰⁵ presente, tanto no momento de configuração do autor, como na interação entre as personagens, no mundo do texto. No caso de *A Montanha Mágica* é possível identificar este plano 1.) na perspectiva crítica da atualidade europeia, segundo a qual Thomas Mann constrói o mundo da intriga, abordando ironicamente as várias ideologias existentes; e 2.) na influência dessa perspectiva na construção do narrador e do seu posicionamento perante a história que narra, a de Hans Castorp¹⁰⁶.

O *plano fraseológico* que, como o nome indica, refere-se às características do discurso do narrador ou das personagens – feitos na terceira pessoa ou na primeira pessoa – e a intersignificação entre ambos, ao longo das narrativas. Em *A Ratazana*, o narrar da história é feito pelo intercalar de duas vozes: a do narrador e a da Rata. Cada uma delas é responsável pelo contar de um fio condutor específico da narrativa de ficção: ao narrador cabe narrar o desenrolar da história geral, o processo criativo por detrás da construção de um filme e os desenvolvimentos da história do filme que é construído pelo narrador; à Rata, a responsabilidade de narrar uma realidade paralela

¹⁰³ “Le point de vue, dirons-nous, designe dans un récit à la troisième ou à la première personne l’orientation du regard du narrateur vers ses personnages et des personnages les uns vers les autres. Tomo II p.176.

¹⁰⁴ Uspensky, Boris. *A Poetics of Composition: The Structure of the Artistic text and Typology of a Compositional Form*. Tradução de Valentina Zavarin e Susan Wittig, Estados Unidos : University of California Press. 1973

¹⁰⁵ “C’est-à-dire à celui des évaluations, que la notion de point de vue prend corps, dans la mesure où une idéologie est le système qui régle la vision conceptuelle du monde en tout ou partie de l’œuvre.” *Idem* p.178.

¹⁰⁶ “a elevada vetustez da nossa história provém de se passar antes de uma certa viragem e linha de fronteira que cindiu profundamente a vida e a consciência... Ela passa-se ou, para evitar propositalmente todo o presente, passou-se e foi passada antigamente, outrora, noutros tempos, do mundo antes da grande guerra, com cujo início tanta coisa começou que praticamente não terá cessado de começar.” Mann, Thomas. *A Montanha Mágica*. Traduzido por António Sousa Ribeiro. Lisboa : Relógio D’Água, 2020 p.17 e 18

à do narrador, na qual se conta o processo de extinção da raça humana. Através deste *plano fraseológico*, aplicado a esta ficção, é possível deduzir as complexidades da relação que se pode estabelecer entre as duas variações de discurso¹⁰⁷. Pela interpretação de Ricoeur, as alternâncias entre os vários pontos de vista discursivos servem de “vetores de estruturação”, ou seja, guias para a configuração da narrativa.

O *plano espacial/temporal* corresponde à forma como o fio condutor é articulado, tendo em conta perspectiva “puramente perceptiva”¹⁰⁸ que o narrador e as personagens têm relativamente ao espaço e ao tempo que servem de pano de fundo para a sua existência ficcional. As primeiras referem-se às alternâncias de foco, posição, ângulo de abertura do que está a ser narrado, as segundas às alternâncias entre estados de antecipação de um tempo futuro, recordação de um tempo passado ou o relato em tempo real. Estas alternâncias permitem ao narrador enriquecer o sentido da mensagem que pretende narrar, como é o exemplo em *A Ratazana*, onde é feita uma passagem entre vários planos espaciais e temporais, com intervenientes específicos e um intuito claro para a história como um todo¹⁰⁹.

O plano *dos tempos verbais*, é caracterizado pela correlação entre a alternância entre “tempo presente/tempo passado” e o envolvimento/distanciamento do narrador na ação. Este plano representa as ferramentas gramaticais que articulam e colocam a história na forma de texto que pode ser compreendido¹¹⁰. Na ficção de Günter Grass, esta alternância representa a transição entre o contar dos acontecimentos no tempo presente e na primeira pessoa; e o momento narrativo da Rata, *re-narrado* ou transcrito pelo narrador que introduz os seus momentos.

Partindo desta pluralidade de planos é possível ter um vislumbre da complexidade da configuração narrativa, exaltando a flexibilidade do mundo fictício

¹⁰⁷ “c’est-à-dire celui des caractéristiques du discours, que relève l’étude des marques de la primauté du discours du narrateur ou de celle du discours de tel personnage dans la fiction en troisième personne ou dans la fiction en première personne”. *Idem* p.178.

¹⁰⁸ “La conduite du récit n’a pas sans une combinaison de perspectives purement perceptives, impliquant position, angle d’ouverture, profondeur de champ. (...) Il en va de même de la position temporelle, tant du narrateur par rapport à ses personnages que des uns par rapport aux autres.” *Idem* p.179.

¹⁰⁹ “Tarde de mais, tarde de mais, exclamou ela e apoderou-se do meu sonho. Empoleirada numa árvore morta, ora num pouso, ora noutra, a Rata dizia: Devíeis ter-vos mexido mais cedo. Então teríeis aprendido à vossa custa. (...) E já em cima de um monte de lixo a lançar o seu desprezo: – Lamentável, o vosso balanço final! Fome por todo o lado, que chamáveis, num jogo de palavras, de rato.” Grass, Günther. *A Ratazana*. Tradução de Carlos Leite Lisboa: D. Quixote, 1991. p.171

¹¹⁰ “des aspects constitue un niveau distinct, dans la mesure où ce sont les ressources purement grammaticales, etrains no les significations temporelles proprement dites, que sont ici traitées. *Idem* p.179.

para receber as experiências fictícias do tempo dos seus personagens, como Ricoeur esclarece:

a possibilidade de adotar pontos de vista variáveis—propriedade inerente à própria noção de ponto de vista—proporciona ao artista a oportunidade, (...), de variar os pontos de vista dentro da mesma obra, multiplicá-los e incorporar suas combinações à configuração da obra.¹¹¹

Continua por explorar, no entanto, as valências por detrás das várias vozes narrativas responsáveis pelo narrar dos planos de pontos de vista escolhidos, desdobrando-se em três tipos: a *narrativa direta*, o *monólogo*, *indireta livre*. Estes componentes relativos à *voz narrativa*, bem como as características gramaticais adjudicadas a cada uma destas técnicas, permite a distinção, ao longo do desenvolvimento da narrativa, entre o narrador e as personagens.

A primeira técnica caracteriza-se pela forma de narração omnisciente, normalmente construído na terceira pessoa gramatical¹¹², no qual o narrador aos pensamentos dos personagens e da realidade que os envolve. Esta técnica narrativa está bastante presente em *A Montanha Mágica*, onde é contada a história de Hans Castorp através do olhar de um narrador que, apesar de não fazer parte desse mundo fictício, sabe tudo sobre ele.

A segunda voz divide-se em *monólogo transcrito* e *monólogo autotranscrito*, referindo-se ao ato de narrar pela citação de um pensamento interior do personagem que, no primeiro caso, é feita pelo narrador e, no segundo, feita pela citação de si própria¹¹³; A tessitura da intriga de *A Ratazana* é construída segundo este estilo, sendo feita uma alternância entre o monólogo transcrito da história contada pela Rata, e o *monólogo autotranscrito*, pela referência do narrador aos seus próprios pensamentos.

¹¹¹ “la possibilité d’adopter des points de vue variables—propriété inhérente à la notion même de point de vue— donne à l’artiste l’occasion, (...), de varier les points de vue à l’intérieur de la même œuvre, de les multiplier et d’en incorporer les combinaisons à la configuration de l’œuvre.” *Idem* p.177.

¹¹² “Le procédé majeur, de part et d’autre de la ligne de partage des deux grandes classes de fiction narrative, est la narration directe des pensées et des sentiments, que le narrateur les attribue à un autrui fictif ou à lui-même.” *Idem* p.169.

¹¹³ “La première- celle du monologue rapporté- consiste à citer le monologue intérieur de l’autrui fictif ou à faire que le personnage se cite lui-même en train de monologuer, comme dans le monologue auto rapporté” *Idem* p.169-170.

Por último, a voz construída segundo uma técnica *indireta livre*, caracterizado enquanto narrativização do monólogo construído maioritariamente pela utilização do tempo passado e a utilização da terceira pessoa gramatical. Ao contrário da técnica anterior, em que este monólogo era citado, nesta o narrador “empresta a sua voz” ao personagem para que este proceda ao seu discurso¹¹⁴. O romance de Günter Grass demonstra muito bem esta hipótese uma vez que é pela inteligibilidade da transição entre técnicas de articulação das vozes narrativas que o leitor pode identificar o fio condutor a ser narrado. É através da identificação destas “pistas” fornecidas pelas técnicas narrativas no ato de leitura, que se torna possível a interpretação do leitor como Ricoeur deixa claro no final do capítulo dedicado a este estudo:

“Qualquer ponto de vista é o convite dirigido a um leitor para que oriente seu olhar na mesma direção que o autor ou o personagem; por sua vez, a voz narrativa é a palavra muda que apresenta o mundo do texto ao leitor;”¹¹⁵

O filósofo chama ainda a atenção para os *romances polifónicos*, onde é possível visualizar com maior clareza a dialética entre a multiplicidade dos pontos de vista e o tipo de voz narrativa escolhido para os narrar. Neste tipo de romance a voz do narrador confunde-se com a voz das personagens, deixando de ser clara a divisão entre quem narra a história e quem a vive. Esta noção é colocada em oposição ao romance monológico, onde a voz narrativa central é a do “narrador-autor”, único responsável pelo narrar das personagens¹¹⁶.

Um bom exemplo deste tipo de narrativa pode ser encontrado no romance *As Ondas*, de Virginia Woolf, já referido anteriormente. Nesta narrativa a consciência de cada membro de um grupo de amigos é narrada através do *monólogo autotranscrito*, contribuindo para o desenrolar do fio condutor real da história. O leitor, por conseguinte, tem acesso a uma representação dos acontecimentos através da junção e

¹¹⁴ “le discours du narrateur y prend en charge le discours du personnage en lui prêtant sa voix, tandis que le narrateur se plie au ton du personnage.” *Idem* p.170

¹¹⁵ “Tout point de vue est l’invitation adressée à un lecteur à diriger son regard dans le même sens que l’auteur ou le personnage ; en retour, la voix narrative est la parole muette qui présente le monde du texte au lecteur. ” *Idem* p.163.

¹¹⁶ “é, portanto, a própria relação entre discurso do narrador e discurso do personagem que é inteiramente subvertida” trad. de: “C’est donc leur apport même entre discours du narrateur et discours du personnages qui est entièrement subverti” *Idem* p.183.

interpretação dos vários fragmentos de percepções e memórias de cada uma das personagens. Isto é possível, em última entrância, devido a uma grande multiplicidade de pontos de vista narrados pelos vários tipos de vozes narrativas e as características específicas. Assim, é possível constatar que a grande valência deste estilo reside na:

“revolução na concepção do narrador e da voz do narrador, tanto quanto na do personagem. A relação dialogal entre os personagens é, de facto, desenvolvida a ponto de incluir a relação entre o narrador e seus personagens.”¹¹⁷

Mais do que identificar as diferenças entre cada conceitos, a noção de romance polifónico vem sustentar, igualmente, o argumento de que não é possível conceber o ato de configuração narrativa sem reconhecer a existência de uma voz exterior e independente ao mundo do texto, mas que se debruça sobre este. É desta diferenciação entre o que é narrado e como é narrado que se forja a independência do narrador das estruturas temporais que envolvem o autor. Esta abertura surge da aplicação das várias técnicas narrativas características das narrativas de ficção, utilizadas na articulação das experiências que compõem o mundo fictício desenvolvido. Segundo Ricoeur, são estas características que, em última instância, possibilitam que as variações imaginativas configuradas tenham potencialidade para *re-figurar* a realidade do leitor, pelas novas perspectivas que oferece sobre o mundo real.

2.3.3) A liberdade da configuração dos tempos verbais na construção de variações imaginativas

Até agora, foram exploradas as várias características que permitem às narrativas de ficção configurar *variações imaginativas* da experiência do tempo pela correlação entre *enunciação-enunciado-mundo do texto* e a sua articulação pelas alternâncias entre *ponto de vista* e *voz narrativa*. Falta, no entanto, um último componente que rematará à análise hermenêutica de *mimêsis II*: a articulação do heterogêneo através de ferramentas gramaticais.

¹¹⁷ “ C’est donc une révolution dans la conception du narrateur et de la voix du narrateur, tout autant que dans celle du personnage. Le rapport dialogal entre les personnages est en effet développé au point d’inclure le rapport entre le narrateur et ses personnages. ” *Idem* p.183.

Como já foi referido anteriormente, o tempo real é percebido enquanto passado, presente e futuro, constituídos pelos acontecimentos que “já foram” que “estão a ser” e que “ainda serão”. No entanto, para ser possível organizá-lo significativamente, é necessário acompanhar os termos semânticos de articulações verbais que permitam. Estes podem ser comparados a uma paleta de cores que o pintor tem à sua disposição para pintar um quadro. Como referido no tomo II:

Nesse sentido, pode-se dizer que, se a sintaxe oferece sua gama de paradigmas e transições ao narrador, é no trabalho de composição que esses recursos são atualizados. Essa é a afinidade profunda que é possível discernir entre teoria dos tempos verbais e teoria da composição narrativa.¹¹⁸

Por conseguinte e tendo em conta as premissas do capítulo anterior, o foco deste subcapítulo será o de responder à seguinte questão: quais as contribuições dos sistemas de organização dos tempos verbais para a passagem da história a um texto concreto? Ricoeur aponta duas ordens de contribuições: *paradigmáticas* e *sintagmáticas* que se correlacionam e sustentam a produtividade proveniente da multiplicidade de combinações entre os tempos verbais. Como se verá neste capítulo, estes sistemas verbais são o elo entre as circunstâncias da comunicação e o significado que se prende passar através desta.

