

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

Roberta Browne

Fundindo horizontes e refigurando existências:
a vida como um tecido de histórias narradas

São Paulo

2019

Roberta Browne

Fundindo horizontes e refigurando existências:
a vida como um tecido de histórias narradas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Filosofia sob a orientação do Prof. Dr. Victor Knoll.

São Paulo

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Browne, Roberta
B863f Fundindo horizontes e refigurando existências: a vida como um tecido de histórias narradas / Roberta Browne ; orientador Victor Knoll. - São Paulo, 2019. 184 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Filosofia. Área de concentração: Filosofia.

1. Literatura. 2. Compreensão. 3. Refiguração. 4. Experiência. 5. Existência. I. Knoll, Victor, orient. II. Título.

Folha de Aprovação

BROWNE, Roberta. *Fundindo horizontes e refigurando existências: a vida como um tecido de histórias narradas*. 2019. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Presidência

Prof. Dr. Victor Knoll

Universidade de São Paulo (USP)

Banca examinadora

Prof. Dr. Franklin Leopoldo e Silva

Universidade de São Paulo (USP)

Prof. Dr. Hélio Salles Gentil

Universidade São Judas Tadeus (USJT)

Profa. Dra. Izilda Cristina Johanson

Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)

Dedico este trabalho ao gozo....

....ao gozo da leitura

Agradecimentos

Em primeiro lugar:

...aos grandes encontros que tive

...aos grandes amigos que conheci

...às histórias que com vocês tive o prazer de viver

...livros, obrigada por terem existido, tão cedo, e desde sempre, para mim

Agradeço também:

...ao meu orientador, Victor Knoll, pelo companheirismo e respeito através dessa errância filosófica

...aos professores Hélio e Franklin pelas contribuições no exame de qualificação

...ao professor Hélio, por ter me apresentado Ricoeur quando ainda na graduação

E de você não posso esquecer:

...mãe, obrigada por ter esses grandes encontros me propiciado, por esses amigos me ter apresentado, por esse prazer me ter estimulado...

*Vivendo na infância sem ter a sensação de um
lar, encontrei na ficção um refúgio, encontrei um
lugar onde eu podia imaginar futuros possíveis,
um lugar onde a vida podia ser diferente.
Encontrei na ficção um lugar de cura.*

bell hooks

RESUMO

BROWNE, Roberta. *Fundindo horizontes e refigurando existências: a vida como um tecido de histórias narradas*. 2019. 184 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Como seria a realidade sem a ficção? Pergunta de cunho filosófico e respondida pela literatura. Dois personagens, duas épocas, duzentos e cinquenta anos os separam – e a resposta deles é praticamente a mesma: insuportável. Para Dom Quixote e Ema Bovary, a vida sem a ficção não vale a pena ser vivida: ela é intragável, seria preferível à morte do que levar uma vida em sua ausência. Partindo desta premissa, e olhando agora para a filosofia, é com Paul Ricoeur que iremos seguir, já que ele nos possibilitou uma chave interpretativa por demais atrativa. Não apenas pela sua tese a respeito da existência de um mundo dentro do texto, que não é exatamente o contexto, que ultrapassa qualquer intenção que o autor tenha tido e que, ao entrar em contato com o mundo do leitor, através do processo da leitura, tem o leitor o seu mundo refigurado. Mas também pelo seu modo de pensar dialógico. Sempre olhando para outros autores, sempre trazendo distintas visões para o diálogo. Por isso não é de se estranhar que, para adentrarmos no mundo do texto, uma longa via será seguida, caminhando pela história alguns diálogos específicos serão travados: com a tradição hermenêutica desenhadas por Schleiermacher e Dilthey, as hermenêuticas ontológicas de Heidegger e Gadamer, e as estéticas da recepção pensadas por Robert Jauss e Wolfgang Iser. Serão destes diálogos que Paul Ricoeur ele mesmo vai começar a surgir. Com a tríplice *mimesis*, as *variações imaginativas* possibilitadas pela ficção e os conceitos de mundo do texto e mundo do leitor, caminharemos então para uma noção prima: a experiência viva advinda dessas relações. Para o autor, é no processo de refiguração que a *ipseidade* se faz: somos, pois, um grande tecido de histórias narradas. Fundindo horizontes e refigurando existências, pretendemos acompanhar uma discussão há séculos presente, com uma única certeza, talvez, que sem os nossos Dom Quixotes, as nossas Emas Bovarys, as nossas Annas Kareninas, os nossos Édipos... a realidade perderia o seu modo de ser estético, perderia a sua cor, perderia o seu tom; e uma realidade sem cor, fria, parada não é uma realidade que valha a pena ser discutida, pensada, questionada. E talvez, quem sabe, muito menos vivida.

Palavras-chave: Literatura. Compreensão. Refiguração. Experiência. Existência.

ABSTRACT

BROWNE, Roberta. *Fusing horizons and refiguring existences: life as a fabric of narrated stories*. 2019. 184 f. Thesis (Master Degree) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

How will be reality without fiction? Philosophical question answered by the literature. Two characters, two periods, two hundred and fifty years separate them – and them answer as practically the same: unbearable. For Don Quixote and Emma Bovary, life without fiction is not worth living: it is unpalatable, it would be preferable death than living a life without it. Starting this premise, and looking now to the philosophy, it is with Paul Ricoeur that we will follow, since he has given us a very much attractive interpretative key. Not only for his thesis about the existence of a world inside inside the text, that is not exactly the context, that surpasses any intention that the author has had, and, when in contact with the reader's world, through the reading process, has the reader your world refigured. But also by your dialogical way of thinking. Always looking at other authors, always bringing distinct visions to the dialogue. That's why not surprising, to get in the text world, a long way will be followed, side by side with the history some specific dialogues will be held: Schleiermacher's and Dilthey's tradition hermeneutic, Heidegger's and Gadamer's ontological hermeneutics, Robert Jauss's and Wolfgang Iser's aesthetic of reception. From this dialogues that will begin to emerge Paul Ricoeur himself. With the triple *mimesis*, the *imaginative variations* made possible by the fiction and the concepts of text's world and reader's world, we walk towards a prime notion: the living experience accrued from this relations. To the author, it is in the reified process that it is made *ipseity*: we are, therefore, a big fabric of narrated stories. Fusing horizons and refiguring existences, we pretend follow up this century's discussion with a one only certainty, maybe, that without ours Don Quixotes, ours Emma Bovarys, ours Annas Kareninas, ours Edipos... the reality it's lose your aesthetic way of being, it will lose your color, it will lose your tone; and, a colorless reality, cold, halt, is not a reality that is worth being discussed, being thought, being questioned. And, perhaps, who knows, much less lived.

Key Words: Literature. Comprehension. Refiguration. Experience. Existence.

SUMÁRIO

Nas errâncias do começar	11
Parte I – Um pensamento em construção: Paul Ricoeur nos seus interlocutores	22
1. Hermeneuticamente seduzidos estamos.....	23
1.1 Friedrich Schleiermacher em: “compreender um autor melhor do que ele próprio se compreendeu”.....	28
1.2 Wilhelm Dilthey em: “o ponto de partida é o vivenciar”.....	34
1.3 Martin Heidegger em: “aquele que compreende projeta-se rumo a possibilidades de si mesmo”.....	42
1.4 Hans-Georg Gadamer em: “a experiência da arte é experiência em um sentido autêntico”.....	51
2. Pelos caminhos da recepção enredamos.....	63
2.1 Hans Robert Jauss e a literatura como provocação: um prazer estético.....	68
2.2 Wolfgang Iser e o ato da leitura: um ocupar o vazio.....	77
Parte II – Um pensamento em criação: Paul Ricoeur ele mesmo	87
1. Em suas leituras e posicionamentos nos encontramos.....	88
1.1 Repensando a hermenêutica: uma comunicação na e pela distância.....	93
1.2 Relendo Aristóteles: desdobrando o conceito de <i>mimesis</i>	104
1.3 Refigurando horizontes: mundo do texto e mundo do leitor.....	121
2. No relacionar ficção e realidade nos descobrimos.....	131
2.1 Virginias e Clarices: a ficção como horizonte do mundo e o mundo como horizonte da ficção.....	135
2.2 Quixotes e Bovarys: um projetar de mundos.....	148
3. Uma experiência viva: a vida como um tecido de histórias narradas.....	158
Nas errâncias do concluir	169
Referências Bibliográficas	177

NAS ERRÂNCIAS DO COMEÇAR

Como seria a realidade sem a ficção? Pergunta de cunho filosófico e respondida pela literatura. Dois personagens, duas épocas, duzentos e cinquenta anos os separam – e a resposta deles é praticamente a mesma: insuportável. Para Dom Quixote e Ema Bovary, a vida sem a ficção não vale a pena ser vivida: ela é intragável. É preferível à morte do que viver uma vida sem ela. Porém, e se a pergunta se invertesse? Existiria a ficção se não fosse a realidade? Muito difícil responder positivamente a esta pergunta. A ficção surge como um modo de se configurar a realidade, seja colorindo-a ou tonando-a mais real do que ela já é. Essa relação entre realidade e ficção não é uma preocupação vã, séculos se passam, pensadores nascem e morrem, e a questão continua. Uma existência empírica entrando em contato com uma existência ficcional. O que surge deste contato? É o embate entre esses horizontes uma das preocupações do pensamento ricoeuriano. E será uma de nossas principais discussões também. Um mundo cheio de possibilidades como o é o mundo do texto, um mundo empírico, porém cheio de transformações, como o é o mundo do leitor: como pensá-los? Será aqui, assumindo a premissa de que a literatura é uma forma de compreendermos a nós mesmos e ao mundo que nos circunda, que a filosofia de Paul Ricoeur embasará essa discussão. O caminho a ser seguido está claro: começaremos com uma retomada histórica da própria relação entre filosofia e literatura, para depois aprofundarmo-nos nas questões mais específicas da hermenêutica, e então finalizar no próprio ser do texto trazido por Ricoeur. Quem sabe no final da estrada, uma melhor nitidez tenhamos sobre essa complexa tríade que se apresenta para nós: filosofia-literatura-existência.

Com Fernando Pessoa temos um possível caminho para começar a responder a essa questão,

Toda a literatura consiste num esforço para tornar a vida real. Como todos sabem, ainda quando agem sem saber, a vida é absolutamente irreal, na sua realidade directa; os campos, as cidades, as ideias, são coisas absolutamente fictícias, filhas da nossa complexa sensação de nós mesmos. São intransmissíveis todas as impressões salvo se as tornarmos literárias.¹

Num primeiro vislumbre desse mar *poseidoniano*, seria a ficção, a literatura, o ponto central – a tal da realidade. Instigante forma de pensar, Pessoa não nada sozinho. A relação entre realidade e ficção é uma questão tão antiga, que na busca pela origem da discussão, retoma-se quase sempre a clássica oposição entre Platão e Aristóteles – *mimesis*, criadora ou mera copiadora? Com várias

¹ PESSOA, Fernando. *O livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, §117.

traduções possíveis, de imitação e reprodução caminha-se até à ficção e à ilusão. Se com Platão, a *mimesis* tem um caráter subversivo não bem visto, quase dois mil anos depois Barthes afirmará exatamente o contrário disso: a *mimesis*, para ele, se mostra repressiva. Como dá para perceber em pouquíssimos exemplos, essa não é uma discussão que esteja em vias de terminar, há muitas possibilidades de leitura, há muitos caminhos a serem seguidos.

Agora desejo lhes contar, queiram ou não ouvir, por que não consegui me tornar nem ao menos um inseto. Afirmando solenemente que muitas vezes quis tornar-me um inseto. Mas nem isso mereci. Asseguro-lhes que ter uma consciência exagerada é uma doença, verdadeira e completa doença.²

O que é arte? Muito se fala sobre ela, mas pouco se sabe a seu respeito. Se o sujeito é um ser dotado de emoção e razão, de afetividade e cognição, de intuição e racionalidade, a sua obra não poderia ficar muito longe disso: um fazer passa pela mente, pelo coração, pelos olhos, pelos ouvidos, pela garganta, pelas mãos. Uma obra de arte não é tão somente manchas de tinta dispostas numa tela em branco ao bel prazer do artista. É a razão unida com a emoção que, no uso de diferentes objetos, faz transparecer um sujeito. Sujeito este que, criativamente, nos mostra sua visão de mundo, sua realidade, que em constante transformação se encontra. A natureza nunca é a mesma, ela nunca está parada, ela não possui um único e imutável objetivo de ser. Ela está sempre falando, se expressando, basta que estejamos dispostos a ouvi-la. E a vê-la. Paul Klee disse uma vez, *a arte não reproduz o que vemos. Ela nos faz ver*. Palavras essas de incrível extensão, a literatura nos leva a mundos nunca antes vividos. Não é a toa, pois, que ela seja um dos problemas filosóficos de maior complexidade. Complexidade esta que não é de hoje. Se fossêmos definir a literatura como a arte das palavras, assim que a primeira pessoa olhou para o mundo, pensou-o e decidiu colocar no papel o seu pensamento, a relação entre filosofia e literatura estava dada. Continuando os exemplos anteriores, Platão, em seu diálogo, *A República*, “conseguiu problematizar, isto é, transformar em problema filosófico a existência e a finalidade das artes”³. Com ele, a arte deixa de lado a mera apreciação como único objetivo de ser – “agora, elas também passam a constituir objeto de investigação teórica”⁴. É o primeiro a discutir a respeito da influência que a poesia, e também a música, é capaz de afetar os nossos estados, os nossos ânimos: com ela ficamos felizes, tristes, incomodados, satisfeitos, excitados, depressivos... Apesar de sua visão negativa frente ao caráter

² DOSTOIEVSKI, Fiodor. *Notas do subsolo*. Trad. Maria Aparecida Botelho Pereira Soares. São Paulo: L&PM Pocket, 2004, p. 09.

³ NUNES, Benedito. *Introdução à Filosofia da Arte*. São Paulo: Ed. Ática, 1999, p. 05.

⁴ NUNES, 1999, p. 05

ilusório de uma obra de arte, já que elas são a cópia da cópia do que seria o ideal de Beleza, não podemos deixar de considerar o seu pensamento como um marco quando o assunto é arte e realidade. Aristóteles, por sua vez, afirma que a arte imita a natureza e essa é a sua característica principal – “não é ofício do poeta narrar o que realmente acontece; é, sim, representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível, verossímil e necessário”⁵. Ao invés de diminuí-la por causa disso, como o faz Platão, o estagirita coloca isso como um fator essencial para compreendermos essa discussão – nas palavras de Benedito Nunes, “Aristóteles valoriza a obra de arte em função de sua semelhança com o real. Aceita-a como aparência mesmo. Ela não é nem completamente real, verdadeira, nem cabal ilusão. Está a meio caminho da existência e da inexistência”⁶. Exatamente pela sua semelhança com o real que dela deriva sua importância.

Se para a ciência a verdade é sempre uma afirmação universal e verdadeiramente válida, no mundo da arte, a situação se inverte – ela busca não apenas compreender a natureza, mas sim trazê-la para o patamar da sensibilidade. O pensamento de que a o belo ideal na Natureza se encontra e que a arte deve se sujeitar à beleza natural irá perdurar por muitos e muitos séculos. Duas foram as grandes dicotomias perpassando por essa discussão: se por um lado temos o aspecto subjetivo da experiência estética “o sujeito que sente e julga”⁷ ou, por outro lado, só se atentavam ao seu caráter objetivo “os objetos que condicionam OU provocam O que sentimos e julgamos”⁸. Com as investigações de Husserl, ambos os aspectos, subjetivo e objetivo, passam a ser considerados juntos dentro de uma mesma discussão. Começa-se a pensar a experiência estética atrelada à noção de fenômeno – ou seja, aquilo que aparece ou aquilo que se manifesta à uma determinada consciência. Porém, muitas das nossas inquietudes frente às artes hoje, derivam de uma problemática apresentada no século XVIII – quem é o ser artista? Iniciada com Kant, e perpetuada por Schiller e Shopenhauer, a questão do gênio atingiu o seu auge. Aqui, os impulsos e desejos íntimos dos artistas passam a ser privilegiados. E a obra não passa de um resultado do modo como o artista compreende a si mesmo e ao mundo. Um livro, pois, é a individualidade do artista materializada em obra, e, com isso em mente, devemos através da biografia do artista descobrir quais eram as intenções por trás daquilo que está escrito. A figura do artista é elevada à primeiro plano, é ele que importa, é um diálogo que ocorre em via única. Sua intenção, como artista, de retratar a realidade

⁵ ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. José Américo Motta Pessanha. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 249.

⁶ NUNES, 1999, p. 19.

⁷ NUNES, 1999, p. 08.

⁸ NUNES, 1999, p. 08.

que o circunda é com o que devemos nos preocupar, é o que de fato interessa, todo o resto acaba sendo supérfluo – ou, como afirma Nunes ao analisar as cartas estéticas de Schiller, “a obra de arte, que é aparência, constitui precisamente uma medida valorativa das próprias coisas: revela-nos a atitude fundamental que o artista assume diante de si mesmo e do mundo”⁹.

Com Shopenhauer, a contemplação tem o seu papel, porém, ainda de modo passivo frente à obra, que por sua vez nos transmite o ser do artista, suas vontades, suas intenções, seu inconsciente – tudo na obra ali se encontra. O que o leitor lê são as palavras, não apenas vindas do artista, são as palavras que reproduzem quem é esse artista. Começamos, porém, com Nietzsche, a entrar num tópico bastante interessante de uma obra de arte – ela como forma de conhecimento. A vida não passa de um acontecimento, por essência, estético. E é, a partir das nossas criações, que vemos sentido naquilo que fazemos. Ao ficcionalizar o mundo, a existência humana passa a ter sentido. Para ele, “a mentira da Arte, como aceitação do caráter ilusório da existência, é a única espécie de verdade pura e inteiramente humana, por ser a única inteiramente criada pelo homem”¹⁰. A arte não é um tema de menor importância para o autor, podemos inclusive afirmar que ela seja, talvez, se não o mais, um dos mais importantes temas da sua caminhada filosófica. Refletir o humano e não refletir sobre a arte é uma contradição por ele não aceita, já que conferir um sentido à vida nos seduzindo ao ponto de quereremos continuar vivendo, esta seria a grande tarefa da arte. Em suas próprias palavras, *nós temos a arte a fim de não morrer de verdade*, diz ele em um dos seus fragmentos póstumos. Arte temos porque morrer não queremos. É com ela, e através dela, que existimos. Sem ela a vida não vale a pena ser vivida – do contrário, a vida vivida não passaria de um grande absurdo não justificável – sem ela, nosso único objetivo de existir, estaria em morrer. E se isso é um fato, para que viver então? Que é possível viver para morrer, não discordamos. Mas essa não é a vida por Nietzsche almejada, ela no mínimo tem que ser colorida e sonorizada, “pois só como fenômeno estético podem a existência e o mundo justificar-se eternamente”¹¹.

Na arte pela arte nos encontramos. E parar por aqui seria muito fácil, porém extremamente problemático. Se a arte se encontra acima de qualquer outra coisa, para que discuti-la? Por que pensá-la? De que maneira criticá-la? Se a arte e a existência estão atreladas, de que maneira devemos investigá-las? Posso buscar a solução na vida do artista. Posso buscar nos símbolos. Posso

⁹ NUNES, 1999, p. 27.

¹⁰ NUNES, 1999, p. 39.

¹¹ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 47.

buscar na *realidade*. Ou, posso investigar tendo em mente tudo isso e um pouco mais. Uma obra de arte não é um objeto alheio ao tempo em que foi produzido, muito menos ao tempo em que está sendo pensado. Um livro possui significados amplos e complexos, e que para pensá-lo, devemos levar em conta seu passado, presente e futuro. Devemos nos abrir para a complexidade de que nem sempre, ou como diria Ricoeur, nunca, a vontade do artista se encontrará presente na obra. Tudo o que temos são leituras, interpretações – múltiplas, que ultrapassam qualquer querer. Que nos surpreende.¹² Com Ricoeur, aprendemos que o universo daquele que escreve é ultrapassado em muito pelo estar no mundo de sua obra. A vida humana se dá de modo finito, porém suas criações perpassam épocas, ganham novas cores, são vistas por novos olhos. Pensar, pois, uma obra literária não é de todo uma tarefa das mais tranquilas. De palavras polissêmicas à interpretações que se contradizem, perante um fato curioso nos encontramos. Como coloca Ingarden, filósofo e teórico literário:

Quase todos os dias nos ocupamos de obras literárias. Lemo-las, somos impressionados por elas, agradam-nos ou desagradam-nos, apreciamos-las, formulamos diferentes juízos sobre elas, discutimo-las, escrevemos tratados sobre obras individuais, ocupamo-nos da sua história e, muitas vezes, elas constituem quase uma atmosfera em que vivemos. Parece-nos, portanto, que conhecemos os objetos desta ocupação sob todos os aspectos e exaustivamente. Contudo, interrogados sobre o que seja propriamente a obra literária devemos com certa surpresa admitir que não encontramos nenhuma resposta correta ou satisfatória.¹³

Após esse apanhado histórico, alguns adendos são necessários: um, essa retomada histórica se mostra de suma importância para a discussão que teremos a seguir; dois, a compreensão de que a arte, assim como coloca Benedito Nunes, é um “diálogo expansivo com o mundo, com a existência humana e com o Ser”¹⁴; e três, não paramos na estética da recepção por mero acaso, ela será um dos pontos centrais para a contextualização do pensamento de Ricoeur. Partindo da premissa de que a Arte é uma criação humana que, assim como as demais, merece ter a sua

¹² “Há exemplos bastante conhecidos. Honoré de Balzac era monarquista. Mas que distância entre suas ideias políticas e sociais, na época reacionária e a concepção do mundo expressa na *Comédia humana*, onde o escritor, retratando a aristocracia decadente e analisando a vida social burguesa, extariu de uma de outra a atmosfera históricas, realista, que envolve os personagens, as coisas e os recantos do universo fictício que criou. Outro exemplo é a obra de Dante que, sintetizando exemplarmente a visão medieval do mundo, antecipa a eclosão do humanismo renascentista. É que o universo criado pelo poeta, em geral ultrapassa os quadros sociais de sua época e prenuncia a direção futura do espírito” in NUNES, 1999, p. 44.

¹³ INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Trad. Albim E. Beau, Maria da Conceição Puga e João F. Barrento. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965, p. 19.

¹⁴ NUNES, 1999. p. 09.

existência, importância e influência discutida e pensada pela filosofia, iremos agora apresentar com um pouco mais de profundidade os caminhos que nortearão o desenvolvimento desta pesquisa. Ricoeur, não apenas dialoga com a história da filosofia como também se abre para outros campos do conhecimento. Estudar Paul Ricoeur é aceitar o diálogo como base fundadora de qualquer discussão. Pensador de origem francesa, nos deixou um legado vastíssimo que passeia entre a fenomenologia, a hermenêutica e o existencialismo assim como a psicanálise, a semiótica, a teoria literária e a historiografia. Dentro dessa versatilidade, o diálogo entre filosofia e literatura se mostra sempre presente, ou até mesmo, decisiva. Para ele, “a tríade discurso-obra-escrita ainda não constitui senão o tripé que suporta a problemática decisiva, a do projeto de um mundo, que eu chamo de o mundo da obra, e onde vejo o centro de gravidade da questão hermenêutica”¹⁵.

Usando essas questões como ponto de partida, uma diferente pergunta se forma: como se dá a relação entre a filosofia e a literatura? Parece que demos um salto muito grande, mas, se olharmos essa questão com um pouco mais de atenção, perceberemos que a discussão aqui permanece a mesma – de que maneiras a realidade pode ser compreendida? O que diferencia o olhar filosófico do olhar poético? Como essas duas formas de ver o mundo se relacionam? Com o pressuposto de que sem a realidade, não existe ficção e sem esta, a realidade perde muito de sua potência, a problemática aqui apresentada terá como mote central a hipótese de que a literatura, assim como a filosofia, são modos de compreensão da existência, e ambas são expressões humanas que discutem/apresentam recortes da complexidade do que é ser humano. Dito isto, um adendo deve ser feito. Não ir-se-a aqui discutir essa temática através do esmiuçamento de seus conceitos. Apresentar os como e porquês das palavras ficção e realidade terem sofrido tantas alterações e mudanças valorativas não será o modo como essa discussão se encaminhará. Essas polaridades não serão pensadas de maneira dicotômica e muito menos excludentes. Não se pretende aqui igualar os saberes da filosofia aos saberes da literatura, nem os da literatura aos da filosofia. A filosofia não será utilizada como uma chave de leitura para um texto literário e a literatura não servirá de exemplo (ou contra-exemplo) a uma tese filosófica. Na contemporaneidade estamos. E com Ricoeur caminharemos. É com sua tese a respeito da existência de um mundo projetado pelo texto, que não é exatamente o contexto, que ultrapassa qualquer intenção que o autor tenha tido e que, ao entrar em contato com o mundo do leitor, através do processo da leitura, tem o leitor o seu mundo

¹⁵ RICOEUR, Paul. *Interpretação e ideologias*. Trad. Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1990, p. 44/45.

refigurado que debateremos. Uma existência empírica entrando em contato com uma existência ficcional. O que surge deste contato? É o embate entre esses horizontes uma das preocupações do pensamento ricoeuriano. E será uma das nossas principais discussões também. Um mundo cheio de possibilidades como o é o mundo do texto, um mundo empírico, porém cheio de transformações, como o é o mundo do leitor: como pensá-los juntos? Será aqui, assumindo a premissa de que a literatura é uma forma de compreendermos a nós mesmos e ao mundo que nos circunda que a filosofia de Paul Ricoeur¹⁶ entra como pensamento norteador desta discussão há séculos presente, com uma única certeza, talvez, de que não estamos dispostos a ficar sem nossos Dom Quixotes, as nossas Emas Bovarys, as nossas Annas Kareninas, os nossos Édipos. Não tão somente a abstração e teorização filosófica, como também a ficção literária, são modos de compreensão do ser. Um ser que, desde seus tempos primordiais, vem usando a arte como modo de retratar/modificar/compreender/configurar a realidade que o circunda. Assim como os desenhos nas cavernas, desde que o homem é homem ele conta histórias. A existência humana está aí para ser pensada: seja com o *ser uno e imutável* de Parmênides, seja com o *decifra-me ou devoro-te* da Esfinge. Dentro dessa versatilidade, o diálogo entre filosofia e literatura se mostra sempre presente, até mesmo, quem sabe, decisiva. Ou, melhor dizendo, para usar as palavras de Milan Kundera, não apenas Descartes fundou os tempos modernos, Cervantes e seu cavaleiro de La Mancha também o fizeram.

Com efeito, todos os grandes temas existenciais que Heidegger analisa em *Ser e Tempo*, julgando-os abandonados por toda a filosofia europeia anterior, foram desvendados, mostrados, esclarecidos por quatro séculos de romance. Um por um, o romance descobriu, a sua própria maneira, por sua própria lógica, os diferentes aspectos da existência: com os contemporâneos de Cervantes, ele se pergunta o que é a aventura; com Samuel Richardson, começa a examinar “o que se passa no interior”, a desvendar a vida secreta dos sentimentos; com Balzac, descobre o enraizamento do homem na História; com Flaubert, explora a terra até então incógnita do cotidiano; com Tolstói, inclina-se sobre a intervenção do irracional nas decisões e no comportamento humanos. Ele sonda o tempo: o inapreensível momento passado com Marcel Proust; o inapreensível momento presente com

¹⁶ “Ao mesmo tempo em que pertencem à história dos homens, ao mundo da ação, os romances, enquanto obras, textos escritos, e enquanto “ficção”, abrem um espaço de distanciamento deste mundo da ação. É um espaço de “reflexão narrativa”, se assim o podemos dizer, cuja frequência através da leitura tem implicações na identidade do leitor, nos esquemas com que age no mundo, “refigurando-os”, sujeito e mundo, num processo em que se combinam conhecimento de si e transformação de si pela mediação dos romances [...] [Ricoeur] mostra-nos assim que é possível a aproximação entre filosofia e literatura, sem que isto signifique a redução de uma à outra: nem a tradução do conteúdo dos romances para a linguagem filosófica pura e simplesmente, com o que acaba por se reduzir a literatura a mera ilustração de teoria previamente formuladas no plano filosófico, nem a dissolução das fronteiras entre os diferentes tipos de discurso” in GENTIL, Hélio Salles. *Para uma poética da modernidade: uma aproximação à arte do romance em Temps et Récit de Paul Ricoeur*. São Paulo: Edições Loyola, 2004, p. 251.

James Joyce. Interroga com Thomas Mann, o papel dos mitos que, vindos do começo dos tempos, teleguiam nossos passos. *Et cetera, et cetera.*¹⁷

Nós somos existência. Uma existência que vive à base da inter-relação. Nessa via de mão dupla é que se dá essa relação tão complexa entre eu e mundo, entre eu e os outros. E é, a partir das nossas criações, que vemos sentido naquilo que fazemos. Ao ficcionalizar o mundo, a existência humana passa a ter sentido, ou melhor, significados. Com Heidegger, nos tornamos *seres-no-mundo* e *seres-com-outros*. E é nesta base comparativa e relacional que tentamos nos compreender. Compreender a nossa própria existência. Essa talvez seja a grande meta do pensamento ricoeuriano: a hermenêutica como uma busca pela compreensão de nós mesmos e do mundo que nos circunda. Não podemos ler Paul Ricoeur e buscar simplicidade. Sua obra é um diálogo constante com as mais diversas áreas do conhecimento. Seu pensamento é uma obra aberta, que ao ser mediada, ganha vida. Discuti-la não é buscar uma solução fechada para um problema específico. Discutir Paul Ricoeur nos demanda uma premissa básica: o de estarmos abertos ao diálogo. Nos compreendemos através da linguagem – descrevemos, pensamos, colorimos, questionamos, inventamos o mundo em que vivemos. É através da linguagem que nos colocamos neste mundo. Para nos entendermos, devemos compreender aquilo que dizemos. E para compreender aquilo que dizemos, precisamos compreender a nós mesmos. Trazendo Heidegger novamente, compreender é o modo de ser do homem. Porém, não podemos esquecer que sem a mediação, não há compreensão. O ser humano não se conhece de maneira intuitiva e imediata. Para respondermos quem somos, devemos olhar no como nos expressamos. E é através da constante refiguração das nossas expressões que conseguimos nos aproximar de quem nós somos. Não podemos buscar conhecer a existência diretamente em sua plenitude, pois esse seria um trabalho por demais sisifiano – “se o homem interpreta a realidade dizendo algo de alguma coisa, é porque as verdadeiras significações são indiretas. Só atinjo as coisas atribuindo um sentido a um sentido”¹⁸. É através da compreensão daquilo que dizemos ao tentar compreender aquilo que somos que podemos caminhar em direção ao conhecimento de nossa própria existência. Para Ricoeur, a melhor maneira de conhecermos a nós mesmos é com a narrativa, seja ela ficcional ou histórica. É através da narração que nos reconhecemos como um, outro e si-mesmo. A cada mundo que nos

¹⁷ KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 12/13.

¹⁸ RICOEUR, Paul. *Da interpretação: ensaio sobre Freud*. Trad. Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Imago, 1977, p. 30.

deparamos, novas interpretações, novos sentidos, novos mundos criamos. Ao interpretar também estamos interpretando a nós mesmos, e esse círculo, que parece vicioso, nunca se esgota, se mostrando sempre aberto para a possibilidade da criação de novos horizontes.

Pela ficção, pela poesia, abrem-se novas possibilidades de ser-no-mundo na realidade quotidiana. Ficção e poesia visam ao ser, mas não mais sob o modo do ser-dado, mas sob a maneira do poder-ser. Sendo assim, a realidade quotidiana se metamorfoseia em favor daquilo que poderíamos chamar de variações imaginativas que a literatura opera sobre o real.¹⁹

Assim que o autor escreve, o texto se vê livre das suas intenções. É no processo da escrita que aquilo que se quis dizer e aquilo que se disse se transformam em coisas completamente diferentes – o mundo do autor se vê explodido. E, assim como o texto não se encontra mais atrelado ao autor, o leitor também se vê liberto em relação a este – é no ato da leitura que a obra se vê descontextualizar e recontextualizar-se. Neste mundo que se abre, a figura do leitor passa a ser de extrema importância. O papel do leitor deixa de ser entendido como o de um intérprete de sentidos ocultos, aquele ser que deve ler nas entrelinhas, que deve encontrar aquilo que está escrito por detrás do texto. Para Ricoeur o problema hermenêutico mais fundamental está no que consiste o ato de interpretar, e para ele, diferente de muitos que vieram antes, “interpretar é explicitar o tipo de ser-no-mundo manifestado *diante* do texto”²⁰ no qual o texto passa a ser a “mediação pela qual nos compreendemos a nós mesmos”²¹. Somente através do processo de leitura que uma obra ganha seu sentido. E vamos além, o ato de ler não é a última instância, existe o processo que ocorre pós-leitura, da configuração se transforma em refiguração. Processo este que demanda o encontro entre o mundo do texto e o mundo do leitor: é a realidade do leitor se deparando com a ficcionalidade do texto. É o mundo do leitor se modificando. É a transformação que desse encontro ocorre.

Quando se aproxima o fim, já não restam imagens da lembrança; só restam palavras. Não é estranho que o tempo tenha confundido as que alguma vez me representaram com as que foram símbolos do destino de quem me acompanhou, por tantos séculos. Eu fui Homero; em breve, serei Ninguém, como Ulisses; em breve, serei todos: estarei morto.²²

¹⁹ RICOEUR, 1990, p. 57.

²⁰ RICOEUR, 1990, p. 56.

²¹ RICOEUR, 1990, p. 57.

²² BORGES, Jorge Luis. *Obras completas de Jorge Luis Borges, vol. 1*. Trad. Flavio José Cardoso. Rio de Janeiro: Globo S.A, 1999, p. 13.