No que respeita a *ordem paradigmática*, a contribuição é feita pelos tempos verbais característicos em cada língua e as suas especificidades à disposição do narrador. Na gramática da língua portuguesa, por exemplo, a utilização do pretérito perfeito introduz um acontecimento consumado – a “rata descreveu a era pós-humana” – já a utilização do pretérito imperfeito simboliza uma ação inacabada – “eu escrevia uma carta”. Por outro lado, as *contribuições sintagmáticas*, são relativas à multiplicidade de formas de organização e disposição dos acontecimentos através das combinações entre os vários tempos verbais. Estes jogos demonstram-se na utilização de dois tempos verbais distintos – como o pretérito perfeito e o imperfeito, para narrar o encadeamento

¹¹⁸“En ce sens, on peut dire que, si la syntaxe offre sa gamme de paradigmes et de transitions au narrateur, c’est dans le travail de composition que ces ressources sont actualisées. Telle est la profonde affinité qu’on peut discerner entre théorie des temps verbaux et théorie de la composition narrative.” *idem* p.137.

dos acontecimentos numa frase com sentido: “eu escrevia uma carta, quando a rata descreveu a era pós-humana”.

Estes sistemas oferecem ao narrador a capacidade de tornar o mundo do texto inteligível e de organizar o encadeamento das ações das personagens e dos acontecimentos. Assim, devido à grande variedade de combinações, o autor tem, à sua disposição, várias formas de manipular o tempo real que representa. Segundo Ricoeur, esta possibilidade surge apenas do grau de independência, característico às narrativas de ficção e possibilitam a livre articulação dos tempos verbais:

Em outras palavras, a sintagmatização dos tempos verbais é tão essencial quanto a sua constituição paradigmática. Porém, tanto a primeira quanto a segunda exprimem a autonomia dos sistemas dos tempos do verbo em relação ao que, numa semântica elementar da experiência cotidiana, chamamos o tempo.¹¹⁹

Para compreender melhor esta ideia, olhemos para a teoria de Harald Weinrich, relativa às três facetas da comunicação: *situação de locução*, *perspectiva de locução*, *dar relevo*. O objetivo é o de aprimorar a noção de ato de configuração narrativa, conjugando em si, a análise das circunstâncias da comunicação e do significado por detrás dessas circunstâncias, proveniente da articulação “livre” dos tempos verbais.

O primeiro momento, relativo à *situação de locução* (ou *Sprechsituation*), refere-se às duas opções que um narrador tem à sua disposição para transmitir a tessitura da intriga: o contar (ou *erzählen*) e o comentar (ou *besprechen*). O contar é caracterizado enquanto atitude de distensão ou desprendimento entre o que é narrado e o locutor; através desta perspectiva, concebe-se o que é contado enquanto algo distante do locutor e, de certa forma, contado imparcialmente. O comentar, por outro lado, é caracterizado por uma atitude de tensão entre o objeto da comunicação e quem o faz; é possível reconhecer uma certa ligação e posição valorativa do narrador relativamente a este objeto da sua narrativa. Cada uma destas formas é caracterizada pelos tempos verbais específicos e utilizados para construir a narrativa e “avisar” o

¹¹⁹ “Autrement dit, la syntagmatisation des temps verbaux est aussi essentielle que leur constitution paradigmatische. Mais la première autant que la seconde expriment l’autonomie du système des temps du verbe à l’égard de ce que, dans une sémantique élémentaire de l’expérience quotidienne, nous appelons le temps.” *idem* p.117.

leitor da alternância entre os tipos de enunciação que está a ser feita. O mundo comentado é caracterizado pela utilização do presente, pretérito perfeito composto e futuro; o mundo contado, por seu turno, é caracterizado pelo pretérito perfeito simples, pretérito imperfeito, o condicional e o mais-que-perfeito. A utilização de cada tempo revela, portanto, as intenções do autor por detrás do que é narrador: seja a de descrever os acontecimentos ou de exprimir uma opinião sobre o que é comentado¹²⁰.

O segundo eixo, referente à *perspectiva de locução*, ramifica-se igualmente em dois planos: o tempo do ato de locução, que podemos ligar à enunciação, e o tempo do texto, que podemos ligar ao mundo do texto. Neste eixo é investigada a interseção do tempo que envolve as personagens fictícias e os acontecimentos e acidentes em que essas personagens são envolvidas e o tempo em que o narrador procede ao narrar dos acontecimentos. Estas ramificações completam as investigações feitas relativamente às distorções do tempo, demonstrando a sua importância para além de mero ornamento e podem ser combinados de três formas: por antecipação, retrospeção ou coincidência¹²¹. Este segundo plano de comunicação conjuga-se com o primeiro plano, relativo à divisão entre mundo comentado e mundo contado, pelo que cada uma destas divisões tem os tempos específicos para proceder à antecipação, retrospeção ou coincidência. No mundo comentado, a retrospeção é demarcada pelo pretérito perfeito composto, a propensão, pelo futuro. No mundo contado, o passado e o mais-que-perfeito, introduzem uma retrospeção, o condicional a prospeção e o pretérito perfeito e imperfeito, o momento em que o narrador se associa aos eventos, mas sem as características do comentário.

Por último, é apresentado o eixo do *dar relevo*, que denomina a escolha dos acontecimentos que devem ser destacados no primeiro plano de uma narrativa e, assim, receber mais atenção do leitor, em oposição ao que é escolhido para segundo plano¹²². Para exemplificar visualmente, podemos pensar no quadro *Gioconda* de Leonardo da Vinci, onde é possível verificar que estas noções demonstram-se na escolha da composição dos elementos que constituem o quadro: no plano central, a

¹²⁰ “Ce sont, en retour, les temps qui transmettent un signal du locuteur à l’auditeur : ceci est un commentaire, ceci est un récit ; c’est en ce sens qu’ils opèrent une première répartition entre objets possibles de communication, un premier découpage schématique du monde entre un monde commenté et un monde raconté.” *Idem* p.128.

¹²¹ “La possibilité de ce décalage entre le temps de l’acte et le temps du texte résulte du caractère linéaire de la chaîne parlée et donc du déroulement textuel lui-même. D’un côté, tout signe linguistique a un avant et un après dans la chaîne parlée.” *Idem* p.131.

¹²² “La mise en relief consiste à projeter au premier plan certains contours en repoussant les autres à l’arrière-plan.” *Idem* p.123.

Mona Lisa; em segundo plano, a representação de uma paisagem de forma desfocada. Nas narrativas de ficção, este eixo é configurado tendo em conta as intenções do narrador e guiam a escolha dos episódios e a sua organização tendo em conta a sua importância para a intriga. Segundo a interpretação de Ricoeur, o pretérito perfeito assinala o destaque de determinado acontecimento, em oposição ao pretérito imperfeito, que assinala o “deslizar para o plano de fundo dos conteúdos contado”¹²³. A concretização deste último eixo solicita ao narrador que tenha uma clara noção de qual a mensagem que pretende passar e o caminho pelo qual pretende levar o autor a chegar a essa mensagem.

Pela investigação dos três eixos de comunicação é possível deduzir uma descontinuidade entre a experiência do tempo vivido e a sua transposição para uma narrativa. O tempo vivido é percebido enquanto passagem contínua entre passado-presente-futuro, a narrativa, por sua vez, configura essa continuidade mediante articulações gramaticais que permitem a significação dessa experiência do tempo. Na seguinte citação, Ricoeur chama igualmente a atenção para esta “falha” entre os dois tempos justificando a caracterização das narrativas pela “quase-independência” da realidade:

A necessidade de separar o sistema dos tempos do verbo da experiência viva do tempo e a impossibilidade de separá-los completamente me parecem ilustrar maravilhosamente o estatuto das configurações narrativas, ao mesmo tempo autônomas com relação à experiência cotidiana e mediadoras entre o antes e o depois da narrativa.¹²⁴

Considerando o que foi dito sobre esta divisão em três eixos, o que justifica a necessidade de uma independência parcial dos sistemas dos tempos verbais na representação do tempo real? Como foi visto até este momento, as narrativas de ficção partem do mundo prático e da experiência vivida do tempo, *pré-figurado* em *mimêsis I*. Aceitando a hipótese de Ricoeur, esta *pré-figuração* é já, ela mesma, uma “quase-narrativa” que, para adquirir sentido no intelecto do indivíduo, precisa de ser organizada

¹²³ “le passé simple, tandis que l'imparfait signale le glissement à l'arrière-plan des contenus racontés, comme on l'observe fréquemment au début et à la fin des contes et des légendes.” *Idem* p.132.

¹²⁴ “La nécessité de disjoindre le système des temps du verbe de l'expérience vive du temps et l'impossibilité de l'en séparer complètement me paraissent illustrer à merveille le statut des configurations narratives, à la fois autonomes par rapport à l'expérience quotidienne et médiatrice entre l'amont et l'aval du récit.” *Idem* p.117.

com recurso a ferramentas gramaticais, independentes dessa experiência do tempo. Partindo da *pré-figuração* da realidade humana, estes sistemas oferecem ao locutor/autor não só a capacidade para criar um mundo próprio, mas, principalmente, de tornar esse mundo e a experiência do tempo, inteligível. Contudo, poderá esta independência parcial, relativa ao tempo real e às suas estruturas, ser total? No caso de uma narrativa de ficção, os acontecimentos narrados, pertencem já a um tempo fictício, diferente do tempo que envolve o mundo real. É necessário manter em mente que um corte definitivo entre os tempos verbais e a experiência do tempo poderia implicar a incapacidade de colocar em concordância o discordante. Apelar a uma independência total dos sistemas de organização dos tempos verbais teria como resultado a inviabilização da construção de *mimèsis I*, a configuração em *mimèsis II* e o regresso a *mimèsis III*¹²⁵.

Retomando a questão inicial, com que se iniciou este segundo capítulo, as narrativas de ficção, ainda que seja possível ultrapassar a problemática representação ilusória, são réplicas redundantes da realidade. Contudo, a análise do *ato de configuração* da narrativa de ficção segundo uma perspectiva fenomenológica e hermenêutica, fornece uma nova perspectiva sobre o problema. As narrativas de ficção, pelo seu carácter mediador, conseguem colocar em concordância a realidade discordante pela sua articulação através do “como se”, com a projeção de variações imaginativas da realidade. A sua configuração é possível devido às articulações gramaticais e estruturas narrativas que materializam a realidade heterogénea num mundo inteligível. Mais do que replicar o real, permitem perspetivá-lo de novas formas, ao reinventar a experiência do tempo. Por conseguinte, o carácter redundante é desmistificado pela capacidade de *significação* que confere uma função cognitiva à literatura e suas obras.

¹²⁵ “d’une part, avons-nous soutenu, l’autonomie des systèmes de temps dans les langues naturelles paraît être en pleine harmonie avec la coupure instituée par la fiction au plan de *mimèsis II* ; d’autre part, cette autonomie du système de temps verbaux ne va pas jusqu’à une indépendance totale par rapport au temps vécu, dans la mesure où le système articule le temps de la fiction, lequel garde un lien avec le temps vécu, en amont et en aval de la fiction” *Idem* p.136.

Capítulo 3: Re-figuração da realidade segundo *mimèsis III*

Até este momento, foram exploradas várias características das narrativas de ficção utilizadas para responder às objeções relativas ao carácter ilusório e redundante da narrativa. Falta-nos, no entanto, responder a um último problema, relativo à caracterização das narrativas enquanto ambíguas pelas interpretações que pode gerar nos seus leitores. Assim, concluímos esta investigação sobre o modelo da progressão mimética, através da análise de *mimèsis III* que corresponde à receção da narrativa das narrativas de ficção por parte do leitor, representando a transição entre *mimèsis II* e *mimèsis III*. Como Ricoeur nos diz:

diria que *mimèsis III* marca a interseção entre o mundo do texto e o mundo do ouvinte ou do leitor. A interseção, portanto, do mundo configurado pelo poema e do mundo no qual a ação efetiva exibe-se e exibe a sua temporalidade específica.¹²⁶

Uma vez que todas as narrativas são construídas segundo o pressuposto de se dirigir a alguém, é necessário proceder a uma mudança de foco: deixemos de lado a investigação do sentido do texto em si, e centremos as investigações nas implicações que podem ter no leitor. O *ato de leitura* de uma narrativa de ficção dá início a um duplo processo no leitor: 1.) a apreensão da estrutura narrativa dos componentes constituintes das narrativas de ficção, bem como o intuito do narrador; 2.) a comparação entre os pressupostos que compõem a compreensão do mundo real e os que organizam os mundos fictícios criados. Assim, torna-se pertinente responder às seguintes questões: Em que consiste o momento de leitura e quais as suas características? Quais os aspectos negativos e positivos da responsabilidade que o leitor tem sobre a construção do sentido da obra?

Ao ler, por exemplo, as crónicas *do Mal de Amor* de Elena Ferrante, o leitor seria exposto a três pontos de vista distintos, assim como teria acesso a três experiências do tempo fictício. Nesta narrativa, dividida em três histórias independentes, o tema central centra-se na representação da relação entre mães e filhos assim como na representação das várias possibilidades da sua natureza. Imaginando que o leitor tem

¹²⁶ “je dirai que *mimèsis III* marque l’intersection du monde du texte et du monde de l’auditeur ou du lecteur. L’intersection, donc, du monde configuré par le poème et du monde dans lequel l’action effective se déploie et déploie sa temporalité spécifique.” *Idem TRI* p.136.

vindo a debater-se sobre este mesmo tema, devido a atritos recentes com a sua própria mãe, quando procede ao ato de leitura. Segundo o ponto de vista que temos trabalhado, o acesso às representações de pensamentos íntimos e relatos das vivências de três mães, o leitor poderia obter valiosas informações sobre o tema, comparando quicá, a sua relação com a sua mãe com a que esta a ser representados nestas *variações imaginativas*.