Ao abrir um livro, afirmamos um pacto: o de que a obra que iremos ler é uma ficção, nada do que lemos aconteceu de verdade (ou pelo menos, daquela maneira como está sendo descrita) e que ela foi escrita por alguém (e não vinda da natureza). A obra somente se configura enquanto obra se há um leitor que a leia, porém se este mesmo leitor não dela se apropriar, não há mundo que se desdobre diante dele, fazendo assim com que não ocorra a refiguração. As palavras estão lá, mas há diversas maneiras possíveis de lê-las. Elas ali presentes, fazem ou não o leitor querer jogar e continuar no jogo. Essa interação entre texto e leitor nada mais é do que o encontrar de dois horizontes, é o embate entre o mundo que a obra projeta e o mundo em que o leitor vive e se reconhece. É esse mundo que o texto exhibe que eu, como leitor, me vejo diante de. É essa proposta de um mundo que torna a relação entre a filosofia e a literatura tão frutífera, ou, citando Ricoeur

é, com efeito, às obras de ficção que devemos, em grande parte, a ampliação de nosso horizonte de existência. Longe de só produzir imagens enfraquecidas da realidade, “sombras” [...] as obras de ficção só pintam a realidade *augmentando-a* com todos os significados que elas próprias devem às suas virtude de abreviação, de saturação e de culminação [...] [como diria Gadamer, a ficção possui] o poder de conceder um acréscimo de ser à nossa visão de mundo empobrecida pelo uso cotidiano.²³

Mesclando textos filosóficos e literários, iniciamos o caminhar com textos mais gerais sobre o tema para então afiná-lo dentro de suas especificidades: (1) as relações de Ricoeur com a hermenêutica; (2) as relações de Ricoeur com a estética da recepção; (3) a hermenêutica de Ricoeur; (4) as relações de Ricoeur com a ficção. Ao escolher Paul Ricoeur como o filósofo principal deste debate era consciente de que o caminho a ser trilhado não seria dos mais fáceis. Filósofo de muitas linguagens, ele dialoga sem medo nenhum com aqueles que vieram antes dele. E por isso, estudar Ricoeur é estudar também os seus diálogos, filosóficos e literários. Por isso não é de se estranhar que, para adentrarmos no mundo do texto, uma longa via será seguida, caminhando pela história alguns diálogos específicos serão travados: iniciando com a tradição hermenêutica desenhada por Schleiermacher e Dilthey, as hermenêuticas ontológicas de Heidegger e Gadamer e as estéticas da recepção pensadas por Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser (Parte I). Serão destes diálogos que Paul Ricoeur ele mesmo vai começar a surgir. Com a tríplice *mimesis*, as *variações imaginativas* possibilitadas pela ficção e os conceitos de mundo do texto e mundo do leitor, caminhamos então

²³ RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa: 1 – A intriga e a narrativa histórica*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2016, p. 123.

para uma noção prima: a experiência viva advinda dessas relações. Para o autor, é no processo de refiguração que a *ipseidade* se faz: somos, pois, um grande tecido de histórias narradas (Parte II).

Dom Quixote, Pamela, Eugène de Rastignac, Ema Bovary, Anna Karenina, Charles Swann, Molly Bloom, Hans Castorp. São com eles que pensamos o presente e o percebemos inapreensível, que olhamos para o cotidiano e o encheramos pálido como um amanhecer chuvoso, que percebemos que o suicídio nem sempre é uma escolha, que é com moinhos de vento que se dá um combate valoroso, que o cheiro de uma madelaine pode me levar a um tempo em que eu ainda eu não era. São com eles que nos percebemos como seres atrelados à História. Stephen Dedalus assim se chama porque um minotauro precisava ser preso em um labirinto. Clarissa Dalloway não seria a mesma se Ema Bovary não tivesse se matado. Porém, tanto Stephen quanto Clarissa não existiriam se não fosse nós. Assim como a literatura é um grande intertexto, um constante diálogo com aquilo que veio antes, ela ganha vida na cabeça do leitor. E dela, ganha asas. Está no nosso imaginário a figura de um cavaleiro magro, com bigodes, lutando contra moinhos de vento, que ele acredita serem gigantes – tendo nós lido ou não o romance. Mas, é a cada leitura nossa, que de mero objeto, o livro passa a falar conosco. Criamos e recriamos histórias. Constantemente. Uma das perguntas norteadoras deste projeto, se existe realidade sem ficção, para Dom Quixote não é uma pergunta. E sim uma afirmação. Para ele, enquanto a ficção era real, enquanto suas ilusões desiludidas não se encontravam, a vida valia a pena ser vivida, valia a pena ser lutada. Mas é quando a realidade bate na porta, quando a venda deixa de ser um castelo, o seu cavalo não mais azarão se apresenta, Dorotéia não mais é a donzela ideal dos seus sonhos, que ela deixa de fazer sentido. Dentro da loucura, o mundo fazia sentido. Agora, tendo apenas a realidade para viver, as cores vão desaparecendo do seu dia-a-dia. É possível viver sem a ficção, mas para Dom Quixote, essa não era uma vida que valesse a pena ser vivida. Sem sonhos, sem loucuras, sem utopias – a morte é a mais doce das soluções. No paradoxo ricoeriano, “quanto mais o leitor se irrealiza na leitura, mais profunda e mais distante será a influência da obra sobre a realidade social. Não é a pintura menos figurativa que tem maior probabilidade de mudar a nossa visão de mundo?”²⁴

²⁴ RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa: 3 – O tempo narrado*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2016, p. 302.

Parte I

Um pensamento em construção: Paul Ricoeur nos seus interlocutores

1. Hermeneuticamente seduzidos estamos

Um início:

O Sol ainda não nascera. O mar não se distinguia do céu, exceto por estar um pouco encrespado, como um tecido que se enrugasse. Gradualmente, conforme o céu alvejava, uma linha escura assentou-se no horizonte, dividindo o mar e o céu, e o tecido cinza listrou-se de grossas pulsações movendo-se uma após outra, sob a superfície, perseguindo-se num ritmo sem fim.²⁵

Uma dúvida:

Durante muito tempo, deitava-me cedo. Às vezes, mal apagada a vela, meus olhos se fechavam tão depressa que eu nem tinha tempo de pensar: “Vou dormir.” E, meia hora depois, a ideia de que já era tempo de conciliar o sono me despertava: queria deixar o livro que julgava ainda ter em mãos e assoprar a vela; dormindo, não havia deixado de refletir sobre o que acabara de ler, porém tais reflexões haviam tomado um aspecto um tanto singular; parecia-me que era de mim mesmo que o livro falava: uma igreja, um quateto, a rivalidade de Francisco I e Carlo V. Essa crença sobrevivia por alguns segundos ao meu despertar; não ofendia a razão, mas pesava como escamas sobre os olhos, impedindo-os de perceber que a vela já não estava acesa. Depois, principiava a me parecer ininteligível, como, após a metempsicose, as ideias de uma existência anterior; o assunto do livro se desligava de mim, eu ficava livre para me adaptar ou não a ele; logo recobrava a vista e me surpreendia bastante por estar rodeado de uma obscuridade, suave e repousante para os olhos, porém ainda mais talvez para o espírito, ao qual surgia como uma coisa sem causa, incompreensível, como algo verdadeiramente obscuro.²⁶

O que acontece quando o leitor se coloca diante do texto? Quando o tecido cinzento colorindo em movimento atinge os seus olhos, quando as ondas se quebram em seus ouvidos, quando a noite vai deixando espaço para o dia com um sol que ainda não nasceu, quando as palavras parecem ter sido escritas somente para si? Quando um fechar de olhos não acontece sem antes terminar aquele capítulo? Pensar em relacionamentos é pensar em conexão. Conexão essa que pode se dar com um lado se sobrepondo ao outro, ou num equilíbrio dinâmico em que ambas as partes se mesclam e se autoregulam. Aqui, serão com as palavras poéticas que nosso relacionar-se acontecerá. Palavras essas que um novo mundo a nós apresenta, palavras essas que nos fazem olhar para o nosso mundo com outros olhos. Dois serão os mundos pensados, dois são os elementos dessa

²⁵ WOOLF, Virgínia. *As Ondas*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018, p. 05.

²⁶ PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido, volume 1 (O caminho de Swann)*. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016, p. 23.

relação: o leitor e sua capacidade criadora diante do texto e o texto em suas possibilidades interpretativas que instigam o leitor. Muitas são as lentes possíveis para essa relação trabalhar: poderíamos focar na biografia do autor que escreveu aquelas palavras específicas, suas questões existenciais, o período em que viveu, por exemplo. Sem, neste momento, entrar nas críticas específicas a certas visões reducionistas que transformam o mundo do texto em caixinhas normativas com significados pré-estabelecidos em suas verdades imutáveis, escolhemos aqui uma outra forma de trabalhar essa relação: debaixo do guarda-chuva da hermenêutica acabamos de entrar.

O mundo da hermenêutica é um lugar vastíssimo, no qual, com Hermes, vamos através da religião, do direito, da poesia. Mundo este, no qual a questão da compreensão é de um valor profundo. Com um pé na Grécia, com a cabeça nos mitos, e com os olhos para o Olimpo, nosso deus-mensageiro-alado Hermes veio para fazer história. Deus da linguagem e da escrita, mensageiro dos deuses, aquele que é capaz de tornar inteligível tudo aquilo que a compreensão humana sozinha não conseguiria. Não é de se estranhar, pois, que a palavra hermenêutica seja dada como originária dele. Se foi a palavra que deu nome ao deus ou o inverso é uma questão praticamente impossível de se responder. Por isso iremos nos ater aos significados possíveis que o verbo *hermeneuein* e seu substantivo *hermeneia* normalmente adquiriram ao longo da história: exprimir ou dizer; explicar; traduzir. No nosso polissêmico português, os três verbos podem ser resumidos em um – interpretar. E o que vem complicar mais ainda essa polissemia, é, como coloca Ricoeur, que a hermenêutica “não é *uma* interpretação, mas são várias interpretações”²⁷. De complexa nossa língua está cheia.

[...] o ser do livro é a viagem por isso começo pois a viagem é o começo e volto e revolto pois na volta recomeço reconheço remeço um livro é o conteúdo do livro e cada página de um livro é o conteúdo do livro e cada linha de uma página e cada palavra de uma linha é o conteúdo da palavra da linha da página do livro um livro ensaia o livro todo livro é um livro de ensaio de ensaios do livro por isso o fimcomeço começa e fina recomeça e refina se afina o fim no funil do começo afunila o começo no fuzil do fim no fim do fim recomeça o recomeço refina o refino do fim e onde fina começa e se apressa e regressa e retece há milumaestórias na mínima unha de estória por isso não conto por isso não canto por isso a nãoestória me desconta [...] ²⁸

²⁷ RICOEUR, 1977, p. 48.

²⁸ CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. São Paulo: 34, 2011, p. 71.

Nenhum texto parte de um marco zero, assim como nenhum leitor é isento de preconceitos. Como então discutir essa interação sem cairmos em clássicos reducionismos? Um pensamento não se encontra solto no mundo, isolado, sem conexão com nada do que veio antes ou do que virá depois. Um pensamento, por mais original que seja, dialoga; conexões possui, interlocutores tem. Nesse caminhar em direção à originalidade de Ricoeur, num primeiro momento, na hermenêutica nos ateremos. Não apenas porque com textos iremos trabalhar, não apenas porque as palavras serão nossas maiores companheiras, não apenas porque a linguagem será a base fundante da nossa discussão – mas sim, e principalmente, porque não há um momento em nossa vida em que interpretando não estamos.

O homem fala. Falamos quando acordados e em sonho. Falamos continuamente. Falamos mesmo quando não deixamos soar nenhuma palavra. Falamos quando ouvimos e lemos. Falamos igualmente quando não ouvimos e não lemos e, ao invés, realizamos um trabalho ou ficamos à toa. Falamos sempre de um jeito ou de outro. Falamos porque falar nos é natural. Falar não provém de uma vontade especial. Costuma-se dizer que por natureza o homem possui linguagem. Essa definição não diz apenas que, dentro muitas outras faculdades, o homem também possui a de falar. Nela se diz que a linguagem é o que faculta o homem a ser o ser vivo que ele é enquanto homem. Enquanto aquele que fala, o homem é: homem. Essas palavras são de Wilhelm von Humboldt.²⁹

Palavra: de uma simples mancha preta situada entre dois espaços em branco à unidade mínima capaz de, por conta própria, constituir significado. Afirmada. Perguntada. Exclamada. Negada. Coloquialmente utilizada, de forma técnica criada, poeticamente estilizada. Uma mesma palavras inúmeras possibilidades sígnicas pode remeter. Mesmo isolada, não é apenas em um único significado que ela ganha sua existência. Materializada num texto ou na efemeridade de nossa fala, somos por signos atolados à todos os instantes, do momento em que acordamos ao momento em que vamos dormir – e isso porque não iremos entrar na complexidade interpretativa do mundo onírico. No guarda-chuva que nos encontramos, não estamos aqui em busca dos símbolos pelos símbolos. Já avisamos de antemão – uma busca puramente estrutural não é o objetivo dessa pesquisa. É com a relação que estamos preocupados: relação entre as palavras e àquele que, sem elas, nada é. Nossas palavras possuem a complexidade intrigante de terem mais de um significado

²⁹ HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Ed. Universitária São Francisco, 2008, p. 07.

– mudou o contexto, ela não significa mais a mesma coisa. Seja o contexto daquele que fala ou daquele que ouve, a palavra é polissêmica. E é com essa situação que a hermenêutica tem que lidar.

Schleiermacher é o primeiro a olhar para o conjunto de textos e não buscar, fosse na filologia dos textos clássicos ou na exegese dos textos sagrados, a verdade do seu significado. A sua hermenêutica era tanto romântica quanto crítica, “romântica por seu apelo a uma relação viva com o processo de criação e crítica por seu desejo de elaborar regras universalmente válidas de compreensão”³⁰. Ao mesmo tempo em que almejava a compreensão plena também tinha a ambição de compreender o autor melhor do que ele mesmo se compreendia. Dilthey, por sua vez, vai olhar para a história. A partir das distinções entre ciências da natureza e ciências do espírito, “Dilthey tentou dotar as ciências do espírito de uma metodologia e de uma epistemologia tão respeitáveis quanto a das ciências da natureza”³¹. Não era pelo fato das ciências do espírito trabalharem o ser humano discutindo o próprio ato de ser humano que isso deveria impedir a objetividade de seu conhecimento, “como é que a vida ao exprimir-se pode objetivar-se? Como é que ao objetivar-se traz à luz do dia significações suscetíveis de serem retomadas e compreendidas por um outro ser histórico que supere a sua própria situação histórica”³²

Com Heidegger e Gadamer a pergunta hermenêutica muda o seu foco, “a questão: em que condição um sujeito que conhece pode compreender um texto, ou a história? é substituída pela questão: o que é um ser cujo ser consiste em compreender?”³³ Se para Dilthey a compreensão do outrem estava atrelada à questão da compreensão de si e do outro, para Heidegger um se mostra desvinculado do outro, é na compreensão do ser com o mundo, e não com outrem, que implica o ato de compreender – “ao *mundanizar*, assim, o compreender, Heidegger o *despsicologiza*”³⁴. Não se olha mais para o texto em busca de um sentido oculto, de algo único por trás das palavras ali escritas – compreender um texto se dá no ato de revelar as possibilidades de ser que o mundo do texto nos propicia. Nesse contato com o mundo do texto, uma abertura é a nós requisitada – o que o texto tem a nos dizer? Gadamer, por sua vez, vai trazer para o debate a escolha entre o *distanciamento alienante* e a *experiência de pertença*. Em outras palavras, ele pretende trazer de volta o debate entre ciências do espírito e ciências da natureza – diltheyano aqui – fazendo uso da

³⁰ RICOEUR, 1990, p. 21.

³¹ RICOEUR, 1990, p. 27/28.

³² RICOEUR, 1988, p. 07.

³³ RICOEUR, 1988, p. 08.

³⁴ RICOEUR, 1990, p. 32.

ontologia heideggeriana. Como lidar com essa dualidade? É no conceito gadameriano de *fusão de horizontes* que Ricoeur irá usar como um dos pontos de partida para a sua hermenêutica. É perceptível nisso a noção posterior de mundo do texto e mundo do leitor de Ricoeur, que iremos trabalhar mais a frente.

Parafraseando Heidegger, somos porque compreendemos, compreendemos porque somos, somente somos compreendendo. Descobrir o que antes encoberto estava é um dos nossos objetivos. Se queremos, pois, o mundo vivo do texto temos então que arriscar as pequenas certezas do mundo vivo de nós mesmos. Como, então, se deixar levar por palavras que só são na medida em que são ditas? Como discutir o mundo ficcional se este só é quando lido? Como questionar o fazer dele se ele sempre faz algo a alguém? Sem um leitor que atualize o texto, aquele livro não passa de letras mortas, manchas de tinta numa folha em branco. E sem as manchas, nós enquanto leitor não somos. É nessa complexa relação que essas manchas ganham vida, *na medida-em-que-diz* ganham significado, em texto se transformam. E é nessa palavra que estamos interessados – nessa que em texto se encontra, nessa que poética se apresenta.

Durante esse caminhar assumimos uma premissa gadameriana: “assim como as cores brilham mais na obra pictórica, assim como a pedra é mais basilar na obra arquitetônica, a palavra diz mais na obra poética do que em qualquer outro lugar”³⁵. E se vamos falar em relação, o primeiro passo é a abertura – para os filósofos, para seus pensamentos, para suas palavras – que a nós familiares estranhamentos constantemente causam. É a este mundo que o abrir nos intimida. Este mundo no qual a vontade de suspeita e a vontade de ouvir, o desejo de rigor e o desejo de obediência, como coloca Ricoeur, caminham lado a lado em nossa busca por sentido. Uma abertura que, perigosa, nos movimenta. Já que “viver – não é? – é muito perigoso. Porque ainda não se sabe. Porque aprender-a-viver é que é o viver, mesmo”³⁶.

Se a morte da palavra já esteve tantas vezes eminente, aqui partiremos da premissa de sua vivência. Em sua potência acreditamos, em suas possibilidades, em seu abrir de horizontes. Ao nos agarrarmos às palavras, elas nos agarram de volta – e é nesse agarrar e ser agarrado que iremos nos jogar daqui para a frente.

³⁵ GADAMER, Hans-George. *Hermenêutica da obra de arte* . Trad. Marco Antonio Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. 36.

³⁶ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas, volume II* . Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 840.

1.1 Friedrich Schleiermacher em: “compreender um autor melhor do que ele próprio se compreendeu”

*‘Poderia me dizer, por favor, que caminho devo tomar para ir embora daqui?’
‘Depende bastante de para onde quer ir’,
respondeu o Gato.
‘Não me importa muito para onde’, disse Alice.
‘Então, não importa que caminho tome’, disse o Gato.
(Lewis Carrol)*

Nem sempre, entender um pensamento é o mesmo que entender o seu objetivo. No caso de Schleiermacher, porém, essa analogia se mostra verdadeira. Seu *telos* une o universal e o particular, o ser humano e a história, a linguagem e o pensamento – como arte da compreensão ele busca uma hermenêutica geral que não se limite às especificidades teológicas, jurídicas e literárias. Algo que fosse além de um apanhado de regras e técnicas do compreender. Dando um passo para trás, ele se pergunta pelas razões dessas regras existirem tal como existem. Ao invés do como melhor se interpretar um texto, Schleiermacher quer saber o real significado do interpretar. Em busca da compreensão, o que acontece, pois, quando se interpreta?

Um filósofo que não deixou muitos textos escritos, muito do que temos hoje são compêndios de aulas e seminários por ele ministrados, além do fato de que, das suas obras, pouquíssimas estejam traduzidas para o português, Schleiermacher não é um nome que se possa deixar de lado quando o assunto a tratar perpassa pela compreensão. Partindo do clássico círculo hermenêutico, no qual a parte faz-se necessária para a compreensão do todo e, por sua vez, somente ao compreender o todo que podemos compreender as partes em suas especificidades, com Schleiermacher somos avisados: o ato de compreender é uma arte. E por que isso? Ao se falar de hermenêutica, é com textos que se irá trabalhar: palavras impressas, pontos negros num papel, polissemia de significados. Textos estes que não caem do céu, eles não surgem magicamente na nossa frente – eles são produzidos, criados, inventados. Por alguém estes textos foram feitos, alguém parou e pensou neles, algo assim materializado foi. Fugindo de qualquer justificativa teológica, na qual o autor não passa de um mero instrumento para a vontade divina, afirmar-se-á o óbvio: por mãos humanas um texto ganha vida. É o ser humano que o escreve, que o pensa, que lhe dá forma. Ser humano este concreto, de carne e osso, vivente num certo tempo e lugar, com seu próprio círculo de relações, com suas próprias referências.

No nosso dia-a-dia, trava-se uma série de diálogos: como ouvintes e como falantes, somos constantemente colocados em relação. Palavras são ditas, outras são ouvidas – e uma conversa assim vai se formando. Apesar do Outro não ser o Mesmo, é possível compreender o que ele quer dizer, é possível dar sentido a esse emaranhado de sons que de sua boca sai. Ouvir e escutar. Falar e dizer. Dois pares de palavras que nos enganam pela sua proximidade significativa, a mesma referência elas não possuem. De um lado temos uma reação física, ouvir e falar são ações humanas possíveis de serem feitas sem muito esforço. De outro temos uma intencionalidade por detrás dessa ação, quase como um momento depois – escutamos aquilo que ouvimos, dizemos algumas coisas que não falamos. Quando escutamos nos mostramos atentos àquilo que ouvimos. Quando dizemos algo declaramos que não somente palavras seguidas de outras palavras estamos falando. No diálogo, as palavras ditas deixam de ser palavras tão somente faladas, elas ganham em complexidade, elas agora são escutadas para além do seu significado primeiro. Não é estranho pensar, pois, a hermenêutica como a arte do escutar, do escutar as palavras que pelo texto são ditas? Mesmo que escritas, elas falam. Conosco. Nosso papel é não apenas ouvir, mas também, e principalmente, escutar o que elas têm a dizer. Nos abrir para essa possibilidade de diálogo que está pedindo para ser travada. Para Schleiermacher, esse Outro, que a nós se apresenta como texto, não deixa de ser um “ser humano concreto, existente e atuante”³⁷. Como coloca Celso Reni Braidá, em sua apresentação ao texto de Schleiermacher:

a concepção preliminar de hermenêutica, a saber, como ‘arte da compreensão correta do discurso de um outro’, traz já uma delimitação e uma generalização, na medida em que circunscreve o objeto ao domínio da linguagem falada ou escrita e, por outro lado, deixa de lado todas as divisões tradicionais dos discursos [...] através de um único movimento Schleiermacher desloca a hermenêutica do domínio técnico e científico, estabelecendo-a no domínio filosófico, argumentando que a arte de compreender está internamente conectada com a arte de falar e com a arte de pensar.³⁸

Mas conectada como? Relacionada ao dizer e ao pensar, a hermenêutica relacionada à linguagem está. Logo, pretender qualquer universalidade se mostra uma busca infrutífera – como falar em uma linguagem que seja universal? Cada língua possui as suas características, suas variantes, seus dialetos. A língua é algo partilhável, “ninguém a possui inteira. Ela é divisível no

³⁷ PALMER, Richard. *Hermenêutica*. Trad. Maria Luísa Ribeiro Ferreira. Lisboa: Edições 70, 2006, p. 92.

³⁸ BRAIDÁ, Celso Reni in SCHLEIERMACHER, Friedrich. *Hermenêutica: arte e técnica da interpretação*. Trad. Celso Reni Braidá. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2015, p. 15.

tempo, e também divisível no espaço”³⁹. Sua impossibilidade de ser una é o que a faz tão rica e cheia de possibilidades, ganha-se em sua multiplicidade, viva ela age no mundo. “Schleiermacher trabalha sobre a pressuposição de uma incontornável relatividade do pensamento [...] que tem como consequência a relatividade do saber”⁴⁰. Um saber absoluto pede, pois, uma linguagem que também seja absoluta. Nessa relação de complementaridade, um não sendo possível o outro também não o é – não havendo linguagem universal, não há saber universal. A pergunta que fica então é se seria possível uma compreensão que se mostrasse universalmente válida.

Antes de responder a essa questão, é interessante compreendermos como o conceito de compreensão é por ele trabalhada. Para o romântico, uma hermenêutica que não pudesse ser aplicada universalmente não era a hermenêutica por ele idealizada. Ao invés de técnicas de *como* interpretar costumeiras na época, seu projeto se fundamenta no pensar filosófico sobre *o que* significa o ato de interpretar e quais são as condições necessárias para que o interpretar possa acontecer. Nessa busca pelo universal, num mundo no qual não existe mais uma verdade absoluta a que se agarrar, são o sentido das ações humanas que pedem agora uma compreensão. Para Schleiermacher, a compreensão não passa de “uma reconstrução histórica e divinatória dos fatores objetivos e subjetivos de um discurso falado ou escrito”⁴¹. Não é de estranhar, pois, que a ideia de um puro universal seja para ele algo impraticável. Se é nas ações humanas que focamos nossas atenções, temos que assumir também que somos nós os humanos que interpretamos. Logo, não há como termos uma interpretação livre de nossos preconceitos – “da mesma forma, como as circunstâncias históricas são constitutivas do sentido de um discurso e\ou texto, são elas também condição e objeto de interpretação”⁴². A compreensão se mostra, pois, uma *tarefa infinita*, na qual aprendemos a *escutar entre as palavras e a ler entre as linhas*, “para auscultar o mistério do silêncio e recuperar o espírito perdido”⁴³.

Mal-entendidos há sempre, seja entre aquilo que se fala e aquilo que se ouve, ou aquilo que se pretende falar e aquilo que você acaba realmente falando. Isolada, uma palavra possui um significado indeterminado e indefinido. Concatenada, a mesma palavra ganha um sentido único, preciso, contextual. Some-se isso à dinamicidade e historicidade da linguagem que os mal-

³⁹ SCHLEIERMACHER, 2015, p. 70.

⁴⁰ BRAIDA in SCHLEIERMACHER, 2015, p. 11.

⁴¹ SCHLEIERMACHER, 2015, p. 16.

⁴² RUEDELL, Aloisio. *Da representação ao sentido: da hermenêutica de Schleiermacher à hermenêutica atual*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000, p. 49.

⁴³ RUEDELL, 2000, p. 53.

entendidos fazem todo o sentido de existir. Como não se deixar levar por eles? Quando o assunto é estranheza, Schleiermacher faz o seguinte comentário: “seguramente se o que é para ser compreendido fosse completamente estranho àquele que deve compreender, e não houvesse nada de comum entre ambos, então, não haveria ponto de contato para a compreensão”⁴⁴. Se nada há em comum, não tem como a hermenêutica fazer o seu trabalho. Agora, por outro lado, se nada há de estranho, a compreensão se daria de forma simultânea à leitura, e o seu exercício intelectual se mostraria desnecessário. Para o filósofo, “em todo lugar onde houver qualquer coisa de estranha [...] há ali um problema”⁴⁵, há, pois, espaço para a hermenêutica. Num instante de não compreensão, de desconhecimento, de estranheza, que se abre espaço para ela. Quando texto e autor se tornam estranhos, abre-se espaço para “tornar inteligível o ininteligível e trazer à tona o oculto, pressupondo o sentido do sem-sentido”⁴⁶. Ao eliminar o que é estranho num texto e diminuir a distância entre aquele que escreve e aquele que lê, a arte de compreender se mostra como a “auto descoberta progressiva do espírito pensante”⁴⁷,

O processo de compreensão pede que a partir das partes (suas palavras e combinações) se compreenda o todo da obra ao mesmo tempo em que para se compreender essas partes a compreensão prévia do todo se faz necessária⁴⁸. Para Schleiermacher, a interpretação gramatical e a interpretação técnica andam lado a lado. Na primeira, a linguagem é o objeto de atenção. Linguagem esta entendida de forma histórica, portanto, dinâmica – “de tal modo que ela nunca está disponível em sua totalidade para um indivíduo qualquer”⁴⁹. Há aqui um distanciamento *a priori* entre texto e leitor. Se não há pois um significado único, como ler um texto? A resposta do filósofo se dá no contexto. “O sentido não está nos elementos isolados, mas apenas em sua concatenação”⁵⁰, nos afirma Schleiermacher. Isoladas elas possuem apenas um único significado, que é indeterminado e indefinido ao mesmo tempo. Mas para ganharem um único sentido, unidas a outras palavras elas precisam estar. Na interpretação técnica, por sua vez, tem na subjetividade seu objeto central. Subjetividade está que quando escreve, algo quer ela dizer. Aqui, ela busca na vida do autor

⁴⁴ SCHLEIERMACHER, 2015, p. 31.

⁴⁵ SCHLEIERMACHER, 2015, p. 31.

⁴⁶ RUEDELL, 2000, p. 53.

⁴⁷ SCHLEIERMACHER, 2015, p. 46.

⁴⁸ Como aponta Gentil, “por meio de dois métodos complementares, busca ele recompor o sentido objetivo do discurso – aquele que advém das características da língua, comum portanto a todos os usuários dela – e o sentido subjetivo – aquele que advém da singularidade ou genialidade do autor e lhe é próprio, particular” in GENTIL, 2004, p. 37.

⁴⁹ BRAIDA in SCHLEIERMACHER, 2015, p. 17.

⁵⁰ BRAIDA in SCHLEIERMACHER, 2015, p. 17.

sinais do que ele teria intencionado dizer. Compreender aqui implica conhecer o autor enquanto sujeito. Ao interpretar um texto estamos ao mesmo tempo interpretando o seu autor. Se por um lado o foco interpretativo está na língua, por outro está no ser humano também. Mas, não há como conhecer uma vida sem fazermos uso da linguagem. Para haver compreensão precisamos de ambas, uma pressupõe a outra para existir. Compreender um texto é apreender um texto, e apreender um texto é apreender o pensamento daquele que escreveu aquele texto. Uma das características marcantes da hermenêutica schleiermariana é a noção do processo de compreensão como o reverso do processo de criação. Para se compreender um texto, acessar os processos mentais do autor é, talvez, o que de mais importante sua arte possui. Sobre este aspecto da hermenêutica de Schleiermacher, Dilthey faz o seguinte comentário:

a individualidade opera mesmo nas pontas dos dedos e em cada uma das palavras individuais. Sua manifestação suprema é a forma externa e interna da obra literária [e com isso cada obra possui em si mesma a necessidade insaciável de complementar a sua individualidade por meio da intuição de outras individualidades] a compreensão e a interpretação estão, portanto, sempre ativos e despertos na própria vida, alcançam o seu complemento na interpretação técnica de obras de forte vitalidade, e na interconexão das mesmas com o espírito de seus autores.⁵¹

Aqui, o que Schleiermacher pretende, é reconstruir o próprio pensamento do autor. Através da interpretação, somos capazes de nos transformar no autor, de captar sua individualidade, de estar em posse do seu espírito. “Para Schleiermacher todo ato de compreensão é a inversão de um ato do discurso, a reconstrução de uma construção”⁵², compreender é um caminhar por uma espiral. Somente assim o acesso pleno ao que é significado no texto se mostra possível. “O problema de Schleiermacher não é a obscuridade da história mas a obscuridade do tu”⁵³, temos aqui o seu postulado clássico: que é o de *compreender o autor melhor do que ele próprio se compreendeu*⁵⁴.

Esta história acontece em estado de emergência e de calamidade pública. Trata-se de livro inacabado porque lhe falta resposta. Resposta esta que alguém no mundo ma dê. Vós? É uma história em technicolor para ter algum luxo, por Deus, que eu também preciso. Amém para nós todos. Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida. Mas antes da pré-história havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve.

⁵¹ DILTHEY, Wilhelm. *Dos escritos sobre hermenêutica: el surgimiento de la hermenéutica y los esbozos para una crítica de la razón histórica*. Trad. Antonio Gómez Ramos. Madrid: Ediciones Istmo, 2000, p. 62/63 (tradução minha).

⁵² GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Trad. Flávio Paulo Meurer. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Ed. Universitária São Francisco, 2004, p. 259.

⁵³ GADAMER, 2004, p. 262/263.

⁵⁴ DILTHEY, 2000, p. 78 (tradução minha)

Não sei o quê, mas sei que o universo jamais começou. Que ninguém se engane, só consigo a simplicidade através de muito trabalho. Enquanto eu tiver perguntas e não houver resposta continuarei a escrever. Como começar pelo início, se as coisas acontecem antes de acontecer? Se antes da pré pré-história já havia os monstros apocalípticos? Se esta história não existe passará a existir. Pensar é um ato. Sentir é um fato. Os dois juntos – sou eu que escrevo o que estou escrevendo. Deus é o mundo. A verdade é sempre um contato interior inexplicável. A minha vida a mais verdadeira é irreconhecível, extremamente interior e não tem uma só palavra que a signifique.⁵⁵

Como deu para perceber, o ato de compreender é uma ação circular. Compreender Virginia melhor do que ela se compreendeu é oferecer a ela algo que lhe falta, é oferecer a ela as infinitas possibilidades interpretativas que sua obra alcança historicamente. Desprendida dela, Orlando ganhou uma dinâmica própria, em cada época ganhou uma compreensão única, a cada transformação Orlando vai se completando para além de Virginia. Orlando caminha “em direção a sua inalcançável totalidade”⁵⁶. Surge aqui, em partes, a noção de um texto como resultado não apenas do que o autor quis dizer mas também daquilo que ele não tem como controlar – fazendo uso de uma frase de Merleau-Ponty, *a vida não explica a obra, mas foi preciso esta vida para dar origem a esta obra*. Obra e vida pois são vistas como uma grande aventura, aventura esta que, com Schleiermacher, temos o dever de compreender melhor do que aquele que a vivenciou.

1.2 Wilhelm Dilthey em: “o ponto de partida é o vivenciar”

*A vida real é muitas vezes tão descolorida que o verniz da ficção se faz necessário para lhe dar algum brilho
(Johann Wolfgang von Goethe)*

É possível um conhecimento objetivo para as questões que envolvem a natureza humana, e se sim, como podemos alcançá-lo? Talvez essa seja a grande pergunta que move o pensamento teórico de Wilhelm Dilthey. Sem fazer uso da metodologia das ciências naturais, mecanicista e reducionista, aplicando-as às ciências humanas, como era um costume na sua época, ele buscava uma experiência concreta ao invés da mera especulação, algo que fosse fundante, algo que olhasse

⁵⁵ LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. São Paulo: Rocco, 1998, p. 18.

⁵⁶ DILTHEY, 2000, p. 79.

para as expressões humanas e visse toda a sua gama de possibilidades interpretativas – um método capaz de “alcançar uma interpretação ‘objetivamente válida’ das ‘expressões da vida interior’”⁵⁷. As ciências do espírito, como ele mesmo coloca, é vida, pede vida, parte da vida, e para além da vida não consegue ir. É essa experiência concreta e histórica do viver que ao lado dele pretendemos compreender.

Os olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral, onde, nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero, pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo [...] deitei uma das faces contra o chão, mas meus olhos pouco apreenderam, sequer perderam a imobilidade ante o voo fugaz dos cílios; o ruído das batidas na porta vinha macio, aconchegava-se despojado de sentido, o floco de paina insinuava-se entre as curvas sinuosas da orelha onde por instantes adormecia; e o ruído se repetindo, sempre macio e manso, não me perturbava a doce embriaguez, nem minha sonolência, nem o disperso e esparso torvelinho sem acolhimento; meus olhos depois viram a maçaneta que girava, mas ela em movimento se esquecia na retina como um objeto sem vida, um som sem vibração, ou um sopro escuro no porão da memória [...] ⁵⁸

Ao olhar ao redor, ao pensar nas coisas que vemos, nas que não vemos, nas que meramente acreditamos ver, muito nos é perdido. Nosso olhar muitas vezes se encontra viciado, condenado. Ele cresceu acreditando que a racionalidade é a palavra da vez, que o pensar é a única coisa que importa. Mas não qualquer pensar, isso não, um pensar prático, um pensar com os pés no chão, um pensar sem asas. Sem nenhum colorido, sem nada mais do que apenas o seu preto e branco natural, o que há de tão interessante nessa tão sonhada realidade? Às vezes se arriscar por sob um precipício pode fazer com que vejamos coisas até então não vistas. Abrir os nossos olhos para as possibilidades do que se encontra a nossa volta. Do que o mundo tem a nos oferecer. Nada mais de olhar sem ver. Falar sem dizer. Pensar sem sentir. Ouvindo. Usando. Ampliando. É nesse sentir que me completo. É o olhar, o cheirar, o gostar, o tocar, o ouvir, o pensar. É na história se vivenciar. O filósofo nos lembra, em uma de suas asserções mais conhecidas, “a vida é uma misteriosa trama de acaso, destino e caráter”⁵⁹. Para Dilthey, é somente através da história que podemos chegar a nos conhecer – se queremos saber quem é o ser humano, temos que olhar para o passado, olhar

⁵⁷ PALMER, 2006, p. 105.

⁵⁸ NASSAR, Raduam. *A lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 06.

⁵⁹ DILTHEY, Wilhelm in CASANOVA, Marco Antonio in DILTHEY, Wilhelm. *Introdução às ciências humanas: tentativa de uma fundamentação para o estudo da sociedade e da história*. Trad. Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p. V.

para a nossa própria *historicidade*, para a nossa própria complexidade. Como seres humanos, somos históricos, somos finitos, temos um passado e possuímos expectativas frente a um futuro. De momentos nos construímos, nos momentos criamos sentidos, pelos momentos obtemos respostas. Para nos conhecermos, temos que de nós fazermos uso – buscar compreender a vida com termos que à vida lhe são exteriores, para o filósofo, é uma ação que carece de todo o sentido.

Nessa complexidade de ser que somos, regressamos à vida para que assim possamos nos entender⁶⁰. Para Dilthey, “nos comportamos frente à vida [...] compreendendo”⁶¹. Ele parte, pois, do pressuposto de que o homem moderno tem presente em si todo o passado da humanidade “por cima de todas as barreiras de seu próprio tempo, ela olha para as culturas passadas; recebe delas em seu vigor e *a posteriori* desfruta de toda a sua magia”⁶². Com isso, os processos de compreensão e interpretação se mostram fundamentais para um conhecimento objetivo das ciências do espírito; uma compreensão que saia do singular e ganhe uma validade universal. A vantagem das ciências do espírito frente às ciências naturais por ser realidade mesma que se dá através da experiência interna e não meramente fenômenos que se oferecem aos sentidos é também o que dificulta a sua objetividade; somente ao comparar-me com os outros é que minha experiência individual se torna consciente, de que minha existência se difere das dos demais; “a este processo pelo qual conhecemos um interior a partir de signos dados sensivelmente vindo de fora que chamamos de *compreender*”⁶³. Como o processo do compreender depende dos meios e condições comuns em que se dão o processo do conhecimento, a compreensão possui caracteres comuns em toda a parte, ou seja, ela pode ser universal, “o mesmo espírito humano nos fala desde as pedras, o mármore, as criações musicais, os gestos, as palavras e os textos, até as ações, as constituições e organizações econômicas”⁶⁴. Como, dentro dessa complexidade, considerar o interpretar como algo de menor importância? Como compreender este “todo maravilhosamente entrelaçado da história e da vida”⁶⁵?

⁶⁰ Com exemplos dessa conexão, ele traz as autobiografias de Santo Agostinho, Rousseau e Goethe para a discussão, e termina com o seguinte comentário: “cada vida tem seu sentido próprio. Encontra-se em uma conexão de significado, em que cada uma tem presente um valor próprio recordável; mas, ao mesmo tempo, a conexão da recordação tem uma relação com um sentido do todo. Este sentido da existência individual é totalmente singular, impossível de resolver para o conhecimento, e ainda, representa a seu modo, como uma mônada leibniziana, o universo histórico” in DILTHEY, 2000, p. 130 (tradução minha).

⁶¹ DILTHEY, 2000, p. 127 (tradução minha).

⁶² DILTHEY, 2000, p. 21/23 (tradução minha).

⁶³ DILTHEY, 2000, p. 25 (tradução minha).

⁶⁴ DILTHEY, 2000, p. 27 (tradução minha).

⁶⁵ DILTHEY in CASANOVA in DILTHEY, 2010, p. X.

O ponto de partida é o vivenciar. Este vivenciar mostra-se, porém, como uma conexão estrutural e, em cada representação estabelecida nas ciências humanas, esta conexão vital está sempre presente. Ela está presente quando escuto uma narrativa, quando leio sobre um feito histórico, quando reflito detidamente sobre uma conexão conceitual como a conexão econômico-nacional do trabalho ou do valor, sobre a jurídica do código, sobre a política de uma constituição.⁶⁶

Nessa busca por uma metodologia que valide o vivenciar, a lógica hermenêutica se mostra aqui como o caminho. E para isso, três são os conceitos base para a sua filosofia: a noção de experiência, de expressão e de compreensão. “Uma *Erlebnis*⁶⁷ ou ‘experiência vivida’ é definida por Dilthey como uma unidade sustentada por um significado comum”⁶⁸, em outras palavras, “é algo no qual e pelo qual vivemos”⁶⁹. Antes de qualquer ato reflexivo temos uma *experiência imediatamente vivida*, ela não é algo parado no tempo, estática; a experiência, muito pelo contrário, abrange tanto a nossa memória do que passou quanto nossas expectativas com o que virá. Se a experiência se dá no presente, se ela nos é imediata, isso somente acontece porque o presente depende do antes e do depois para existir. Só nos compreendemos no hoje, tendo em vista os horizontes do ontem e do amanhã. Experiência e temporalidade estão, para Dilthey, simbioticamente conectadas. Se, pois, “a experiência é intrinsecamente temporal”⁷⁰, é lógico afirmar também que a experiência e a historicidade são intrínsecas – ao olharmos para a história, olhamos para o tempo, experiências vemos.

[Na vivência] o tempo encontra sua realização última, porque é experimentado como o avanço ininterrupto do presente, pelo qual este último se transforma continuamente em passado e o porvir se torna presente. O presente é o preenchimento de um instante do tempo com a realidade. Ele é realidade em oposição à memória ou à imaginação de algo futuro que se manifesta em forma de desejos, expectativas, esperanças, temores e vontades. Esse preenchimento com realidade ou presença permanece, ao passo que aquilo que constitui o conteúdo da vivência muda constantemente. As representações pelas quais nos apossamos do passado e do futuro só existem para quem vive no presente. O presente está aí, e só está aí aquilo que se funde nele.⁷¹

⁶⁶ DILTHEY in CASANOVA in DILTHEY, 2010, p. X.

⁶⁷ Conceito de grande importância para Dilthey, *Erlebnis* pode ser traduzida também como vivência. Substantivado a partir do verbo *erleben*, *Erlebnis* significa “estar ainda presente na vida quando algo acontece”. Possui três aspectos principais: 1) ligação imediata com a vida; 2) intensidade significativa daquilo que é vivenciado; e 3) ponto de vista estético.

⁶⁸ PALMER, 2006, p. 113/117.

⁶⁹ PALMER, 2006, p. 113/117.

⁷⁰ PALMER, 2006, p. 113/117.

⁷¹ DILTHEY, Wilhem. *Filosofia e educação: textos selecionados*. Trad. Alfred Josef Keller e Maria Nazaré de Camargo Pacheco Amaral. São Paulo: EDUSP, 2010, p.239.

O lugar comum do pensar a temporalidade é que sejamos passivos frente ao nosso passado e ativos frente ao nosso futuro, já que não podemos mudar o que já aconteceu e podemos sim tomar pelas rédeas aquilo que virá a acontecer. Com Dilthey, porém, esse lugar comum em muito é complexificado. E o presente aparece com força. Se nosso viver puder ser compreendido como um barco carregado por um rio que avança sem parar, o presente é algo muito além das águas que correm, ele é algo que “está sempre e em toda parte onde nós estamos, sobre as ondas, sofrendo, recordando ou esperando”⁷². Nesse rio que é o nosso viver, viajamos sem parar, nos modificamos constantemente, e “no mesmo instante em que o futuro se transforma em presente, este já mergulha no passado”⁷³. Por isso, cada parte do tempo possui um caráter diferente. A imutabilidade do passado que nos faz pensar o que poderíamos ter feito de diferente caminhando ao lado das possibilidades advindas do nosso imaginar o futuro, sentimo-nos livres, “donos de possibilidades sem fim”⁷⁴. Viver é flertar para todos os lados e com todos os tempos, viver é o transcorrer do tempo. Se não podemos afirmar o ser do presente – “o presente nunca é”⁷⁵ – podemos afirmar que o presente “é o lugar onde vivemos na plenitude de nossa realidade”⁷⁶. Tudo aquilo que vivenciamos como presente, não passa de uma lembrança do próprio presente. E como toda lembrança, possui sua devida presença. Mesmo não sendo, o vivenciamos. Logo, o presente possui uma unidade mínima, uma unidade marcada pela presença, vinculadas por um significado comum ao longo da vida – essa unidade que Dilthey chama de vivência, de *Erlebnis*⁷⁷.

Vivenciamos essas mudanças. Percebemos o que as compõe, o que as combinam. Com ela apreendemos uma vida. Conexão esta que se efetiva de maneira hermenêutica, ou seja, na relação

⁷² DILTHEY, 2010, p. 239.

⁷³ DILTHEY, 2010, p. 239.

⁷⁴ DILTHEY, 2010, p. 239.

⁷⁵ DILTHEY, 2010, p. 240.

⁷⁶ DILTHEY, 2000, p. 113/125 (tradução minha).

⁷⁷ Um pouco mais sobre a vivência: “a vivência é um processo no tempo em que todo estado já se transforma antes mesmo de se tornar objeto nítido, uma vez que o momento seguinte se ergue sempre sobre o anterior, e em que todo instante se torna passado antes mesmo de ser registrado. Dessa forma ele aparece, então, como lembrança e como tal tem a liberdade de expandir-se. Mas a observação destrói a vivência. Por isso não existe nada mais estranho do que um tipo de nexos que conhecemos como um pedaço de história de vida. A única coisa que permanece constante a respeito desse nexos é que sua forma é uma relação estrutural. Se tentássemos, por meio de um esforço especial, vivenciar o próprio rio da vida com a presença interveniente da margem, de modo que, segundo Heráclito, ele parece ser sempre o mesmo, sem no entanto sê-lo, sendo muitos e um só, voltaríamos a submeter-nos à lei da própria vida segundo a qual cada instante da vida, uma vez observado, já não será o rio e sim o momento lembrado, por mais que reforçemos a consciência de sua correnteza, pois esta é fixada pela atenção que passa a reter aquilo que está essencialmente em movimento. Por isso não podemos apreender a essência da vida em si. O jovem da lenda de Saís descerra a figura, não a vida. Devemos ter presente essa realidade, antes de passar a apreender as categorias que se confundem com a própria vida” in DILTHEY, 2010, p. 240.

entre o todo e as partes, a vivência pois é o pressuposto último do mundo espiritual. Somente a partir da vivência que podemos obter conhecimento. Só a compreendemos porque nela vivemos, porém não a compreendemos como um todo, aquilo que a vida seria em si mesma. O que compreendemos são as suas categorias, as formas com que nós existimos. Aquilo que exprimimos enquanto seres humanos. Para o filósofo alemão, “nosso comportamento diante da vida, de nossa própria vida e da dos outros, é compreender”⁷⁸, compreender aquilo que conhecemos e desconhecemos, o que sentimos, das coisas que temos vontade, nossos desejos, nossa forma de falar, sobre as coisas que pensamos – qualquer coisa que expresse essa vida singular. “Toda vida tem seu sentido próprio. Esse encontra-se num nexos significativo em que cada presente lembrado tem seu valor próprio, e ainda pelo nexos da memória também se relaciona com um sentido do todo”⁷⁹, existências essas, ao mesmo tempo em que são singulares e inacessíveis ao conhecimento são também partes de um universo histórico, através de suas expressividades elas se fixam, permanecem, elas ganham em vida – existências essas que em obras de arte se transformam. É à própria vida que uma poesia, uma pintura, uma sonata remete.

A arte para Dilthey é a expressão mais pura da vida. A grande literatura enraíza-se na experiência vivida dos mistérios da vida; o porquê e o como do nascimento e da morte, da alegria e da tristeza, do amor e do ódio, do poder e da fragilidade do homem, do seu lugar ambíguo na natureza [...] a arte não é fantasia poética nem deleite mas sim expressão da verdade da experiência vivida [...] assim, a interpretação da obra de arte literária é colocada por Dilthey no contexto da historicidade da autocompreensão humana⁸⁰.

Compreender isso é meio caminho andado: “acima de tudo... a captação da estrutura da vida interior baseia-se na interpretação de obras, obras em que a textura da vida interior se exprime plenamente”⁸¹. Saindo da teorização técnica que vimos com Schleiermacher, aqui a hermenêutica tem seu significado ampliado, permanece sendo teoria, porém não apenas da interpretação “mas do modo como a vida se revela e se exprime nas obras”⁸². O poema permite assim, através dos seus versos, reviver uma conexão de uma vivência ideal (imaginada pelo poeta) de uma vivência real e efetiva. A cortina para nós se abre – quando Dorian olha para o seu retrato e percebe sua beleza,

⁷⁸ DILTHEY, 2010, p. 242.

⁷⁹ DILTHEY, 2010, p. 245.

⁸⁰ PALMER, 2006, p. 127/128.

⁸¹ DILTHEY in PALMER, 2006, p. 118/120.

⁸² PALMER, 2006, p. 118/120.

plenamente, pela primeira vez; quando Molloy do seu nome lembra, grita de supetão, *eu me chamo Molloy!*; quando Anne chora por ninguém a entender – e nós, ao nos abirmos para o êxtase das palavras lidas, nos tornamos aptos a “reviver algo que fica totalmente além das possibilidades de sua vida real”⁸³. Ao viver, nos delimitamos. Nossas infinitas possibilidades em cada vez mais finitas vão se transformando. Mas quando fazemos uso da compreensão, toda uma gama de possibilidades, até então inalcançáveis, as experienciamos pelas pontas de nossos dedos. “Apesar de limitados pelas circunstâncias, deparamo-nos com outras belezas do mundo e com regiões da vida que nunca poderíamos atingir”⁸⁴, assim nos tornamos capazes de muitas outras existências vivenciar. Para Dilthey, “a arte é o ógão de compreensão da vida”⁸⁵. Não é de estranhar, pois, seu entusiasmo um tanto quanto enfático, nessa sua exclamação: “esperamos que o poeta nos diga como sofrer, como gozar e como lutar com a vida!”⁸⁶.

quisera – replicou Wilhelm – poder revelar-lhe tudo o que se passa agora dentro de mim. Todos os presságios em relação à humanidade e a seu destino, que me acompanhavam desde pequeno, sem mesmo adverti-los, encontro-os realizados e desenvolvidos nas peças de Shakespeare. Temos a impressão de que ele nos decifrou todos os enigmas, sem que possamos entretanto dizer: aqui está a chave que os explica [...] esses olhares ligeiros que lancei ao mundo de Shakespeare me instigam, mais que qualquer outra coisa, a seguir adiante, a progredir com maior rapidez no mundo real, a misturar-me no fluxo dos destinos que lhes estão reservados.⁸⁷

A característica fundamental das ciências do espírito seria, logo, o fato de ela tratar do ser humano discutindo sobre si mesmo, sobre os seus próprios comportamentos, compreender a sua existência – “a própria vida se auto-interpreta. Tem estrutura hermenêutica. É dessa forma que a vida constitui a verdadeira base das ciências do espírito”⁸⁸, afirma Gadamer leitor de Dilthey. Ao olhar a vida, ele olha para a história. É ela que nos sustenta como indivíduos, que nos ajuda a reencontrarmo-nos. “Aqui a vida compreende a vida”⁸⁹, a própria filosofia surge como expressão da vida. A través de uma reflexão consigo e com a tradição em que se encontra, nesta consciência

⁸³ DILTHEY, 2010, p. 260.

⁸⁴ DILTHEY, 2010, p. 261.

⁸⁵ DILTHEY, 2010, p. 297.

⁸⁶ DILTHEY, Wilhelm. *Poética: la imaginación del poeta. Las tres épocas de la estética moderna y su problema actual*. Trad. Elsa Taberning. Buenos Aires: Losada, 2007, p. 226 (tradução minha).

⁸⁷ GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: 34, 2006, p. 195.

⁸⁸ GADAMER, 2004, p. 305.

⁸⁹ DILTHEY in GADAMER, 2004, p. 309/310.

histórica nos autoconhecemos. E, nestes “confins entre o saber e a ação”⁹⁰ que a arte ganha espaço. Somente nela que as profundidades do viver se mostram acessíveis. “Tal qual as letras de uma palavra, a vida e a história tem um sentido”⁹¹.

Essa imersão da vida nos traz múltiplas possibilidades interpretativas, já que “não há nada que o homem possa viver quer individual, quer culturalmente, que seja destituído de significado”⁹². Porém não podemos esquecer que histórico somos, e é na história que nos compreendemos, é nela que experienciamos o mundo. Nesse compreender somos capazes de o outro captar, de numa outra mente adentrar, “é aquele momento muito especial em que a vida compreende a vida”⁹³. Pela e com a compreensão, nossa experiência ganha significado. Com ela, “redescobrimo-nos a nós próprios no outro”⁹⁴. Ou, como diria Rimbaud, *car je est une outre*, pois eu sou um outro.

Pressuponha que o objeto da compreensão é o texto a ser decifrado e compreendido em seu sentido. Assim, todo encontro com um texto é, para ela, um encontro do espírito consigo mesmo. Todo texto é suficientemente estranho para representar uma tarefa, e, no entanto, suficientemente familiar para manter sua essencial possibilidade de resolução.⁹⁵

Esse processo de conhecimento e de redescobrimento se dá no interior do círculo hermenêutico, no todo as partes ganham sentido e nas partes o todo pode ser compreendido⁹⁶. A interação entre todo e parte é aqui essencial. O círculo hermenêutico estrutura o nosso viver – nosso comportamento frente a vida é, ele mesmo, hermenêutico. E essa interação, sua compreensão, se dá de forma histórica, temporal: “é uma relação do todo e das partes encarada por nós de determinado ponto de vista, num determinado tempo, para uma dada combinação de partes”⁹⁷. Logo, historicamente definidos sempre estamos. Nossa compreensão de mundo é sempre limitada. Não há uma compreensão *a priori*, imutável, única e verdadeira atemporalmente. Tudo aquilo que

⁹⁰ DILTHEY in GADAMER, 2004, p. 317.

⁹¹ DILTHEY in GADAMER, 2004, p. 324.

⁹² NUNES, Benedito. *Hermenêutica e poesia – o pensamento poético*. Belo Horizonte: UFMG, 2011, p. 46.

⁹³ PALMER, 2006, p. 120/121.

⁹⁴ PALMER, 2006, p. 120/121.

⁹⁵ GADAMER, 2004, p. 323.

⁹⁶ Na voz de Benedito Nunes um pouco mais sobre o círculo hermenêutico e a questão parte\todo: “[...] quando interpretamos uma obra de arte, uma peça judicial, um texto literário, histórico, já temos uma prévia compreensão do sentido daquilo que nos propomos a entender. Daí o postulado da hermenêutica, enquanto técnica ou arte da exegese: o princípio da contextualidade, ou seja, a correlação no texto entre o sentido das partes e o sentido do todo. A interpretação é circular, implicando num movimento de vaivém das partes ao todo, previamente compreendido, e do todo às partes. O intérprete não pode sobrevoar o compreendido, trabalha dentro desse “círculo hermenêutico”, onde já se encontra onde inicia essa exegese, e do qual não sai quando termina [...]” in NUNES, 2011, p. 57.

⁹⁷ PALMER, 2006, p. 124.

compreendemos, compreendemos de forma contextual, muda com o tempo, muda com o lugar, muda com a história. Nas palavras de Goethe, “todo homem, pode-se dizer, se houvesse nascido dez anos mais cedo ou mais tarde, seria bem diverso do que é tocante à sua própria cultura e à ação que exerce sobre o mundo exterior”⁹⁸. Afirmamos sem medo então que, não há compreensão sem pressuposição – não tem como fugirmos do nosso horizonte para então interpretarmos o papel da compreensão sem pressuposições, sem ideias, sem hábitos adquiridos, sem comportamentos engendrados, sem olhares viciados. Iniciamos a compreensão a partir de nós mesmos, sempre. Fazendo constantes referências a nossa própria experiência, nas palavras de Gadamer, “o compreender é um reencontrar-se do eu em tu”⁹⁹. Com isso, o sujeito do saber é o seu próprio objeto de pesquisa – é a vida se auto-interpretando, constantemente.

Cada palavra, cada frase, cada gesto ou expressão de cortesia, cada obra de arte e cada feito histórico é somente compreensível porque há um fundo comum que une a pessoa que se manifesta com a pessoa que entende; o ser singular vivencia, pensa, age, sempre em uma esfera comum e somente nela se entende. Tudo que se compreende traz em si, por assim dizer, o marco do que é conhecido a partir de tal comunhão. Nós vivemos nessa atmosfera, ela nos envolve continuamente. Nós somos mergulhados nela. Nesse mundo histórico e compreensível estamos por toda parte em casa, compreendemos o sentido e o significado de tudo, nós próprios somos tecidos nessas coisas comuns.¹⁰⁰

Nossa condição humana, nossa complexidade, é por nós compreendida porque temos Cordélias, Penélopes, Morganas circundando o nosso dia a dia. A arte bebe da experiência de vida, assim como a vida bebe da arte – tentar decidir qual delas vem primeiro é uma tarefa sísifa. Foram os pintores que “nos ensinaram a ler o rosto das pessoas e a interpretar as figuras e os gestos [e] os escritores são nossos órgãos pelos quais entendemos as pessoas, e são eles que influenciam a nossa maneira de viver, a nossa existência no amor, no casamento e com os amigos”¹⁰¹. Na arte, com a arte, humanos nos enxergamos.

⁹⁸ GOETHE, Johann Wolfgang von. *Poesia e Verdade*. Trad. Leonel Vallandro. Porto Alegre: Ed. Globo, 1971, p. 05.

⁹⁹ DILTHEY, 2000, p. 109/111.

¹⁰⁰ DILTHEY in AMARAL, Maria Nazaré. Dilthey – Conceito de vivência e os limites da compreensão nas ciências do espírito. *Trans/Form/Ação*. São Paulo, v.27 (2), p. 51-73, 2004, p. 56.

¹⁰¹ DILTHEY, 2010, p. 298/299.

1.3 Martin Heidegger em: “aquele que compreende projeta-se rumo a possibilidades de si mesmo”

*Palavras! Simples palavras! Como eram terríveis!
Como eram claras, vivas e cruéis! Não se podia
fugir delas! E, no entanto, que sutil agir havia
nelas! Pareciam comunicar uma forma plástica às
coisas informes e ter uma música própria, tão doce
como a do violino ou a do alaúde. Simples
palavras! Existia algo mais real que as palavras?
(Oscar Wilde)*

Tal como vimos em Dilthey, Heidegger também foi um filósofo que fez uso da hermenêutica em um contexto mais amplo – enquanto o primeiro a entendeu como um método para se pensar as ciências do espírito, Heidegger aqui está em busca de uma ontologia fundamental. Buscando ir mais além do que o pensamento diltheyano, no qual toda compreensão é histórica, temporal e intencional, ele se questiona sobre o próprio ato de compreender – não há como compreender a si mesmo, sem antes compreender os outros e o mundo que te circundam. E se não há como compreender o mundo sem compreender-se, isso implica que aquele que compreende já tem uma vaga noção daquilo que pretende compreender. Aqui, a hermenêutica se apresenta como ontologia fundamental: uma hermenêutica que nos distingue enquanto *Dasein* “a compreensão do ser, manifesta em tudo quanto pensamos, enunciamos, expressamos ou fazemos [...] aquele ente que existe compreendendo o ser e, que por isso, pode interpretar de uma certa maneira a si mesmo e ao mundo, assumindo nessa compreensão”¹⁰². Não mais presos na dicotomia sujeito/objeto nos encontramos. *Dasein* aqui “engloba os dois”¹⁰³. Temos uma abertura que não há como, nem porque, negar. Nessa busca pelo ser, uma hermenêutica do *Dasein*¹⁰⁴ iremos agora apresentar.

¹⁰² NUNES, 2011, p. 58.

¹⁰³ NUNES, 2011, p. 58.

¹⁰⁴ Seguindo a tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback daqui para a frente, hermenêutica da pre-sença: “pre-sença não é sinônimo de existência e nem de homem. A palavra *Dasein* é comumente traduzida por existência. Em *Ser e Tempo*, traduz-se, em geral, para as línguas neolatinas pela expressão “ser-aí”, être-là, esser-ci etc. Optamos pela tradução de pre-sença pelos seguintes motivos: 1) para que não se fique aprisionado às implicações do binômio metafísico essência-existência; 2) para superar o imobilismo de uma localização estática que o “ser-aí” poderia sugerir. O “pre” remete ao movimento de aproximação, constitutivo da dinâmica do ser, através das localizações; 3) para evitar um desvio de interpretação que o “ex” de “existência” suscitaria caso permaneça no sentido metafísico de exteriorização, atualização, realização, objetivação e operacionalização de uma essência. O “ex” firma uma exterioridade, mas interior e exterior fundam-se na estruturação da pre-sença e não o contrário; 4) pre-sença não é sinônimo nem de homem, nem de ser humano, nem de humanidade, embora conserve uma relação estrutural. Evoca o processo de constituição ontológica de homem, ser humano e humanidade. É na pre-sença que o homem constrói o seu modo de ser, a sua existência, a sua história, etc” in HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo: parte I*. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Universidade São Francisco, 2005, p. 309.

Seu perguntar sobre as concepções de ser pedia uma compreensão dos pressupostos sobre os quais as respostas vem se baseando: o que é o ser? De onde ele vem? Por que ele é? Não há como iniciar qualquer possibilidade de resposta sem levar em consideração que sempre somos nós, seres humanos, que respondemos a essas perguntas. O que é pensar? O que é verdade? O que é ser? “Compreendemos essa palavra ao usá-la, mas, se tentamos apreender o que ela diz, não compreendemos senão algo indeterminado, indefinível, cujo significado se esfuma ou se esvazia”¹⁰⁵. Nos perguntar sobre o ser, nós, seres que possuem uma história, que vivem num tempo e num espaço específicos, seres complexos que somos, é uma busca das mais labirínticas. Quem será nossa Ariadne neste errar heideggerianos? Pensar no *Dasein* é pensar na compreensão de algo não como objeto do meu conhecimento, de maneira abstrata, conceitual, pensar no *Dasein* é pensar na sua existência, “com que está concernido enquanto possibilidade sua, se ser ou de não ser ele próprio, e a partir da qual se compreende”¹⁰⁶. Enquanto *Dasein* nos compreendemos a nós mesmos partindo de nossa própria existência, essa possibilidade, de sermos ou não sermos nós mesmos. “Nesse sentido, *Dasein* significa, preliminarmente, a existência como *ser-no-mundo*”¹⁰⁷, ser-no-mundo este que constantemente se questiona, ser-no-mundo este que num círculo hermenêutico se encontra.¹⁰⁸

Contudo, essa hermenêutica é também fenomenológica – caracterização esta que, na busca heideggeriana, é de suma importância. Heidegger costumeiramente procura nas palavras que estruturam um conceito, normalmente de origem grega, o sentido que ele irá trabalhar. O caso da fenomenologia é nítido: composta por duas palavras, *phainomenon* (o que se revela; mostrar ou tornar aparente) e *logos* (transmitido na fala; discurso; razão), a junção das duas seria pois o ato investigativo de deixar que as coisas se manifestem tal como elas são, sem que fiquemos projetando

¹⁰⁵ NUNES, Benedito. *Passagem para o poético – filosofia e poesia em Heidegger*. São Paulo: Loyola, 2012, p. 41.

¹⁰⁶ NUNES, 2012, p. 67.

¹⁰⁷ NUNES, 2012, p. 69.

¹⁰⁸ Porque hermenêutica? Nunes responde: “[...] a possibilidade de questionamento nasce da própria questão – da pergunta do sentido do ser, que se deve fazer, e que tacitamente o *Dasein* já faz [...] ingressamos aqui numa relação circular entre o questionante e a coisa questionada, que vai do ôntico ao *ontológico* – do ente que interroga, dado que essa compreensão concerne à sua existência, ao ser relativamente ao qual se conduz, e a que antecipadamente dirige sua interrogação. A questão mesma é modo de ser do questionante: a pergunta que retém a relação intencional *abre-se em arco no domínio originário da existência, ligando os extremos ôntico e ontológico da compreensão prévia de nós mesmos*. A esse arco de intencionalidade, que chamaremos de hermenêutico, deve-se o estado de interpretação em que o homem se mantém enquanto existe. Qualquer que seja o modo de existência do homem, o arco hermenêutico atravessa-o de um a outro extremo, do ôntico de uma situação particular e determinada ao ontológico a ela implícito e latente. Eis, finalmente, a condição do *Dasein* humano que o determina como ente: a de interpretante do ser, transcendendo-se em direção ao mundo [...] *Dasein* é o ente que permite ler o sentido do ser compreendido em sua existência” in NUNES, 2012, p. 74/75.

nossos pré-conceitos ou categorias conceituais para compreendê-la – nós não estamos aqui para indicar o ser das coisas; as coisas que estão aqui para se revelarem a nós. No *Ser e Tempo* a definição que Heidegger dá para fenomenologia é a seguinte: “deixar e fazer ver por si mesmo aquilo que se mostra, tal como se mostra a partir de si mesmo”¹⁰⁹. Aquilo que não se mostra e se mantém velado na maioria das vezes acaba sendo o que de essencial e fundante para o seu sentido; a fenomenologia busca esse não mostrar-se; esse ser dos entes velado, encoberto. A fenomenologia deve ser vista como possibilidade.

Quando abrimos um livro, percebemos os símbolos nele presente. Cada um desses símbolos nos traz a presença de um significado apreendido. Mesmo que não experienciando por nós, esses significados, essa presença, “exemplifica a essência da percepção”¹¹⁰. Seja lembrada, imaginada ou mesmo julgada, “a reflexão se detém sobre o vivido”¹¹¹, uma presença aqui vem a se manifestar. Presença esta, que não podemos esquecer, não se dá de forma total, ela aparece como um esboço, incompleta ainda. Ela está diante de mim, mas a mim não pertence, ela eu não possuo. Com Heidegger, “em vez de propriedade de consciência, da qual tudo recebe sentido, a intencionalidade tem sua raiz no ser compreendido, a que se acha dirigida na sua orientação para o objeto”¹¹², o intencional não se encontra à parte, ele é o próprio ponto de abertura. Temos aqui uma fenomenologia que é ontologia e uma ontologia que se mostra uma fenomenologia hermenêutica – “descrever o fenômeno, o ser dado das vivências, consiste em explicitar o sentido que nelas se encobre”¹¹³. A hermenêutica por ele pensada não é uma mera interpretação técnica gramatical; Heidegger procura aquilo que está escondido, aquilo que nos é desconhecido, aquilo que ocultado está para nós. Com isso, ao se deparar com um texto, a violência e a luta criativa são dois pontos que muito lhe atraem. Criatividade esta não apenas daquele que o texto escreveu, mas do intérprete também. Nos apoiando no significado grego de verdade, *aletheia*, temos desvelar, descobrir algo – “o fato da deusa verdade de Parmênides colocá-lo diante de dois caminhos, um do descobrimento e outro do velamento, significa simplesmente que a presença já está sempre na verdade e na não verdade”¹¹⁴. Heidegger nos relembra que a verdade envolve uma espécie de disputa entre o encobrir-se e o descobrir-se – “‘Verdade’ não é jamais, ‘em si’, apreensível por si, mas necessita

¹⁰⁹ HEIDEGGER, 2005, p. 65.

¹¹⁰ NUNES, 2012, p. 49.

¹¹¹ NUNES, 2012, p. 49.

¹¹² NUNES, 2012, p. 57.

¹¹³ NUNES, 2012, p. 60.

¹¹⁴ HEIDEGGER, 2005, p. 291.

ser ganha na luta”¹¹⁵. Além de deusa, verdade é uma ação, é um desvelar. Logo, a verdade brinca de se esconder, aparece e desaparece aos nossos olhos; o significado de um texto também joga o mesmo jogo, com as mesmas regras. O ato de interpretar tem que se mostrar aberto não somente aquilo que está sendo dito pelo texto, mas também e principalmente, àquilo que a obra ainda não disse; só assim o seu ser pode se revelar.

Para Heidegger, a hermenêutica não é um compreender a subjetividade alheia, é antes uma compreensão do ocultado, desocultando-o; essa descocultação só é possível quando violentamos o texto, quando soltamos as suas amarras, quando cavamos suas vísceras. Não queremos aqui compreender um autor melhor do que ele mesmo se compreendeu, como Schleiermacher alamejava. Afirmamos apenas o óbvio, históricos e temporais como somos, compreendemos o autor apenas de modo diferente do que ele se compreendeu. Interrogar o ser através do modo como ele aparece: “o *Dasein* que nós mesmos somos, como ente que compreende o ser, é o lugar dessa travessia”¹¹⁶. Para o filósofo, a essência da hermenêutica se encontra nesta capacidade ontológica originária de, no jogo do compreender e interpretar, revelar o ser das coisas. Nessa relação hermenêutica que nos colocamos, “o homem é o ser que constrói a ponte entre o ser que se esconde e o que se revela”¹¹⁷, ao falar interpretamos o ser, ao pensar desocultamos o ser.

“Olhe! Tome nota disso!” imagino-me chamado a providenciar, em certa noite de inverno, um significado para todas as minhas observações – uma linha que corra de uma a outra, um resumo que as complete. Mas solilóquios em ruas laterais logo se tornam insípidos. Preciso de uma audiência. Esta é a minha fraqueza. Isso sempre enruga as margens da afirmativa final e evita que se forme. Não posso sentar-me em algum restaurante sórdido e encomendar o mesmo copo dia após dia e encharcar-me todo desse fluido – desta vida. Farei minha frase e fugirei com ela para algum quarto mobiliado em que haverá a luz de dúzias de velas. Preciso de olhos sobre mim, para esboçar esses ornamentos e esses babados. Para ser eu mesmo (percebo) preciso da iluminação dos olhos de outras pessoas; por isso não posso ter certeza absoluta do que seja eu mesmo.¹¹⁸

A questão do ser deve se voltar para os processos envolvendo a compreensão e a interpretação das coisas, como elas se manifestam, como a existência humana se comporta – ao interpretar a coisa fazemos com que ela mesma se manifeste, com que saia para a luz, deixe a

¹¹⁵ HEIDEGGER, Martin. *Parmênides*. Trad. Sergio Mario Wrublewski. São Paulo: Vozes, 2008, p. 35.