Pela leitura de uma determinada narrativa – constituída pela *pré-figuração* e configuração – o leitor adquire novas informações e perspectiva sobre o mundo que o rodeia. Assim, o argumento sustenta que, ao ser exposto a estas novas formas de significação da realidade, o leitor coloca em questão, não apenas o que lhe é dito pelo romance, mas, também, como concebe a sua própria realidade. Pretende-se, portanto, demonstrar que, pela leitura de narrativas como *A Montanha Mágica* ou *A Ratazana*, o leitor é impelido a comparar a sua *pré-figuração* do mundo com a representada na história.

Podemos conceber facilmente, no entanto, vários exemplos onde *o ato de leitura* é negligenciado pelo leitor ao fazer uma leitura desatenta ou mesmo quando certas palavras, ou frases fulcrais para o sentido do texto não são compreendidas. Estamos autorizados a dizer, neste caso, que se poderia esperar uma *re-figuração* da realidade por parte do indivíduo? A resposta é clara: uma vez que é no leitor que repousa a responsabilidade de interpretar e construir a mensagem, uma leitura mal feita colocaria em risco esta pretensão das narrativas. Devido a estas fragilidades, Ricoeur abre o subcapítulo referente a *mimèsis III* com a análise de um paradoxo que, apontando as fragilidades dos momentos miméticos – especialmente deste último – coloca em causa a possibilidade da *re-figuração* da realidade. Alega-se a existência de uma circularidade viciosa por detrás da transição entre as três *mimèsis* que, como consequência, coloca em causa o estatuto epistemológico das narrativas de ficção.

O argumento que sustenta a caracterização do *círculo mimético* enquanto vicioso constrói-se partindo do reconhecimento do lado conflituoso da representação da realidade pela narrativa e ramifica-se em duas problemáticas: a *violência interpretativa*, referente tanto ao momento de *mimèsis I* do autor quando ao momento de *mimèsis III* do leitor; a *redundância interpretativa*, referente ao lado pleonástico da repercussão das narrativas no intelecto do leitor. Estes dois problemas desaguam no problema geral que nos ocupa a última parte desta investigação, que é relativa à ambiguidade que as

narrativas de ficção fomentam. Por um lado, a *violência interpretativa* chama à atenção para a falibilidade da capacidade interpretativa, tanto do autor, quanto do leitor; por outro lado, a *redundância na interpretação* exalta o carácter de imitação que nada de novo tem a acrescentar sobre a realidade, não permitindo o desenvolvimento de novos pontos de vista pelo leitor.

Uma vez que o objetivo central desta investigação é compreender o que permite às narrativas de ficção de transformar a realidade do leitor, este capítulo será construído através da resposta às duas versões do problema. O objetivo é demonstrar que a narrativa consegue responder ao problema da ambiguidade através das noções de ato de criação e ato de leitura, efetuados pelo autor e o leitor, respetivamente. Para cumprir com estes objetivos será utilizado como obras base, o tomo I e III de *TR*, assim como *O Ato de leitura* de Wolfgang Iser¹²⁷. Espera-se, desta forma, demonstrar a progressão mimética não enquanto círculo vicioso que promove a ambiguidade, mas enquanto espiral produtiva que dá uma continuidade vertical à progressão mimética. Por conseguinte, para a resolução do primeiro problema segundo o ato criativo, analisaremos duas categorias de narradores: o indigno – aquele que não suscita confiança ao leitor pelas ilusões que cria; o digno – que, contrariamente, suscita confiança ao leitor. Esta divisão dar-nos-á uma nova luz sobre o problema através da integração das noções de esquematização e tradicionalismo, características do ato criativo. Para a resolução dos problemas relativos à segunda perspectiva, iremos analisar as categorias de *leitor implícito*, ou seja, o tipo de leitor que o autor tem em mente aquando da configuração da narrativa. Este estudo levará ao regresso dos conceitos de sedimentação e inovação, característicos do *ato de leitura*.

3.1) O ato criativo

A primeira versão do problema apontado a *mimèsis III*, relativa à *violência interpretativa*, aplica-se às deturpações que podem surgir da organização narrativa dos vários momentos “discordantes” que compõem a realidade. Este problema coloca em causa o trabalho do autor, responsável por reunir “significativamente” os vários

¹²⁷ Para uma compreensão mais aprofundada, consultar Iser, Wolfgang. *O ato de leitura: Uma teoria do efeito estético*, Vol. 1. Traduzido por Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

acontecimentos da realidade, apontando um conflito na transição entre *mimèsis I* e *mimèsis II*. Para Ricoeur, contudo, o enriquecer da compreensão da realidade do leitor possibilita-se por duas razões: 1.) por ser criada segundo estruturas da realidade com as quais o indivíduo está familiarizado, devida à sua própria capacidade de *pré-figuração*; 2.) por transcenderem a mera descrição do que existe, ou seja, por criarem algo de novo; O fator decisivo que distingue a articulação da *pré-figuração*, característico das narrativas de ficção, subjaz precisamente neste seu desprendimento criativo. A *pré-figuração* da realidade é, portanto, um momento indispensável e de extrema importância para o desenrolar da progressão da *tríplice mimèsis* e a concretização da *re-figuração* do pensamento do indivíduo.

Ora, a primeira versão do problema surge precisamente, desta transição, colocando em causa o trabalho do autor, responsável por organizar, “significativamente”, a realidade em desordem¹²⁸. Retomando o paradoxo da *distentio-intentio*, de Agostinho de Hipona, referente à compreensão da experiência discordante do tempo real, a *violência interpretativa* identifica o lado problemático do processo conjunto de *neutralização-configuração* do tempo experienciado. Esta primeira versão do argumento estrutura-se primeiro pela atualização do autor através da experiência consciente da sua existência no tempo. Esta experiência é caracterizada pela dispersão de vários acontecimentos ao longo do desenrolar do tempo. Estes eventos, ações e acidentes apresentam-se ao indivíduo enquanto momentos “soltos” e dispersos no tempo, sem um significado fornecido à partida. Assim, o trabalho do indivíduo pertence à ordem interpretativa, cujo objetivo é o de conceber o ponto de agregação entre os vários elementos heterogêneos: o fio condutor em que se desenrolam os episódios segundo um determinado tema.

O processo de interpretação e posterior significação, ao ser concretizado na mente do indivíduo, não está presente na realidade ou nos acontecimentos sobre os quais se debruça. Por esta mesma razão, a narrativa é considerada uma estrutura artificial da realidade, em oposição à sua “estrutura natural”, ou seja, a realidade tal como ela se dá. Ao serem um “artifício literário” numericamente distinto do que pretende representar, as variações imaginativas da realidade que o mundo do texto cria, seriam descartadas à partida. O argumento de que se trata de um mundo construído à

¹²⁸ Ricoeur retoma a questão da aporia da *distentio-intentio*, de Agostinho de Hipona, nas explicações de *mimèsis III*, ao abordar este primeiro lado problemático da progressão mimética.

semelhança do mundo real não tem peso suficiente para desmistificar este problema. Assim, a *violência interpretativa* caracteriza a organização do tempo real discordante enquanto deturpação da realidade. Como Ricoeur nos explica: “Logo, a consonância narrativa imposta pela dissonância temporal permanece a obra daquilo que convém chamar de uma *violência da interpretação*.”¹²⁹

Por conseguinte, ainda que o autor consiga *re-organizar* os vários componentes da realidade humana, a sua configuração mantém-se no domínio do irreal. Seguindo esta ordem de ideias, as representações das correntes humanistas e niilistas em *A Montanha Mágica*, através das personagens de Settembrini e Naphta, perderiam a legitimidade para alargar a compreensão destas percepções do mundo e da existência. Esta construção parte de uma representação aproximada da realidade vivida, mas que, em última instância, produz realidades fictícias, ou seja, a realidade “como se” que sustenta a caracterização da ficção pela sua tendência para uma representação ilusória da realidade. Por conseguinte, a primeira versão do problema da circularidade pode ser identificada em dois aspectos centrais:

1. na violência por detrás do “colocar em concordância” o tempo vivido desordenado, no momento da *pré-figuração*;
2. nas deturpações identificadas nas representações pelo “como se”, no momento da *configuração*;

No entanto, com o avançar das investigações no capítulo “mundo do texto e mundo do leitor”, Ricoeur sugere que este problema surge igualmente do comportamento adotado pelo leitor, quando recebe a obra. Como se verá no próximo capítulo, a obra completa-se apenas quando é recebida pelo leitor que, ao interpretá-la, completa o seu sentido. Assim, este problema, aplicado ao *ato de leitura* caracteriza a violência por detrás da “imposição” de sentido ao texto¹³⁰. Segundo esta alegação de uma imposição ao leitor, denuncia-se a possibilidade de se incorrer numa transformação abrupta do texto, que poderá passar a significar coisas totalmente distintas do que

¹²⁹ “ Dès lors la consonance narrative imposée à la dissonance temporelle reste l’œuvre de ce qu’il convient d’appeler une violence de l’interprétation. ” *Idem TRIII* p.138.

¹³⁰ “É esse paradoxo que transforma o confronto entre o *mundo do texto* e o *mundo do leitor* num combate a que a fusão dos horizontes de expectativa do texto com os do leitor só traz uma paz precária.” Trad. de “C’est ce paradoxe qui fait de la confrontation entre le monde du texte et le monde du lecteur un combat auquel la fusion des horizons d’attente du texte avec ceux du lecteur n’apporte qu’une paix précaire.” *Idem TR III* p. 325.

realmente se pretendia. Por conseguinte, a *violência interpretativa* diz respeito, não apenas à transição de *mimèsis I* para *mimèsis II*, efetuada pelo autor, como também de *mimèsis II* para *mimèsis III*, concretizada pelo leitor. Ricoeur esclarece esta ideia no final da sua exposição da primeira versão do problema da *violência interpretativa*: “Aplica-se a todos os «casos de figura» de concordância discordante e de discordância concordante no nível da narrativa, assim como no nível do tempo. Em todos os casos, o círculo é inevitável, sem ser vicioso.”¹³¹

Existe, portanto, um abismo que se abre entre as configurações narrativas e a realidade, uma vez que se são sempre uma *re-significação*, feita quer pelo autor que interpreta o mundo e constrói a obra, seja pelo leitor, que interpreta a obra e re-figura a sua compreensão da realidade. Estará, no entanto, o leitor condenado a confrontar-se com esta violência sem ter como intervir para uma resolução produtiva deste problema? Deve-se avançar, portanto, no sentido de compreender o que sustenta este lado “indigno” das narrativas de ficção pela análise da credibilidade do narrador¹³². Esta inquisição irá introduzir a resposta geral que se pretende dar neste terceiro capítulo: a de que o leitor é impelido a nutrir um carácter de leitor ativo e desconfiado que, mesmo confrontado com o problema da violência, consegue ultrapassar essa questão.

3.1.1) Autor Implicado

Como afirmamos anteriormente, é inevitável reconhecer a responsabilidade do leitor no processo de construção narrativa uma vez que o texto e o objetivo do autor apenas estarão concluídos quando o leitor se debruçar ativamente sobre a narrativa. Podemos constatar, portanto, que o espírito crítico e ativo, que interpreta cuidadosamente e escrutina o texto, é exaltado pelo reconhecimento da possibilidade de uma representação ilusória por parte do autor. Segundo Ricoeur:

o romance moderno exercerá tanto melhor a sua função de crítica da moral convencional, eventualmente sua função de

¹³¹ “Elle s’applique à tous les « cas de figure » de concordance discordante et de discordance concordante au niveau du récit comme au niveau du temps. Dans tout le cas, le cercle est inévitable sans être vicieux » *Idem* TR I p.114.

¹³² “ele é quem toma a iniciativa da prova de força que subjaz à relação da escritura com a leitura.” Trad. de “C’est lui qui prend l’initiative de l’épreuve de force qui sous-tend le rapport de l’écriture à la lecture. » *Idem* TR III p.290.

provocação e de insulto, quanto mais suspeito for o narrador e mais apagado for o autor.¹³³

Com isto, pretende-se chamar a atenção, através da noção de um *autor implícito*, para a responsabilidade do leitor na possibilidade de uma *re-figuração* da realidade pela reconstrução ou resistência ao mundo proposto pelo autor. Desta feita, os esforços devem dirigir-se para a investigação da natureza do *autor implicado*¹³⁴ que, mediante técnicas narrativas, tem como intuito persuadir o leitor, de modo a comunicar-lhe a sua mensagem. É pertinente continuar com o autor no centro das nossas investigações, uma vez que é nele que surge o ponto de partida para todo o processo por detrás da progressão mimética.

É de notar, contudo, que esta definição de autor implicado não deve ser confundida com a de autor “real”, ou seja, o indivíduo responsável pela *pré-figuração* da realidade resultante na configuração da obra. Este tipo de autor deve ser entendido enquanto agente que pertence ao mundo do texto, podendo confundir-se com a voz narrativa, como Ricoeur esclarece, no início da sua análise deste ponto:

Decorre daí que o único tipo de autor cuja autoridade está em jogo não é o autor real, objeto de biografia, mas sim o autor implicado. Ele é quem toma a iniciativa da prova de força que subjaz à relação da escrita com a leitura.¹³⁵

Nesta passagem, ao referir-se “à prova de força” na relação entre o texto e a sua leitura, Ricoeur dá o ponto de partida para a constituição da sensação de confiança ou desconfiança que as narrativas de ficção suscitam no leitor. Delas é possível deduzir as noções de *narrador digno* ou *indigno* diretamente vinculadas à qualidade da capacidade de *pré-figuração* da realidade do autor e as suas intenções.

¹³³ “le roman moderne exercera-t-il d’autant mieux sa fonction de critique de la morale conventionnelle, éventuellement sa fonction de provocation et d’insulte, que le narrateur sera plus suspect et l’auteur plus effacé” *Idem* p.295.

¹³⁴ Este conceito pode ser analisado tanto na obra de Ricoeur, no terceiro tomo da sua obra, onde analisa a interação entre o mundo do texto e o mundo do leitor, como também na obra de Wolfgang Iser, quando investiga sobre as estratégias por detrás da configuração do texto literário.

¹³⁵ “Il en résulte que le seul type d’auteur dont l’autorité soit en jeu n’est pas l’auteur réel, objet de biographie, mais l’auteur impliqué. C’est lui qui prend l’initiative de l’épreuve de force qui sous-tend le rapport de l’écriture à la lecture.” *Idem* p.290.

Ao tipo de narrador que não suscita suspeição no leitor e que garante a legitimidade da sua autoridade, é considerado *narrador digno*¹³⁶. Este tipo de narrador é característico dos romances realistas, demonstrando-se habitualmente, pelas características de onnipresença, onnipotência, omnisciência. Em narrativas deste tipo o autor fornece informações confiáveis sobre as personagens, os acontecimentos, etc. No romance *Anna Karenina*, por exemplo, o narrador assume o lugar de uma terceira pessoa com acesso privilegiado a uma história de um amor adúltero e aos pensamentos pecaminosos das personagens.

Assim, o *narrador indigno*¹³⁷ suscita no leitor um sentimento de suspeição relativamente às histórias que conta e que impelem o leitor a considerar as suas representações como erróneas e, em muitos casos, ilusórias. Esta noção pode ser facilmente reconhecida na narrativa de ficção *As Ondas*, de Virginia Woolf, onde é possível identificar seis narradores. Neste exemplo, os narradores poderiam caracterizar-se como *indignos*, uma vez que aquilo que contam funda-se nas suas representações e interpretações da realidade, configurados segundo sensações e percepções, repletas de lacunas. Segundo este ponto de vista, o leitor não teria nenhuma garantia relativamente às intenções do autor implícito, nem sobre o objetivo geral da configuração.

A realidade é traduzida por este tipo de narrador, através do “como se”. Ao responder à questão, “o que é a morte?”, o intuito deixa de ser a descrição do seu fenómeno tal qual ele se dá. A *configuração* segue a estrutura da representação do que ele aparenta ser: a morte é como um sono profundo e eterno. A necessidade do “como se” pela narrativa de ficção, torna-a vulnerável às lacunas que esta forma, na sua tentativa de “imitar” a realidade.

Uma forma de contrariar o argumento *da violência interpretativa*, sem descartar a necessidade de independência da representação segundo a verosimilhança está na responsabilização do leitor no momento da receção da obra. Será, portanto, o leitor que, chamado a interpretar, terá de apresentar uma postura desconfiada, que coloca em questão tudo aquilo que o autor quis fazer-lhe chegar, como Ricoeur afirma:

¹³⁶ “narrateur digne de confiance, qu’assure son lecteur qu’il n’entreprend pas le voyage de la lecture aveux de vains espoirs et de fausses craintes concernant non seulement les faits rapportés, mais les évaluations explicites ou implicites des personnages” *Idem* p.295.

¹³⁷ “le narrateur indigne de confiance dérègle ces attentes, en laissant le lecteur dans l’incertitude sur le point de savoir où il veut finalement en venir”. *Idem* p.295.

A função da literatura mais corrosiva pode ser contribuir para fazer aparecer um leitor de novo tipo, um leitor ele próprio desconfiado, porque a leitura cessa de ser uma viagem confiante feita em companhia de um narrador digno de confiança, e tornara-se um combate com o autor implicado, um combate que o reconduz a si próprio.¹³⁸

Por conseguinte, mesmo que esta seja configurada segundo uma interpretação violenta e mentirosa da realidade, feita na *pré-figuração*, não significa que o romance esteja condenado à partida. Não podemos deixar de referir, ainda, que o comportamento do autor, ao manobrar habilmente a realidade, as suas simbologias e os seus significados, segundo uma estrutura temporal tem, já de si, um enorme carácter produtivo. Torna-se necessário, portanto, explorar este argumento relativo ao comportamento do leitor como resposta a esta primeira versão de viciosidade. O leitor cético, ao ser parte integrante do processo de consumação da narrativa, assume igualmente o papel de escrutinador da informação que emerge do texto que tem como horizonte, novas possibilidades de compreensão da experiência humana.

3.1.2) Resolução da violência interpretativa pelo ato criativo

Como foi explorado nos capítulos anteriores, o mundo do texto representa uma realidade paralela que não se limita a descrever o mundo real. Devido à sua natureza fictícia, são várias as lacunas apontadas às narrativas de ficção que esmorecem a sua validade enquanto ferramenta para a compreensão da realidade humana. Uma das objeções centrais, relativa ao problema da *violência da interpretação* faz duas alegações: por um lado, que as narrativas de ficção provêm de uma interpretação abusiva da realidade, que impingem ao leitor uma configuração desassociada da realidade; por outro lado, que este problema pode alastrar-se igualmente ao processo de interpretação e construção do sentido da obra, feita pelo leitor.

¹³⁸ “ Ce peut être la fonction de la littérature a plus corrosive de contribuer à faire apparaître un lecteur d’un nouveau genre, un lecteur lui-même soupçonneux, parce que la lecture cesse d’être un voyage confiant fait en campagne d’un narrateur digne de confiance, mais devient un combat avec l’auteur impliqué, un combat qui le reconduit à lui-même. ” *idem* p.297.

Paul Ricoeur, que reconhece este lado problemático da irrealidade da ficção, tenta resolver o problema inventivamente, sugere uma mudança de perspectiva: aquilo que é considerado patológico na natureza das narrativas de ficção é, precisamente, o que lhe confere qualidades hermenêuticas produtivas para a compreensão da realidade¹³⁹. A noção de produtividade engendra-se na liberdade do autor para usar a realidade em detrimento da mensagem que pretende passar, bem como na sua contribuição para a criação de um “novo tipo de leitor”. Assim, a primeira demonstração desta produtividade provém da análise da influência da irrealidade na configuração feita pelo autor. Retomamos novamente a reutilização da noção de variações imaginativas, analisada no segundo capítulo desta investigação, salientando, a par com Ricoeur, que é precisamente por ser uma ficção que pode falar da realidade, criando projeções paralelas da mesma:

É justamente quando uma obra de arte rompe com essa espécie de verossimilhança que ela desenvolve sua verdadeira função mimética. (...) Ele se identifica, em contrapartida, com o provável, no sentido do que poderia ocorrer.¹⁴⁰

Este processo criativo tem, inevitavelmente, um carácter estrutural que, dando concordância à realidade, permite uma maior clareza para a sua compreensão. A clareza provém das várias soluções que se podem configurar sobre um mesmo problema, tomemos o caso de *As Crónicas do Mal de Amor*, de Elena Ferrante como exemplo. Como foi referido, as várias narrativas de ficção, que compõem a obra compilada, debruçam-se sobre um tema central: a maternidade. Esta questão surge trabalhada em três enredos, marcados pela utilização do *monólogo autotranscrito e transcrito* como forma de enunciação das variações imaginativas:

- 1.) *Um Estranho Amor*, onde é configurada a história de Delia narrada na primeira pessoa pela descrição de acontecimentos passados. Neste mundo fictício que

¹³⁹ “Essa experiência viva consiste, por sua vez, numa verdadeira dialética, em virtude da negatividade que ela implica: *despragmatização e desfamiliarização*, inversão do dado em objeto da consciência imaginante, ruptura de ilusão.” Trad. de “Cette expérience vive consiste à son tour en une véritable dialectique, en vertu de la négativité qu’elle implique : *dépragmatisation et défamiliarisation*, inversion du donné en conscience imaginante, rupture d’illusion.” *Idem* p.309-310.

¹⁴⁰ “ C’est précisément lorsqu’une œuvre d’art rompt avec cette sorte de vraisemblance qu’elle déploie sa véritable fonction mimétique. Il s’identifie en revanche avec le probable au sens de ce qui pourrait avoir lieu” *Idem* p.346.

envolve a primeira crônica, Délia é uma desenhista, que se confronta com o suicídio da sua mãe e, conseqüentemente, com as reminiscências do passado que surgem conseqüentemente;

2.) Em *Os Dias do Abandono*, Olga, uma escritora publicada, confessa, mediante longos monólogos, a experiência do abandono e divórcio. Nesta crônica a narradora conta os vários estágios desta experiência e como influenciou a sua relação com os seus filhos, consigo própria e com o mundo;

3.) *A Filha Obscura*, configura a experiência de Leda, uma professora universitária e investigadora, já divorciada e com duas filhas. Seguindo o fio condutor da intriga, o leitor é encaminhado através das alternâncias entre recordações passadas, considerações sobre acontecimento do “tempo presente” e projeções futuras.

Algo comum a estas três narrativas de ficção, é o elevado teor reflexivo por detrás das confidências partilhadas por cada uma das personagens, relativamente às suas “experiências fenomenológicas da realidade”. Esta demonstração estabelece uma ponte importante entre a fase final da progressão mimética: “o regresso da narrativa à realidade”¹⁴¹. Este regresso à realidade surge da ligação que o leitor pode estabelecer com a narrativa, encontrando nela um novo sentido para compreender a sua própria realidade, como podemos depreender dos capítulos finais de Ricoeur:

delineia-se no horizonte dessa busca de coerência; se tiver um sucesso demasiado grande, o não-familiar torna-se familiar, e o leitor, tratando a obra de igual para igual, vem a crer nela, a ponto de se perder.¹⁴²

O que foi considerado responsável por uma violência interpretativa do autor, tornar-se-ia num não-problema, visto que essa irrealidade deixa de ser concebida enquanto uma simples mentira. A vantagem que Ricoeur identifica desta

¹⁴¹ “Em última análise, é esta capacidade de alegorização, ligada à catarse, que faz da aplicação literária a réplica mais próxima da apreensão analógica do passado na dialética do vis-à-vis e da dívida. Dizer é a distinta problemática que a aplicação levanta, sem nunca se libertar do horizonte da compreensão perceptiva e da atitude de fruição”. Trad. De : “ C’est finalement cette capacité d’allégorisation, liée à la catharsis, qui fait de l’application littéraire la réplique la plus approchée de l’appréhension analogisant du passé dans la dialectique du vis-à-vis et de la dette. Telle est la problématique distincte que l’application suscite, sans jamais toutefois s’affranchir de l’horizon de la compréhension percevant et de l’attitude de jouissance.”. *Idem* pp.263 e 264.

¹⁴² “ se dessine à l’horizon de cette recherche de cohérence ; si celle-ci réussit trop bien, le non-familier devient le familier, et le lecteur, se sentant de plain-pied avec l’œuvre, en vient à y croire, au point de s’y perdre ; ” *Idem* p.308.

característica, funda-se nas leituras que faz de Wolfgang Iser, nelas é preconizado que o “desvio” enquanto característica de artifício literário, é a característica que permite “falar-se” da realidade¹⁴³. Por conseguinte, é possível afirmar que o comportamento do autor, ao manobrar habilmente a realidade, as suas simbologias e os seus significados, segundo uma estrutura temporal tem, pode ser caracterizado pelo seu carácter produtivo.

A resolução do problema não é satisfeita se for apenas realidade uma análise unilateral das narrativas de ficção e dos seus processos de mediação da realidade. É igualmente necessário estabelecer ligação entre o autor, que constrói a obra segundo um determinado objetivo, e o leitor, que receberá a obra¹⁴⁴. Assumindo que se trata de uma configuração narrativa exemplar, como no caso de *A Montanha Mágica*, durante o *ato de leitura* o leitor deve ser impelido a tornar-se ativo no momento de recessão da obra. Ao interpretar o enredo construído em volta desta narrativa de ficção, o leitor seria confrontado com a percepção de valores humanistas, niilistas e progressistas que fazem um retrato da sociedade europeia no século XIX. O que garante ao leitor, no entanto, que as informações fornecidas pelo narrador possam ser fidedignas e confiáveis? Devido a esta razão, a compreensão de uma *teoria da leitura* funda-se no reconhecimento tanto da vertente *poética*, quanto *retórica*¹⁴⁵, que caracterizam a configuração narrativa: por um lado, na poética são exaltadas as formulações da realidade num texto comunicável; por outro lado, pela retórica identificam-se as intenções de persuasão por detrás da obra configurada e técnicas escolhidas.

Segundo este ponto de vista, ao receber uma determinada obra, o leitor vê-se confrontado com uma configuração que coloca em diálogo estas duas vertentes, tentando influenciar a sua forma de compreender o mundo. No entanto, e relembrando que nos estamos a debruçar sobre a resolução do problema da *violência interpretativa*, é

¹⁴³ “Se a ficção não é realidade não é porque Traduzido careça de atributos reais, mas sim porque é capaz de organizar a realidade de tal modo que esta se torna comunicável”. Iser, Wolfgang. *O ato de leitura: Uma teoria do efeito estético*, Vol. 1. por Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.p.102.