¹¹⁶ NUNES, 2012, p. 61.

¹¹⁷ PALMER, 2006, p. 153.

¹¹⁸ WOOLF, 2018, p. 71/72.

caverna platônica, com que torne “visível a estrutura invisível do ser-no-mundo”¹¹⁹. Nesta busca pela presença, muito usamos a palavra compreensão acima. Compreender é, de acordo com Heidegger, “captar as possibilidades que cada um tem de ser”¹²⁰, não basta, pois, compreender o sentido de uma situação, sua essência encontra-se no fato de que ela vem para revelar essas potencialidades do ser, nossos horizontes de ação. “Minha voz é o modo como vou buscar a realidade; a realidade, antes de minha linguagem, existe como um pensamento que não se pensa. A realidade antecede a voz que a procura [...]”¹²¹. Esse buscar as possibilidades, isso é a base de toda interpretação que fazemos do mundo, sem isso nossa existência não seria a mesma, não haveria existência para se compreender. Não haveria mundo. Mundo e compreensão aqui são inseparáveis – “cada modo de existência traz a compreensão de nós mesmos e do mundo”¹²².

Mundo este que só se dá porque somos interrogando. Fazendo perguntas, a verdade vai se desvelando. Através da interrogação, o mundo se desoculta. A história vai sendo. Aceitando o fato, pois, de que não há interpretação sem pressupostos, as possibilidades de ser ditas acima só aparecem se deixamos que apareça, que se revele. “Com a proximidade da obra, estivemos de repente num outro lugar que não aquele em que habitualmente costumamos estar”¹²³. Nossa existência se dá nesse processo de revelamento e desvelamento do ser, na historicidade da compreensão nós existimos. Com Gadamer leitor de Heidegger, compreender é “a *forma originária de realização da pre-sença*, que é ser-no-mundo [...] a compreensão é modo de ser da pre-sença, na medida em que é poder-ser e ‘possibilidade’”¹²⁴. Todo compreender acaba sendo, pois, um compreender-se, “aquele que compreende projeta-se rumo a possibilidades de si mesmo”¹²⁵, não há pois “compreensão de si mesmo sem compreensão do mundo, e vice-versa”¹²⁶. Mundo este que não podemos indiferente ser. Esse mundo, *compartilhado*¹²⁷, do qual falamos é o local onde o ser se encontra com a temporalidade e a historicidade, o lugar onde a compreensão e a interpretação estão presentes, o local onde o ser encontra e possui a linguagem e com ela se tematiza. É

¹¹⁹ PALMER, 2006, p. 133/134.

¹²⁰ PALMER, 2006, p. 135/136.

¹²¹ LISPECTOR, Clarice in AMARAL, Emilia. *Para amar Clarice: como descobrir e apreciar os aspectos mais inovadores de sua obra*. Barueri, SP: Faro Editorial, 2017, p. 09.

¹²² NUNES, 2012, p. 100.

¹²³ HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Trad. Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1977, p. 27.

¹²⁴ GADAMER, 2004, p. 347.

¹²⁵ GADAMER, 2004, p. 349.

¹²⁶ NUNES, 2011, p. 58.

¹²⁷ “O mundo da pre-sença é mundo compartilhado. O ser-em é *ser-com* os outros” in HEIDEGGER, 2005, p. 169/170.

temporalizando-se que o *Dasein* existe, é por sua existência que o mundo está aí. Tempo este diferente do rio heraclítico que nos atravessa continuamente. Nós somos o movimento que extatiza o tempo, não estamos na história, somos história – “temporal no fundo do seu ser, o *Dasein* é histórico”¹²⁸ – um permanente devir, “a existência é, a cada momento, aquilo em que pôde tornar-se”¹²⁹. Dentro de um movimento hermeneuticamente circular nos encontramos.

Como no momento em que eu saboreava a madeleine, toda a inquietação a cerca do futuro e toda dúvida intelectual se haviam dissipado. As dúvidas que ainda há pouco me assaltavam a respeito da realidade de meus dotes literários, e até da realidade da literatura, tinham desaparecido como por encanto. Sem que tivesse feito qualquer novo raciocínio, ou encontrado algum argumento decisivo, as dificuldades, insolúveis há pouco, tinham perdido a importância. Mas, desta vez, eu estava bem decidido a não me resignar, a ignorar o por quê, como o fizera no dia em que saboreava uma madeleine mergulhada no chá. Com efeito, a felicidade que eu acabava de experimentar era exatamente à que sentira ao comer a madeleine, e de cujas causas profundas tivera, naquele tempo, de adiar a pesquisa. A diferença, puramente material, estava nas imagens evocadas; um azul profundo embriagava meus olhos; impressões de frescor deslumbrante, rodopiavam perto de mim e, em meu desejo de captá-las, sem ao menos mexer-me, como quando saboreava a madeleine tentando fazer vir até mim, ela me recordava, eu continuava, como há pouco, a titubear, um pé no pavimento mais alto e outro no mais baixo, arriscando-me a causar a gargalhada da turba inumerável dos wattmen.¹³⁰

Nós humanos significamos as coisas. Relacionamos. Fazemos referências. Pré-conceitualizamos este *mundo compartilhado*. Nosso olhar não se dá de forma neutra. Após a leitura *d’As ondas* o pôr-do-sol para mim não mais foi o mesmo, deste então “não se distinguiam mar e céu [...] as colinas perderam sua solidez [...] a escuridão rolava suas ondas pelas veredas cheias de relva [...]”¹³¹. Ao habitarmos este mundo, compreendemos, interpretamos, nos projetamos. O mundo tem sentido porque ele interpretamos. E como pensar o ser humano sem a linguagem é quase tão difícil quanto pensar sem pensar. É na linguagem que algo se revela. Humanos que somos, atrelados à linguagem estamos, nosso modo de ser é linguagem – “porque ser homem é falar”¹³². Pela linguagem, com a linguagem, por causa da linguagem revelamos o mundo, revelamos o próprio ser. Senhora de nós, a linguagem nos domina. Ao falar mostramos o mundo, ao dizer escutamos muito mais do que meras palavras, escutamos aquilo que precisa ser dito. Não

¹²⁸ NUNES, 2012, p. 142.

¹²⁹ NUNES, 2012, p. 144.

¹³⁰ PROUST, Michel. *Em Busca do Tempo Perdido, volume 3 (O tempo recuperado)*. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016, p. 589.

¹³¹ WOOLF, 2018, p. 145.

¹³² HEIDEGGER in PALMER, 2006, p. 157.

estamos dando nada a ninguém, muito pelo contrário, estamos é sim recebendo das coisas as possibilidades de com elas ser. É um partilhar de mundo no qual somos falando, somos compreendendo, somos nas palavras. A linguagem é o nosso mundo. Ela é *a casa do ser*.

A pedra move-se e repousa e assim se torna verdadeiramente pedra; o metal começa a emitir luz e a brilhar; a cores começam a cintilar como cores; os tons convertem-se verdadeiramente em sons; e a palavra *fala*. Tudo isto acontece pelo fato de que a obra se coloca de novo na massa e no peso da pedra, na firmeza e na maleabilidade da madeira, na dureza e no brilho do metal, na sonoridade dos tons e no poder que a palavra tem de nomear.¹³³

A linguagem não faz o ser aparecer, ela é a aparição do ser. “Compreender torna-se uma questão não só de interrogar que pretende ser aberto e não dogmático, mas também de aprender a esperar e a encontrar um lugar a partir do qual o ser do texto se revele”¹³⁴. Com a hermenêutica fenomenológica de Heidegger, aprendemos que precisamos deixar falar. Não se pede um esquecimento total de si, ou mesmo uma manutenção ferrenha de si, o que se pede é uma abertura para o outro, para o que o outro tem a falar: “abrindo, o conhecimento é um desencobrimento”¹³⁵. Compreender é nos colocarmos em relação ao outro, *um duplo do próprio*¹³⁶, ouvirmos o que tem a dizer, “mostrar-se receptiva à alteridade do texto”¹³⁷. É neste falar que uma obra de arte constrói um mundo; e nós temos é que apurar os ouvidos para escutar o que ela tem a nos dizer, escutar aquilo que ela nos esconde; na compreensão revelamos um mundo escondido. Nas palavras de Heidegger, “por toda parte se *joga* um jogo, o jogo escondido entre mensagem e caminho de mensageiro andarilho”¹³⁸. Porém, buscar a fala da linguagem em um dito qualquer não é muito bem o caminho aqui escolhido, busca-se aqui a plenitude do dizer, o dizer genuíno, e para ele “o que se diz genuinamente é o poema”¹³⁹. Na busca pelo falar da linguagem, na poética nos encontramos. Com Holderlin, concordamos: *...poeticamente o homem habita esta terra*. Com Heidegger, aprendemos: “novamente a morar na linguagem”¹⁴⁰.

¹³³ HEIDEGGER in PALMER, 2006, p. 163/164.

¹³⁴ PALMER, 2006, p. 159.

¹³⁵ HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Ed. Universitária São Francisco, 2006, p. 17.

¹³⁶ HEIDEGGER, 2005, p. 177.

¹³⁷ GADAMER, 2004, p. 358.

¹³⁸ HEIDEGGER, 2008, p. 118.

¹³⁹ HEIDEGGER, 2008, p. 12/13.

¹⁴⁰ HEIDEGGER, 2008, p. 28.

Estamos apenas começando nosso escutar. Para Heidegger, “é indispensável perdermos o hábito de só ouvir o que já compreendemos”¹⁴¹. Temos que aprender a nos deixar atravessar, nos avassalar, nos transformar. O encontro com o texto deve ir muito além do mero ouvir o que já se sabe, tem que se arriscar, se abrir para a violência do estranhamento, do não saber; para a surpresa do que significa experienciar a linguagem com coisas que ainda não foram ditas. Tem-se um caminho a percorrer. Um caminho que nos tome, que nos transforme. Como já tínhamos dito acima, somos porque linguagem possuímos. Porque falamos a língua da linguagem que seres humanos nos assumimos. “chamando-se a palavra de rebento e flor da boca, escutamos o som da linguagem emergir terrena [...] em que se oferece o mundo como um deixar aparecer”¹⁴². A linguagem não é um mero instrumento, uma simples habilidade nossa, ela é “a relação de todas as relações”¹⁴³, ela nos faz mostrar, nos faz aparecer, nos faz projetar... com ela caminhamos, com ela somos, na e para a linguagem. “Para sermos o que somos, nós humanos permanecemos entregues ao vigor da linguagem, sem dele nunca podermos sair [...] e é por isso que só vislumbramos o vigor da linguagem à medida que a linguagem nos olha, nos guarda e nos apropria”¹⁴⁴. Ao escutar as palavras temos que nos deixar errantes ser. Para um caminho percorrer, temos que nos perder. Perder na escuta, perder nas palavras. Toda palavra é “um vir ao encontro, um dizer que escuta”¹⁴⁵, um escutar o que a linguagem tem a nos dizer, o que a linguagem tem a nos mostrar.

Quem sou eu? Bem, isso já é demais [...] perco a consciência mas não importa, encontro a maior serenidade na alucinação. É curioso como não sei dizer quem sou. Quer dizer, sei-o bem, mas não posso dizer. Sobretudo tenho medo de dizer, porque no momento em que tentofalar não só não exprimo o que sinto como o que sinto se transforma lentamente no que digo. Ou pelo menos o que me faz agir não é o que eu sinto mas o que eu digo.¹⁴⁶

Se “todo questionamento é uma procura”¹⁴⁷, o que procuramos neste nosso questionar? *Sê o que tu és!*, é o que ao se compreender a pre-sença pode falar para si mesma. Na compreensão, a pre-sença se abre, “projeta seu ser para possibilidades”¹⁴⁸. Ela se apropria daquilo que ela compreende. Com ela temos um mundo a descobrir, um mundo a ser descoberto. E na arte como

¹⁴¹ HEIDEGGER, 2008, p. 122.

¹⁴² HEIDEGGER, 2008, p. 164.

¹⁴³ HEIDEGGER, 2008, p. 170.

¹⁴⁴ HEIDEGGER, 2008, p. 214.

¹⁴⁵ HEIDEGGER, 2008, p. 209.

¹⁴⁶ LISPECTOR in AMARAL, 2017, p. 51/52.

¹⁴⁷ HEIDEGGER, 2005, p. 31/32.

¹⁴⁸ HEIDEGGER, 2005, p. 204.

um acontecer da verdade, com ela abrimos este mundo. Existem as palavras que utilizamos no dia-a-dia, existem as palavras que utilizamos para fazer poesia, sendo elas as mesmas ou diferentes, com elas brincamos. Quando não as entendo, elas não passam de manchas de tinta num pedaço de papel. Mas que maravilha é quando essas manchas começam a ganhar significado – as manchas que agora fazem sentido, uma imensidão de possibilidades que se abrem na minha frente. Mas é na minha presença que elas ganham vida, que as lágrimas de Karenina rolam, que o trem passa.

“Nunca se deve dizer da palavra que ela é. Deve-se dizer que ela se dá – não no sentido de que as palavras ‘estão’ dadas, mas de que a palavra ela mesma dá e concede. A palavra: a doadora”¹⁴⁹. Palavras estas que revelam, que nos dão algo: “mas o que dá a palavra? [...] a palavra dá: o ser”¹⁵⁰. Palavras que de encantadas, espantam e assobram. Que multiplicidades vocês podem me proporcionar? Palavras. Um algo que não se pode tocar. Um algo de difícil definição. Um algo que se sente. Um algo que se experiencia – “a palavra que é dita a alguém, também a palavra que é dada a alguém, ou ainda a palavra em jogo [...] não tem em vista uma única palavra [...] ela diz infinitamente mais do que se pode pensar”¹⁵¹. E não apenas diz, ela também, e principalmente, *faz coisas*. Teorizar palavras tem muito de incorporá-las – elas não *se encontram estabelecidas* em si mesmas. Se queremos investigar as palavras que encantam, nada melhor do que começar com palavras que brincam com os nossos sentidos, que com os olhos elas nos dizem muito, nos mostram as cores, criam cheiros. As palavras espantam não por serem meramente polissêmicas. Elas espantam porque ultrapassam o seu lugar de origem – limitadas às páginas de um livro com os nossos olhos e ouvidos elas ganham asas, elas instauram sentido. Elas revelam porque são a presença e a possibilidade de tudo. Elas encantam porque é na palavra poética que ela se realiza. É no dormir proustiano que o cheiro das madeleines nos lembram que nada está realmente perdido.

¹⁴⁹ HEIDEGGER, 2008, p. 151.

¹⁵⁰ HEIDEGGER, 2008, p. 151.

¹⁵¹ GADAMER, 2010, p. 24/25.

1.4 Hans-Georg Gadamer em: “a experiência da arte é experiência em um sentido autêntico”

*Tive um sonho nítido inexplicável: sonhei que brincava com o meu reflexo. Mas meu reflexo não estava num espelho, mas refletia uma outra pessoa que não eu
(Clarice Lispector)*

Ler Gadamer, é vir depois de Heidegger. Original em seu pensamento, muito ele deve a seu mentor. Sendo a compreensão também uma de suas preocupações, ela não se encontra limitada à uma subjetividade humana, ela é antes o nosso próprio modo de ser. Estamos aqui querendo pensar ontologicamente, estamos aqui para nos pensar existindo, pensar nossa experiência enquanto humanos, finitos e determinados historicamente sim, porém universais em nossa pré-sença. Sua hermenêutica fundamenta-se no ser, no seu caráter fenomenológico do questionar e revelar¹⁵². Aceitando a concepção heideggeriana da pré-estrutura da compreensão, Gadamer nos coloca ao lado da tradição. Se nossa consciência do presente somente se dá “através das intenções, modos de ver e preconceitos que o passado transmitiu”¹⁵³, a história, por sua vez, “é antes um fluxo em que nos movemos e participamos, em todo o ato de compreensão”¹⁵⁴. Somos e existimos como seres humanos porque pertencemos simultaneamente ao passado, presente e futuro. História, ser e linguagem não *estão* em relação, *são* em relação. Somos seres finitos, somos seres históricos, vemos e compreendemos o mundo sempre a partir de um ponto de vista, temporal e espacialmente determinados. Como coloca Gadamer, “os juízos prévios do indivíduo são mais do que meros juízos; são a realidade histórica do ser”¹⁵⁵, não são algo que podemos aceitar ou recusar; é a base fundante do nosso compreender. Isso é um fato: não há compreensão sem pressupostos. A tradição em que somos inseridos nos fornece a lente pela qual olharemos o mundo – “o que está em questão não é o que nós fazemos, o que nós deveríamos fazer, mas o que, ultrapassando nosso querer e

¹⁵² No prefácio à segunda edição de seu *Verdade e Método*, Gadamer fala o seguinte a respeito da estrutura hermenêutica pensada por Heidegger, e como a compreensão se mostra possível dentro destes termos: “a analítica temporal da existência (*Dasein*) humana, desenvolvida por Heidegger, penso eu, mostrou de maneira convincente que a compreensão não é um dentre outros modos de comportamento do sujeito, mas o modo de ser da própria pré-sença (*Dasein*). O conceito de ‘hermenêutica’ foi empregado, aqui, nesse sentido. Ele designa a mobilidade fundamental da pré-sença, a qual perfaz sua finitude e historicidade, abrangendo assim o todo de sua experiência de mundo. Que o movimento da compreensão seja abrangente e universal, não é uma arbitrariedade ou uma extrapolação construtiva de um aspecto unilateral, mas está, antes, na natureza da própria coisa” in GADAMER, 2004, p. 16/17.

¹⁵³ PALMER, 2006, p. 180.

¹⁵⁴ PALMER, 2006, p. 180.

¹⁵⁵ GADAMER in PALMER, 2006, p. 184/187.

fazer, nos sobrevém, ou nos acontece”¹⁵⁶. É só compreendendo isso, aceitando este fato, que uma hermenêutica como um pensar o nosso modo de ser começa a fazer sentido.

— Com o tempo, eu tive uma idéia. Escute só! — Endireitou-se e, de repente, ficou animada. — Você mesmo não disse um dia que o estado em que vivemos tem rachaduras pelas quais aparece, por assim dizer, um estado inatingível? Nem precisa responder; sei disso há muito tempo. Naturalmente, toda pessoa quer ter sua vida em ordem, mas ninguém tem! Eu faço música, ou pinto; mas é como se colocasse um biombo diante de um buraco na parede. Você e Walter têm, além disso, idéias que eu entendo pouco, mas alguma coisa também não está certa nisso. Você disse que a gente não olha esse buraco, por preguiça ou hábito, ou que nos distraímos com coisas más. Bem, o resto é simples: é preciso sair através desse buraco! E eu posso fazer isso! Há dias em que consigo sair de mim mesma. Então, a gente fica — como direi? — como que descascada, no meio de coisas das quais também se retirou a casca suja. Ou ficamos ligados através do ar a tudo o que existe, como irmãos siameses. É um estado fantástico; tudo é musical e colorido e rítmico, e eu não sou a cidadã Clarisse, como me batizaram, mas talvez um caquinho brilhante enfiado numa felicidade inaudita. Mas você mesmo sabe de tudo isso! Pois foi a isso que se referiu quando falou que a realidade tem em si um estado inatingível, e que não devemos voltar as nossas experiências em nossa direção, nem encará-las de modo pessoal e real, mas que, cantadas ou pintadas, devemos dirigi-las para fora, etcetera, etcetera: posso repetir tudo direitinho!¹⁵⁷

Com Gadamer, percebemos o problema hermenêutico como “o fenômeno da compreensão e a maneira correta de se interpretar o compreendido”¹⁵⁸, ultrapassando os limites que lhe são impostos pelo método, o ato de compreender e interpretar textos “pertence claramente ao todo da experiência do homem no mundo”¹⁵⁹, para além de um conhecimento científico “ao se compreender a tradição não se compreendem apenas textos, mas também se adquirem discernimentos e se reconhecem verdades”¹⁶⁰. Ao aprofundar o nosso conhecimento do real significado do fenômeno da compreensão, que se poderá alcançar uma legitimação do fenômeno hermenêutico, olhar para a tradição, olhar para a história não é um sinal de fraqueza do pensamento atual e sim uma forma de acessar e reconhecer a verdade, que de outra forma não seria reconhecida. O mesmo se dá com a experiência da arte, já que nada “pode substituir nem suplantar a experiência da arte”¹⁶¹, há uma experiência de verdade que só a obra artística pode comunicar. Quando nos

¹⁵⁶ GADAMER, 2004, p. 14.

¹⁵⁷ MUSIL, Robert. *O homem sem qualidades, volume I*. Trad. Lya Luft e Carlos Abbenseth. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p. 269.

¹⁵⁸ GADAMER, 2004, p. 29.

¹⁵⁹ GADAMER, 2004, p. 29.

¹⁶⁰ GADAMER, 2004, p. 29.

¹⁶¹ GADAMER, 2004, p. 31.

abrimos para essa experiência, quando nos deixamos ver o mundo *através* dela, a arte ultrapassa nossa percepção sensível e individual, ela se transforma em conhecimento. Nossos horizontes se alargam, nossos preconceitos mudam de figura, nosso olhar no espelho não tem o mesmo significado – “num encontro como uma obra de arte não penetramos num universo estranho, não saímos do tempo e da história, não nos separamos de nós mesmos ou do não estético. Antes nos fazemos mais presentes”¹⁶². Nesse encontro, uma questão é colocada. Não nós para o objeto, como seria o movimento óbvio esperado. E sim do objeto para nós. Uma obra de arte existe porque uma pergunta ela tem a nos fazer. Uma pergunta sobre o mundo, uma pergunta sobre nós...uma pergunta sobre o ser. Assim como em Dilthey o conceito de experiência se mostrou bastante apropriado, aqui em Gadamer a situação não é muito diferente. Contra a noção de que o conhecer somente se dê de forma conceitual, ele traz a experiência de forma dialética e histórica. Aqui, o “conhecer não é simplesmente um fluxo de percepções mas um acontecimento, um evento, um encontro”¹⁶³. Finitos e históricos como somos, nossa existência ao ser compreendida pede um movimento englobante e universal – “um acontecer de que ninguém é dono”¹⁶⁴. Pede uma compreensão que vá além de “todo e qualquer horizonte subjetivo da interpretação”¹⁶⁵. Pede um encontro. Uma experiência. Uma experiência que um mundo nos abra – quando nos abrimos para a experiência, quando nos possibilitamos experienciá-la, ela acontece. Quanto mais experimentamos, mais experienciados somos, mais experimentar queremos. Para Gadamer, a verdadeira experiência “é assim experiência da própria historicidade”¹⁶⁶, limitados e conscientes de nossa própria finitude.

não é só porque a tradição histórica e a ordenação natural da vida constituam a unidade do mundo em que os homens vivem; o modo como experimentamos uns aos outros, como experimentamos as tradições históricas, as ocorrências naturais de nossa existência e de nosso mundo, é isso que forma um universo verdadeiramente hermenêutico. Nele não estamos encerrados como entre barreiras intransponíveis; ao contrário, estamos sempre abertos para o mundo.¹⁶⁷

Na busca pelo todo de nossa experiência hermenêutica, Gadamer nos traz a força da história. Na relação polar entre estar e não estar vinculada à tradição, a tarefa básica da hermenêutica “se desenrola entre a estranheza e a familiaridade que a tradição ocupa junto a nós,

¹⁶² PALMER, 2006, p. 172.

¹⁶³ PALMER, 2006, p. 197.

¹⁶⁴ GADAMER, 2004, p. 459.

¹⁶⁵ PALMER, 2006, p. 169.

¹⁶⁶ GADAMER, 2004, p. 466/467.

¹⁶⁷ GADAMER, 2004, p. 32.

entre a objetividade da distância, pensada historicamente, e a pertença a uma tradição. *Esse entremeio é o verdadeiro lugar da hermenêutica*¹⁶⁸. O texto deixa de ser uma mera expressão de uma vida para ser considerado como pretensão de verdade, já que “sentido de um texto supera seu autor não ocasionalmente, mas sempre”¹⁶⁹. O ato de compreender não é o mesmo que reproduzir um pensamento de outro, muito pelo contrário, cada época compreende a seu modo um texto, cada época produz seu possível encontro. A verdade de um texto não é seu objetivo, já que o compreender é um processo infinito, ele se faz em constante movimento – dos falsos preconceitos que levam a mal-entendidos aos verdadeiros preconceitos que levam à compreensão. Se há um objetivo aqui, ele seria o de “*não se esgotar nunca no saber-se*”¹⁷⁰ sem esquecer que cada saber parte de uma posição, de um horizonte. Capazes de ouvir as vozes da tradição, nos movemos “para além das fronteiras do presente”¹⁷¹, sempre colocando a prova nossos preconceitos¹⁷². Com carinho devemos pensa-la: experiência não é um objeto do qual me vejo afastado e sem relações com e muito menos um sujeito a que eu possa me sobrepor e compreendê-lo melhor do que ele mesmo se compreendeu. O reconhecimento aqui pede a reciprocidade, pede um “experimental o tu realmente como um tu”¹⁷³, um estar aberto ao outro, verdadeiramente aberto. Aqui não se busca uma certeza metodológica de quem esse outro tu é, e sim uma postura aberta para o experienciar, uma “pronta disposição”¹⁷⁴ frente àquilo que a nós se apresenta.

Ainda nessa noção de experiência, hermenêuticamente falando, herdamos linguagem. Para compreender nossa experiência, não adianta de nada forçarmos o nosso presente em uma resposta fácil ao questionar. Estamos falando de linguagem, devemos, pois, deixar ela falar. Assim como falamos em tradição, estamos também falando em linguagem. Experiência é linguagem, e como toda linguagem, ela é capaz de falar por si. E para esse falar, o perguntar se apresenta como um

¹⁶⁸ GADAMER, 2004, p. 390/391.

¹⁶⁹ GADAMER, 2004, p. 392.

¹⁷⁰ GADAMER, 2004, p. 399.

¹⁷¹ GADAMER, 2004, p. 402.

¹⁷² E quando nossos preconceitos não se autoquestionam, “daí nossos frequentes ‘erros’ históricos, quando interpretamos determinados textos. Um exemplo trivial na literatura decorre da primeira recepção de *Grande Sertão: Veredas*, em 1956. Para os críticos, quando ainda não havia conceitos formados, o que levaria tempo – o tempo identificado ao curso do processo interpretativo –, vigorou a pré-concepção de que o romance de Guimarães Rosa era regionalista, tão forte fora a tradição regionalista, estimulada pelo modernismo. Mas o sertão não era o sertão localizado, regionalista. E o jagunço Riobaldo, longe de ser um matuto, tinha a introspecção de um pensador. Não falava a língua ‘errada’ mais próxima do sertão. Falava todas as línguas, uma vez que a linguagem do *Grande Sertão: Veredas*, uma narrativa que o próprio personagem faz, articula termos do latim, do francês, do alemão, do italiano, transformados. Com então falar em regionalismo?” in NUNES, 2011, p. 77.

¹⁷³ GADAMER, 2004, p. 471.

¹⁷⁴ GADAMER, 2004, p. 472.

pressuposto. Não há experiência sem o ato de perguntar. Uma interrogação genuína nos pede uma colocação, uma estar aberto, uma espera por uma resposta ainda não determinada, ao mesmo tempo que desconhecida limitada também pelas fronteiras da própria pergunta. Socraticamente falando, perguntar é bem mais difícil do que responder, é preciso saber que nada sei, por isso “todo saber acaba passando pela pergunta. Perguntar quer dizer colocar no aberto”¹⁷⁵, não ter uma resposta fixa e definida, ela precisa ser *colocada*. Porém, toda pergunta, pressuposta a sua abertura, também deve ter pressuposta a sua limitação. O perguntar presume um saber que ainda não se possui, e ao perguntar, ao buscar saber, buscamos algo determinado, perguntamos sobre um não saber específico. Aberto e limitado, saber algo é ter perguntas. E como elas se colocam, ou melhor, “as provocamos e as colocamos”¹⁷⁶, costumeiramente dentro da estrutura *ou, ou*, Gadamer afirma: “o saber é fundamentalmente dialético”¹⁷⁷. Com isso em mente, o filósofo nos apresenta então a hermenêutica como estruturada na relação dialética da pergunta e da resposta.

“A arte de perguntar é a arte de continuar perguntando; isso significa, porém, que é a arte de pensar”¹⁷⁸, o perguntar suspende os dogmas, o perguntar cria diálogo no momento em que ultrapassam aquilo que foi dito – “[se] perguntar permite sempre ver as possibilidades que ficam em suspenso [logo] compreender uma pergunta significa colocar essa pergunta”¹⁷⁹. O óbvio também aqui precisa ser dito: “um diálogo não tenta derrotar a outra pessoa”¹⁸⁰, logo, não estamos aqui para derrotar a tradição, anula-la como resquícios de um passado sem luz. A hermenêutica está aqui para, de letras mortas no papel, da rigidez da escrita, recolocar o texto “no presente vivo do diálogo”¹⁸¹, e então, descobrir qual a questão que o texto nos está colocando. Isso que é, para Gadamer, compreender. Ao perguntar verdadeiramente, alargamos o nosso próprio horizonte ao ponto de fundi-lo com o do texto. “O encontro com uma grande obra de arte é sempre, eu diria, como um diálogo frutífero, um perguntar e responder ou um ser indagado e precisar responder – um verdadeiro diálogo junto ao qual algo veio à tona e 'permanece’”¹⁸². Tem-se aqui um encontro entre dois mundos distintos, um contato de horizontes. Na linguagem, com a abertura, nos autoconhecemos.

¹⁷⁵ GADAMER, 2004, p. 474/475.

¹⁷⁶ GADAMER, 2004, p. 478.

¹⁷⁷ GADAMER, 2004, p. 476.

¹⁷⁸ GADAMER, 2004, p. 479.

¹⁷⁹ GADAMER, 2004, p. 488/489.

¹⁸⁰ GADAMER in PALMER, 2006, p. 202.

¹⁸¹ GADAMER in PALMER, 2006, p. 202.

¹⁸² GADAMER, 2010, p. 101.

“Não é apenas o ‘é isso que tu és!’ que ela [a obra de arte] descobre em um espanto alegre e terrível – ela também nos diz: ‘Tu precisas mudar a tua vida’”¹⁸³. Como compreender essa afirmação? Dela podemos tirar, num primeiro momento, o fato de que uma obra de arte sempre diz alguma coisa. E que, nem sempre essa alguma coisa é clara e compreensível a uma primeira vista. É possível retirar, também, ao nos atermos à dupla significabilidade do verbo descobrir, o fato de que uma obra de arte é capaz de nos fazer ver, de nos fazer revelar coisas que antes estavam encobertas, não identificadas, escondidas de nós mesmos. “Dentre todas as coisas que vêm ao nosso encontro [...] a arte não é aquilo que nos fala da maneira mais imediata e inspira uma familiaridade enigmática que mobiliza todo o nosso ser”¹⁸⁴. Se a arte não nos fala de maneira imediata, como ouvir o que ela está nos dizendo? Se com ela não estou familiarizado, como compreender aquilo que ela me está descobrindo? É, talvez, bastante ingênuo pensar que não há nenhum tipo de distância entre uma obra de arte e aquele que a experiencia. Que basta com ela estar em contato para que, de forma imediata, dê-se um encontro consigo mesmo.

A distância existe, mas, neste caminho em busca da compreensão, não há distância que não possa ser percorrida. Ela não se encontra encoberta por um véu permanente que nos alheia do autoconhecimento. Ela somente quer ver a sua compreensão se dar com clareza de consciência. Para que isso aconteça, para conseguirmos ouvir o que uma obra de arte tem a nos dizer, a primeira coisa que devemos ter em mente é o fato de uma “obra de arte possuir sempre o seu presente”¹⁸⁵. Em outras palavras, não podemos, nem devemos, reduzir uma obra ao tempo em que ela foi produzida ou às intenções, conscientes ou não, daquele que a produziu. Ela possui um tempo que lhe é próprio, independente do tempo histórico em que se encontre. Ela possui sempre *um presente atemporal*, um tempo fora do tempo, um tempo que lhe é próprio. Um tempo este que comunica, que diz algo. Sem as amarras do reducionismo histórico, nos vemos livres para assumir a não-limitação compreensiva de uma obra de arte – se não partimos do autor, do observador ou da história, de nada então precisamos, e toda e qualquer compreensão torna-se assim possível. Aí é que está o cerne da questão, só porque assumimos uma certa temporalidade atemporal não quer dizer que estamos assumindo uma completa subjetividade interpretativa. Podemos não ter o autor, o leitor ou a teoria crítica, mas não podemos nos esquecer que sem a obra de arte não há obra de

¹⁸³ GADAMER, 2010, p. 09.

¹⁸⁴ GADAMER, 2010, p. 01.

¹⁸⁵ GADAMER, 2010, p. 01.

arte a ser compreendida. Ela é um fator que não podemos perder de vista em momento algum. Para que a compreensão seja discutida, é preciso o objeto a ser compreendido. Anulá-lo não é uma escolha. O que também não quer dizer que lidar com as suas múltiplas personas seja uma tarefa fácil, ou mesmo simples.

Dentro desse processo, não podemos esquecer que se a palavra fala e faz coisas, ela fala e faz coisas à alguém. Não basta que uma obra diga alguma coisa, tem que ter alguém capaz, e aberto para ouvi-la – “não se pode compreender sem querer compreender”¹⁸⁶. A hermenêutica chega um pouco para acalmar os ânimos. Sua tarefa aqui não é a de fornecer todas as respostas, de nos dar a solução de todos os problemas. “Desse modo, vem à tona a tarefa de compreender o sentido daquilo que ela diz e de torná-lo compreensível – para si e para os outros”¹⁸⁷. Ela aqui se apresenta como uma espécie de mediadora, aquela capaz de olhar para aquilo que está sendo dito, compreender e transmitir essa compreensão, que nem sempre se dá de forma imediata, aos demais, de forma a deixar perceptível o que antes pudesse estar em névoas. Já que, para o espectador uma obra de arte é ao mesmo tempo “auto-esquecimento e intermediação consigo mesmo”¹⁸⁸ não há como separá-la do processo de autocompreensão que cada um tem de si mesmo. Se num contato com uma obra de arte só é ouvido aquilo que se quer ouvir e/ou buscado sinais de noções já pré-estabelecidas essa abertura para o dizer da obra não ocorre, esse contato não passa de uma falsa compreensão, por que no fundo, estava a se ouvir sem escutar. E da autocompreensão, longe nos encontramos.