¹⁴⁴ “1.) a estratégia fomentada pelo autor e dirigida para o leitor; 2.) a inscrição dessa estratégia na configuração literária; 3.) a resposta do leitor, considerado quer como sujeito que lê, quer como público receptor.” Trad. de : “1) la stratégie en tant que fomentée par l’auteur et dirigée vers le lecteur ; 2) l’inscription de cette stratégie dans la configuration littéraire ; 3) la réponse du lecteur considéré lui-même soit comme sujet lisant, soit comme public récepteur. ” Paul. *Temps et récit : Tome III*. Paris : Éditions du Seuil, 1985 p.288.

¹⁴⁵ “a retórica (...) dá ênfase não ao suposto processo de criação da obra, mas sim às técnicas pelas quais uma obra se torna comunicável.” Tradução de : “ la rhétorique (...) elle met l’accent, non sur le processus présumé de création de l’œuvre, mais sur les techniques par lesquelles une œuvre se rend communicable. ” *Idem* p.290.

de reconhecer que estas estratégias não estão isentas de erros. Por um lado, a *configuração* pode ser mal conseguida, resultado numa narrativa desconexa e sem qualquer finalidade; por outro lado, a *configuração* pode ser mal-intencionada e ter como intuito persuadir o leitor segundo essas mesmas intenções. Temos, desta forma, a abertura para introduzir a noção da importância de um envolvimento ativo por parte do leitor, uma vez que será a partir do seu cepticismo que poderá identificar estes problemas na configuração narrativa. Como Ricoeur afirma:

O momento em que a literatura atinge sua eficiência mais alta talvez seja aquele em que ela põe o leitor na situação de receber uma solução para a qual ele tem de encontrar as questões apropriadas, aquelas que constituem o problema estético e moral colocado pela obra.¹⁴⁶

Em última instância, por meio de uma leitura crítica que a obra adquire o seu significado final uma vez que, escrever algo é sempre escrevê-lo para alguém. O ponto que Ricoeur defende é que a produtividade que surge do espírito crítico do leitor transcende o problema da violência, uma vez que impele à reflexão sobre o mundo do texto e o mundo real em que está inserido. Assim, continuar-se-á esta investigação procurando as características deste ato de leitura e de que forma esta nova atitude de leitor desconfiado permite a *re-figuração* da realidade.

¹⁴⁶ “Le moment où la littérature atteint son efficacité la plus haute est peut-être celui où elle met le lecteur dans la situation de recevoir une solution pour laquelle il doit lui-même trouver les questions appropriées, celles qui constituent le problème esthétique et moral posé par l’œuvre”. *Idem* p.317.

3.2) O ato de Leitura

Retomando a segunda versão do argumento da redundância interpretativa tem como problema central, a incapacidade de criação de algo novo que vá para além das estruturas pré-figuradas da realidade no indivíduo que recebe a obra. Partindo desta premissa, o argumento da redundância interpretativa advoga que a *re-figuração* em *mimese III* retoma as estruturas narrativas, já implícitas na *pré-figuração*¹⁴⁷. O problema surge da aparente incapacidade de criação de algo novo por parte do leitor que recebe a obra. Assim, uma vez que a obra é uma composição conjunta do autor e do leitor, a resolução dos problemas que pelo ato criativo não garante que estes não se apresentem novamente no ato de leitor.

Por esta razão, impõe-se a análise do *ato de leitura* e da dialética entre o autor e a obra para identificar os problemas encontrados e rebatendo-os. Em concordância com o que foi dito anteriormente, esta dialética “obra-autor” retoma a realidade para estabelecer uma ligação com o leitor que seja criativa, ou seja, que lhe permita ir para além dos pressupostos familiares que estão a ser representados. Assim, “se uma obra nova pode criar um desvio estético, é porque existe um desvio prévio entre o conjunto da vida literária e a prática cotidiana.”¹⁴⁸ o que deitaria por terra a segunda noção de circularidade viciosa pela violência interpretativa. Como Ricoeur afirma:

Todo texto, ainda que sistematicamente fragmentário, revela-se inesgotável à leitura, como se, por seu carácter inelutavelmente seletivo, a leitura revelasse no texto um lado não escrito.¹⁴⁹

O argumento central sugere que, mesmo aceitando a *pré-figuração* como algo não problemático, esta seria já uma *pré-configuração* simbólica e interpretativa da

¹⁴⁷ “Seria o caso se a própria *mimèsis I* fosse desde sempre um efeito de sentido de *mimèsis III*. *Mimèsis II* não faria então senão restituir a *mimèsis III* o que ela teria tomado de *mimèsis I*, posto que *mimèsis I* já seria a obra de *mimèsis III*.” Trad. de: “Ce serait le cas si *mimèsis I* était elle-même dès toujours un effet de sens de *mimèsis III*. *Mimèsis II* ne ferait alors que restituer à *mimèsis III* ce qu’elle aurait pris à *mimèsis I*, puisque *mimèsis I* serait déjà l’œuvre de *mimèsis III*.” *TR I* p.141.

¹⁴⁸ “si une œuvre nouvelle peut créer un écart esthétique, c’est parce qu’un écart préalable existe entre l’ensemble de la vie littéraire et la pratique quotidienne.” *Idem* p.317

¹⁴⁹ “Tout texte, fût-il systématiquement fragmentaire, se révèle inépuisable à la lecture, comme si, par son caractère inéluctablement sélectif, la lecture révélait dans le texte un côté non écrit.” *Idem TRIII* p.308.

realidade experienciada. Por conseguinte, o resultado da sua posterior configuração – o romance – ao ser lido, limitar-se-ia a confirmar e replicar as estruturas simbólicas da realidade do leitor, sem fornecer novas possibilidades de interpretação. Segundo a lógica que estruturam estes argumentos, deve constatar-se que *o ato de leitura*, ao debruçar-se sobre a configuração de estruturas narrativas preexistentes, perde a capacidade de acrescentar algo inovador à compreensão da realidade. Como Ricoeur afirma na exposição deste segundo problema de circularidade:

Se não existe experiência humana que não seja já mediatizada por *sistemas simbólicos* e, dentre eles, pelas narrativas, parece vão dizer, como o fizemos, que a ação está em busca da narrativa.¹⁵⁰

No capítulo anterior foi identificada a preponderância do papel do leitor para completar a progressão mimética através da *re-figuração* da realidade. Wolfgang Iser, através das suas reflexões sobre o *ato de leitura*, propõe a hipótese de que a obra só se completa quando é recebida por um leitor. O *ato de leitura*, como Wolfgang sugere, completa o propósito de qualquer narrativa ao tornar as estruturas e intenções das narrativas de ficção, presente na consciência do leitor. Após esta apreensão inicia-se o processo produtivo da leitura de um livro: o confronto entre o que é apresentado na obra e interpretado pelo leitor, com a realidade pré-figurada antes de se iniciar a leitura.

A hipótese que Iser concebe e que será, posteriormente, defendida por Ricoeur, é a de que a análise da receção de uma determinada obra pelo *leitor contemporâneo*¹⁵¹, revela informações sobre os juízos do “público contemporâneo”, ou seja, da sociedade que receberá o romance. Por conseguinte, Ricoeur, deixa a teoria da *retórica de persuasão* – que investiga o ato criativo do autor – para se debruçar na *teoria da recessão*. Como o próprio nome indica, trata-se de uma investigação sobre o que sucede no momento de leitura e compreensão de uma obra, tendo em atenção a

¹⁵⁰ “S’il n’est pas d’expérience humaine qui ne soit déjà médiatisée par des systèmes symboliques et, parmi eux, par des récits, il paraît vain de dire, comme nous l’avons fait, que l’action est en quête de récit.” *TRI* p.141.

¹⁵¹ “Se focalizarmos o leitor contemporâneo, podemos fazer história da recepção. (...) Ao mesmo tempo, no entanto, as avaliações das obras refletem certas atitudes e normas do público contemporâneo, de modo que à luz da literatura se manifeste o código cultural que orienta tais juízos.” Iser, Wolfgang. *O ato de leitura: Uma teoria do efeito estético, Vol. 1*. Trad. de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996 p.64.

avaliação que o leitor faz da mesma. Do seu ponto de vista, esta categoria de leitor pode ramificar-se em duas vertentes: o *leitor ideal* e o *leitor contemporâneo*¹⁵².

Como o próprio nome indica, o primeiro tipo de leitor não tem uma existência real, uma vez que corresponde a uma construção no intelecto do indivíduo, do tipo de agente que tem em vista, ao configurar a narrativa. Este primeiro corresponde, portanto, ao leitor que o autor tem em mente, quando se dedica à configuração da narrativa de ficção não tendo, por isso, uma existência no mundo real. Por outro lado, o segundo tipo de leitor, como Iser refere, funda-se no “substrato da realidade” e corresponde à concepção do leitor enquanto “fruto” do seu tempo e das suas vivências. Este corresponde ao género de leitor que receberá realmente as narrativas de ficção. Segundo a hipótese de Iser que Ricoeur corrobora:

Esses tipos de leitor são normalmente construções que servem para a formulação de metas de conhecimentos. Eles se diferenciam, porque alguns enfatizam sua construção, outros seus substratos que justifica as premissas induzidas.¹⁵³

No caso de *A Ratazana*, a noção de *leitor ideal* corresponde a um tipo de leitor que reúne as condições necessárias para descortinar a mensagem que o autor pretende passar, pela familiaridade que tem com os temas representados no mundo do texto. Esta categoria é desenvolvida no intelecto do autor correspondendo ao interlocutor em vista para receber a sua narração. Já conceito de *leitor contemporâneo* corresponde ao tipo de leitor característico de cada época, estruturando pelas normas culturais e sociais que o envolvem. Esta categoria estabelece uma relação de tensão entre o mundo fictício, onde as bombas atómicas levam ao fim da humanidade, e a realidade do leitor, onde foi assinado um acordo para o fim da sua produção e utilização.

Este tipo de leitor dá legitimidade à investigação sobre a *teoria da recepção* uma vez que evidencia as diferenças entre a *pré-figuração* da do leitor e a *pré-figuração* narrada na obra. É ainda possível, a partir desta interpretação e apreciação da obra, conceber a estrutura de uma determinada sociedade ou grupo social, como Iser constata: “De qualquer modo, a história da recepção revela as normas de avaliação dos leitores e

¹⁵² Iser, Wolfgang. *O ato de leitura: Uma teoria do efeito estético*, Vol. 1. Traduzido por Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996. p.63.

¹⁵³ *Ibidem* p.63

se torna desse modo um ponto de referência para uma história social do gosto do leitor.”¹⁵⁴. Assim, podemos afirmar que este *ato de leitura* termina a progressão da configuração da narrativa de duas formas:

1. por um lado, seguindo uma atitude de interpretação ativa, descortinando o sentido da obra e, com isso, completando-a;
2. por outro, apropriando-se desse sentido e do mundo do texto, utilizando-o como base para a reformulação do mundo em que está inserido.

Podemos, desta forma, estabelecer uma relação contínua e dinâmica entre a produção da obra e a sua recepção que, ao revelar parte da realidade sobre a qual se debruça, permite ao leitor interpretá-la de várias maneiras. É possível apontar uma objeção que Ricoeur não identifica explicitamente, mas que, ainda assim, coloca em causa a possibilidade das narrativas de ficção como fonte de conhecimento. Se a obra é algo em construção pelo ato de leitura do particular de cada indivíduo, não se poderá chegar a várias possibilidades de interpretação, proporcional ao número de leitores a que chega?

Pelas várias asserções de Ricoeur é possível reconhecer este traço de ambiguidade, mas, assim como na ilusão ou redundância, é possível transcender o lado patológico desta caracterização. O que se pretende demonstrar é a capacidade de a ficção moldar-se à realidade subjetiva do leitor e não necessariamente a importância de acordo entre as várias interpretações. A par com Iser, o que Ricoeur considera produtivo nesta relação conflituante é a apropriação da obra e a aplicação do sentido construído à estrutura *pré-figurada* da realidade que envolve o leitor. Do seu ponto de vista, o conflito que leva a ambiguidade pode ser resolvido se o foco passar para as consequências da recepção da obra e não da postulação de um sentido único, como Wolfgang Iser esclarece: “Pois a obra é mais do que o texto, é só na concretização que ela se realiza. (...) A obra literária se realiza então na convergência do texto com o leitor.”¹⁵⁵

Para construir a resposta a esta questão torna-se necessário continuar as investigações tendo em conta o conceito de *leitor implícito*, que se desenvolve da

¹⁵⁴ *Idem* p.64.

¹⁵⁵ *Idem* p.50.

mesma forma que o autor implícito, distinguindo-se entre si pela relação que nutrem com a obra.

3.2.1) Leitor implícito

Através do capítulo anterior é possível identificar uma mudança de foco nas reflexões de Ricoeur. Passar-se-á passando de uma teoria da *retórica de persuasão* – que investiga o trabalho do autor e as suas várias estratégias – para uma *teoria da recessão* – que tem em atenção as consequências que essa narrativa tem sobre o leitor que a recebe. Este *ato de leitura* termina a progressão da configuração da narrativa de duas formas:

1. por um lado, seguindo uma atitude de interpretação ativa, descortinando o sentido da obra e, com isso, completando-a;
2. por outro, apropriando-se desse sentido e do mundo do texto, utilizando-o como base para a reformulação da realidade em que está inserido.

Para conseguir demonstrar esta argumentação, Ricoeur retoma a o conceito de *leitor implícito*, trabalho por Wolfgang Iser. Esta noção aplica-se ao público que irá receber a obra e ramifica-se em dois tipos: *leitor real* e *leitor ideal*, congregando-os na sua estrutura. O primeiro tipo, denomina o indivíduo que, influenciado pelo tempo real em que está inserido, dá início ao ato de leitura; o segundo tipo corresponde ao leitor que o autor imagina que poderá receber a sua narrativa.

Desta feita, escrever uma narrativa de ficção infantil ou uma narrativa de ficção para adultos são processos completamente distintas precisamente pelo facto de serem configuradas para diferentes tipos de leitor. Por conseguinte, cada uma das narrativas será pensada segundo as características do leitor ideal que receberá posteriormente a obra. Segundo Iser, “(...) a concepção do leitor implícito representa um modelo transcendental que permite descrever as estruturas gerais de efeitos de textos ficcionais.”¹⁵⁶

É possível fazer vários os apontamentos a este tipo de *leitor implícito*, como, por exemplo, a impossibilidade de se conseguir saber, com certeza, qual será o *leitor real* que receberá a obra. Outro problema seria o de configurar uma narrativa tendo em conta as características de um *leitor implícito*, completamente distinto do *leitor real*. No

¹⁵⁶ *Idem* p.78

desenvolver do seu capítulo relativo à análise da teoria da recepção Ricoeur explora as problemáticas que surgem da relação entre a obra e o leitor através da análise das várias dialéticas que lhes são características: *dialética de combate*; *dialética de excesso de sentido*; *dialética de familiarização*. A repartição em três dialéticas exemplifica os vários comportamentos e posturas que podem ser adotados pelo leitor, quando interage com o texto que lhe é apresentado.

Na primeira dialética, a *dialética de combate*, o leitor assume uma postura desconfiada relativamente ao texto e resistindo a este, segundo um esforço interpretativo. Este tipo de postura impele o leitor a adotar um comportamento crítico para a resolução de ambiguidades deixadas em aberto pelo narrador. Esta primeira dialética retoma o problema da caracterização das narrativas enquanto representações ilusórias da realidade, obrigando o leitor a ter uma postura desconfiada perante a narrativa em causa.

Ao contrário de um leitor que corra o risco de se entediar com uma obra didática demais, cujas instruções não dão lugar a nenhuma atividade criador, o leitor moderno ameaça dobrar (...), quando lhe é pedido que supra a carência de legibilidade maquinada pelo autor.¹⁵⁷

A segunda *dialética do excesso de sentido*, remete para os múltiplos significados que uma narrativa pode ter pela interpretação do seu leitor. Esta dialética iria impelir o leitor à “seleção interpretativa” de entre os vários significados dos episódios, com abertura para a multiplicidade. Estas várias camadas podem entrar em conflito ou mesmo sobrepor-se, pelo que o leitor vê-se confrontado com a escolha, de entre os vários sentidos interpretativos, dedicar-se a apenas um dos caminhos interpretativos. Ela remete, ainda que indiretamente, para os limites, característicos do intelecto de cada leitor, representando o esforço interpretativo pelo qual este tem de passar.

Todo texto, ainda que sistematicamente fragmentário, revela-se inesgotável à leitura, como se, por seu carácter

¹⁵⁷ “A l’inverse d’un lecteur menacé d’ennui par une œuvre trop didactique, dont les instructions ne laissent place à aucune activité créative, le lecteur moderne risque de ployer (...), lorsqu’il lui est demandé de suppléer à la carence de lisibilité machinée par l’auteur.” *TRIII* p.307 e 308

inelutavelmente seletivo, a leitura revelasse no texto um lado não escrito.¹⁵⁸

Por último, a *dialética de familiarização*¹⁵⁹ dedica-se a uma análise entre aquilo apresentado de novo pela narrativa em confronto com o que é já familiar ao leitor. Assim, nesta última relação, deve reconhecer-se o lado inovador, presente no novo mundo, criado pelo texto, sem se descartarem as “estruturas familiares”, uma vez que servem de guias, não apenas para enriquecerem a construção do autor, que as utiliza enquanto repertório, mas também para orientar o leitor. Nesta dialética, o leitor ao reconhecer o que está a ser narrado devido a elementos conhecidos, assimila com mais facilidade as complexidades da história que o autor configura. Esta dialética pela familiarização teria como consequência a promoção de uma comparação entre a realidade já conhecida e a configurada. Segundo Ricoeur:

Essa experiência viva consiste, por sua vez, numa verdadeira dialética, em virtude da negatividade que ela implica: despragmatização e desfamiliarização, inversão do dado em objeto da consciência imaginante, ruptura de ilusão.¹⁶⁰

Na narrativa de ficção *A Montanha Mágica*, a familiaridade com o mundo real emerge da representação do Berghof enquanto espaço de cuidado e de tratamento de doenças. Por outro lado, a *desfamiliarização* surge da manipulação da percepção do tempo, devido à sua representação alongada, que coloca em causa a noção de linearidade da experiência da existência. Assim, podemos concluir que estas várias dialéticas postulam o lado produtivo da recepção das obras literárias, demonstrando de que forma desafiam o leitor a procurar e completar o sentido da obra. Distantes de serem fragilidades, como alegado pelo argumento relativo à redundância interpretativa, estas dialéticas demonstram-se como ferramentas que permitem justificar a possibilidade do leitor transcender as estruturas pré-narrativas da realidade.

¹⁵⁸ “Toute le texte, fût-il systématiquement fragmentaire, se révèle inépuisable à la lecture, comme si, par son caractère inéluctablement sélectif, la lecture révélait dans le texte un côté non écrit.” *Ibidem* p.308.

¹⁵⁹ “delineia-se no horizonte dessa busca de coerência; se tiver um sucesso demasiado grande, o não-familiar torna-se familiar, e o leitor, tratando a obra de igual para igual, vem a crer nela, a ponto de ser perder.” Trad. de: “se dessine à l’horizon de cette recherche de cohérence ; se celle-ci réussit trop bien, le non-familier devient le familier, et le lecteur, se sentant de plain-pied avec l’œuvre, en vient à y croire, au point de s’y perdre ;” *Ibidem* p.308.

¹⁶⁰ “ Cette expérience vive consiste à son tour en une véritable dialectique, en vertu de la négativité qu’elle implique : dépragmatisation et défamiliarisation, inversion du donné en conscience imaginante, rupture d’illusion.” *Idem* p.309 e 310.

Esta ideia de uma relação produtiva, pode ser esclarecida através da metáfora de um mapa do tesouro, onde é igualmente reforçada a necessidade da capacidade interpretativa do leitor, responsável pelo guiar do leitor ao longo do caminho. Este esforço interpretativo, proveniente de um espírito desconfiado do leitor, resulta no desvelar de novos sentidos da realidade. O tesouro a que a obra, como mapa, confere acesso, não corresponde a um sentido único da narrativa, mas ao conjunto de interpretações possíveis que enriquecem a relação entre o texto e a experiência do leitor. Como Ricoeur chama a atenção:

O autor que mais respeita o seu leitor não é o que o gratifica ao mais baixo custo; é aquele que lhe deixa o campo mais livre para desenvolver o jogo contrastado que acabamos de citar.¹⁶¹

Desta feita, ao dar liberdade para que cada leitor contribua com algo de novo para a interpretação da narrativa, o conceito de *leitor implícito* reafirma o carácter produtivo e dinâmico das narrativas de ficção, conferindo-lhes um papel fundamental no processo de re-figuração da realidade. Este elemento subverte a ideia de circularidade viciosa relativamente á redundância ao postular *o ato de leitura* como uma experiência que permite à obra ir para além da realidade que representa.

Se pensarmos na narrativa *A Ratazana*, caracterizada pela sua articulação obscura de três linhas temporais distintas na mesma história, são várias as interpretações que se podem tecer: a mais comum, que afirma que esta obra conta, especialmente, o desenrolar de um filme com a descrição da sua criação em tempo real, uma mais específica, que caracteriza a obra como delatora do espírito alienado e destrutivo característico aos indivíduos do século XX. Independentemente da interpretação escolhida pelo leitor para compreender a obra o resultado seria o de uma ampliação das várias possibilidades de interpretação da realidade.

Por conseguinte, ao desafiarem o leitor a construir o sentido do texto, essas dialéticas são capazes de exemplificar de que forma a leitura pode ser, igualmente, um *ato criativo* capaz de *re-figurar* a realidade do leitor. Resta demonstrar de que forma as

¹⁶¹ “L’auteur qui respecte le plus son lecteur n’est pas celui qui le gratifie au prix le plus bas ; c’est celui qui lui laisse le plus de champ pour déployer le jeu contrasté qu’on vient de dire.” *Ibidem* p.309.

narrativas de ficção, pelas dialéticas que promovem entre o leitor e a obra, cumprem, o seu papel hermenêutico de ampliar a compreensão do mundo.

3.2.2) Resolução da redundância viciosa pelo *ato de leitura*

Como foi visto pelas reflexões do capítulo anterior, as duas versões do problema do círculo mimético vicioso podem ser igualmente identificadas no *ato de leitura*, apesar de uma maior incidência sobre o problema da *viciosidade pela redundância*. A violência da interpretação demonstra-se na construção final de sentido que compete ao leitor. Por outro lado, a redundância demonstra-se na impossibilidade de retirar informações inovadoras ou produtivas sobre a realidade através da interpretação da leitura da obra. Levadas ao extremo, estas objeções esmorecem a possibilidade da leitura transformar como o leitor concebe a realidade.

Apesar de constituírem apontamentos legítimos a este ato, não parece prudente condenar esta construção conjunta do autor e do leitor a uma circularidade viciosa por duas razões: em primeiro lugar, por ser a interpretação de *variações imaginativas* fundadas na realidade também *pré-figurada* do leitor; em segundo lugar, por serem, fundamentalmente, criações provenientes da imaginação do autor, que revelam novas perspectivas sobre a existência.

Assumindo a primeira versão do problema resolvida pela demonstração do lado produtivo do espírito desconfiado no leitor, resta-nos a segunda versão do problema, relativa à redundância da interpretação pela leitura. Parte da sua resposta foi já introduzida pelos dois últimos tipos de dialéticas: a de *excesso de sentido* e a de *familiarização*.

Ambas fundadas na noção das narrativas de ficção como variações imaginativas, elas demonstram, primeiramente, a variedade de significados que uma obra ou mesmo uma passagem específica pode ter; em segundo lugar, o mundo do texto como “o outro”, que é necessário compreender. Como Ricoeur observa:

o horizonte de expectativa próprio da literatura não coincide com o da vida cotidiana. Se uma obra nova pode criar

um desvio estético, é porque existe um desvio prévio entre o conjunto da vida literária e a prática cotidiana.¹⁶²

Concebendo a leitura como tensão entre o mundo do texto da obra e o mundo real do leitor, ela permite um desvio transformador para a construção do sentido feita pelo leitor. Os desenvolvimentos da tessitura da intriga de *A Ratazana* demonstram este desvio criador ao representar uma realidade distópica da qual o ser-humano não faz parte. Um *leitor real* do século XX, que vivência este evento histórico, está inserido numa “comunidade leitora” específica, contextualizada pelo tempo em que está inserida. Assim, devido à incerteza vivida pelos leitores contemporâneos ao lançamento da ficção de Günter Grass, relativamente à iminência de um conflito nuclear, a leitura da obra seria influenciada pelas vivências deste tempo¹⁶³. Segundo esta argumentação, uma nova leitura deste romance, feita pelo mesmo leitor, posteriormente ao fim da guerra fria, poderia revelar novas interpretações da realidade que o romance representa. Esta metamorfose de significado que a passagem do tempo introduz, demonstra como uma leitura pode adquirir vários significados tendo em conta as oscilações de valores e normas de uma cultura.

Como consequência, dar-se-ia aquilo que Ricoeur chama de “papéis antitéticos do ato de leitura”¹⁶⁴, relacionados com o que acontece ao leitor, no momento em que pega num livro e começa a sua leitura e o momento em que dá por terminada a leitura e “volta” ao mundo real. O primeiro é denominado *interrupção no curso da acção*, que afirma que o leitor suspende a sua existência no mundo real migrando para o mundo fictício¹⁶⁵; o segundo é denominado de *novo impulso* sendo caracterizado pelo incorporar da experiência vivida e dos ensinamentos que extraiu da leitura da história¹⁶⁶.

¹⁶² “L’horizon d’attente propre à la littérature ne coïncide pas avec celui de la vie quotidienne. Si une œuvre nouvelle peut créer un écart esthétique, c’est parce qu’un écart préalable existe entre l’ensemble de la vie littéraire et la pratique quotidienne.” *Idem* p.317.

¹⁶³ “o ato de leitura inclui-se, assim, numa comunidade leitora que, em certas condições favoráveis, desenvolve aquela espécie de normatividade e de canonicidade que reconhecemos nas grandes obras, aquelas que nunca cessam de se descontextualizar e de se recontextualizar nas mais variadas circunstâncias culturais.” Trad. de: “l’acte de lecture s’inclut ainsi dans une communauté lisant, qui, dans certaines conditions favorables, développe la sorte de normativité et de canonicité que nous reconnaissons aux grandes œuvres, celles qui n’ont jamais fini de se décontextualiser et de se recontextualiser dans les circonstances culturelles les plus variées.” *Idem* p.327.

¹⁶⁴ “dois papeis, senão antitéticos, pelo menos divergentes, assumidos pela leitura. Esta aparece ora como uma interrupção no curso da acção, ora como um novo impulso para a acção” trad. de: “les deux rôles, sinon antithétiques, du moins divergentes, assumés par la lecture. Celle-ci apparaît tour à tour comme une interruption dans le cours de l’action et comme une relance vers l’action.” *Ibidem* p.327

¹⁶⁵ “Enquanto o leitor submete suas expectativas às que o texto desenvolve, ele próprio se irrealiza proporcionalmente à irrealidade do mundo fictício para o qual emigra; a leitura torna-se, então, um lugar

Ricoeur termina o capítulo dedicado à fenomenologia do ato de leitura exaltando precisamente a produtividade por detrás desta conjugação destes dois planos através da utilização engenhosa de um paradoxo:

“O ideal-tipo da leitura, figurado pela fusão sem confusão dos horizontes de expectativa do texto e dos do leitor, une esses dois momentos de re-figuração na unidade frágil da estase e da missão. Esta unidade frágil pode ser expressa no seguinte paradoxo: quanto mais o leitor se irrealiza na leitura, mais profunda e mais distante será a influência da obra sobre a realidade social.”