E, assim como em Heidegger, ao falarmos em linguagem, trazemos as palavras à tona. Nosso experienciar, nosso pensar, nosso compreender se dão, também, na e com a linguagem. Com as palavras, nas palavras, nos damos possibilidades de um mundo ter. Para Gadamer, “ter um mundo é ao mesmo tempo ter linguagem”¹⁸⁹. Estar no mundo é estar entre pessoas. E estar entre pessoas é compartilhar compreensões. E na linguagem temos um caminho para que essas compreensões compartilhadas se deem, em seu horizonte, nosso conhecimento do mundo se abre para um possível real. A tradição, que tínhamos falado anteriormente, nos é transmite e conseqüentemente compreendida através da linguagem. E como nosso experienciar se dá de forma histórica, podemos arriscar dizer que nosso experienciar também se dá nela e com ela se dá.

¹⁸⁶ GADAMER, 2010, p. 06.

¹⁸⁷ GADAMER, 2010, p. 06.

¹⁸⁸ GADAMER, Hans-Gerg. *Verdade e método I: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Trad. Flávio Paulo Meurer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999, p. 211.

¹⁸⁹ GADAMER in PALMER, 2006, p. 208/209.

Falamos algo a alguém, mesmo que esse alguém sejamos nós mesmos. Se para Heidegger *a linguagem é a casa do ser*, para Gadamer, além de casa do ser, a linguagem é também, “a casa do homem, em que nela se vive se encontra com outros, se encontra no outro”¹⁹⁰. Nosso estar-no-mundo é tanto histórico quanto linguístico, e é com a linguagem que mediamos nossas experiências do mundo, é com ela que compreendemos. É com ela que, nas palavras, o experienciar a um outro pode ser comunicado, que outros tempos para além do presente temporal compartilhados sejam. Mas não confundamos com o possuir algo. Não possuímos a linguagem do mesmo modo que possuímos um livro, uma tela, uma jóia. Ela não está à nossa disposição, presente pacificamente, como um objeto vazio de vontades, “a linguagem não depende de quem a usa”¹⁹¹, não é um instrumento, muito menos uma ferramenta. Nós que nela habitamos. Nós que dela necessitamos, ela é nosso centro, o meio que nos possibilita existir da maneira que existimos – “a linguagem é, pois, o centro do ser humano [...] tão indispensável à vida humana como o ar que respiramos”¹⁹². Por isso a ideia de fusão dita acima, de um encontro. Com ela, um mundo a nós se revela. De forma nada fixa, a linguagem está sempre em constante mudança. Como evento ela em movimento permite que o não dito seja também dito. Que na abertura haja uma interação, e nesta interação algo seja criado. Dialética, histórica, linguagem. A compreensão “é pôr-se de acordo na linguagem”¹⁹³, é um abrir “espaço para acolher o estranho e o adverso”¹⁹⁴, é deixar o outro falar. Compreender aqui é entendido como um ato de participar no que o texto comunica. Texto este que, autônomo e independente daquele que o escreveu, faz o nosso compreender ir além das intenções e expressões que motivaram o seu existir.

O poder que a linguagem tem de revelar ultrapassa mesmo o tempo e o espaço [...] É tão grande o poder de dizer da linguagem, que ele cria o mundo no interior do qual tudo pode ser revelado; o seu alcance é tão grande que podemos compreender mais diversos mundos que se exprimiram na linguagem; tão grande é o seu poder de revelação que mesmo um texto relativamente curto pode abrir um mundo diferente do nosso, um mundo que no entanto conseguimos compreender.¹⁹⁵

¹⁹⁰ GADAMER in DUTT, Carsten. *En Conversación con Hans-Georg-Gadamer: Hermeneutica- estética- filosofía práctica*. Tradução de Teresa Rocha Barco. Madri: Tecnos, 1998, p. 58.

¹⁹¹ GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método II: complementos e índices*. Trad. Ênio Paulo Giachini. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002, p. 231.

¹⁹² GADAMER, 2002, p. 182.

¹⁹³ GADAMER, 2004, p. 497.

¹⁹⁴ GADAMER, 2004, p. 501.

¹⁹⁵ PALMER, 2006, p. 209.

Gadamer afirma que a escrita é “a idealidade abstrata da linguagem”¹⁹⁶. Idealidade esta que, quando pensada pelo viés da interpretação, novas regras devem ser aplicadas. Interpretar é colocar em xeque nossos próprios conceitos prévios, somente assim somos então capazes de ouvir o que o texto tem a dizer, é “através da interpretação [que] o texto tem de vir à fala”¹⁹⁷. Sem esquecermos que, não existe interpretação ideal ou em si ou independente do texto, já que compreender um texto já é interpretá-lo, compreender um texto é já colocá-lo em relação com àquele que interpreta. “Compreender um texto significa sempre aplicá-lo a nós próprios. Sabemos que, embora deva ser compreendido cada vez diferente, um texto continua sendo o mesmo texto que se apresenta cada vez diferente”¹⁹⁸, fato este que de modo algum relativiza a pretensão de verdade, já que o ato de compreender é já em si um acontecer. Acontecimento este que só se torna possível porque a palavra chega a nós como se fosse tradição. Não há como fecharmos os nossos ouvidos, ou virarmos os ouvidos para outro lado – a experiência de mundo propiciada pela linguagem é de tal forma profunda e intimidante que abarca a todos nós, querendo ou não – “compreender e interpretar estão imbricados de modo indissolúvel”¹⁹⁹.

Se ao nos depararmos com um texto, se ao nos entregarmos a ele, acabamos nos deparando com nós mesmos, nele nos reconhecemos, como pensar a experiência estética por essa relação propiciada? Para Gadamer, essa experiência advinda do contato com o mundo da arte “é um modo de reconhecimento no qual o conhecimento de si próprio e, com isso, a familiaridade com o mundo se aprofundam juntamente com o reconhecimento”²⁰⁰. O ato de se reconhecer em algo nos traz um quê de familiaridade, de proximidade desse algo. O mundo vivo do texto seria isso, palavras poéticas que nos abrem os olhos. De tão familiar que este nosso mundo nos aparenta ser que deixamos de o conhecer, que para ele não olhamos mais. Quanto mais experienciamos o mundo, mais nos reconhecemos, quanto mais nos reconhecemos mais experienciar almejamos, mais compreender queremos. É um processo crescente, quanto mais se abre para o reconhecimento mais se abre para o autoconhecimento – nas palavras de Gadamer, é o processo de *autorreconhecimento do mundo familiar*. Se essa relação é possível de se dar sem a presença da arte não é uma discussão que estamos dispostos de entrar no momento. Para além do sim e do não, afirmamos que com ela

¹⁹⁶ GADAMER, 2004, p. 508.

¹⁹⁷ GADAMER, 2004, p. 517.

¹⁹⁸ GADAMER, 2004, p. 515.

¹⁹⁹ GADAMER, 2004, p. 520.

²⁰⁰ GADAMER, 2010, p. 18/19.

esse processo se dá de forma muito mais potente. Estruturante até. Para falar como Heidegger, *a verdade é posta aqui em obra*.

Na obra de arte acontece paradigmaticamente aquilo que todos nós fazemos na medida em que estamos aqui: estruturação constante do mundo. Ela encontra-se em meio a um mundo em decomposição do habitual a familiar como um penhor de ordem, e talvez todas as forças de conservação e manutenção que sustentam a cultura humana repousem sobre aquilo que vem ao nosso encontro de maneira exemplar no fazer dos artistas e na experiência da arte: o fato de sempre ordenarmos uma vez mais aquilo que nos decompõe.²⁰¹

Estamos agora atrelando a discussão sobre a experiência com o pensamento envolvendo as obras de arte. Que autorreconhecimento é este que uma obra de arte pode nos proporcionar? Que leituras são essas que podem nos marcar? Que estranhamento mais familiar é esse que nos faz ver a verdade? Quando estamos falando em experiência estética, estamos falando em *betreffrenheit*, em *encantamento*, em se deixar tocar por ela, em se deixar por ela ser modificado. “A experiência da arte jamais compreende apenas um sentido cognoscível [...] a experiência da arte é *experiência* em um sentido autêntico”²⁰². Quando em real contato com ela estamos, quando nos abrimos para o que ela tem a nos dizer, uma descoberta é feita, um abrir de olhos acontece. É nesse encontro consigo mesmo que a linguagem da arte se apresenta, por meio de sua atualidade “alcançar a própria autocompreensão de *cada um*”²⁰³, por meio de sua atualidade a obra ganha voz. Ao assim agirmos muito podemos nos surpreender, muita coisa podemos ouvir, inclusive que mudar é preciso.

Também a experiência estética é uma forma de autocompreender-se [e, portanto] uma vez que encontramos no mundo a obra de arte e em cada obra de arte individual um mundo [...] aprendemos a nos compreender, e isso significa que na continuidade da nossa existência suspendemos a descontinuidade e a pontualidade da vivência.²⁰⁴

Com a arte conhecemos, na sua experiência compartilhamos. Nesse encontro algo acontece, uma experiência se dá. Experiência esta pensada por Gadamer com o auxílio da palavra conceitual *jogo*²⁰⁵. Conceito tomado como fio condutor, para o filósofo o próprio modo de ser de uma obra de

²⁰¹ GADAMER, 2010, p. 23.

²⁰² GADAMER, 2010, p. 07.

²⁰³ GADAMER, 2010, p. 07.

²⁰⁴ GADAMER, 2004, p. 148/149.

²⁰⁵ Conceito retirado e adaptado por Gadamer do livro *Homo Ludens*: “mesmo em suas formas mais simples, ao nível animal, o jogo é mais do que um fenômeno fisiológico ou um reflexo psicológico. Ultrapassa os limites da atividade puramente física ou biológica. É uma função *significante*, isto é, encerra um determinado sentido. No jogo existe

arte é jogo. Nesse jogar, algo acontece. E é em busca desse acontecer que iremos caminhar, dessa obra-de-arte que é ao mesmo tempo “auto-esquecimento e intermediação consigo mesmo”²⁰⁶ dessa experiência que atravessa, surpreende, provoca... em suma, que transforma.

Diferenciando-se de Kant e Schiller que focam na subjetividade daquele que joga, Gadamer procura no jogo “o próprio modo de ser da obra de arte”²⁰⁷. Com uma natureza própria, uma obra de arte não deve ser entendida como um objeto passivo frente uma subjetividade livre. O sujeito genuíno do jogo não é a subjetividade de quem joga e sim o próprio jogo. O jogador, no nosso caso o leitor, sabe que o jogo, o livro, é apenas um jogo. Porém, se essa relação não for levada à sério, o próprio ato de jogar deixa de fazer qualquer sentido. Considerar o livro como um mero objeto, como algo menor, algo que nada tenha a oferecer, não é o tipo de diálogo, de relação, aqui procurada. Temos que pensar como *algo está se desenrolando como jogo, que algo está em jogo*. Como coloca Gadamer:

A obra de arte tem, antes, o seu verdadeiro ser em se tornar uma experiência que irá transformar aquele que a experimenta. O “sujeito” da experiência da arte, o que fica e persevera, não é a subjetividade de quem a experimenta, mas a própria obra de arte.²⁰⁸

Nesse movimento contínuo que é o jogar, dois fatores são de suma importância: a presença do outro para que o jogo se desenrole e o risco sempre presente para aquele que aceita as regras do jogo. Nesse jogo literário que estamos adentrando, a noção de outro e de risco são talvez um pouco mais sutis, peculiares. Quando abrimos um livro, quem é o jogador que faz os *contra-lances* às nossas jogadas? Naquelas manchas de tinta, somos contra-atacados constantemente. Somos jogados até o fim.

*Todo jogar é um ser-jogado. O atrativo do jogo, a fascinação que exerce, reside justamente no fato de que o jogo se assenhora do jogador [...] o verdadeiro sujeito do jogo [...] não é o jogador, mas o próprio jogo. É o jogo que mantém o jogador a caminho, que o enreda no jogo, e que o mantém em jogo.*²⁰⁹

alguma coisa “em jogo” que transcende as necessidades imediatas da vida e confere um sentido à ação. Todo jogo significa alguma coisa. Não se explica nada chamando “instinto” ao princípio ativo que constitui a essência do jogo; chamar-lhe “espírito” ou “vontade” seria dizer demasiado. Seja qual for a maneira como o considerem, o simples fato de o jogo encerrar um sentido implica a presença de um elemento não material em sua própria essência” in HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 05.

²⁰⁶ GADAMER, 1999, p. 210/211.

²⁰⁷ GADAMER, 1999, p. 174.

²⁰⁸ GADAMER, 1999, p. 175.

²⁰⁹ GADAMER, 1999, p. 181.

Enquanto leitor somos assenhorados, somos tomados. Uma nova realidade nos sobrepuja. Um novo mundo nos é apresentado. Porém isso só acontece se aceitamos as regras que nos são impostas, se aceitamos o risco de ser-jogado. O encontro entre o leitor e obra, as emoções daí geradas, levam o leitor a uma *continuidade consigo mesmo*. “O que propriamente experimentamos numa obra de arte e para onde dirigimos nosso interesse é, antes [...] em que medida conhecemos e reconhecemos algo e a nós próprios nela”²¹⁰. Essa interação nada mais é do que o encontrar de dois horizontes, é o embate entre o mundo que a obra projeta e o mundo em que o leitor vive e se reconhece. E é esse mundo que o texto exhibe que eu, como leitor, me vejo diante de.

[...] uma nuvem sem fronteiras, um espião do ar e da água, uma forma arquetípica, algo de antigamente, de baixo, que reconcilia mexicanos com noruegueses e russos e espanhóis, que os reincorpora ao obscuro fogo central já esquecido, que os devolve mal e precariamente a uma origem atraçoada, indicando-lhes que talvez houvesse outros caminhos e que aquele que escolheram não era o único e não era o melhor, ou que talvez houvesse outros caminhos e que aquele que escolheram era o melhor, mas que talvez houvesse outros caminhos suaves de caminhar e que eles não os tinham escolhido, ou que os tinham escolhido pela metade, e que um homem é sempre mais do que um homem e sempre menos do que um homem, mais do que um homem por encerrar em si aquilo que o *jazz* faz sentir e até antecipa, e menos do que um homem em virtude de ter feito dessa liberdade um jogo estético ou moral, um tabuleiro de xadrez onde se reserva ser o bispo ou o cavalo, uma definição de liberdade que se ensina nas escolas, precisamente nas escolas, onde nunca se ensinou e nunca se ensinará às crianças o primeiro compasso de um *ragtime* e a primeira frase de um *blues*, etcetera, etcetera.²¹¹

Como já foi colocado acima, *todo jogar é um ser jogado*. Para que um jogo aconteça, duas partes se fazem necessárias, no mínimo. Ambas precisam aceitar as regras do jogo. Ambas precisam aceitar a realidade do jogo. E ao mesmo tempo, por mais paradoxal que seja, ambas também precisam ter consciência de que o jogo não passa simplesmente de um jogo. Ao entrarmos em contato com uma obra de arte, ao entrarmos em contato com o mundo do texto, entramos num jogo com regras muito específicas, regras essas porém que podem surpreender. Ao jogar, ao ler, transformados somos. Experimentando mudamos. Começamos o jogo como um, saímos dele outro. Será que é por isso que Gadamer afirma que “de qualquer livro [...] pode-se dizer que é para todos e para ninguém”²¹²?

²¹⁰ GADAMER, 1999, p. 192.

²¹¹ CORTÁZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. Trad. Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, p. 84.

²¹² GADAMER, 1999, p. 256.

Dessa entrega ao jogo, transformamos. Não apenas nós mesmos, mas também esse outro com quem jogamos. Há “a transformação de algo estranho e morto em um ser absolutamente familiar e coetâneo”²¹³. As personagens deixam de ser manchas no papel. Elas existem. As letras mortas ganham vida com o passar de meus olhos. Esses olhos de uma inocência perdida. Me transformo em Dom Quixote e com os moinhos de vento lutamos, como Karenina na frente de um trem em movimento nos jogamos, com Dorian questionamos a tão sonhada juventude eterna, com Fausto aprendemos os significados da imortalidade...com Clarissa os sinos batem, as horas passam, e o jantar termina.

2. Pelos caminhos da recepção enredamos

Pensar as palavras em sua forma poética. Pensá-las dentro da ficção. Pensar o como elas nos tocam, nos influenciam, como elas nos fazem pensar. Com elas, uma imensidão de possibilidades se abrem à nossa frente. E é dentro desse mar de possibilidades que a surpresa nos espera.

A realidade que eu conhecera já não existia. Bastava que a Sra. Swann não chegasse exatamente igual no mesmo momento, para que a Avenida fosse outra. Os lugares que conhecemos não pertencem sequer ao mundo do espaço, onde os situamos para maior facilidade. Não passam de uma delgada fatia em meio às impressões contíguas que formavam nossa vida de então; a recordação de uma certa imagem não é mais que a saudade de um determinado instante; e as casas, os caminhos, as avenidas, infelizmente são fugitivos como os anos.²¹⁴

Partindo do pressuposto de que não há como sair incólume de uma experiência estética, o que dizer da incrível sensação que é o simples ato de ler um livro. Pode ser um romance, um poema ou uma obra filosófica, o caminho que agora iremos trilhar é o da experiência do leitor. O que queremos é entender o que acontece quando o leitor se coloca diante do texto. Quantas vezes já não ouvimos de alguém, ou fomos nós mesmos que pronunciamos as seguintes palavras: esse livro mudou a minha vida. É tão comum ouvirmos isso que na maioria das vezes nem paramos para refletir a respeito. Desconfiados, cínicos talvez? Porque não damos um voto de confiança para a exacerbação alheia? E porque não esse livro pode sim ter mudado a minha vida? Uma simples

²¹³ GADAMER, 1999, p. 261.

²¹⁴ PROUST, 2016 (1 – O caminho de Swann), p. 350.

frase, lida por vezes despreziosamente, pode mexer em algo dentro de você que nem mesmo se tinha ideia de que existia. É aí que se encontra o prazer da leitura. Mesmo que você já conheça a história, nunca se sabe para onde ela vai te levar. Quantas experiências não se podem ter ao se abrir as páginas de um livro?

Lolita, luz de minha vida, labareda em minha carne. Minha alma, minha lama. Lolita: a ponta da língua descendo em três saltos pelo céu da boca para tropeçar de leve, no terceiro, contra os dentes. Lo. Li. Ta. Pela manhã ela era Lô, não mais que Lô, com seu metro e quarenta e sete de altura e calçando uma única meia soquete. Era Lola ao vestir os jeans desbotados. Era Dolly na escola. Era Dolores sobre a linha pontilhada. Mas em meus braços sempre foi Lolita. Será que teve uma precursora? Sim, de fato teve. Na verdade, talvez jamais teria existido uma Lolita se, em certo verão, eu não houvesse amado uma menina primordial.²¹⁵

Para o americano Harold Bloom, “qualquer distinção entre literatura e vida é enganosa”²¹⁶. O crítico chega a afirmar que Shakespeare nos inventou: sem ele nós não seríamos quem somos. Bastante interessante, um tanto quanto radical talvez, é possível que nosso trilhar não chegue a tal ponto. Porém, concordamos com o fato por ele levantado da relação simbiótica existente entre vida e ficção. Esse estranho reconhecimento de que palavras criadas podem refletir um eu ainda não plenamente conhecido, um desejo de se entregar àquela construção, àquele mundo, àquelas personagens como se fossem de carne e osso, como se ao nosso lado aqui estivessem – um desejo essencial de se afogar nas palavras. Nessa linha tênue, será mesmo que separadas algum dia elas tiveram? “Se Falstaff e Hamlet são ilusórios, então o que somos eu e você?”²¹⁷. A nossa vida é uma atividade incessante, mudança constante.

Pensar a estética da recepção não é uma atividade das menos conturbadas. Pois temos que lidar com o fato de que um texto literário pode ter uma inúmera gama de significados, porém essa lista não se dá ao infinito. Além do mais, possuímos dois fatos sobre a figura do leitor,

primeiro, mostra que a leitura não é uma atividade inocente nem um momento de comunhão irrealizável entre um eu e um texto. Envolve uma série complexa de operações que deveriam ser descritas. Em segundo lugar, este exemplo ilustra o status peculiar das diferenças interpretativas para qualquer estudo de leitura. Contra qualquer um que sustente que os estudos de leitura são ociosos porque nenhuma pessoa lê e interpreta da mesma forma, pode-se dizer que, mesmo quando os leitores chegam a conclusões muito diferentes sobre o significado de uma linha ou trabalho, eles empregam movimentos interpretativos e confiam em convenções

²¹⁵ NABOKOV, Vladimir. *Lolita*. Trad. Sergio Flaksman. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2011, p. 05.

²¹⁶ BLOOM, Harold. *A anatomia da influência: literatura como modo de vida*. Trad. Ivo Korytowski e Renata Telles. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013, p. 16.

²¹⁷ BLOOM, 2013, p. 44.

interpretativas que podem ser formalmente definidas. A interpretação não é um processo aleatório.²¹⁸

Quando Ricoeur se pergunta se “não é a pintura menos figurativa que tem maior probabilidade de mudar a nossa visão de mundo?”²¹⁹, o que podemos tirar disso? Entre realidade e ficção, como pensarmos na relação do leitor com o texto? Como compreendermos essa entrega a esse mundo proporcionado pelas palavras sedutoramente poetizantes de um texto literário? Quanto mais profundo o processo de leitura se realiza, maior será a influência que uma obra terá sobre a realidade daquele que a lê. Neste capítulo, procuramos apresentar o outro lado dos interlocutores ricoeurianos, visto que os nossos amigos hermeneutas já foram a nós apresentados. Se antes o nosso foco de atenção se encontrava nos processos de se interpretar e compreender um texto, iremos aqui pensar nos processos articulados por aquele que lê o texto. Ambos, com seus devidos espaços para crítica, nos encaminharão para o nosso objetivo, a nossa busca pelo acontecer do encontro entre texto e leitor, pelo “*para além da leitura*”²²⁰ ricoeuriano – um lugar no qual o texto é capaz de refigurar um mundo, em que um texto é capaz de tocar a nossa realidade, que aquela vida apenas lida muda de patamar e influências passa a causar. Porém, um passo ainda precisa ser dado, um diálogo ainda precisa ser feito – antes de irmos além, vamos com o aqui conversar, vamos o leitor entender, vamos a leitura pensar.

O assunto sendo a recepção, muito já se foi dito, muito já se foi deixado de lado, e muito ainda tem a se dizer. O fato é que, obras de arte, seja em qual linguagem ela se apresenta, provoca um efeito em nós, espectadores. Em contato com um texto podemos muito bem vivenciar emoções tão intensas que explicá-las acaba sendo uma ação extremamente difícil. Como podemos um sentimento explicar? Como podemos colocar em palavras algo que nos atravessou. Quando Nina Simone é perguntada sobre o que *liberdade* significa para ela, ela ri, cansada de mais uma vez ter que responder a mesma pergunta. É então que ela nos diz uma das coisas mais bonitas que ela poderia nos dizer: *é um sentimento, liberdade é apenas um sentimento*. E ela continua, como que podemos explicar um sentimento para alguém que nunca o sentiu, como explicar o estar apaixonada para alguém que nunca amou, como explicar o medo para alguém que vive sem? Ela firma, explicar

²¹⁸ CULLER, Jonathan in SULEIMAN, Susan R.; CROSMAN, Inge (Ed.). *The Reader in the Text: essays on audience and interpretation*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1980, p. 64\65 (tradução minha)

²¹⁹ RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa – Tomo I*. Trad. Constança Marcones Cezar. Campinas, SP: Papirus, 1994, p. 302.

²²⁰ RICOEUR, 1994 (I), p. 275.

não conseguimos, mas quando acontece, ah... sabemos quando acontece. E daí, um novo jeito de enxergar adquirimos.²²¹ E o conceito incorporamos. Isso, exatamente isso, era, para Platão, o grande perigo das representações – elas são capazes de nos tirar os pés do chão. Não enxergando como um perigo, e sim como uma possibilidade, Aristóteles à chama de *katharsis*, catarse, aquilo que experimentado, expurgado e purificado pode ser. E porque demos essa volta? Para entendermos como a estética da recepção vem a nos ajudar, temos que entender também que “as teorias da recepção fundamentam-se em um pressuposto quase tautológico – o de que as obras são objeto de algum tipo de acolhimento”²²², acolhimento este que, entre leitor e texto, se dá de maneira dialógica – “de um lado, as leituras diferem a cada época, de outro, o leitor interage com a obra a partir de suas experiências anteriores, isto é, ele carrega consigo uma bagagem cultural de que não pode abrir mão e que interfere na recepção de uma criação literária particular”²²³. Tendo no foco a recepção, a aposta aqui se dá na ação do leitor: é a partir da sua leitura que uma obra literária se historiciza, “pois dele depende a concretização do projeto de emancipação que justifica a existência das criações literárias”²²⁴. Numa experiência subjetiva, é você e o texto que juntos estão, muitas coisas podem acontecer. O você, por mais sozinho que aparente estar, é composto de inúmero pre-conceitos e hábitos adquiridos, é composto por história – no encontro entre duas partes, há muito mais ainda envolvido – “o texto é como uma partitura musical, suscetível de execuções diferentes”²²⁵.

Ao ler, afetados somos. Ao ler, afetamos. “Esse ser afetado tem de notável o fato de combinar, numa experiência de tipo particular, uma passividade e uma atividade que permitem designar como *recepção* do todo texto a própria *ação* de lê-lo”²²⁶. Essa relação entre ação e reação por parte do leitor, nos apresenta a possibilidade de um texto literário não possuir uma única resposta pronta, um lugar específico que, nós, enquanto leitores, devemos chegar. Não há como não sermos tocados pelas palavras ali impressas. Ler e não ser afetado é uma ação que não acontece, mesmo que não percebamos essa afetação num primeiro momento – “nenhum leitor fica imune às

²²¹ *WHAT Happened, Miss Simone?* Direção: Liz Garbus. EUA: Moxie Firecracker Films, Netflix, RadicalMedia, 2015. [produção]. 101 min.

²²² ZILBERMAN, Regina. Recepção e leitura no horizonte da literatura. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p. 85-97, 2008, p. 87.

²²³ ZILBERMAN, 2008, p. 92.

²²⁴ ZILBERMAN, 2008, p. 96.

²²⁵ RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa - Tomo III*, Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1997, p. 286.

²²⁶ RICOEUR, 1997 (III), p. 287.

obras que consome; essas, da sua parte, não são indiferentes às leituras que desencadeiam”²²⁷. Exatamente por ser afetados é que somos ativos, ativos a ponto de interferir na maneira com que uma obra é vista em um círculo específico, em um período dado, em uma cultura atual. Individualmente afetados, socialmente ativos – essa relação aparentemente paradoxal é a que iremos aprofundar nos sub-capítulos seguintes.

O que acontece quando lemos? Nós nos levamos ao texto ou conseguimos algo com isso? Que tipo de preconceitos trazemos para nossas leituras? Esperamos, por exemplo, coisas específicas de certos gêneros? Somos intimidados por certas obras, certos autores, certas reputações? Qual é a natureza de tais intimidações? Qual é a imagem do autor que trazemos para uma leitura? Nós, como público de leitura, exercemos alguma influência sobre o autor, como ele escreve para nós? Temos acesso imediato à literatura ou não, e se não, quais as mediações temos como repertório? Em que medida podemos ser manipulados para que respondamos esteticamente a algo que talvez não tenha sido concebido desse jeito?²²⁸

Essas são apenas algumas das perguntas que a estética da recepção busca responder. Perguntas essas que iremos responder em duas etapas. Com Jauss, olharemos historicamente para o assunto: no seu *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária*, livro pequeno porém cheio de possibilidades e seu artigo sobre o prazer estético, na qual retoma os termos gregos *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis* teremos a figura do leitor e suas expectativas coletivas enfatizadas numa centralidade até então não teorizada. Já com Iser iremos focar nossas atenções no leitor individual: em seu *O Ato da Leitura*, em especial no seu capítulo em que discute a fenomenologia do ato de ler, voltaremos nossa atenção para o aspecto inacabado de um texto literário e para o fato de tão somente ser possível para uma obra se fazer obra se houver a interação entre o texto e o leitor, interação esta que se dá através da ocupação e a modificação dos espaços vazios existentes nos textos literários.

Não podemos esquecer que, historicamente, o leitor foi abandonado pela história da literatura, deixado em segundo plano, considerado como seu elo menos importante. O que não quer dizer que, essa ocupação e modificação dos espaços vazios pode se dar de forma plena ao bel prazer do leitor: quando pegamos um livro para ler, não começamos de trás para frente, ou escolhemos capítulos aleatórios, ou decidimos só lermos as páginas ímpares. Acompanhamos as páginas, ouvimos o que o narrador tem a nos dizer, concordamos ou não com as suas atitudes. Em outras

²²⁷ ZILBERMAN, 2008, p. 93.

²²⁸ GODZICH, Wlad in JAUSS, Hans Robert. *Aesthetic experience and literary hermeneutics*. Trad. Michael Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982, p. X\XI (tradução minha)

palavras, nos entregamos a essa ficção. É essa voz narrativa que somos levados a confiar. Voz narrativa essa que nos pode desorientar. Seja ele onisciente, intrometido, em primeira pessoa, mentiroso, inexistente – dentro de qualquer gênero ou estilo, é a voz narrativa que dá o tom, a velocidade, os encontros e desencontros, as surpresas ou não do texto a ser lido. Certezas confirmadas e expectativas desordenadas. Leitura esta que uma experiência viva deve proporcionar. Dorian não mais vive apenas nas letras por Wilde escolhidas, Dorian agora por nós é atualizado. Dorian agora em nós vive.

Uma noite, há anos, acordei bruscamente e uma estranha pergunta explodiu de minha boca. De que cor eram os olhos de minha mãe? Atordoada, custei reconhecer o quarto da nova casa em eu que estava morando e não conseguia me lembrar de como havia chegado até ali. E a insistente pergunta martelando, martelando. De que cor eram os olhos de minha mãe? Aquela indagação havia surgido há dias, há meses, posso dizer. Entre um afazer e outro, eu me pegava pensando de que cor seriam os olhos de minha mãe. E o que a princípio tinha sido um mero pensamento interrogativo, naquela noite se transformou em uma dolorosa pergunta carregada de um tom acusativo. Então eu não sabia de que cor eram os olhos de minha mãe? [...] Hoje, quando já alcancei a cor dos olhos de minha mãe, tento descobrir a cor dos olhos de minha filha. Faço a brincadeira em que os olhos de uma se tornam o espelho para os olhos da outra. E um dia desses me surpreendi com um gesto de minha menina. Quando nós duas estávamos nesse doce jogo, ela tocou suavemente no meu rosto, me contemplando intensamente. E, enquanto jogava o olhar dela no meu, perguntou baixinho, mas tão baixinho, como se fosse uma pergunta para ela mesma, ou como estivesse buscando e encontrando a revelação de um mistério ou de um grande segredo. Eu escutei quando, sussurrando, minha filha falou: — Mãe, qual é a cor tão úmida de seus olhos?²²⁹

2.1 Hans Robert Jauss e a literatura como provocação: um prazer estético

*Entende agora por que os livros são odiados e temidos? Eles mostram os poros no rosto da vida
(Ray Bradbury)*

Com Jauss, precisamos deslocar os nossos olhos para um tema ainda não trabalhado até o momento: a história da literatura. Já que sua análise “leva-o a denunciar a fossilização da história da literatura”²³⁰, presos no século XIX, presos nos padrões idealistas e positivistas de se compreender a história, para ele, a história da literatura se viu reduzida a uma *rede de influências*,

²²⁹ EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016, p. 11\13.

²³⁰ ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ed. Ática, 2004, p. 09.

deixando a estética cada vez mais de lado. Mais do que necessário era promover uma nova teoria da literatura, já que, em sua perspectiva, “a história dessa venerável disciplina tem inequivocamente trilhado o caminho da decadência constante”²³¹. Ou dividida por gêneros ou apresentadas cronologicamente relacionando vida e obra, as obras literárias até o momento eram assim discutidas. Nas palavras de Gervinus, essa historiografia que enfileira vida e obra em sequência cronológica *mal chega a ser o esqueleto de uma história*. Para Jauss,

a qualidade e a categoria de uma obra literária não resultam nem das condições históricas ou biográficas de seu nascimento, nem tão-somente de seu posicionamento no contexto sucessório do desenvolvimento de um gênero, mas sim dos critérios da recepção, do efeito produzido pela obra e de sua fama junto à posteridade, critérios estes de mais difícil apreensão²³²

Mudam as normas literárias, mudam as referências, mudam as tradições. Constantemente contestadas e violadas, a literatura é um local no qual os procedimentos criativos precisam do leitor para atualizadas serem. Fenômeno contínuo e em permanente transformação, as normas estão aí para serem violadas. Por isso ele se pergunta qual seria o papel hoje do estudo da literatura. Como relacionar contemplação histórica e contemplação estética sem privilegiar uma frente à outra? Como aceitarmos que a arte ao *destruir* a percepção cotidiana, causa um estranhamento possível de instigar criação? Pensar o público como coadjuvante da literatura é um erro histórico necessário de ser redimido. Ignorar o leitor não é mais o caminho. A estética da recepção vem para mudar o foco da investigação: “do texto enquanto estrutura imutável, ele passa para o leitor, o ‘Terceiro Estado’, conforme Jauss o designa, seguidamente marginalizado, porém não menos importante, já que é condição da vitalidade da literatura enquanto instituição social”²³³. Ela vem como fruto do encontro entre poética e hermenêutica, além de ter em mente a reforma curricular do ensino superior na Alemanha dos anos 60, o objetivo de Jauss é o de propor “uma história da arte fundada em outros princípios, que incluem a perspectiva do sujeito produtor, a do consumidor e sua interação mútua”²³⁴. Para ele, o efeito e a recepção são “dois aspectos imprescindíveis à história da literatura, dando conta tanto do caráter estético, quanto do papel social da arte, pois ambos se concretizam na relação da obra com o leitor”²³⁵. Para isso precisamos de um novo tipo de leitor,

²³¹ JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ed. Ática, 1994, p. 05.

²³² JAUSS, 1994, p. 07/08.

²³³ ZILBERMAN, 2004, p. 10/11.

²³⁴ ZILBERMAN, 2004, p. 32/33.

²³⁵ ZILBERMAN, 2004, p. 32/33.

diferente do que vinha sendo pensado até então. Com isso é recuperada a historicidade da literatura, restabelecendo a relação entre o passado e o presente de um texto literário. Relação esta só possível devido à mediação do leitor.