Assim, o *ato de leitura* torna-se, por conseguinte, numa espiral produtiva uma vez que integra estes dois momentos de suspensão da existência real e de incorporação das novas perspectivas. Esta dinâmica entre o desprendimento do eu em detrimento do mundo do texto e das intenções do autor, e da re-figuração do real pelo apropriar dos ensinamentos do mundo do texto, demonstra o potencial inovador da literatura para transformar a experiência humana.

ele mesmo irreal, onde a reflexão faz uma pausa.” Trad. de: “En tant que le lecteur soumet ses attentes à celles que le texte développe, il s’irréalise lui-même à la mesure de l’irréalité du monde fictif vers lequel il émigre ; la lecture devient alors un lieu lui-même irréel où la réflexion fait une pause.” *Ibidem* p.328.

¹⁶⁶ “Em compensação, enquanto o leitor incorpora – consciente ou inconscientemente, pouco importa – os ensinamentos de suas leituras à sua visão do mundo, para aumentar a sua legibilidade, a leitura é um (...) lugar onde ele se detém.” Trad. de: “ En revanche, en tant que le lecteur incorpore – consciemment ou inconsciemment, peu importe – les enseignements de ses lectures à sa vision du monde, afin d’augmenter la lisibilité préalable, la lecture est pour lui autre chose qu’un lieu où il s’arrête ; elle est un milieu qu’il traverse.” *Ibidem* p.327 e 328.

Conclusão

Findo este percurso de análise da progressão mimética apresentada por Ricoeur é possível concluir que as narrativas de ficção: (i) têm como base uma *pré-compreensão* da realidade realizada pelo autor e, igualmente, pelo leitor; (ii) que a sua configuração é caracterizada pela independência fenomenológica e hermenêutica da realidade, que lhes permite criar mundos e experiências do tempo; (iii) e que o seu sentido completa-se através do *ato de leitura*. Relembramos as questões que deram início a esta investigação: de que forma é possível desmistificar a caracterização da literatura enquanto ilusória, redundante e ambígua? Poderá ser a literatura uma fonte de conhecimento legítima? Ademais, qual a pertinência de, nesta atualidade pautada pela imediatez da informação, nos debruçarmos sobre narrativas de ficção?

A resposta a estas questões constrói-se através da demonstração de como os vários momentos da *progressão mimética* contribuem para a valorização da dimensão epistemológica das narrativas de ficção que se pretende corroborar. A cada *mimèsis* corresponde um processo específico no acontecimento conjunto, “escrever uma narrativa de ficção” e “ler a narrativa de ficção”. De um lado, temos o autor, interveniente direto em *mimèsis I* e *mimèsis II*. Do outro lado temos o leitor, interveniente direto em *mimèsis I* e *mimèsis III*. Resumidamente, podemos enumerar as conclusões retiradas da seguinte forma:

- 1.) Em *mimèsis I* ou *pré-figuração*, comprovou-se a existência de uma estrutura pré-narrativa, fundada na realidade humana, dando legitimidade à aproximação entre a experiência do existir e a narrativa como forma de lhe dar sentido;
- 2.) Com *mimèsis II* ou *configuração* narrativa, demarcaram-se positivamente as narrativas de ficção das narrativas históricas devido à sua aptidão para criar variações da realidade; e, também, às características discursivas que utilizam na sua configuração;
- 3.) Através de *mimèsis III* ou *re-figuração* da realidade, salientou-se a importância da consideração do leitor e o seu contributo para a construção do sentido final da obra, para a conclusão da progressão mimética. Segundo este momento, apenas mediante de uma leitura ativa e crítica permite, ao leitor, *re-figurar* a sua realidade.

A realidade humana é, portanto, o “grau zero” de onde partem os dois agentes envolvidos no *ato criativo* e no *ato de leitura*. Este ponto comum sustentará parte da teoria de Ricoeur relativa à afinidade entre a representação narrativa e a experiência do tempo. Por nosso turno, o que queremos reforçar não é apenas o apelo para o reconhecimento das múltiplas possibilidades que a narrativa abre para a compreensão da realidade prática, mas, acima de tudo, reforçar o apelo para o reconhecimento do que as ficções “podem levar a fazer”. Ou seja, as consequências práticas que podem ter na vida no leitor, como a reformulação do seu comportamento no mundo.

O leitor de *A Ratazana*, finda a leitura da narrativa de ficção, confrontar-se-ia com a atualidade dos temas representados neste romance de 1986, como o agravamento das alterações climáticas, a alienação e o cinismo da sociedade do século XX, ou a ameaça da extinção da raça humana. É certo que, atualmente, vive-se ainda um clima de relativa paz, se se comparar com o clima de tensão durante a guerra fria, pela iminência de um conflito nuclear. No entanto, este clima tem sido fortemente ameaçado, seja pelas consequências das alterações climáticas, cada vez mais nefastas, seja pela ressurgência de guerras e conflitos perigosos entre nações. Assim, ao ler esta ficção onde a humanidade é realmente exterminada pelas bombas nucleares em consequência da apatia e alienação dos indivíduos, o leitor poderia alarmar-se com a proximidade entre o seu real e mundo fictício de Günter Grass. Segundo Ricoeur, isto culmina numa mudança de perspectiva sobre a realidade que teria a possibilidade de alterar o comportamento do leitor sobre ela:

diria que, para mim, o mundo é o conjunto das referências abertas por todos os tipos de textos descritivos ou poéticos que li, interpretei e amei. Compreender esses textos é intercalar entre os predicados da nossa situação todos significados que, de um simples ambiente (*Umwelt*), fazem um mundo (*Welt*). É, com efeito, às obras de ficção que devemos, em grande parte, a ampliação do nosso horizonte de existência.¹⁶⁷

Acredita-se que esta possibilidade de ampliação e *re-figuração*, dá-se pelas características das narrativas de ficção, relacionadas com a sua capacidade de

¹⁶⁷ “je dirai que, pour moi, le monde est l’ensemble des références ouvertes par toutes les sortes de textes descriptifs ou poétiques que j’ai interpoler parmi les prédicats de notre situation toutes les significations qui, d’un simple environnement (*Umwelt*), font un monde (*Welt*). C’est en effet aux œuvres de fiction notre horizon d’existence.” *TRI* p.151.

esquematisação e *tradicionalismo*¹⁶⁸. Na obra *TR*, estas características são desenvolvidas explicitamente no capítulo relativo à tríplice *mimèsis*, presente no tomo I. Segundo os seus desenvolvimentos, o primeiro conceito pode ser definido enquanto estruturação das sínteses da realidade, ou seja, o reagrupar significativamente a realidade que aparece às intuições. Segundo a interpretação de Ricoeur, *esquematisação* que possibilita a sintetização do “entendimento e da intuição” em categorias que culminam numa “quase-narrativa” desenvolvida no intelecto dos indivíduos. Assim, os “eventos dispersos” no tempo vivido, seriam organizados numa linha de eventos coerente e com um significado. Ao retomar da noção de Kant, Ricoeur pretende demonstrar não apenas a *pré-figuração* como uma quase narrativa, mas também vincular as configurações narrativas a *mimèsis I*, demonstrando a afinidade das narrativas de ficção à realidade. Esta emerge do facto de *mimèsis II* ser a materialização da pré-narrativa esquematizada por *mimèsis I*, através de traços discursivos. Por conseguinte, devido a esta ligação, as narrativas de ficção conseguiriam construir um entendimento abrangente da realidade, como Fernanda Henriques explica:

à semelhança do que acontece em Kant, a função mediadora da imaginação consiste em criar uma estrutura – o esquema transcendental – que permite homogeneizar entidades à partida não homogéneas.¹⁶⁹

Ora, esta *esquematisação* pode ser feita, apenas porque existem normas inteligíveis que dão significado aos vários componentes que constituem a realidade. Estas normas surgem da tradição – comportamentos, pensamentos ou ideias que estão vinculados ao modo de vida de uma determinada sociedade e que passam de geração em geração. Assim, a segunda metade deste par e diz respeito ao conceito de *tradicionalismo*. Este pode ser entendido segundo dois sentidos que são complementares: primeiramente, como demonstração da existência de mediações culturais e simbólicas que estruturam a *pré-figuração* – que emerge da reflexão que o faz – antes de passar à configuração da narrativa; seguidamente, que essas mediações surgem antes da configuração narrativa ou da sua *pré-figuração*. Estes dois sentidos introduzem duas características da narrativa que permitem, a consumação de algo como

¹⁶⁸ Este par de conceitos é trabalhado maioritariamente na análise de *mimèsis II* em *TRI* e em *TRIII*, no capítulo 3, referente ao “Mundo do texto e Mundo do leitor”.

¹⁶⁹ Henriques, Fernanda. *Filosofia e Literatura: Um Percorso Hermenêutico com Paul Ricoeur*. Porto: Edições Afrontamento, 2005 p.100.

norma cultural, pela passagem de geração em geração: *a sedimentação*; como também da constante renovação dessa sedimentação, pelo reaproveitamento criativo dessa herança – *a inovação*.

A utilização das normas que surgem do *tradicionalismo*¹⁷⁰ serve um duplo propósito no processo de configuração: de enriquecer a narrativa pela ligação de proximidade que pode estabelecer-se entre o mundo do texto e o mundo do leitor; o do colocar em causa essas mesmas normas, introduzindo novas que podem passar igualmente pelo processo de *sedimentação* tornando-se, assim, em tradição. É partido da organização dos vários elementos que se almeja a compreensão do leitor, visto que a tessitura da intriga deve ser construída tendo em consideração a sua inteligibilidade. Em concordância com estas afirmações, nos últimos capítulos do livro *ato de leitura*, Wolfgang Iser diz-nos que:

“o repertório do texto designa o material selecionado pelo qual o texto é relacionado aos sistemas de seu ambiente, que em princípio são sistemas da vida social e sistemas da literatura do passado.”¹⁷¹

Esta organização é sempre feita tendo em conta as intenções do autor, a própria compreensão do leitor e a herança da tradição literária já utilizada. É possível identificar estes dois conceitos na estrutura das narrativas *A Montanha Mágica* e *A Ratazana* assim como desvendar os contornos da contribuição que advém da correlação destes na configuração narrativa. A primeira tendência, a da *esquematização*, pode ser identificada na inserção das várias componentes do mundo medieval e moderno em duas personagens específicas. Assim, segundo esta característica, a narrativa torna inteligível a realidade, estruturando-a segundo as várias componentes que a constituem:

¹⁷⁰ “Resta que a possibilidade do afastamento está inscrita na relação entre paradigmas sedimentados e obras afetivas. (...). A deformação regrada constitui o eixo médio em torno do qual se distribuem as modalidades de mudança nos paradigmas por aplicação. É essa variedade na aplicação que confere uma história à imaginação produtora e que, fazendo contraponto com a sedimentação, torna possível uma tradição narrativa. Esse é o último enriquecimento com o qual a relação da narrativa com o tempo cresce no nível de *mimêsis II*.” Trad. de: “Il reste que la possibilité de l'écart est inscrite dans la relation entre paradigmes sédimentés et œuvre effectives. (...) La déformation réglée constitue l'axe moyen autour duquel se répartissent les modalités de changement des paradigmes par application. C'est cette variété dans l'application qui confère une histoire à l'imagination productive et qui, faisant contrepoint avec la sédimentation, rend possible une tradition narrative. Tel est le dernier enrichissement dont le rapport du récit au temps s'accroît au niveau de *mimêsis IP*” *TRI*, p.135.

¹⁷¹ Iser, Wolfgang. *O ato de leitura: Uma teoria do efeito estético*, Vol. 1. Traduzido por Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996 p.159.

o decaimento da cultura europeia através da análise de um crescente sentimento niilista, representado pela personagem Naphta.

Por outro lado, podemos identificar o *tradicionalismo* dentro desta narrativa pelo facto de, tanto as personagens, como os acontecimentos, serem construídos segundo as várias normas que caracterizavam as pessoas do tempo que está a ser representado. Recordamos o exemplo dado, relativo à conversa entre Hans e Clawdia, na noite de Carnaval tida em francês e onde Hans opta por tratar Clawdia na segunda pessoa. Este estilo de tratamento, demonstra uma tentativa, por parte do herói de *Montanha Mágica*, para estabelecer uma proximidade com a sua interlocutora¹⁷². Esta mensagem é subtilmente transmitida pelo narrador que faz referências às normas sociais da época, deixando pistas para a interpretação dos sentimentos de Hans por Clawdia. Um leitor contemporâneo, acostumado a utilizar a segunda pessoa do singular como forma de tratamento, ao ser confrontado com esta passagem de *Montanha Mágica*, terá acesso à compreensão de costumes de épocas passadas. Esta compreensão dos costumes e da realidade europeia dessa época é reforçada pela forma engenhosa como Thomas Mann coloca em diálogo, através das personagens tipo Settembrini e Naphta, as duas ideologias predominantes¹⁷³.