Cria de Gadamer, Jauss não poderia deixar de lado a relação do presente com a tradição. E mais, para ele a literatura possui uma forte e decisiva função social – ela é capaz de formar seres humanos. Com isso deve-se levar em conta que a ideia de uma verdade escondida por detrás do texto, válida para todo o sempre, para Jauss é uma falácia sem tamanho. Se todo texto precisa de um leitor para ser atualizado, não podemos em hipótese alguma pressupor um leitor livre de preconceitos. Todo leitor se encontra embrenhado na tradição que o circunda, referências essas impossíveis, e também não seria essa a intenção, de se apagar. O processo de leitura é a articulação entre as palavras ali presentes e uma vida aqui vivente. A noção de fusão de horizontes, por nós aqui já discutidos quando trabalhos a hermenêutica gadameriana, é por Jauss uma premissa básica.

Resumidamente simplificada, esse horizonte de expectativas seria a soma total das reações, dos preconceitos, dos comportamentos, da linguagem, e de tantos outros pequenos detalhes que fazem de um texto, obra. Uma obra literária pode tanto afirmar certas normas comportamentais do horizonte em que ela surgiu como também pode vir a contradizê-las veementemente. Quando as expectativas não são atingidas, Jauss denomina este fato de *distância estética* – quando isso acontece, ou o público terá que alterar o seu horizonte de expectativa para que a obra seja aceita ou ele rejeitará uma obra até que o público mude e sua capacidade crítica se transforme. Um texto pede, pois, a interação com o leitor para existir, e como o leitor muda suas referências, a mediação ocorrida também irá mudar, necessariamente. Há interação, mas de que modo ela ocorrerá isso só a história poderá nos dizer. Se os leitores podem reescrever a história, cada geração tem o dever de ler um texto novamente – não há, pois, nada fixo que prevaleça, há sim sempre uma nova interrogação, uma nova perspectiva, uma nova preocupação.

Ser ou não ser, eis a questão. O que é mais nobre? Sofrer na alma as flechas da fortuna ultrajante ou pegar em armas contra um mar de dores pondo-lhes um fim? Morrer, dormir, nada mais; e por via do sono pôr ponto final aos males do coração e aos mil acidentes naturais de que a carne é herdeira, num desenlace devotadamente desejado. Morrer! Dormir; dormir, dormir, sonhar talvez: mas aqui está o ponto de interrogação; por que no sono da morte, que sonhos podem assaltar-nos uma vez fora da confusão da vida? É isso que nos obriga a refletir: é esse respeito que nos faz suportar por tanto tempo uma vida de agruras. pois quem suportaria as chicotadas e o escárnio do tempo as injustiças do opressor, as afrontas dos orgulhosos, a tortura do amor desprezado, as demoras da lei, a insolência do oficial e os pontapés que o paciente mérito recebe do incompetente quando o

próprio poderia gozar da quietude dada pela ponta de um punhal? Quem tais fardos suportaria preferindo gemer e suar sob o peso de uma vida fatigante a não pelo medo de algo depois da morte esse país desconhecido de cujos campos nenhum viajante retornou, e que nos baralha a vontade e nos faz suportar os males que temos em vez de voar para o que não conhecemos? assim a consciência nos faz a todos cobardes e assim as cores nascentes da resolução empalidecem perante o frouxo clarão do pensamento e os planos de grande alcance e atualidade por via desta perspectiva mudam de sentido e saem do reino da ação.²³⁶

Acadêmico, Jauss estrutura seu pensamento em forma de teses. Premissas básicas que norteiam certos tópicos do seu questionar, são dez ao total, que aqui serão apresentadas numa sequência. Num primeiro momento, ele trás o caráter dialógico da literatura. Sua natureza histórica e sua necessidade de interação com o leitor pede uma renovação conceitual na qual mostra que “a possibilidade de a obra se atualizar como resultado da leitura é o sintoma de que está viva; porém, como as leituras diferem a cada época, a obra mostra-se mutável”²³⁷. Esta renovação da história da literatura aqui requerida, essa relação dialógica com a sua historicidade é evidente quando lembrados somos que uma obra literária “não é um objeto que exista por si só [...] ela é, antes, como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura, libertando o texto da matéria das palavras e conferindo-lhe existência atual”²³⁸. Podemos aqui enxergar a literatura como um acontecimento. Acontecimento este que um cuidado deve tomar – não podemos, em hipótese alguma, recorrer aos reducionismos psicológicos clássicos de análise estética. Sem recorrer à psicologia, Jauss mostra que a sua preocupação não é o leitor real, e sim a virtualidade do saber prévio na qual “a obra predetermina a recepção, oferecendo orientações a seu destinatário [...] ela evoca o ‘horizonte de expectativas e as regras do jogo’ familiares ao leitor, ‘que são imediatamente alteradas, corrigidas, transformadas ou também apenas reproduzidas’”²³⁹. Para ele, são as expectativas, o momento histórico em que a obra apareceu, o conhecimento do gênero em que ela se enquadra, compreensão do tema proposto que o interessam enquanto recepção – “cada leitor pode reagir individualmente a um texto, mas a recepção é um fato social – uma medida comum localizada entre essas reações particulares”²⁴⁰.

²³⁶ SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. Millôr Fernandes. São Paulo: L&PM, 1997, p. 69\70.

²³⁷ ZILBERMAN, 2004, p. 32/37.

²³⁸ JAUSS, 1994, p. 25.

²³⁹ ZILBERMAN, 2004, p. 32/37.

²⁴⁰ ZILBERMAN, 2004, p. 32/37.

Nesse processo de reconstituição do horizonte das obras literárias e sua quebra faz Jauss acreditar que o valor de uma obra se dá no momento em que a percepção usual do leitor é contrariada – “a maneira pela qual uma obra literária, no momento histórico de sua aparição, atende, supera, decepciona ou contraria as expectativas de seu público inicial”²⁴¹ é, para a estética da recepção, onde se determina o valor estético de uma obra literária. Deve haver mudança de horizonte de expectativa para uma obra ter real valor. E isso pode se dar num romance lançado como *best-seller* ou num romance ignorado pelos leitores de sua época, o que interessa é o efeito produzido e a mudança gerada num olhar mais amplo para a história da literatura. Essa visão o aproxima em muito da hermenêutica gadameriana, do qual foi aluno por sinal – uma hermenêutica que, como vimos, fundamenta-se numa relação dialética entre o contexto individual que cada pessoa se insere e o contexto da tradição a que somos inseridos. Tendo em vista que a experiência de encontro com uma obra de arte abre-nos um mundo, que ela se dá de maneira englobante e contínua da história, Jauss entende que as relações do texto com a época de seu surgimento se dão num processo quase que de reconstrução do passado e as diferenças existentes entre uma compreensão passada e uma presente de um texto literário. Afinal o texto “não se depara apenas com um código artístico consolidado, que contraria enquanto afirma sua identidade e originalidade. Ele responde a necessidades do público com o qual dialoga, sem o que sua presença não se justifica”²⁴².

Como, então, tirar uma obra da visão positivista cronológica e passar a olhá-la e compreendê-la como um acontecimento? É aqui que vemos a mudança de estatuto do leitor: “[na] qual a recepção passiva de leitor e crítico transforma-se na recepção ativa e na nova produção do autor – ou, visto de outra perspectiva, um processo no qual a nova obra pode resolver problemas formais e morais legados pela anterior, podendo ainda propor novos problemas”²⁴³. Com isso podemos chegar as seguintes conclusões: 1) de que o poder de ação de uma obra não se encontra restrito ao tempo ou período em que ela foi escrita, “muitas vezes, sua importância cresce ou diminui no tempo, determinando a revisão das épocas passadas em relação à percepção suscitada por ela no presente”²⁴⁴; 2) a multiplicidade das produções literárias aparece para o público como

²⁴¹ JAUSS, 1994, p. 31.

²⁴² ZILBERMAN, 2004, p. 32/37.

²⁴³ JAUSS, 1994, p. 41.

²⁴⁴ ZILBERMAN, 2004, p. 38.

continuidade, simultaneidade e sucessividade; e 3) “a literatura pré-forma a compreensão de mundo do leitor, repercutindo então em seu comportamento social”²⁴⁵.

A tarefa da história da literatura somente se cumpre quando a produção literária é não apenas apresentada sincrônica e diacronicamente na sucessão de seus sistemas, mas vista também como *história particular*, em sua relação própria com a *história geral*. Tal relação não se esgota no fato de podermos encontrar na literatura de todas as épocas um quadro tipificado, idealizado, satírico ou utópico da vida social. A função social somente se manifesta na plenitude de suas possibilidades quando a experiência literária do leitor adentra o horizonte de expectativa de sua vida prática, pré-formando seu entendimento do mundo e, assim, retroagindo sobre seu comportamento social.²⁴⁶

Para que haja, pois, essa interação com a vida prática, o leitor não pode nem deve ser considerado um ser passivo frente às intenções do autor. Num misto de normas vigentes e experiências adquiridas, o horizonte de expectativa do leitor vai sendo assim modificado, vai se expandindo. Uma nova realidade vai ele percebendo. O processo de leitura pede um envolvimento por parte do leitor, intelectual ou afetivamente falando. Ela se comunica com o leitor e por ele é comunicada. Por isso, a fruição é um conceito nitidamente presente em seus textos. Não há o conhecer sem o prazer e também não há prazer sem o conhecer. Com isso em mente ele teoriza dois conceitos, o de fruição compreensiva e o de compreensão fruidora, “processos que ocorrem simultaneamente e indicam como só se pode gostar do que se entende e compreender o que se aprecia”²⁴⁷. Mesmo a experiência estética sendo prazer e conhecimento, tudo ao mesmo tempo agora, a característica transgressora de uma obra de arte não pode ser deixada de lado. A possibilidade de uma obra contrariar um sistema de códigos no qual o sujeito leitor se vê inserido,

em primeiro lugar, liberta o ser humano dos constrangimentos e da rotina cotidiana; estabelece uma distância entre ele e a realidade convertida em espetáculo; pode preceder a experiência, implicando então a incorporação de novas normas, fundamentais para a atuação na e compreensão da vida prática; e, enfim é concomitantemente antecipação utópica, quando projeta vivências futuras, e reconhecimento retrospectivo, ao preservar o passado e permitir a redescoberta de acontecimentos enterrados.²⁴⁸

É neste ambiente que Jauss retoma os termos gregos *poiesis*, *aeisthesis* e *katharsis*. Numa relação equilibrada entre técnica (*poiesis*), comunicação (*katharsis*) e visão de mundo

²⁴⁵ ZILBERMAN, 2004, p. 38.

²⁴⁶ JAUSS, 1994, p. 50.

²⁴⁷ ZILBERMAN, 2004, p. 53.

²⁴⁸ ZILBERMAN, 2004, p. 54.

(*aisthesis*)²⁴⁹, a capacidade de identificação do leitor somado à noção de autonomia frente à experiência da arte, Jauss assim vai conceituando sua *sociedade de leitores*²⁵⁰ e a noção de prazer estético. Fazendo uma retomada de como o conceito de prazer foi pensado por alguns nomes de peso da filosofia, como Aristóteles, Agostinho e Górgias, ele pressente a necessidade de um momento adicional ao prazer estético, um momento que vá além, parafraseando um pouco Camões, do seu *que seja enquanto dura*. O prazer estético se diferencia do prazer cotidiano por um fator elementar: se o primeiro se mostra auto-suficiente enquanto dura o segundo pede também um momento de tomada de posição. Isso acontece quando mais de uma coisa fazemos ao mesmo tempo: se por um lado nos colocamos distanciados do livro, de forma desinteressada e contemplativa, também nos deixamos estar abertos para o surgir do nosso interesse – por isso que “o prazer estético realiza-se sempre na relação dialética do *prazer de si no prazer do outro* [...] se realiza na oscilação entre a contemplação desinteressada e a participação experimentadora”²⁵¹, é um modo de experimentarmos o nosso eu sendo outro. Nos identificamos com esse outro, a ponto de conseguirmos participar de experiências que não aconteceram conosco diretamente, participar de experiências que somente contadas foram.

a conduta de prazer estético, que é ao mesmo tempo liberação *de* e liberação *para* realiza-se por meio de três funções: para a consciência produtora, pela criação do mundo como sua própria obra (*poiesis*); para a consciência receptora, pela possibilidade de renovar a sua percepção, tanto na realidade externa, quanto da interna (*aisthesis*); e, por fim, para que a experiência subjetiva se transforme em inter-subjetiva, pela anuência ao juízo exigido pela obra, ou pela identificação com normas de ação predeterminadas e a serem explicitadas. As três categorias básicas da experiência estética, *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis* não devem ser vistas numa hierarquia de camadas, mas sim como uma relação de funções autônomas: não se subordinam umas às outras, mas podem estabelecer relações de sequência.²⁵²

Temos uma consciência produtora que cria um mundo (*poiesis*) – ela faz nos sentir co-autor da obra – a consciência receptora (*aisthesis*) – nos faz olhar para o mundo circundante por demais

²⁴⁹ Para Jauss, *poiesis* deve ser compreendida “no sentido aristotélico da “faculdade poética”, o prazer ante a obra que nós mesmos realizamos”, já a *aisthesis* como “o prazer estético da percepção reconhecadora e do reconhecimento perceptivo [conhecimento sensível]” e, por fim, “designa-se por *katharsis* [...] aquele prazer dos afetos provocados pelo discurso ou pela poesia, capaz de conduzir o ouvinte e o espectador tanto à transformação de suas convicções, quanto à liberação de sua psique” in JAUSS, Hans Robert in LIMA, Luiz Costa (sel. coord e trad.) *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 79/80.

²⁵⁰ JAUSS in LIMA, 1979, p. 49.

²⁵¹ JAUSS in LIMA, 1979, p. 76/77.

²⁵² JAUSS in LIMA, 1979, p. 81.

viciado com olhos renovados – e a reflexão estética (*katharsis*) – é com a identificação do espectador com os elementos da história (tema/personagens) que uma obra pode transmitir e também transgredir as normas vigentes. Esses três termos também podem ser entendidos como três momentos da compreensão, distintos, porém complementares. Elas se mostram necessárias para a concretização do processo de leitura. É necessário que compreendamos o texto que estamos lendo para aí podermos começar a interpretá-lo e somente então aplicá-lo em nossa realidade. *Poeisis*, *aeisthesis* e *katharsis*, as três ocorrendo de forma sucessiva e todas em igual importância para o processo dialógico hermenêutico, são para Jauss um exercício constante do intérprete, num processo dialético de interrogar e deixar-se ser interrogado pelo texto. Já que não podemos esquecer um fato óbvio: de que o leitor também é uma figura histórica e que seu horizonte interpretativo é sempre limitado pela época e pelas referências por ele conhecidas – “eis por que Jauss sublinha seguidamente a natureza emancipatória da arte literária: ela, de algum modo, arranca o indivíduo de sua solidão e amplia suas perspectivas, este alargamento do horizonte dando-lhe a dimensão primeira do que pode vir a ser”²⁵³.

Com Goethe somos lembrados que *há três classes de leitores: o primeiro, o que goza sem julgamento, o terceiro, o que julga sem gozar, o intermédio, que julga gozando e goza julgando, é o que propriamente recria a obra de arte*²⁵⁴. Se então já discutimos o julgar estético pensado por Jauss, está agora faltando fruir. O que para ele significa, pois, a experiência estética? Para nós, um mundo que ultrapasse a realidade do nosso dia a dia ainda é o caminho mais óbvio para se discutir a experiência estética. E óbvio aqui não é um problema, muito pelo contrário. Jauss, em seu texto *O que significa uma experiência estética?* nos trás uma anedota contada por Giraudoux, romancista francês: de que o pai dele, ao ver um piano pela primeira vez, aos oito anos, ficou tão desapontado que gritou. Nosso dia a dia pode se mostrar por demais ordinário, sem cor, sem graça. Esse colorido ficcional estaria aqui para nos ajudar a olhar para o comum com novos olhos, a nos divertir e aproveitar as situações do dia a dia. Um verso de Wilhelm Busch expressa muito bem esse aspecto da experiência estética: *What vexes us in life\is relished when portrayed* (O que nos irrita na vida é saboreado quando retratado). E um de Rilke, que nos trás a noção da entrega frente uma experiência estética: *and we transcend awhile our limitations and act our lives unthinking of*

²⁵³ ZILBERMAN, 2004, p. 110.

²⁵⁴ GOETHE, Johann von in JAUSS in LIMA, 1979, p. 82.

applause (e transcendemos um pouco nossas limitações e atuamos em nossas vidas sem pensar nos aplausos).

Para terminar essa discussão, dois exemplos serão trazidos para que, através do exagero desse processo de entrega, um leitor não mais consegue fazer o processo de atualização: realidade e ficção se misturam de tal forma que, passa a viver como se personagem fosse. Exemplos esses que não poderiam deixar de ser um dos dois personagens mais citados da história da literatura: Dom Quixote e Emma Bovary, “os dois mais famosos exemplos de uma leitura patológica”²⁵⁵.

Com Quixote nós temos a cena clássica dos moinhos de vento sendo por ele confundidos por gigantes:

Quando nisto iam, descobriram trinta ou quarenta moinhos de vento, que há naquele campo. Assim que Dom Quixote os viu, disse para o escudeiro: - A aventura vai encaminhando os nossos negócios melhor do que o soubemos desejar; porque, vêes ali, amigo Sancho Pança, onde se descobrem trinta ou mais desaforados gigantes, com quem penso fazer batalha, e tirar-lhes a todos as vidas, e com cujos despojos começaremos a enriquecer; que esta é boa guerra e bom serviço faz a Deus quem tira tão má raça da face da terra. - Quais gigantes? - disse Sancho Pança. - Aqueles que ali vêes - respondeu o amo -, de braços tão compridos, que alguns os têm de quase duas léguas. - Olhe bem Vossa Mercê - disse o escudeiro -, que aquilo não são gigantes, são moinhos de vento; e o que parecem braços não são senão as velas, que tocadas do vento fazem trabalhar as mós. - Bem se vê - respondeu Dom Quixote - que não andas corrente nisto das aventuras; são gigantes, são; e, se tens medo, tira-te daí, e põe-te em oração enquanto eu vou entrar com eles em fera e desigual batalha.²⁵⁶

Já com Bovary,

ela sabia de cor canções galantes do século passado que cantava a meia voz, enquanto trabalhava com a agulha. Contava histórias, dava-lhes novidades, fazia-lhes recados na cidade e, às mais crescidas, emprestava, em segredo, alguns romances que trazia sempre nos bolsos do avental e dos quais ela mesma devorava longos capítulos nos intervalos das suas ocupações. Tratavam só de amores, de amantes, senhoras perseguidas desmaiando em pavilhões solitários, postilhões assassinados em todas as paragens para trocar de animais, cavalos abatidos em todas as páginas, florestas sombrias, perturbações do coração, juramentos, soluços, lágrimas e beijos, barquinhos ao luar, rouxinóis nos bosques, cavalheiros valentes como leões, mansos como cordeiros, mais virtuosos do que aqueles que realmente existem, sempre bem apresentáveis e chorando como urnas.²⁵⁷

²⁵⁵ JAUSS, 1982, p. 07 (tradução minha).

²⁵⁶ CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote de La Mancha*. Trad. Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Abril Cultural, 1981, p. 54/55.

²⁵⁷ FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Trad. Ilana Heineberg. São Paulo: L&PM, 2004, p. 35.

O que esses personagens possuem em comum? Simples. A *identificação* deles com aquilo que liam, no primeiro as novelas de cavalaria e na segunda os romances folhetinescos do século XVIII, se deu de forma descontrolada, ao ponto de não mais conseguirem diferenciar o tu que eram do outro que não eram. Um vivendo o seu dia a dia como se numa novela de cavalaria estivesse. A outra esperando que o seu cotidiano tivesse o mesmo colorido dos romances que conhecia de cor e salteado. Eles acabam agindo como se as normas apresentadas pelos livros fossem as normas pelas quais as suas realidades funcionassem. Para Andre Jolle, citado por Jauss, uma experiência estética nos ensina a *jogar próximo à nossa vida uma outra vida, próximo ao nosso mundo um outro mundo*. Radicalizando o pensamento, uma obra de arte não está aqui para confirmar tudo aquilo que já conhecemos, ela existe mesmo é para brincar com as nossas expectativas, contrariá-las, incomodá-las – ela existe para nos levar a perceber o familiar com novos olhos. Ao entrarmos nesse outro mundo proposto – tão similar e tão diferente do nosso – a nossa relação com o tempo se modifica: possíveis amanhã no aqui se encontram, objetos são hoje lembrados, hoje diferentes são por nós vivenciados. Na não obrigatoriedade de uma experiência estética termos, quando ela ocorre, transfigurados dela saímos, seja de forma patológica ou não.

2.2 Wolfgang Iser e o ato da leitura: um ocupar o vazio

Na realidade, todo leitor, quando lê, é o leitor de si mesmo
(Marcel Proust)

Nenhum texto consegue ser percebido de uma única vez. Fato. Enquanto lemos que o percebemos, com as palavras viajamos, na história vamos avançando. Trazendo o texto de Henry James, *The figure in the carpet*, em lugar de uma introdução – texto este que trabalha, de forma ficcional, a teoria da literatura que acredita na busca dos significados ocultos presentes em todo texto literário, Iser se pergunta: se os textos são feitos por seres humanos, que vivem em uma época, que dela partem suas referências, inclusive para criticá-la, poderíamos afirmar então que todo texto é filho de sua época? Como seria o acesso habitual ao texto? É possível problematizar a orientação dada por normas históricas, em que a interpretação se daria de forma natural e evidente? “Se a interpretação consiste em arrancar do texto a sua significação oculta, então é lógico que o autor

sofre uma perda nesse processo”²⁵⁸, que suas intenções nem sempre serão atingidas? Pode-se afirmar que a significação oculta é um enigma a ser decifrado, um mistério a ser desvelado e que o objetivo da crítica está em descobrir esse sentido oculto, e nada mais? Dessa forma, compreender um texto seria uma busca por um sentido específico – o sentido seria algo a ser extraído do texto, e assim que extraído a obra se esvaziaria, ou seja, “a interpretação coincide com a consumptilidade da literatura”²⁵⁹. Nesse ato de deixar a casca vazia, o crítico não passaria de um parasita. A visão de que a interpretação crítica adviria de um “*esforço arqueológico*”²⁶⁰ ou que a significação simboliza-se “um tesouro a ser descoberto”²⁶¹ é pelo personagem-autor do texto criticada. Isso tudo porque, no século XIX, o crítico cumpria a função de explicar as obras literárias para o público mais leigo, “a importante função de mediar entre a obra e o público, à medida que interpretava o sentido da obra de arte para o seu público, como orientação para vida”²⁶². Para Carlyle, “o crítico e o homem de letras eram postos no Panteão dos Imortais”²⁶³, visão esta que James discorda e historiciza. E Iser, por sua vez, também.

Nesse período, século XIX, a literatura ganha uma importância histórica fundamental. “a literatura anexou quase todos os sistemas de explicação ao seu próprio meio e os pôs no texto. Ali, onde se mostraram as fronteiras dos sistemas, a literatura sempre apresentava suas respostas”²⁶⁴, não é de se estranhar pois que os críticos buscassem um significado oculto nos textos que liam. Porém, essa busca se mostrou infrutífera. O texto ficcional se fechou para essa redução. E se abriu para as possibilidades que vão além da significação única, a verdade imutável, a mensagem derradeira. O que temos agora é a experiência: “era imenso, mas era simples – era simples, mas era imenso, e o conhecimento final disso era uma experiência bastante diferente”²⁶⁵. Para nós leitores o difícil é lermos um texto e não nos perguntarmos o que que é que isso quer dizer? Porém, o modo como buscamos responder a essa pergunta é o que nos diferencia, leitores modernos, dos leitores de então. Como respondermos a essa pergunta sem fazermos uso de nossos preconceitos. Como ler contra nossos próprios preconceitos? “Só pela recusa dos critérios herdados passa a existir a

²⁵⁸ ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*, vol 1. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: 34, 1996, p. 24/25.

²⁵⁹ ISER, 1996 (1), p. 25/26.

²⁶⁰ ISER, 1996 (1), p. 25/26.

²⁶¹ ISER, 1996 (1), p. 25/26.

²⁶² ISER, 1996 (1), p. 27.

²⁶³ ISER, 1996 (1), p. 27.

²⁶⁴ ISER, 1996 (1), p. 28/29.

²⁶⁵ ISER, 1996 (1), p. 31 (tradução minha).

possibilidade de se imaginar aquilo que é buscado pelo sentido da ficção”²⁶⁶. Logo não podemos mais buscar um sentido a ser minuciosamente procurado para depois explicado ser, o que temos agora é sim um “um efeito a ser experimentado”²⁶⁷.

Efeito este que tem no leitor seu foco principal – não podemos esquecer, com Iser continuamos dentro do patamar da estética da recepção. Quando falamos das intenções do autor, do historicismo de um texto, nas possibilidades de uma leitura psicanalítica – nada disso faria sentido sem um elemento básico e fundamental: o leitor. Um texto só se concretiza se lido for. É na leitura que ele se realiza – é nessa interação entre texto e leitor que um efeito é experimentado. Este é o seu caráter virtual, “a obra é o ser constituído do texto na consciência do leitor”²⁶⁸. Esse lugar virtual transforma tanto o texto quanto o leitor em elementos de uma relação. Relação esta que será o foco da discussão a partir de agora.

Brincando um pouco com as palavras, a relação é que é a parte mais importante da relação. Isolando os pólos, texto e leitor, acabamos esquecendo do principal: acabamos esquecendo do processo. E nossa intenção é exatamente o contrário disso. Em obras literárias “sucede uma interação na qual o leitor “recebe” o sentido do texto ao constituí-lo”²⁶⁹, não há um “código previamente constituído”²⁷⁰, ele, o sentido, surge sim no processo de interação entre leitor e texto, interação esta somente possível enquanto experimentada durante a leitura.

“Devemos substituir a velha pergunta sobre o que significa esse poema, esse drama, esse romance pela pergunta sobre o que sucede com o leitor quando sua leitura dá vida aos textos ficcionais”²⁷¹. Ao invés de buscar um único sentido, o processo interpretativo vem para evidenciar os potenciais de sentido que o texto pode proporcionar no leitor. Estamos entrando num outro patamar: o caráter de evento do sentido. É esta eventualidade, essa certa indefinição do texto que torna possível a participação do leitor. Se esses elementos são condições para que haja a comunicação entre texto e leitor, para que o texto seja experimentado, não podemos dizer que essa experiência seja classificável de privada, ele tem que incorporar a leitura às suas próprias vivências. Só assim sua experiência estética pode vir a realizar-se praticamente.

²⁶⁶ ISER, 1996 (1), p. 33.

²⁶⁷ ISER, 1996 (1), p. 34.

²⁶⁸ ISER, 1996 (1), p. 51.

²⁶⁹ ISER, 1996 (1), p. 51.

²⁷⁰ ISER, 1996 (1), p. 51.

²⁷¹ ISER, 1996 (1), p. 53.

podemos dizer que os textos literários ativam sobretudo processos de realização de sentido. Sua qualidade estética está nessa “estrutura de realização”, que não pode ser idêntica com o produto, pois sem a participação do leitor não se constitui o sentido. Em consequência, a qualidade dos textos literários se fundamenta na capacidade de produzir algo que eles próprios não são.²⁷²

O pleno sentido de um texto só é alcançado pela atualização do processo de leitura, logo o leitor “se converte na “referência de sistema” dos textos”²⁷³. Referência esta que um mundo está adentrando, o mundo do texto. É só através dessas variações imaginativas, “na consciência imaginativa do receptor se atualizará”²⁷⁴ que o leitor vai mergulhando. As disposições do leitor são o pano de fundo dessa relação – ao acabarmos um texto aquela vontade de que ele não tivesse acabado, que aquela experiência não tivesse acabado, e isso somente acontece porque conectamos àquelas palavras ali impressas com nossas vivências cotidianas, mesmo que não façamos isso intencionalmente, “daí segue que o papel do leitor se realiza histórica e individualmente, de acordo com as vivências e a compreensão previamente constituída que o leitores introduzem na leitura”²⁷⁵.

O texto enquanto tal não se dá, o mundo por ele apresentado somente é enquanto apreendido. Por isso pode-se concordar com Iser e afirmar o caráter fictício do texto literário. Caráter este que não se opõe à realidade – mesmo não sendo real, a ficção também não é algo irreal. Não sendo realidade ela é aquela que organiza a tal da realidade para que esta se mostre comunicável – é ela capaz de conectar o sujeito com a realidade. E ela faz isso devido a um simples fato: tanto a ficção quanto a realidade são constituídas linguisticamente. A hipótese em que iremos trabalhar por enquanto é a seguinte: “o ato da fala apresenta a base heurística para o fato de que as frases escritas de textos ficcionais, ao serem enunciadas, sempre ultrapassam o texto impresso para relacionar o receptor com realidades extratextuais”²⁷⁶. As mais variadas convenções por nós utilizadas no nosso dia a dia é pela ficção reunida num único conjunto, num único livro, numa única história. E dessa reunião, as convenções são despragmatizadas, e ao fazerem referência a um outro mundo que não o do cotidiano do leitor, são por isso mesmo potencializadas. Potencializadas pela entrega do leitor. Potencializadas pelo diálogo. Porém esse diálogo não é infalível, já que os valores normativos de um texto ficcional não são puras cópias do mundo da vida, as relações se

²⁷² ISER, 1996 (1), p. 62.

²⁷³ ISER, 1996 (1), p. 73.

²⁷⁴ ISER, 1996 (1), p. 75.

²⁷⁵ ISER, 1996 (1), p. 78.

²⁷⁶ ISER, 1996 (1), p. 105.

dão entre texto e leitor, numa “relação homóloga com o repertório de valores e disposições de seus possíveis leitores”²⁷⁷. E é nessa contingência que a interação entre texto e leitor ocorre, numa “socialização do imprevisível”²⁷⁸.

Um mundo que para o leitor inicia como estranho, e que a cada página virada, a cada palavra lida, a familiarização vai acontecendo, até o momento em que você se sente como se fosse parte da história, como se as personagens fossem suas melhores amigas – Bernard, Neville, Susan, Rhoda, Jinny, Louis e você, eles se conhecem desde a infância, e você sente que também os conhece, que o elo especial que os conecta também conecta você a eles. Quando a entrega acontece, mundos do texto e do leitor são capazes de se convergir. Mundos esses que são mutáveis, como se organismos vivos fossem, “os significados produzidos pelo leitor”²⁷⁹ são constantemente modificados durante o ato da leitura. Logo, “a relação entre texto e leitor se estabiliza através do *feedback* constante no processo da leitura pela qual se ajustam às imprevisibilidades do texto”²⁸⁰. O texto é atualizado pela e durante a leitura, significados que vão sendo construídos e desconstruídos pelas reações provocadas no leitor. O contexto de leitura é sempre aberto, concreto e passível de mudanças.

“Se o texto não é idêntico nem ao mundo empírico, nem aos hábitos do leitor, o sentido deve ser constituído pelos elementos que traz consigo”²⁸¹. É aqui que Iser traz as convenções como o repertório, os procedimentos como as estratégias e a participação do leitor como realização. No repertório, as convenções se apresentam pela familiaridade que o texto é capaz de provocar no leitor, seja pelas normas sociais, históricas, ou o contexto sociocultural em que a história se dá. A ideia é que, mesmo que nem sempre de forma evidente, texto e leitor devem ter algo em comum, algo que os relacione num primeiro momento, algo que faça com que a página continue sendo virada. Porém esse algo em comum não é sinônimo de cópia da realidade. Sem o estranhamento, a leitura não se atualiza. O presente de um texto ficcional “tem caráter do acontecimento, à medida que o familiar não é mais intencionado e o intencionado não é formulado”²⁸². Ao invés de olhar para ficção e realidade como pares opostos excludentes de significado, devemos olhá-las como complementares, já que sem repertório, a interação entre texto e leitor praticamente não acontece. Sem repertório, o texto não nos revela nada. Sem repertório, não há relação. O horizonte do texto

²⁷⁷ ISER, 1996 (1), p. 123.

²⁷⁸ ISER, 1996 (1), p. 123.

²⁷⁹ ISER, 1996 (1), p. 124/125.

²⁸⁰ ISER, 1996 (1), p. 124/125.

²⁸¹ ISER, 1996 (1), p. 129.

²⁸² ISER, 1996 (1), p. 132.

dado pelo repertório, em toda sua complexidade, é o que possibilita “o “diálogo” entre texto e leitor”²⁸³, é o que possibilita tornar o familiar surpreendente.

Numa manhã, ao despertar de sonhos inquietantes, Gregório Samsa deu por si na cama transformado num gigantesco inseto. Estava deitado sobre o dorso, tão duro que parecia revestido de metal, e, ao levantar um pouco a cabeça, divisou o arredondado ventre castanho dividido em duros segmentos arqueados, sobre o qual a colcha dificilmente mantinha a posição e estava a ponto de escorregar. Comparadas com o resto do corpo, as inúmeras pernas, que eram miseravelmente finas, agitavam-se desesperadamente diante de seus olhos. Que me aconteceu? — pensou. Não era nenhum sonho. O quarto, um vulgar quarto humano, apenas bastante acanhado, ali estava, como de costume, entre as quatro paredes que lhe eram familiares.²⁸⁴

Como podemos olhar com olhos de criança, olhos de inocência, olhos de curiosidade, olhos de entrega àquilo que todo dia se nos apresenta? De difícil resposta, de complexo fazer, uma coisa sabemos: para esses olhos de criança termos, não podemos considerar o texto resultado de algo, ou muito menos algo já finalizado – o texto só se faz presente, só se completa na consciência do leitor. Não podemos esquecer que o processo de leitura é “uma interação dinâmica entre texto e leitor”²⁸⁵, as estruturas textuais estão ali para estimular a consciência do leitor, sua recepção, sua criatividade. É um jogo criado entre texto e leitor, um jogo no qual as nossas capacidades criativas são colocadas em xeque.

Na produção de uma obra, o ato criativo é apenas um momento incompleto e abstrato; se existisse só o autor, ele poderia escrever tanto quanto quisesse – a obra nunca viria à luz como objeto e o autor pararia de escrever ou se desesperaria. Mas o processo de escrever, enquanto correlativo dialético, inclui o processo da leitura, e estes dois atos dependem um do outro e demandam duas pessoas diferentemente ativas. O esforço unido de autor e leitor produz o objeto concreto e imaginário que é a obra do espírito. A arte existe unicamente para o outro e através do outro.²⁸⁶

Num texto, o ponto de vista do leitor se dá em movimento, nunca se mostra fixo. Estamos diretamente envolvidos durante o processo de leitura, transcendidos somos. Como, então, podemos lidar com o fato de que “por um lado, o texto é apenas uma partitura e, por outro, são as capacidades dos leitores, individualmente diferenciados, que instrumentam a obra”²⁸⁷. Num primeiro momento

²⁸³ ISER, 1996 (1), p. 148.

²⁸⁴ KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Trad. Modesto Capone. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 01.

²⁸⁵ ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*, vol 2. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999, p. 10.

²⁸⁶ SARTRE, Jean Paul in ISER, 1999 (2), p. 11.

²⁸⁷ ISER, 1999 (2), p. 11.

temos que lembrar que somente presenciamos o texto por partes. Não nos é possível acessar um texto de forma direta e livre, completa – não há como um texto ser lido todo imediatamente ao mesmo tempo. Lemos em partes, por partes. O mundo presente ali vai se abrindo aos poucos, enquanto lemos e porque lemos. Para a frase significar algo ela deve apontar para algo, fato este que num texto ficcional só ocorre por meio da ativação do leitor. Porém a interação de expectativas desse apontar não nos oferece meramente uma satisfação delas, mas sim uma “modificação constante”²⁸⁸ já que o leitor se encontra no meio do texto, lendo uma frase depois da outra, “abrindo os horizontes interiores do texto”²⁸⁹. Nesse processo, nossas expectativas são constantemente modificadas e nossas lembranças são simbioticamente transformadas. Esse processo é visto como um ato elementar de criação:

cada momento da leitura representa uma dialética de protensão e retenção, entre um futuro horizonte que ainda é vazio, porém passível de ser preenchido, e um horizonte que foi anteriormente estabelecido e satisfeito, mas que se esvazia continuamente; desse modo, o ponto de vista em movimento do leitor não cessa de abrir os dois horizontes interiores do texto, para fundi-los depois.²⁹⁰

Ato este que não se dá de forma unilateral e irreversível: o texto é sempre presentificado pelo fluxo da leitura. Cada momento da leitura gera uma mudança de perspectiva, e disso uma nova combinação de possibilidades é criada, “de horizontes vazios de memórias esvaziadas, de modificações presentes e de futuras expectativas”²⁹¹. Passado e futuro no presente da leitura aqui se encontram. Presentemente no texto nos encontramos. Existir o texto começa para nós e por nós: inesgotável e impenetrável, irresistível ele assim nos apresenta. Assim cativados somos. “Daí a impressão frequente de poder viver outra vida durante a leitura [...] deixando para trás o que somos”²⁹². Curiosamente, mesmo sabendo que não, mesmo sabendo que a vida que estamos lendo é uma ficção, que aquelas cenas não estão acontecendo factualmente enquanto as lemos, acabamos por experimentar o texto como se realidade assim o fosse, nos entregamos a ele seriamente. Assim o texto vai ganhando coerência e, devido às ambiguidades de variadas possibilidades, o processo do leitor está em equilibrar as contradições por ele mesmo produzidas, está em se envolver, está em presente estar – “estar presente num evento significa que algo está acontecendo conosco nesta

²⁸⁸ ISER, 1999 (2), p. 15.

²⁸⁹ ISER, 1999 (2), p. 15.

²⁹⁰ ISER, 1999 (2), p. 17.

²⁹¹ ISER, 1999 (2), p. 23/24.

²⁹² ISER, 1999 (2), p. 43.

presença”²⁹³. Quanto mais presente ele se torna, mais como experiência ele se apresenta – “experimentar um texto significa que algo está acontecendo com a nossa experiência”²⁹⁴.

Esse movimento de mão dupla que advém do leitor e acontece no leitor é algo projetado: essa é a experiência da leitura. Experiência essa de quase irrealidade – somos momentaneamente separados de nossa realidade, de nosso mundo. Independente do tempo de duração dessa separação, como dizer que voltamos o mesmo? Nossos olhos mudam, nosso olhar para o próprio mundo que nos circunda brinca conosco: um novo mundo vamos descobrindo e redescobrimo. O texto conosco fala e conosco é falado – “noutras palavras, durante o processo de constituição de sentido, é de certa maneira o próprio leitor que está sendo constituído; em decorrência do que o leitor produz, algo lhe sucede”²⁹⁵. Quando sentimos e significamos um texto, uma experiência ocorre. Nos permitimos assim a nos constituir a nós mesmo numa realidade que estranha nos é.

Eterna juventude, paixão ilimitada, sutis e secretos prazeres, desvairados deleites, pecados ainda mais desvairados. Tudo isso seria seu. O retrato é que suportaria o peso da sua vergonha [...] quem é que, conhecedor da Vida, renunciaria à oportunidade de permanecer jovem para sempre, por muito fantástica que ela fosse, ou por muito fatídicas que fossem as consequências daí provenientes? [...] Se o quadro tivesse que mudar, pois que mudasse [...] Este retrato seria para si o mais mágico de todos os espelhos. Assim como lhe revelara o próprio corpo, haveria de revelar-lhe também a alma [...] Seria como os deuses da antiga Grécia: forte, e ágil, e exuberante. Que importava o que acontecia à imagem colorida da tela? Ele não correria perigo. E isso era o essencial.²⁹⁶

Esse jogo de sentido e significado somente acontece se o leitor se abre para a possibilidade da experiência. Algo tem que lhe acontecer. Pois “os livros [...] só no leitor ganham plena existência”²⁹⁷. Mesmo os pensamentos tendo sido escritos por outra pessoa, durante a leitura é como se, nós leitores, estivéssemos aquelas palavras pensando, como se elas escritas nós tivéssemos. Podemos arriscar e dizer que o leitor é um tipo peculiar que ao pensar o pensamento dos outros a si mesmo se descobre – “daí a impressão de viver uma transformação durante a leitura [...] Henry James chama essa transformação do leitor a maravilhosa experiência de ter vivido temporalmente outra vida”²⁹⁸. Diferentemente de Dorian, em que o perigo do viver somente à tela

²⁹³ ISER, 1999 (2), p. 50.

²⁹⁴ ISER, 1999 (2), p. 51.

²⁹⁵ ISER, 1999 (2), p. 80.

²⁹⁶ WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. Jose Eduardo Ribeiro Moretzsohn. São Paulo: L&PM Pocket, 2001, p. 36.

²⁹⁷ ISER, 1999 (2), p. 85.

²⁹⁸ ISER, 1999 (2), p. 90.

acontece, nos entregar apaixonadamente à leitura pode sim também trazer um risco. Numa realidade estranha a nós estamos entrando. Outros estamos experienciando ser. Se a ficção é capaz de ultrapassar a realidade a que se refere, que risco mais prazeroso é esse que estamos tomando.

Antes de terminarmos a discussão sobre a interação texto e leitor pensada por Iser, um conceito seu não pode ser deixado de lado: a noção de lugar vazio como conexão potencial. Um texto com lugar vazio significa um texto com indeterminações. Essas indeterminações indicam uma possibilidade de ação do leitor: é no lugar vazio que sua criatividade irá ocupar. Já que “o leitor precisa reformular o texto formulado para poder incorporá-lo”²⁹⁹. Processo este que somente se completa na imaginação daquele que lê. Imaginações representativas essas que precisam ser constantemente formadas e abandonadas. Para novamente e diferentemente formadas serem. “Interrompendo a coerência do texto, os lugares vazios se transformam em estímulos para a formação de representações por parte do leitor”³⁰⁰. São um *nada* que impulsiona a atividade do leitor. O lugar vazio abre uma rede de relações que reciprocamente se determinam. Como estrutura comunicativa que é, “o lugar vazio organiza de uma determinada maneira as mudanças de perspectiva empreendidas pelo ponto de vista do leitor”³⁰¹. Em outras palavras, é o lugar vazio que possibilita o leitor a no texto agir. Permite que o leitor nos acontecimentos ficcionais participe.

os lugares vazios liberam no leitor uma crescente produtividade; esta se expressa no fato de que com cada relação realizada o leitor deve produzir também o código para apreendê-la. Assim, surge com cada relação produzida um contexto de várias possibilidades, pois quando um significado é descoberto, nele ressoam outros significados por ele estimulados [...] o ponto de vista do leitor oscila sem cessar durante a leitura e atualiza o sentido em diferentes direções, pois as relações, uma vez estabelecidas, dificilmente podem ser mantidas³⁰²

É uma clássica relação dialética: de um sentido negado, vazio aqui, advém um novo sentido, que se sobrepõe ao antigo e assim sucessivamente – de uma negação algo vazio transformado é e se torna material de interpretação: “é através desses lugares vazios que a negação ganha sua força produtiva”³⁰³. O ato de preencher esses lugares vazios é o que transforma o texto em experiência possível para o leitor. “Neste ponto, o papel do leitor começa a tornar-se mais concreto”³⁰⁴, já que

²⁹⁹ ISER, 1999 (2), p. 129.

³⁰⁰ ISER, 1999 (2), p. 144.

³⁰¹ ISER, 1999 (2), p. 148.

³⁰² ISER, 1999 (2), p. 167.

³⁰³ ISER, 1999 (2), p. 177/178.

³⁰⁴ ISER, 1999 (2), p. 180.

agora ele terá que ocupar os pontos de vista antes negados – num processo de distanciamento de suas familiaridades ele agora se vê obrigado a escolher entre esses pontos de vista. Ele assim se vê cativado pelo estranhamento da não familiaridade. O leitor se vê agora numa posição de descoberta, tensão e equilíbrio – num jogo de expectativas, a realidade se vê constantemente desmentida pelo leitor. A ficção nos apresenta um mundo que antes aqui não estava, mundo este que pede para ser apreendido. Com ela podemos nosso cotidiano transcender.

Parte II

Um pensamento em criação:

Paul Ricoeur ele mesmo

1. Em suas leituras e posicionamentos nos encontramos

Cortázar inicia seu famoso *O Jogo da Amarelinha* numa espécie de preâmbulo diretivo:

A sua maneira, este livro é muitos livros, mas é, sobretudo, dois livros. O leitor fica convidado a *escolher* uma das seguintes possibilidades. O primeiro livro deixa-se ler na forma corrente e termina no capítulo 56, ao término do qual aparecem três vistosas estrelinhas que equivalem à palavra *Fim*. Assim, o leitor prescindirá sem remorsos do que virá depois. O segundo livro deixa-se ler começando pelo capítulo 73 e continua, depois, de acordo com a ordem indicada no final de cada capítulo...³⁰⁵

Nós aqui, à luz de Cortázar, também iniciaremos esta segunda parte com uma espécie de preâmbulo. Preâmbulo este que, com a seguinte pergunta, dá o seu primeiro passo: quem é Ricoeur? Filósofo que tem na filosofia reflexiva francesa, na fenomenologia husserliana e na tradição hermenêutica-filosófica seus principais interlocutores, não deixa de um diálogo profícuo manter com a semiótica, a psicanálise, a teoria literária e a historiografia. Que pensar é esse que estamos aqui usando como base para essa longa via do questionar questionando? Plural nos seus discursos, o conflito para ele não se mostra como um problema a ser resolvido *a priori* e sim como um potencial norteador dos diálogos filosóficos a serem por ele trabalhados³⁰⁶. Autor extremamente dialógico, possui uma obra vastíssima – com mais de 500 títulos, entre eles artigos, entrevistas, conferências – Ricoeur possui a peculiaridade de, numa mesma lógica de pensamento, apresentar uma diversidade de temas lado a lado de um constante eterno retorno a esses mesmos temas – ele não é um autor que se dê por satisfeito consigo mesmo: retomar os problemas antes trabalhados, olhá-lo sobre uma outra ótica, olhá-lo novamente sob a mesma ótica, discutir ideias muito semelhantes mais de uma vez, essas são uma das características marcantes do seu pensar. Ricoeur: complexo, multifacetado, vivo, aberto.

Sua obra, assim como o é sua proposta hermenêutica, se compreende no constante processo do outro compreender. Compreender esse que só é possível através de uma mediação, já que o conhecimento imediato de si, para Ricoeur, não é possível, do diálogo contante com as demais áreas do pensamento, de um olhar crítico e atento ao que o circunda, um compreender que instiga um pensar. Um pensar sobre nós. O ser humano aqui pensado não se satisfaz em uma pedra ser –

³⁰⁵ CORTÁZAR, 2005, p. 05.

³⁰⁶ Como bem nos mostra Jeanne Marie “em *Tempo e Narrativa*, por exemplo, a discussão com Agostinho e Aristóteles, com Husserl e Heidegger, mas também com Braudel, Danto, White, Propp, Greimas, Weinrich, sem falar em Thomas Mann e Proust, ocupa mais da metade da obra” in GAGNEBIN, Jeanne Marie. Uma filosofia do cogito ferido: Paul Ricoeur. *Estudos Avançados*. São Paulo, v. 11, n.30, 1997, p. 261.

estática, passiva – para além do que nos atravessa, queremos pensar como as coisas atravessam e para isso o mundo, e aqueles que o habitam, precisamos olhar. Heidegger já nos tinha dito, somos *seres-com-outros* assim como somos *seres-no-mundo*. Antropológico Ricoeur se mostra: através da hermenêutica, através dos nossos símbolos, de nossas obras, daquilo que deixamos para trás, compreender quem sou, compreender quem somos, compreender que mundo é este que habitamos. Na procura de compreender o nosso existir, obras interpretamos, significados criamos, complexos nos tornamos. Através do *outro*, do *eu* vamos nos aproximando – “finalmente tudo está fora, tudo, até nós mesmos: fora, no mundo, entre os outros. Não é em não sei qual retiro que nos descobriremos: é na estrada, nas cidades, no meio da multidão, coisa entre as coisas, homem entre os homens”³⁰⁷. Não é de se estranhar, pois, que para Ricoeur, existir é *ser-interpretado*³⁰⁸. Com ele, iremos pensar um *eu* para além do egocentrismo solipsista, iremos pensar num *eu* que uma experiência do *outro*, a experiência do *nós*, num primeiro plano. Conectar consigo mesmo através da escuta e da leitura do *outro*, só assim é possível nos mantermos fiel a nós mesmos. Por isso o que utilizamos como mediações desse encontro se mostra de extrema importância. Poderíamos dizer que o gesto filosófico de Ricoeur está nessa busca, nessa busca por, em posições nem sempre vistas juntas, mediações possíveis para essa abertura nossa ao *outro* – “participar do mistério da existência incarnada é adotar o ritmo interior de um drama”³⁰⁹. Nos entender como seres presentes no mundo, é nos entender como seres expostos e lançados a este mundo, que constantemente nos gera surpresas, nos vemos mergulhados em possibilidades e acontecimentos. Neste mundo infinito, finitamente dele participamos, “o mistério que eu sou”³¹⁰, constantemente interpretado e compreendido.

Ricoeur nos pede uma doação: que ao interpretar respeitemos aquilo que interpretando estamos, que por ele nos deixemos ser ensinados, que comecemos e recomeçemos tudo, que hermeneuticamente sejamos capazes de pensar, pois é interpretando que somos capazes de entender. Ao buscar nas coisas que foram ditas, nas coisas escritas, certos significados, buscando estamos a nós mesmos. Um *nós* que ultrapasse a primeira camada da compreensão. Um *nós* que

³⁰⁷ SARTRE, Jean Paul in LOPES, Ricardo Leon. Tradução do texto de Jean-Paul Sartre: Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl: l'intentionnalité. *VEREDAS FAVIP*. Caruaru, Vol. 2, n. 01, 2005, p. 107.

³⁰⁸ RICOEUR, 1988, p. 13.

³⁰⁹ RICOEUR in PEREIRA, Miguel Baptista. A hermenêutica da condição humana de Paul Ricoeur. *Revista Filosófica de Coimbra*. Coimbra, 2003, p. 250.

³¹⁰ PEREIRA, 2003, p. 251.

sai em busca de um lugar através e para além da “ingenuidade da primeira certeza”³¹¹. Em contato com aquilo por *nós* objetificados, em *nós* nos perdemos, para então em *nós* nos reencontrarmos. “Devo recuperar algo que antes se perdeu”³¹² – no exercício de tornar meu aquilo que faz de mim mesmo eu próprio, não mais perdido pretendo estar. Existir, essa é a minha busca. Ser, esse é o meu desejo. Como? Buscando “*através das obras que dão testemunho desse esforço e desse desejo*”³¹³. É aqui, nesse esforço e desejo de existir, que a hermenêutica ricoeuriana abre seu caminho. No contato com as obras, nosso existir pede uma reflexão que seja interpretação. Nossa reflexão pede uma interpretação que pede um contato com as obras. Nesse movimento que soa circular, na circularidade mostra a sua importância, numa espiral quase se transforma. No círculo hermenêutico, pensamos a partir daquilo que interpretamos e não mais no que estamos interpretando – “cabe ao homem elaborar, a partir dos símbolos, conceitos existenciais, isto é, não apenas estruturas da reflexão mas estruturas da existência enquanto esta é o ser do homem”³¹⁴. Para Ricoeur, não somos tão somente uma consciência isolada no mundo, somos sim, e principalmente, as mais variadas relações que essa consciência com o mundo faz – somos sujeitos que habitam um mundo, de inúmeras maneiras, e que neste habitar habitável o mundo tornamos. Com Jeanne Marie concordamos: a hermenêutica ricoeuriana se mostra como uma “tentativa de uma *hermenêutica do si pelo desvio necessário dos signos da cultura*, sejam eles as obras da tradição ou, justamente, as dos contemporâneos”³¹⁵. Em cada obra, uma relação entre sujeito e mundo é a nós apresentada. Em cada leitura, uma relação sujeito e mundo é em si colocada. Não somos soberanos em nossos posicionamentos, temos uma consciência que se coloca em relação simbólica com outra consciência, outra consciência esta que sempre, em partes, nos escapa. Longe estamos aqui de uma busca por totalizações,

como as manifestações culturais, individuais ou coletivas não se constituem a partir de uma produção linear e tranqüila de sentidos acumulados, mas surgem também de conflitos, de deslocamentos, de disfarces e de transferências, assim também a relação entre o presente do intérprete e o passado (mais ou menos longínquo) da obra interpretada não se resume à mera relação de aceitação e de transmissão. A própria transmissão da tradição obedece a motivos e interesses diversos, explícitos ou implícitos, tematizados ou inconscientes, que interferem no processo

³¹¹ RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1976, p. 55/56.

³¹² RICOEUR, 1977, p. 47.

³¹³ RICOEUR, 1977, p. 48.

³¹⁴ PEREIRA, 2003, p. 258.

³¹⁵ GAGNEBIN, 1997, p. 261.

hermenêutico enquanto tal. No processo interpretativo confrontam-se sempre dois mundos, o da obra e o do intérprete. Ambos devem ser refletidos.³¹⁶

Nesse processo de reflexão, ao nos colocarmos diante de um texto, universos distintos são confrontados: do sujeito enquanto leitor e do texto enquanto mundo. E é nesse confronto, nesse contato de projeções que transformações acontecem – não somente no leitor, no texto também. O processo hermenêutico que aqui nos interessa é essa transformação que acontece no leitor, essa experiência transformadora que o abre para possibilidades outras de habitar o mundo. Criando sentido estamos, numa relação de pertencimento entre sujeito e mundo. Esse processo, nomeado de *refiguração* por Paul Ricoeur, será um dos pontos-chaves de discussão da última parte deste capítulo.

Prêâmbulo encerrado, ficamos aqui com uma noção de interpretação ainda mais ampla do que tínhamos antes. Se interpretar e refletir são um e mesmo ato, como responder àqueles que criticam o movimento circular inerente à hermenêutica? Como mostrar que o círculo pode sim “ser algo diferente de uma tautologia morta”³¹⁷? Pensar a interpretação é um caminho que nos leva a pensar sobre o próprio ato de pensar. Considerando que pensar um autor a partir de suas referências, sem nenhum corte fazer, é uma tarefa por demais laboriosa, este não é o foco do pensar que aqui presente. Uma pergunta temos, e para nela chegarmos, escolhas curatoriais aconteceram – a hermenêutica e a estética da recepção como apresentadas acima foram nossas delimitações conceituais iniciais. Na busca ricoeuriana de se libertar dos preconceitos psicologizantes e dos preconceitos existenciais que as hermêuticas românticas de Schleiermacher e Dilthey nos pressupuzeram, não simplesmente novos conceitos iremos aqui trazer. E sim uma nova forma de olhar. Como o próprio Ricoeur coloca, “os conceitos de intenção e diálogo não se devem excluir da hermenêutica, mas devem antes libertar-se da unilateralidade de um conceito não dialético de discurso”³¹⁸. Nessa segunda parte da pesquisa, temos em *Tempo e Narrativa* grande parte de nossas definições retiradas. Aqui somos lembrados que é sim possível desvelamentos dentro da ficção assim como é possível desvelamentos dentro do mundo da ação, e que, assumir isso não é o mesmo que afirmar a igualdade entre esses diferentes discursos. Filosofia e literatura não são a mesma coisa, e em nenhum momento Ricoeur intenta esse tipo de aproximação entre elas. Não vamos aqui

³¹⁶ GAGNEBIN, 1997, p. 267.

³¹⁷ RICOEUR, 2016 (1), p. 96.

³¹⁸ RICOEUR, 1976, p. 35.

cometer o equívoco de que sim. Aproximar discursos diferentes não costumeiramente aproximados, esse sim é um dos pontos fortes do pensamento ricoeuriano, como já havíamos dito antes. Com um adendo, nós aqui não pretendemos seguir o seu percurso tão de perto assim, analisando todos os seus pontos, idas e vindas e poréns. A tarefa que nos colocamos num primeiro momento, é a de repensar a hermenêutica. Não mais romantizada, ela será apresentada como uma *comunicação na e pela distância* – deixa de ser entendida como um mero instrumento para ser parte fundante deste mundo. De forma a aprofundar ainda mais essa hermenêutica, no sub-capítulo subsequente iremos mostrar os resultados do desdobramento, em três partes, do conceito de *mímesis*. Buscando dar conta de todos os pontos de um texto, para Ricoeur, “é tarefa da hermenêutica reconstruir o conjunto das operações pelas quais uma obra se destaca do fundo opaco do viver, do agir e do sofrer, para ser dada por um autor que a recebe e assim muda seu agir”³¹⁹. De que maneira *mímesis* I, *mímesis* II e *mímesis* III conversam? Como as noções centrais de prefiguração, configuração e refiguração são por ele apresentadas? Qual a importância da leitura para esse processo? Para chegarmos no mundo da ficção, o texto como um mundo precisamos compreender. Nas suas especificidades precisamos adentrar. Para isso, um fator se faz mais do que necessário: o ato da leitura. Uma vez posta no mundo, a obra uma autônoma se mostra. Um diálogo não antes possível passa a acontecer: um outro, que não mais aquele que a fez, com ela entra em contato. Com uma existência própria, o texto pede novas e diferentes apropriações. Pede novas e diferentes leituras. Um novo mundo, pois, o texto abre. Mundo este que nos propõe ser habitado.

A frase repete-se ao longo de toda a página, dando a impressão de um muro, de um impedimento. Não tem pontos, nem vírgulas, nem margens. Trata-se, de fato, de um muro de palavras ilustrando o sentido da frase, o choque contra uma berreira por trás da qual nada existe. Todavia, embaixo, à direita, numa das frases, falta a palavra “existe”, um olho sensível depressa pode descobrir o vazio entre os ladrilhos, a luz que passa³²⁰.

Com alguns objetivos em mente, a tríplice *mímesis* por ele apresentada num processo de releitura do conceito aristotélico, as noções de mundo do texto e mundo do leitor e com isso as variações imaginativas apropriadas pelos mundos da ficção iremos nos direcionar para nossa hipótese principal: nossa vida é sim um tecido de histórias narradas. Através da escrita, da cor, dos símbolos musicais, do barro, e tantas outras matérias – é com elas e a partir delas que a mediação

³¹⁹ RICOEUR, 2016 (1), p. 94-95.

³²⁰ CORTÁZAR, 2015, p. 422.

dessas obras acontece, que o reconhecimento de si se faz possível. Pensar sobre nós mesmos demanda o pensar os signos que manifestamos. Pensar aqui se transforma em interpretar. Para pensar o *nós*, o *nós* interpretado precisa ser. Em suma, “refletir e interpretar esses símbolos são um único e mesmo ato”³²¹. Nesse mesmo ato, não estamos em busca de uma definição. *O ser se diz*, das mais variadas formas possíveis, motivados pelas mais variadas situações. Esse ser interpretado pede linguagem, linguagem essa que, como já discutimos anteriormente, polissêmica se apresenta. Nosso pensar pede não uma definição, e sim incorpora sua polissemia, exige a multiplicidade das interpretações. “Matar os ídolos ou escutar os símbolos”³²²? Num *ou* não-excludente, a hermenêutica ricoeuriana enxerga essas ações como parte de um único e mesmo processo: o pensar. Disfarçar e ocultar, desvelar e mostrar, essas não são mais relações dicotômicas, são lados diferentes de uma mesma moeda. Édipo é e não é culpado das ações cometidas, tem e não tem responsabilidade, é herói e vilão simultaneamente – tudo depende de qual ponto de vista nós decidimos olhar para a sua história.

1.1 Repensando a hermenêutica: uma comunicação na e pela distância

*Do momento em que somos um diálogo é que
podemos ouvir-nos uns aos outros
(Holderlin)*

Com ela e dela estamos falando. Esse lugar por vezes confuso, pensar nossa existência, nosso agir no mundo não é uma tarefa fácil. Muito menos quando colocamos o seu próprio meio em jogo. Ao nos pensar, questionar o modo como pensamos se apresenta como uma reflexão mais do que fundamental. Com Heidegger já dissemos, ela é a casa do ser. Linguagem: novamente seja bem-vinda à nossa discussão.

Minha pertença nesse mundo passa pela linguagem. A experiência humana se passa pela e na linguagem: interpretando-se símbolos, obras, tradições... nossas culturas assim vão se formando. Nesse constante interpretar, dois pontos do pensamento de Gadamer queremos aqui retomar – o conceito de *fusão de horizontes* e a oposição por ele colocada entre *experiência da pertença* e *distanciamento alienante*. Devemos a Gadamer essa ideia, muito acertada por sinal, de, para que a comunicação, entendida de forma ampla, entre dois seres seja possível, uma fusão de horizontes

³²¹ RICOEUR, 1977, p. 53.

³²² RICOEUR, 1977, p. 54.

deve nessa ação acontecer. Quando pensamos na palavra fusão, a ideia de transformação de um estado em outro ou a de união entre duas coisas antes distintas são seus significados predominantes. Vamos pensar na água, ela em cubos de gelo, ela dentro de um copo pronta para beber, ambas água, sim, mas será mesmo que elas são a mesma coisa? Uma ação aconteceu, o calor. Uma transformação também, sólido se transformou em líquido. Um diferente elemento agora temos, não mais o mesmo, e ainda assim, com muitas semelhanças ao que deixou para trás. Como agora pensar esse processo dentro da nossa discussão hermenêutica? O texto se encontra num estado, o leitor se encontra em outro estado, para que haja a transformação deles uma ação se faz necessária, aqui, a leitura. Lendo, estados se transformam. O texto não mais letras mortas pode assim ser considerado. O leitor não mais o mesmo se encontra. As possibilidades desse encontro, dessa fusão, implicam num jogo, numa dialética, implicam em tensão entre as partes. Leitor e texto não se transformam em uma única coisa, deixando seu passado de leitor e de texto para trás. Com a noção de fusão de horizontes, estamos simplesmente afirmando que “não vivemos nem em horizontes fechados, nem num horizonte único”³²³. Este conceito exclui a noção cartesiana de um “saber total e único”³²⁴. Duas diferenças que se encontram e que veem seus horizontes interpretativos se modificar, seja ampliando-os ou, por vezes isso também acontece, estreitando-os. Diante disso, Gadamer nos coloca duas alternativas, ou nos distanciamos daquele horizonte interpretativo ou nos jogamos em completo pertencimento à ele. Essa necessidade de escolha, entre uma atitude metodológica de um distanciamento, aceitando que assim perde-se a densidade ontológica ou uma atitude metodológica de pertença, perdendo, logo, a objetividade, para Ricoeur não faz sentido. Será mesmo que, em busca de uma objetividade, eu tenha mesmo que recusar a verdade em que me encontro? Como me distanciar se eu mesmo estou sendo meu próprio objeto de estudo? Esqueço dessa condição que participo e assumo uma objetividade que aliena ou, pelo contrário, renuncio essa pretensa objetividade e assumo o status da pertença? Por que uma ou outra? Por que esse *ou ou* excludente? A hermenêutica ricoueriana é uma tentativa de, tanto recusar, quanto ultrapassar essa alternativa, já que, para ele, essa oposição não passa de uma *antinomia*, “pois [ela] suscita uma alternativa insustentável”³²⁵, ao invés do movimento, essa oposição acaba por nos paralisar.

³²³ RICOEUR, 1990, p. 41.

³²⁴ RICOEUR, 1990, p. 41.

³²⁵ RICOEUR, 1990, p. 43.

O primeiro passo que Ricoeur dá para ultrapassá-la é nos apresentar o texto como sua problemática central. Para ele, o texto é “muito mais que um caso particular de comunicação inter-humana: é o paradigma do distanciamento na comunicação”³²⁶, que ao nos mostrar a nós mesmos num jogo de espelhos, o texto se mostra como “uma comunicação na e pela distância”³²⁷. Ao invés da alternativa, temos aqui um *e* que une. Essa comunicação pede pensarmos a escrita, mas de forma alguma a ela se limita. E por que isso? Três são as razões que aqui daremos: (1) o problema hermenêutico enquanto tal não se encontra na escrita propriamente dita, e sim no processo dialético entre fala e escrita; (2) dialética esta que se constrói em cima de uma outra dialética, mais antiga ainda, a do discurso oral enquanto discurso, enquanto linguagem; e (3) para que a dialética da fala e da escrita e a efetividade da linguagem como discurso aconteçam, Ricoeur pede “a efetuação do discurso como obra estruturada”³²⁸, ele pede que enxerguemos a “objetivação da linguagem”³²⁹, uma objetivação como obra. Obra esta que um projeto de mundo a nós se propõe. Para Ricoeur, a tríade discurso-obra-escrita só se sustenta nessa abertura, do texto em direção ao mundo que ele abre. Projeto este que iremos chamar daqui para frente de mundo do texto, é, para Ricoeur, “o centro de gravidade da questão hermenêutica”³³⁰. Porém, para adentrarmos respeitosamente nessa complexidade que é o mundo do texto, alguns passos cuidadosos daremos. Primeiramente, iremos trazer a noção da linguagem como discurso, depois traremos a noção de discurso como obra, faremos então a relação entre a fala e a escrita, para então chegarmos ao mundo do texto. Com isso chegamos no último degrau: o compreender-se diante da obra.

Para pensarmos a linguagem como discurso, é interessante parearmos essa discussão com a dialética do evento e da significação, “porque é da tensão entre esses dois pólos que surgem a produção do discurso como obra”³³¹. O que é, pois, evento? “Dizer que o discurso é um evento é dizer, antes de tudo, que o discurso é realizado temporalmente e no presente”³³², enquanto que a língua, acontece de forma virtual, fora do tempo. Se aceitamos que a linguagem não possui sujeito, não podemos esquecer que algo acontece quando alguém fala. Se algo acontece, um evento acontece. É por isso que o ato de alguém falar alguma coisa pode e deve ser entendido como um

³²⁶ RICOEUR, 1990, p. 44.

³²⁷ RICOEUR, 1990, p. 44.

³²⁸ RICOEUR, 1990, p. 44.

³²⁹ RICOEUR, 1990, p. 44.

³³⁰ RICOEUR, 1990, p. 45.

³³¹ RICOEUR, 1990, p. 46.

³³² RICOEUR, 1990, p. 46.

evento. Enquanto que a linguagem é por demais autoreferencial, sem um tempo ou subjetividade, o discurso pede um outro, ele sempre se coloca, diz algo, descreve algo, representa algo – “as línguas não falam, só as pessoas”³³³. Quando um discurso acontece, a linguagem vem para o tempo, um mundo é a nós apresentado, um evento surge. Logo, podemos dizer que “o evento é o fenômeno temporal da troca, o estabelecimento do diálogo, que pode travar-se, prolongar-se ou interromper-se”³³⁴. Porém, o discurso não é algo “simplesmente transitório e evanescente”³³⁵, ele possui algo que fica, algo que possa ser dito de novo, algo que possa ser modificado. Enquanto evento tão somente, nossa definição ainda não se mostra suficiente. Para entendermos o discurso enquanto obra, não apenas o seu caráter de evento tem que ser apresentado. Se o discurso acontece através da linguagem, e a linguagem se mostra como evento, logo todo discurso se atualiza como evento. E se todo discurso é evento, todo discurso deve ser também compreendido como significação. Já que “o que pretendemos compreender não é o evento, na medida em que é fugidio, mas sua significação que permanece”³³⁶. Fugindo do transitório, procuramos aquilo que nele dura. Quando a linguagem se articula como discurso, ela deixa de ser um sistema para em evento se transformar. E quando esse discurso ingressa no processo da compreensão, de evento, ele vai além, ele adentra no mundo da significação. Essa passagem se mostra de suma importância. Ela nos mostra a intencionalidade³³⁷ de toda linguagem.

Intencionalidade esta que nos pede alguns esclarecimentos. Se a linguagem só se mostra enquanto discurso, precisamos diferenciar o dizer do dito. Pedimos auxílio à teoria do *Speech-Act*, de J. R. Searle, teoria esta que tem na Teoria dos Atos da Fala de J. L. Austin seu maior interlocutor³³⁸. Segundo eles, o discurso pode se dar das seguintes formas: nível locucionário – o

³³³ RICOEUR, 1976, p. 24.

³³⁴ RICOEUR, 1990, p. 46.

³³⁵ RICOEUR, 1976, p. 21.

³³⁶ RICOEUR, 1990, p. 47.

³³⁷ Derivada do latim, *intentio/intendere*, a palavra intencionalidade nos lembra tensão, esforço, tendência. Bebendo um pouco em Husserl, na intencionalidade temos a característica principal da consciência de ter consciência de algo. Consciência é sempre consciência de alguma coisa, e o objeto só existe para essa consciência. Intencionalidade e consciência sendo aqui inseparáveis, pensando ela dentro da linguagem e da comunicação, a intencionalidade manifesta-se no momento da fala do sujeito pensante. É ali que ele, sujeito, se manifesta para o mundo.