Nesta interseção entre experiência vivida, tradição e imaginação, *A Montanha Mágica* afirma-se, não apenas como um espelho da época que representa, mas também como uma ferramenta que coloca em causa a realidade. É neste confronto entre a realidade fictícia e a realidade humana, – que impele o leitor a ser ativo e inquiridor –, que reside a vocação epistemológica característica das narrativas de ficção. Ela permite

¹⁷² “na véspera de terça-feira gorda, portanto, quando do Carnaval, uma extraordinária experiência se apodera do herói, experiência que o narrador irónico colocou sobre o título de *Walpurgisnacht*. Começa com Hans semi-embriagado (...) e culmina com a conversa próxima do delírio com Clawdia Chauchat, no meio do «baile dos doentes disfarçados». Desse *marivaudage* em «tu», começando e terminando com o jogo do lápis emprestado e devolvido (...) surge uma visão semi-onírica em que flutua um sentido de eternidade.” Trad. de: “Mardi gras, donc à l’occasion du carnaval, le héros est saisi par l’extraordinaire expérience que l’ironique narrateur a placée sous le titre de *Walpurgisnacht*. Elle commence par le tutoiement adressé par Hans Castorp à demi ivre (...) et culmine dans ‘entretien voisin du délire avec Clawdia Chauchat, au milieu de la « sauterie des malades déguisés ». De ce marivaudage en « tu », commencé et terminé par le jeu du crayon prêté et rendu (...), surgit une vision à demi onirique, où flotte un sens d’éternité.” TRII pp.233-234.

¹⁷³ “Fazendo de Settembrini e Naphta os preceptores” de Hans Castorp, Mann integrou o grande debate europeu à história singular de uma educação sentimental. As discussões intermináveis com os porta-vozes do humanismo otimista e de um niilismo com cores de catolicismo comunizante são erguidas à categoria de objetos de fascínio e de especulação na mesma qualidade que a morte e o tempo.” trad. de: “En faisant de Settembrini et de Naphta les « précepteurs » de Hans Castorp, Mann a intégré le grand débat européen à l’histoire singulière d’une éducation sentimentale. Les discussions interminables avec le porte-parole de l’humanisme optimiste et d’un nihilisme teinté de catholicisme communisant sont élevés au rang d’objets de fascination et de spéculation au même titre que la mort et le temps ” *Ibidem* p.220.

a conjugação, numa mesma história, de vários temas que, para além de serem reais, são tendencialmente complexos de compreender, como é o caso dos fatores que levaram ao decaimento da cultura europeia e o início das duas grandes guerras.

Esta dupla de conceitos alia-se aos momentos miméticos para dar uma resposta à tripla caracterização patológica das narrativas de ficção, identificadas na introdução desta dissertação. Por um lado, a esquematização em *mimèsis I* responde à questão da ilusão demonstrando que se trata apenas de uma *re-configuração* de uma realidade pré-figurada. O *tradicionalismo*, conceito necessário para *mimèsis II*, responde ao problema da redundância, ao exaltar a criatividade que permite às narrativas de ficção ir para além da representação da realidade. No final da sua obra, Ricoeur deixa isso bastante claro:

“Se assim for, é preciso prosseguir até ao fim o movimento de retorno, e sustentar que a reafirmação da consciência histórica nos limites de sua validade requer, por sua vez, a busca, pelo indivíduo e pelas comunidades a que ele pertence, de sua respectiva identidade narrativa. (...) só nessa busca que se respondem com uma pertinência suficiente a aporética do tempo e a poética da narrativa.”¹⁷⁴

Demonstrou-se, por fim, que devido às características identificadas especialmente em *mimèsis III*, relativas ao envolvimento do leitor no processo final de significação da obra e da realidade, abrem espaço para o leitor ponderar e reformular a sua realidade. O intuito deste “chamamento” feito pela obra é o de levar o leitor a refletir sobre a tensão criada entre a sua realidade *pré-figurada* e o mundo fictício configurado. Desta forma, a existência de várias interpretações para uma mesma obra deixaria de ser um problema porque o propósito das ficções é moldar-se a cada leitor, enriquecendo a sua visão da realidade. Assim, a resposta ao problema da ambiguidade, que representa a inovação por detrás desta dissertação, surge da consciência de que o objetivo do texto não é postular uma verdade objetiva sobre a realidade. Antes pelo contrário, o seu objetivo é confrontar os pressupostos já estabelecidos na mente do leitor.

¹⁷⁴ “S’il en est ainsi, il faut poursuivre jusqu’à son terme le mouvement de retour, et tenir que la réaffirmation de la conscience historique dans les limites de sa validité requiert à son tour la recherche, par l’individu et par les communautés auxquelles celui-ci appartient, de leur identité narrative respective. (...) car c’est dans cette recherche seulement que se répondent avec une pertinence suffisante l’aporétique du temps et la poétique du récit.” *TR III*. Paris : Éditions du Seuil, 1985 p. 464.

Ao articular a *tríplice mimêsis* com os conceitos de *esquematisação e tradicionalismo*, foi possível fazer um resumo explicativo deste funcionamento instrumental das narrativas. Esta ponderação conjunta dos vários intervenientes deixa claros os aspectos produtivos que emergem das narrativas de ficção, evidenciando de que forma literatura consegue reorganizar a experiência, desafiar convenções e integrar o leitor num processo ativo de significação¹⁷⁵. Por conseguinte, o que a literatura fornece não são verdades objetivas sobre o mundo, mas novas formas de o repensar, problematizar e representar, pelo que é inevitável reconhecer que, pela leitura de uma ficção um novo espaço de reflexão abre-se ao leitor. Num tempo marcado pela velocidade da informação e pela superficialidade dos discursos, esta possibilidade de reflexão e transformação faz da ficção – apesar das suas especificidades que as caracterizam como ilusórias, redundantes ou ambíguas – uma poderosa ferramenta para a obtenção de conhecimento prático.

¹⁷⁵ “Todo o leque de casos é aberto por esse fenómeno de interação: desde a confirmação ideológica da ordem estabelecida, como na arte oficial ou na cronica do poder, até à crítica social e mesmo a derrisão de qualquer «real». Mesmo a extrema alienação em relação ao real é ainda um caso de interseção. (...) O choque do possível, que não é menor que o choque do real, é amplificado pelo jogo interno, nas próprias obras, entre os paradigmas recebidos e as discrepâncias pelo desvio das obras singulares. Assim, a literatura narrativa, de todas as obras poéticas, modela a efetividade praxica tanto por suas discrepâncias quanto por seus paradigmas.” Trad. de: “Tout un éventail de cas est ouvert par ce phénomène d’interaction : depuis la confirmation idéologique de l’ordre établi, comme dans l’art officiel ou la chronique du pouvoir, jusqu’à la critique sociale et même la dérision de tout «réel» Même l’extrême aliénation par rapport au réel est encore un cas d’intersection. (...) Le choc du possible, qui n’est pas moindre que le choc du réel, est amplifié par le jeu interne, dans les œuvres elle-même, entre les paradigmes reçus et la production d’écarts par la déviance des œuvres singulières. Ainsi la littérature narrative, parmi toutes les œuvres poétiques, modélise l’effectivité praxique aussi bien par ses écarts que par ses paradigmes.” *TRI* p.150.

Bibliografia

Agostinho de Hipona. *Confissões, Livro XI*. Traduzido por J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997

“Alegoria.” in: In Logos, *Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*, Vol. 1, Lisboa: Verbo, 1992. pp. 115–116.

António, Itasuan “Aristóteles e Ricoeur: um diálogo sobre a narrativa” in: *Occursus-Revista de Filosofia* vol.7, nº2, 2022 pp. 67-75

Aristóteles. *Poética*. Traduzido por Eudoro de Sousa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

Barros, José D’Assunção. “Tempo e Narrativa em Paul Ricoeur: Considerações sobre o círculo hermenêutico.” *Fênix: Revista de História e Estudos Culturais* 9, no. 1 (2012)

Bernardes, Joana Duarte. “Phantasia e epistemologia historiográfica: Para uma leitura crítica da tripla mimese de Paul Ricoeur.” *Práticas da História*, no. 4 (2017): 37–73.

Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. 2ª ed. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

Carr, David. *Time, Narrative, and History*. Bloomington: Indiana University Press, 1986

Collingwood R.G, *The Idea of History*. New York: Oxford University Press, 1993.

Dilthey, Wilhelm. *A construção do mundo histórico nas ciências humanas*. Traduzido por Marco Casanova. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

Dowling, William C. “Mimèsis” in: *Ricoeur on Time and Narrative- An introduction to Temps et récit*. Indiana: University of Notre Dame Press, 2011.

“Ficção.” in: *Logos, Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*. Lisboa: Verbo, 1992 pp.

Freeman, Mark. “Narrative, Ethics, and the Development of Identity.” *Narrative Works: Issues, Investigations, & Interventions*, no. 4 (2014): 8–27

Grass, Günther. *A Ratazana*. Tradução de Carlos Leite Lisboa: D. Quixote, 1991.

Genette, Gérard. *O discurso da narrativa*. Traduzido por Fernando Cabral Martins. Lisboa: Veja, 1996.

Geniusas, Saulius. “Phenomenology of Productive Imagination: Embodiment, Language, Subjectivity.” In *Body and Consciousness: Phenomenological Views*, Vol. 2, editado por James Richard Mensch, 129–146. Stuttgart: Ibidem-Verlag, 2022.

Halliwell, Stephen *Aristotle's Poetics*, Chicago: The University of Chicago Press, 1998.

Henrique da Costa, Cristina. “Comprender Temps et récit II: Du discours théorique au commentaire de *Mrs. Dalloway*.” *Études Ricoeuriennes* 15, no. 1 (2024): 84–106

Henriques, Fernanda. *Filosofia e Literatura: Um Percorso Hermenêutico com Paul Ricoeur*. Porto: Edições Afrontamento, 2005

Husserl, Edmund. *A Crise das Ciências Europeias e a Fenomenologia Transcendental*. Trad. Diogo Ferrer, Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2008.

Iser, Wolfgang. *O ato de leitura: Uma teoria do efeito estético, Vol. 1*. Traduzido por Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

Iser, Wolfgang. *O ato de leitura: Uma teoria do efeito estético, Vol. 2*. Traduzido por Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999.

Kearney, Richard. *On Paul Ricoeur: The Owl of Minerva*. New York: Routledge, 2017.

Kermode, Frank. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. New York: Oxford University Press, 1967.

Lakoff, George, e Mark Johnson. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.

Mann, Thomas. *A Montanha Mágica*, traduzido por António Sousa Ribeiro. Lisboa: Relógio D'Água, 2020.

“Mito (μύθος).” in: In Logos, *Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*, Vol. 3, Lisboa: Verbo, 1992. pp. 990–997.

Muldoon, Mark S. *Tricks of Time: Bergson, Merleau-Ponty and Ricoeur in Search of Time, Self and Meaning*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2006.

Nicolaï, Jean-Paul. “Le temps comme singulier collectif.” *Études Ricoeuriennes* 11, no. 2 (2020): 69–86.

Pereira, José Carlos. “M. Heidegger, H.-G. Gadamer, P. Ricoeur - Temas de Estética.” In *Coleção Lições de Arte e Design*, Vol. 4, editado pelo Centro de Investigação e de Estudos em Belas Artes (CIEBA). Lisboa, 2023.

Portocarrero, Maria Luísa. “Afirmção originária e sabedoria prática na reflexão ética de Paul Ricoeur.” *Études Ricoeuriennes* 2, no. 2 (2011): 75–87.

Ricoeur, Paul. *Temps et récit: Tome I*. Paris : Éditions du Seuil, 1983

- Ricoeur, Paul. *Temps et récit: Tome II*. Paris : Éditions du Seuil, 1984
- Ricoeur, Paul. *Temps et récit: Tome III*. Paris : Éditions du Seuil, 1985
- Ricoeur, Paul. *Du texte à l'action : Essais d'herméneutique II*. Paris : Éditions du Seuil, 1986
- Ricoeur, Paul. *Lectures on Ideology and Utopia*. Traduzido por George H. Taylor. New York: Columbia University Press, 1986.
- Ricoeur, Paul. *Memória, história e esquecimento*. Traduzido por Alain François. São Paulo: Editora da Unicamp, 2007.
- Ricoeur, Paul. “Discourse, Metaphysics, and Hermeneutics of the Self.” *Études Ricoeuriennes* 15, no. 2 (2024): 193–206.
- Sancho Conill, Jesús. *Ética hermenéutica-crítica desde la facticidad*. 2ª ed. Madrid: Editorial Tecnos, 2010.
- Sanfelice, Vinicius Oliveira. “Esboço para uma dimensão estética em Paul Ricoeur.” In *Ricoeuriana: A Atualidade de Paul Ricoeur numa Perspetiva Ibero-Americana*. Coimbra: Coimbra University Press, s.d.
- Savage, Roger W. H. “Aesthetic Experience, Mimesis and Testimony.” *Études Ricoeuriennes* 3, no. 1 (2012): 172–193.
- Soares, Martinho Tomé Martins. *Tempo, Mythos e Praxis: O diálogo entre Ricoeur, Agostinho e Aristóteles*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 2013.
- Soares, Martinho. “Ricoeur e os Clássicos: Tempo, Narrativa e Memória.” In *Ricoeur em Coimbra: Receção filosófica da sua obra*, organizado por Maria Luísa Portocarrero e José Beato, 157–193. Coimbra: Coimbra University Press, s.d.
- “Temporalidade.” in: *Logos, Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*, Lisboa: Verbo, 1992
- Todorov, Tzvetan. *Poétique de la prose : Suivi de nouvelles recherches sur le récit*. Paris: Éditions du Seuil, 1971.
- Tortato, Barbara. *Texto e Interpretação em Ricoeur: O (não-) lugar da literatura*. Tese de Mestrado, Universidade de Coimbra, 2014.
- Vandeveldt, Pol. “El suplemento de la imaginación en la narración: Fenomenología y narratología en diálogo.” *Anuario Filosófico* 51, no. 2 (2018): 347–373.