³³⁸ Nossas conversas cotidianas vão muito além das frases que pronunciamos uns aos outros, das palavras ditas nos atentamos, principalmente, na forma com que elas são ditas, de que maneira elas performam na conversa: se ela vem em forma de pedido, de aviso, um convite, uma promessa, um pedido de desculpas, um susto, medos e dúvidas. Essas intenções são tão dadas em nossa fala, que foi somente em meados do século XX que se tornaram um tópico de investigação sustentada, pelo menos no mundo de língua inglesa. Desde aquela época, a “teoria do ato da fala” tornou-se influente não apenas dentro da filosofia, mas também na lingüística, psicologia, teoria jurídica, inteligência artificial, teoria literária e pensamento feminista, entre outras disciplinas acadêmicas. O reconhecimento do significado dos atos de fala iluminou a capacidade da linguagem de fazer outras coisas além de descrever a realidade. No processo, as

próprio ato de dizer algo – o nível ilocucionário – aquilo que fazemos ao dizer – o nível perlocucionário – os efeitos que causamos pelo fato de estarmos falando – e o nível interlocucionário – o fato de que nos dirigimos a alguém, mesmo que seja a nós mesmos, quando falamos. Considerando esses níveis, conseguimos perceber que o ato perlocucionário e o interlocucionário demandam uma certa oralidade do discurso. Ao entender a linguagem como comunicação, entendemos que todo discurso se dá porque a alguém ele se dirige. O par *locutor* e *ouvinte* se mostra aqui necessário. Como então, no discurso enquanto escrita, esse par se apresenta? Para isso, devemos enxergar aqui “o discurso enquanto estímulo”³³⁹, um discurso que, mesmo que escrito, se mostre capaz de influenciar aquele que o lê. “A minha experiência não pode tornar-se diretamente a vossa experiência”³⁴⁰, um acontecimento que a mim ocorre não posso ele transferi-lo enquanto tal para uma outra pessoa. E mesmo assim, algo é transferido. Esse algo, não é a experiência propriamente dita, e sim o que essa experiência significou para mim – o discurso aqui se apresenta enquanto diálogo, um diálogo que busca a “comunicabilidade da experiência”³⁴¹, é a sua exteriorização. Logo, sua significação se dá muito além de uma análise locucionária de suas frases. Experimentamos o mundo, coisas a nós acontecem, mas se não compartilhado, se não contamos a alguém o acontecido é como se nada disso tivesse ocorrido de fato. Procuramos dar sentido às nossas experiências, procuramos dar linguagem a elas. Há muito mais além do que as relações entre sujeito e predicado quando Antígona nos lembra que “um dos privilégios da tirania, consiste em dizer, e fazer, o que quiser”³⁴², ou quando Édipo, após as verdades do destino lhe serem todas reveladas, almeja o impossível: “se fosse possível evitar que os sons nos penetrassem pelos ouvidos, eu privaria também da audição este miserável corpo, para que nada mais pudesse ver, nem ouvir, – pois deve ser um alívio ter o espírito insensível às próprias dores!...”³⁴³.

Seguindo os passos de Ricoeur, devemos agora pensar o discurso enquanto obra. Em que momento o discurso deixa de ser mero discurso para em obra ele se transformar? Para responder a essa pergunta, temos que responder a uma pergunta mais básica ainda: o que é obra? Palavra esta

fronteiras entre a filosofia da linguagem, a filosofia da ação, a estética, a filosofia da mente, a filosofia política e a ética tornaram-se menos nítidas [...] in Green, Mitchell. "Speech Acts", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Califórnia: Metaphysics Research Lab, Stanford University, 2017 (tradução minha)

³³⁹ RICOEUR, 1990, p. 48.

³⁴⁰ RICOEUR, 1976, p. 27.

³⁴¹ RICOEUR, 1976, p. 29.

³⁴² SÓFOCLES. *Antígona*. Trad. J. B. De Mello e Souza. Clássicos Jackson, vol XXII. 2005, p. 15.

³⁴³ SÓFOCLES. *Rei Édipo*. Trad. J. B. De Mello e Souza. Clássicos Jackson, vol XXII. 2005, p. 45.

que remete às “categorias da produção e do trabalho”³⁴⁴, aqui devemos considerar a linguagem como uma matéria bruta, algo que possa ser trabalhado, que possa ganhar forma, que possa em outra coisa se transformar. Justamente por isso, uma obra nada mais é do que uma composição, que pertença a um gênero específico e que apresente um estilo individual – essas seriam, pois, as três categorias necessárias para enquadrar um discurso como obra. Como obra, “o discurso se torna o objeto de uma *práxis* e de uma *techné*”³⁴⁵. Uma obra literária não passa de uma linguagem organizada. Organização essa que vai muito além do que pegar um conjunto de frases e dispô-las sistematicamente. Ao trabalhar o discurso, obras individuais são criadas. E isso nos cria uma abertura significativa – abertura essa que muitas vezes foi vista como um problema, por nós é entendida como uma de suas maiores riquezas.

Agora, trazendo novamente o que já falamos sobre a dialética do evento e da significação, na qual apesar de efetuado como evento, o discurso precisa ser compreendido como sentido, é o momento de pensarmos a noção de obra em vista dessa dialética. Uma obra, para Ricoeur, “aparece como uma mediação prática entre a irracionalidade do evento e a racionalidade do sentido”³⁴⁶. Mediação prática essa que comporta aberturas, indeterminações, jogos linguísticos. Que se apresenta, individualmente, a cada evento criado. Chegamos aqui na noção de estilo, mais do que necessária para a composição de uma obra. “O estilo é a promoção de um *parti pris* legível numa obra que, por sua singularidade, ilustra e enaltece o caráter acontecimental do discurso”³⁴⁷. Acontecimento este que na própria obra iremos encontrar. Já que o estilo se dá de forma temporal e singular para cada indivíduo, apreender esse indivíduo somente de forma teórica se mostra um objetivo impossível de se atingir. O que buscamos, é o processo pelo qual essa singularidade se constrói “em resposta a uma situação determinada”³⁴⁸, em outras palavras, a singularidade da obra e a singularidade daquele que a faz são configurações correlativas, temos pois, nessa relação, o ser humano que “se individua produzindo obras individuais”³⁴⁹. Isto dito, vamos agora nos voltar para, o que Ricoeur considera “a mais importante consequência da introdução da categoria de obra”³⁵⁰, que é a noção de composição. A objetificação do discurso significa que a obra possui estrutura, que

³⁴⁴ RICOEUR, 1990, p. 49.

³⁴⁵ RICOEUR, 1990, p. 49/50.

³⁴⁶ RICOEUR, 1990, p. 50.

³⁴⁷ RICOEUR, 1990, p. 51.

³⁴⁸ RICOEUR, 1990, p. 51.

³⁴⁹ RICOEUR, 1990, p. 52.

³⁵⁰ RICOEUR, 1990, p. 52.

ela possui uma certa organização, o que não quer dizer, de suma maneira, que eu possa tão somente fazer uso das técnicas de explicação para se analisar uma obra. Explicar sim, mas tendo em vista que é preciso também compreender, já que todo discurso “é constituído por um conjunto de frases onde alguém diz algo a alguém a propósito de alguma coisa”³⁵¹. Interpretar é a nossa forma de lidar com esse distanciamento causado pela objetivação do indivíduo em obra.

Vamos segurar um pouco essa afirmação. E um passo para o lado daremos. Ao falarmos de obra, estamos falando de uma produção humana, produção que aqui se dá através da escrita. A seguinte pergunta fazemos então: o que acontece quando o discurso passa da fala para a escrita? Quando nossa linguagem em obra se transforma? Será somente a fixação no tempo de algo antes atemporal? Apenas o meio é outro, não mais dos gestos nos valem e sim de manchas de tinta no papel? A mensagem continua a mesma? Com a escrita, um outro patamar adentramos. A escrita vem aqui fixar aquilo que é *dito* pela fala humana. O que escrevemos não é o evento enquanto evento, que é fugidío, o que escrevemos é a significação do evento – “a escrita toma o lugar da fala”³⁵². Com isso não mais nos valem de uma relação face a face, algo mais complexo vem à tona: a relação *escrita-leitura*. Ao deixarmos a imediatidade para trás, deixamos para trás, também, a sobreposição entre o que o se pretende dizer e aquilo que o dito significa. Com a escrita, o significado do texto e as intenções do autor passam a ser duas coisas diferentes – “o que o texto significa, não coincide mais com aquilo que o autor quis dizer”³⁵³, e mais, “o que o texto significa interessa agora mais do que o autor quis dizer, quando o escreveu”³⁵⁴. Dessa autonomia, a *coisa* do texto, o mundo do texto, ultrapassa em muito o mundo do autor, “graças à escrita, o “mundo” do texto pode fazer explodir o mundo do *autor*”³⁵⁵, transcendendo assim suas próprias condições psicossociológicas em que foi produzida, se abrindo para um mundo maior do que aquele em que se encontra, “o texto deve poder, tanto do ponto de vista sociológico quanto do psicológico, descontextualizar-se de maneira a deixar-se recontextualizar numa nova situação”³⁵⁶. As intenções do autor se mostram muito além da nossa capacidade de leitura – “a sua intenção é-nos muitas vezes desconhecida, por vezes redundante, às vezes inútil e, outras vezes até prejudicial”³⁵⁷. No

³⁵¹ RICOEUR, 1990, p. 52.

³⁵² RICOEUR, 1976, p. 40.

³⁵³ RICOEUR, 1990, p. 53.

³⁵⁴ RICOEUR, 1976, p. 41.

³⁵⁵ RICOEUR, 1990, p. 53.

³⁵⁶ RICOEUR, 1990, p. 53.

³⁵⁷ RICOEUR, 1976, p. 87.

momento em que o texto é colocado no mundo, a voz do autor ganha um outro patamar, e o texto passa a ser “como uma partitura musical”³⁵⁸, na qual o leitor ganha o papel de maestro, que ao seguir as instruções colocadas a sua frente, algo novo e único passa a ser criado. Iniciado pelo texto, um novo acontecimento, que não mais aquele da composição, é gerado.

Quando falamos em interpretação, não podemos mais validá-la num “simples retorno”³⁵⁹ ao psicologismo romântico das intenções do autor. A cada sentido dado, uma conjectura estamos fazendo – “construir um sentido verbal de um texto é construí-lo como um todo”³⁶⁰ e é também construir um texto “como um indivíduo”³⁶¹. Como um todo singular, podemos olhar para um texto como se um objeto ele fosse, tenho acesso a ele por vários ângulos diferentes, porém nunca conseguirei vê-lo em toda sua completude simultaneamente. A interpretação só se mostra possível quando há múltiplas possibilidades de significação para o texto, multiplicidade esta que somente pode ser desvelada pelo próprio processo de interpretação. Uma obra é aberta a várias leituras sim – quantas apresentações diferentes de nossa tão conhecida *Nona Sinfonia* você já não ouviu – porém, umas leituras são sim mais prováveis do que outras, aí que entra o processo de validação. Nunca podemos dizer que existe uma única leitura que seja verdadeira frente a todas as demais que falsamente se apresentam – “os textos literários implicam horizontes potenciais de sentido que podem atualizar-se de diversos modos”³⁶². E dentro dessa relação entre conjectura e validação, de mostrar escondendo, um círculo a nós se apresenta. Não vicioso, porém. Pois “se é verdade que há sempre mais de um modo de construir um texto, não é verdade que todas as interpretações sejam iguais. O texto apresenta um campo limitado de construções possíveis”³⁶³. Vicioso seria se, aí sim, limitação essa não existisse.

O texto deve poder ser lido, lido por todos aqueles que puderem, quiserem e tiverem condições de lê-lo – “faz parte da significação de um texto estar aberto a um número indefinido de leitores e, por conseguinte, de interpretações”³⁶⁴. Não mais presos no *tête-à-tête* do discurso oral, aqui o leitor se vê liberto em relação ao autor. Essa autonomia do texto nos trás o fato de que a obra escrita somente se dá por causa do distanciamento, distanciamento este que se apresenta também

³⁵⁸ RICOEUR, 1976, p. 87.

³⁵⁹ RICOEUR, 1976, p. 88.

³⁶⁰ RICOEUR, 1976, p. 88.

³⁶¹ RICOEUR, 1976, p. 89.

³⁶² RICOEUR, 1976, p. 89.

³⁶³ RICOEUR, 1976, p. 91.

³⁶⁴ RICOEUR, 1976, p. 43.

como “condição da interpretação”³⁶⁵, já que tanto o texto quanto o leitor possuem direitos frente à interpretação. Chegamos aqui num lugar em que explicar e compreender não mais se apresentam como uma dicotomia intransponível, como nos apresentou Dilthey. Aqui, a relação que buscamos é de complementariedade. “Enfim, o próprio trabalho da interpretação revela um desígnio profundo, o de vencer uma distância, um afastamento cultural, de tornar o leitor igual a um texto tornado estranho, e, assim, de incorporar o seu sentido à compreensão presente que um homem pode ter de si mesmo”³⁶⁶. Superar a distância, apropriar-se daquilo que lhe é estranho – nessa comunicação, compreendendo o outro na busca de nós mesmos estamos. Nossa existência interpretada se mostra.

Ricoeur nos lembra: por causa dos românticos, temos que desaprender a olhar uma obra como resultado das emoções complexas que se encontram na alma de um indivíduo e que nós, enquanto leitores, deveríamos apreender; por causa do estruturalismo, temos que desaprender a olhar uma obra como mera estrutura técnica, uma mera sequência de frases apreendidas sintaticamente. Se digo não à genialidade, se digo não à estrutura, o que fica como tarefa da hermenêutica? É neste momento que Ricoeur nos traz a noção de mundo do texto. Toda proposição possui um sentido – imanente ao discurso, é o seu *o quê* – e uma referência – seu valor de verdade, seu *acerca de quê*. Num movimento de transcender a si mesmo o discurso se mostra capaz de exprimir o mundo que o circunda, de trazer sua experiência à linguagem. Daí a pergunta “o que ocorre com a referência quando o discurso se torna texto?”³⁶⁷. Na oralidade é o aqui e o agora que dão a referência do discurso, já na escrita a situação comum que existe na oralidade aqui não aparece, escritor e leitor não precisam mais compartilhar do mesmo mundo. “Graças à escrita, o homem e só o homem tem um mundo e não apenas uma situação”³⁶⁸. Porém, um adendo precisa ser feito: escrita e fala não são a mesma coisa. O discurso enquanto escrita se realiza de maneira por demais distinta do discurso enquanto fala. As relações entre as partes já não se dão mais da mesma forma – é um equívoco, pois, considerar da mesma maneira o encontro que se dá entre texto e leitor do encontro que se dá entre duas pessoas conversando na porta de um bar. O texto uma distância cria, como já tínhamos falado anteriormente. Leitor e autor não estão colados ouvido a ouvido. Essa conversa não acontece. Quando o discurso em texto se transforma, é com ele, texto,

³⁶⁵ RICOEUR, 1990, p. 54.

³⁶⁶ RICOEUR, 1988, p. 06.

³⁶⁷ RICOEUR, 1990, p. 55.

³⁶⁸ RICOEUR, 1976, p. 47.

que o encontro acontece – o autor, de tão distante, suas intenções não mais bastam. Não é um diálogo propriamente dito o que aqui acontece, não há troca entre autor e leitor, há sim um texto que se mostra essencialmente aberto. Autônomo o texto se apresenta. Uma experiência própria possui. E mais, não há como mudar as palavras ali presentes para uma melhor compreensão do leitor, não há como explicar de outro jeito algo que não foi, na sua opinião, corretamente compreendido. Com o texto, não há réplica. Com o texto, não há outro texto que explique aquilo que veio antes. O texto está ali, fixado naquelas palavras, aquele mundo ali está dado. Sua intencionalidade presente para nós se projeta. Um mundo a nós é apresentado.

Nosso pai não voltou. Ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais [...] Sofri o grave frio dos medos, adoeci. Sei que ninguém soube mais dele. Sou homem, depois desse falimento? Sou o que não foi, o que vai ficar calado. Sei que agora é tarde, e temo abreviar com a vida, nos rasos do mundo. Mas, então, ao menos, que, no artigo da morte, peguem em mim, e me depositem também numa canoinha de nada, nessa água que não pára, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro – o rio.³⁶⁹

Nesse fenômeno que chamamos de *literatura* não temos mais a referência frente à realidade como uma premissa básica para que ela ocorra, pode-se inclusive abolir completamente essa referência, se assim conseguir. Com a literatura, “destruir o mundo”³⁷⁰ passa a ser sua função central. Aparentemente exagerado, e drástico demais, uma advertência é feita à essa destruição – “não há discurso de tal forma fictício que não vá ao encontro da realidade”³⁷¹. A ficção pede um encontro, e para encontro haver algum tipo de referência, de lugar comum entre texto e leitor precisa existir. Lugar comum este que não mais se mostra restrito ao tempo e ao lugar, tais como na oralidade. Vamos então chamar esse lugar comum de familiaridade. Sem isso, sem essa familiaridade entre texto e leitor, não acontece a leitura. Não acontece o encontro. Quando ele fala em destruir o mundo, ele está falando deste mundo presente na primeira camada, essa referência de primeiro nível, muito básica, muito direta. A realidade que ele procura é uma outra, num outro nível, esse sim capaz de atingir o mundo. Essa dimensão referencial de segundo nível é que ele nos apresenta como o problema hermenêutico mais fundamental: nessa dimensão, “interpretar é

³⁶⁹ ROSA, João Guimarães. A terceira margem do rio. In: _____. *Ficção completa: volume II*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 409/413.

³⁷⁰ RICOEUR, 1990, p. 55.

³⁷¹ RICOEUR, 1990, p. 56.

explicitar o tipo de ser-no-mundo manifestado *diante* do texto”³⁷². O que interpretamos, num texto, “é uma *proposição de mundo*, de um mundo tal como posso habitá-lo para nele projetar um de meus possíveis mais próprios. É o que chamo de o mundo do texto, o mundo próprio a *este* texto único”³⁷³. Desse encontro, nosso horizonte de existência alargado se encontra. Um “novo modo de estar-no-mundo”³⁷⁴ a nós, leitores, nos é apresentado.

Como vimos, um relato, um conto ou um poema não existem sem referente. Mas esse referente estabelece uma ruptura com o da linguagem quotidiana. Pela ficção, pela poesia, abrem-se novas possibilidades de ser-no-mundo na realidade quotidiana. Ficção e poesia visam ao ser, mas não mais sob o modo do ser-dado, mas sob a maneira do poder-ser. Sendo assim, a realidade quotidiana se metamorfoseia em favor daquilo que poderíamos chamar de variações imaginativas que a literatura opera sobre o real³⁷⁵.

A linguagem poética trás ao nosso cotidiano aquilo que, mesmo sem percebermos, escondemos de nós mesmos, reprimimos. A literatura vem desvelar algo, vem desvelar um modo de ser outro e ao mesmo tempo o mesmo de nosso ser. Para adentrarmos o mundo proposto pelo texto, devemos abandonar o sentido literal daquilo que lemos – com a referência de primeiro nível de lado, abrimos espaço para que o sentido metafórico daquele mundo emergja. Ler significa nos transferir “para o “lugar” onde o texto está, para dentro do “recinto” deste lugar sem mundo”³⁷⁶. Buscamos descobrir o sentido *à frente* do texto. Do sentido em caminho à referência, “do que ele diz para aquilo de que fala”³⁷⁷, abrimos espaço para que nossa realidade seja modificada. Deixando o uso ordinário das palavras em segundo plano, uma outra possibilidade a nós se apresenta – “o eclipse do mundo objetivo, manipulável, abre assim caminho à revelação de uma nova dimensão da realidade e da verdade”³⁷⁸. Plural, aberto e polissêmico, um texto permite múltiplas interpretações. E tudo que tem mais de um, conflitos começam a aparecer. Nem sempre as interpretações convergem, divergentes e conflituosas muitas vezes elas são. Por isso Ricoeur, dentro da escolha diltheynana entre explicar e compreender, ele prefere o caminho dialético entre elas. Ao invés de duais, elas se complementam. Recíprocas, a compreensão pede explicação para aí então ser melhor compreendida. Compreender um texto é desvelar suas referências, descortinar

³⁷² RICOEUR, 1990, p. 56.

³⁷³ RICOEUR, 1990, p. 56.

³⁷⁴ RICOEUR, 1976, p. 49.

³⁷⁵ RICOEUR, 1990, p. 56/57.

³⁷⁶ RICOEUR, 1976, p. 93.

³⁷⁷ RICOEUR, 1976, p. 99.

³⁷⁸ RICOEUR, 1976, p. 80.

seu falar, de descobrir esse mundo possível que ele nos está propondo. É pensar a realidade através da ficção. Somente dessa maneira, recriando aquilo que procuramos imitar, que “sua mais profunda essência”³⁷⁹ acessível a nós se apresenta. Em contato com o mundo do texto, com nós mesmos entramos em contato. Nos compreender passa a ser aquilo que de mais importante um texto tem a nos oferecer.

No descomeço era o verbo.
Só depois é que veio o delírio do verbo.
O delírio do verbo estava no começo, lá
onde a criança diz: *Eu escuto a cor dos
passarinhos.*
A criança não sabe que o verbo escutar não
funciona para cor, mas para som.
Então se a criança muda a função de um
verbo, ele delira. E pois.
Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer nascimentos –
O verbo tem que pegar delírio.³⁸⁰

1.2 Relendo Aristóteles: desdobrando o conceito de *mimesis*

*Somente pela arte podemos sair de nós mesmos
[...] Graças à arte, em vez de ver um único
mundo, o nosso, vemo-lo multiplicar-se
(Marcel Proust)*

Não iremos aqui esmiuçar o pensamento aristotélico em todos os seus detalhes, esse acredito ser o primeiro e grande aviso para o início deste capítulo. Autor de muitas leituras, o nome Aristóteles possui um peso que não estamos aqui querendo negar. Mas também não estamos aqui para apresentar as diferentes leituras de diferentes autores sobre este grande nome, compará-las, apontar equívocos, sobre-leituras, críticas... Também não iremos cair, assim esperamos, na falácia da neutralidade: cada leitura, cada época, cada autor tem seus motivos e interesses ao se deparar com Aristóteles, seus diálogos e suas interlocuções. Por isso o adendo, nosso caminhar seguirá os passos de Ricoeur, lado a lado. Como? Para compreendermos bem como Ricoeur lê Aristóteles, nada melhor do que ouvir Ricoeur ele mesmo nos contar: “não pretendo de forma nenhuma fazer uso do modelo aristotélico como se fosse uma norma exclusiva. Evoco em Aristóteles a célula

³⁷⁹ RICOEUR, 1990, p. 57.

³⁸⁰ BARROS, Manuel de. *O livro das ignorâncias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993, p. 17.

melódica de uma dupla reflexão, cujo desenvolvimento importa tanto quanto o impulso inicial”³⁸¹. Ou seja, ler Aristóteles leremos, porém, com a devida ciência de que iremos sim refutar seu texto, ou melhor dizendo, suas “restrições e interditos”³⁸², para que a partir daí, desse contato direto, a necessidade de Ricoeur desdobrar a *mimesis* aristotélica a nós se apresente nítida e propiciamente. O primeiro passo que daremos em direção a esse desdobrar, é, aceitarmos o que busca ser óbvio: o pensamento que estamos aqui acompanhando é o de Ricoeur. Logo, quando afirmamos que, nessa discussão por nós proposta, a narrativa será um dos nossos grandes protagonistas – narrativa esta que em Aristóteles não passava de mero coadjuvante – para os aristotélicos de plantão, talvez essa afirmação se mostre um tanto quanto dura de ser digerida. A narrativa ricoeuriana não é o mesmo que a tragédia aristotélica, não aproximemos por demais esses dois conceitos. O foco que ele, Aristóteles, nos coloca elevando a poesia trágica acima de todas as demais formas de *mimesis*, aqui em *Tempo e Narrativa*, “o conceito aristotélico de composição da intriga não pode ser para nós mais que o germe de um desenvolvimento considerável”³⁸³. Da segunda metade do século XX Ricoeur nos fala, outras aplicações que não somente as clássicas gregas iremos aqui sem dúvida levantar. Considerações não pensadas ainda por Aristóteles também terão aqui seu espaço. Quando mais à frente trouxermos as narrativas modernas de ficção os porquês dessas escolhas ricoeurianas concluirão então seu percurso.

Ricoeur nos avisa, “o caminho para além de Aristóteles será longo”³⁸⁴. Então, vamos ao trabalho!

Por que fazemos poesia? Por que contamos histórias? Que necessidade é essa que nós temos de imortalidade? “Ao que parece, duas causas, e ambas naturais, geraram a poesia. O imitar é congênito no homem [...], e os homens se comprazem no imitado”³⁸⁵. Um dos motivos disso é que o ato de aprender é algo que nos agrada enquanto seres humanos, “tal é o motivo por que se deleitam perante as imagens: olhando-as, aprendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas”³⁸⁶. Se por um lado, a imitação é, pois, “própria da nossa natureza”³⁸⁷, o que decidimos imitar varia conforme nossas individualidades, conforme nossas vontades. Para Aristóteles, o ato trágico por excelência

³⁸¹ RICOEUR, 2016 (1), p. 56.

³⁸² RICOEUR, 2016 (1), p. 57.

³⁸³ RICOEUR, 2016 (1), p. 57.

³⁸⁴ RICOEUR, 2016 (1), p. 58.

³⁸⁵ ARISTÓTELES, 2003, p. 106/107.

³⁸⁶ ARISTÓTELES, 2003, p. 106/107.

³⁸⁷ ARISTÓTELES, 2003, p. 107.

é a composição da intriga, que no caso dele, se dá na feitura da tragédia. Feitura esta que se dá via imitação, na presença de personagens de qualidade variadas, que “agem e que diversamente se apresentam, conforme o próprio caráter e pensamento”³⁸⁸. Imitação esta que não podemos esquecer, não é de exemplos singulares presentes no cotidiano do artista. O que a poesia imita não são os homens em suas especificidades, e sim suas ações, seu viver. “O poeta é um imitador”³⁸⁹, que ora imita as coisas tais como eram ou são, ora imita o que os outros dizem que são – ou que parecem ser –, ora imita as coisas tais como elas deveriam ser. *O poeta é um fingidor*, Fernando Pessoa nos relembra. O ato de imitar não se encontra na falta de criatividade, ou na impossibilidade de criar algo novo, muito pelo contrário, o ato de imitar é uma das características fundantes do ser poeta. Com Ricoeur-Aristóteles, a *mimesis* se mostra como uma “imitação criativa da experiência temporal viva”³⁹⁰, uma imitação do nosso ritmo, de nossa linguagem, de nossa harmonia, uma imitação de nosso estar-no-mundo.

É através da intriga, que se percebe a atividade mimética. Um através que, de tão intrínsecos que se colocam, podemos muitas vezes cair no erro e confundi-las. Para que isso não ocorra, buscamos na *Poética* seus conceitos centrais. Talvez esmiuçando-os, quem sabe, a confusão nossa se desanuvie. *Mythos* e *mimesis*. Num primeiro momento, devemos considerar esse par como operações e não como estrutura sistêmica de uma análise poética. O *mythos* se mostra, pois, como “o agenciamento dos fatos em sistema”³⁹¹. Logo, como operação que é, *mythos* pode ser entendido como um complemento do ato de compor. Nada demais, logo, ter a *Poética* a seguinte definição: “a arte de “compor as intrigas””³⁹². Esse mesmo caráter operatório podemos ver no segundo elemento do par, na *mimesis*. Seja traduzindo *mimesis* por imitação seja traduzindo por representação, o que devemos entender é a atividade, “o processo ativo de imitar ou de representar”³⁹³, em outras palavras, “seu sentido dinâmico de composição da representação, de transposição em obras representativas”³⁹⁴. Há, pois, um caráter de processo na célula melódica, a forma como Ricoeur chama, o par *mimesis-mythos*. Caráter esse que devemos insistir, já que ao chegarmos no capítulo dois da segunda parte dessa dissertação, e formos discutir o primado da

³⁸⁸ ARISTÓTELES, 2003, p. 110/111.

³⁸⁹ ARISTÓTELES, 2003, p. 143.

³⁹⁰ RICOEUR, 2016 (1), p. 56.

³⁹¹ ARISTÓTELES in RICOEUR, 2016 (1), p. 59.

³⁹² ARISTÓTELES in RICOEUR, 2016 (1), p. 59.

³⁹³ RICOEUR, 2016 (1), p. 59.

³⁹⁴ RICOEUR, 2016 (1), p. 59.

compreensão narrativa, a noção de que a produção de intrigas é uma atividade, atividade esta que se sobrepõe a “qualquer espécie de estruturas estáticas, de paradigmas acrônicos, de invariantes intemporais”³⁹⁵ será de suma importância.

Mas, voltemos à Aristóteles. Para ele, a tragédia se compõe de seis partes, que são elas: intriga, caracteres, expressão, pensamento, espetáculo e canto. Apesar da necessidade dessas seis partes, afirmar que elas se encontram num mesmo patamar hierárquico seria uma afirmação bastante ingênua. Se por um lado o *o quê* da representação se encontra acima do *por quê* e do *como* de uma tragédia, também temos, por outro lado, dentro da categoria *o quê*, a ação se mostra superior: “porque se trata sobretudo de uma representação de ação e, através dela, de homens que agem”³⁹⁶. A ação se mostra como “a parte principal, o objetivo visado, o princípio [...] a alma da tragédia”³⁹⁷. Em resumo, “é a intriga que é a representação da ação”³⁹⁸. Com isso, a noção de *mimesis* aristotélica não é, pois, sinônimo de cópia. Com ele não falamos em réplica platônica, cópia da cópia, e sim, falamos em criação, em atividade. A *mimesis* em Aristóteles, produz algo. Porém, não podemos esquecer que, produzir também é imitar algo, deste algo participar. Então, o que diferencia a *mimesis* aristotélica da *mimesis* platônica? Ricoeur responde, “enquanto a *mimesis* platônica afasta em dois graus a obra de arte do modelo ideal que é seu fundamento último, a *mimesis* de Aristóteles tem um único espaço de desdobramento: o fazer humano, as artes de composição”³⁹⁹. Platão é um pensador desconfiado quando o assunto são as artes. Para ele a sua capacidade de manipulação das massas é o que a torna tão atraente, e tão perigosa, já que, a seu ver, a arte não passa de uma “imitação da imitação, afastada em dois graus do que é verdadeiro [na qual ela se mostra condenada a imitar o *páthos* dos outros”⁴⁰⁰. Imitação afastada do verdadeiro, a poesia não pode nunca ser compreendida como algo próximo da filosofia. Para Platão, praticamente numa relação de opostos elas se encontram. Na filosofia a verdade vem à tona, as ideias são discutidas, o pensar é o caminho. E para ele, a poesia nada disso faz. Aristóteles, como bom aluno que é, discorda em muito desse pensamento. De acordo com Ricoeur, e não só ele como muitos dos comentadores e estudiosos do assunto, o seu *Poética* não passa de uma grande réplica ao

³⁹⁵ RICOEUR, 2016 (1), p. 60.

³⁹⁶ ARISTÓTELES in RICOEUR, 2016 (1), p. 61.

³⁹⁷ RICOEUR, 2016 (1), p. 61.

³⁹⁸ ARISTÓTELES in RICOEUR, 2016 (1), p. 61.

³⁹⁹ RICOEUR, 2016 (1), p. 61/62.

⁴⁰⁰ PLATÃO in RICOEUR, 2016 (1), p. 62.

capítulo X da *República* de Platão. Réplica esta que possui como mote a seguinte afirmação: *a imitação é uma atividade que ensina*.

Por que, pergunta ele [Aristóteles], sentimos prazer em contemplar imagens de coisas em si mesmas repugnantes – animais ignóbeis ou cadáveres? “A causa disso é que aprender é um prazer não só para os filósofos, mas também para os outros homens [...]; com efeito, se contemplar imagens proporciona deleite é porque as contemplando aprende-se a conhecer e conclui-se o que seja cada coisa, como quando se diz: esse é ele” (48 b 12-17). Aprender, concluir, reconhecer a forma: é esse o esqueleto inteligível do prazer da imitação (ou da representação).⁴⁰¹

Voltando a noção de concordância e discordância acima apresentada, a intriga precisa seguir certas normas de comportamento. O *mythos*, como concordância, “caracteriza-se por três aspectos: completude, totalidade, extensão apropriada”⁴⁰². Vamos agora pensar na noção do todo, que de acordo com Aristóteles, é tudo aquilo que possui começo, meio e fim. Ora, somente na poesia podemos ter o começo, o meio e o fim dados de forma definitiva. Nossa experiência não nos apresenta o começo e o fim, que não sejam o nascimento e a morte, muito pelo contrário. A lógica advinda da sucessividade só se dá quando um texto a nossa frente possuímos. A noção de extensão, também só na intriga podemos dizer que acontece. Como apontar para o limite, para o contorno de uma ação efetiva? Num texto isso já é algo mais do que possível, pois o tempo da obra não possui a mesma duração que o tempo dos acontecimentos do mundo. “Ninguém pergunta o que o herói fez entre dois acontecimentos que na vida estariam separados: em *Édipo Rei* [...] o mensageiro retorna no momento preciso em que a intriga exige sua presença: “nem antes, nem depois”⁴⁰³.

Ainda nas normas de comportamento, dois pontos ainda precisam ser tratados: a verossimilhança e a coerência. A verossimilhança de um poema acontece quando, dentro da intriga, as sucessividade das ações ocorrem de maneira a uma por causa da outra, e não meramente uma depois da outra. A universalidade da intriga acontece devido às noções de completude e de totalidade – “os universais que a intriga gera não são ideias platônicas. São universais parentes da sabedoria prática, portanto da ética e da política”⁴⁰⁴. Esse ordenamento pede coerência, coerência e inteligência por parte do poeta: poeta este que traz à tona o universal, o inteligível, o verossímil,

⁴⁰¹ RICOEUR, 2016 (1), p. 72.

⁴⁰² RICOEUR, 2016 (1), p. 69.

⁴⁰³ RICOEUR, 2016 (1), p. 71.

⁴⁰⁴ RICOEUR, 2016 (1), p. 74.

o necessário: “os dois lados da equação se equilibram: fazedor de intriga/imitador de ação: é esse o poeta”⁴⁰⁵. De tal maneira que, para nos reencontrarmos devemos antes sermos capazes de nos inventarmos. Com um porém, a coerência não se dá de forma totalmente concordante. Ela se faz na discordância também. A discordância se mostra presente em todos os estágios da *Poética*. Para haver concordância na arte trágica, a discordância se mostra fundamental – sua aparência principal é quando do fenômeno da reviravolta. “É incluindo o discordante no concordante que a intriga inclui o comovente no inteligível [...] Esses termos que a ética opõe, a poesia conjuga”⁴⁰⁶. Temos logo uma relação circular, com a intriga temos as emoções nossas depuradas, situações dignas de piedade ou que causem temor são ali representadas, e são essas mesmas emoções que fazem com que o trágico funcione. Como diz Ricoeur: “a poética transpõe em poema o agir e o padecer humanos”⁴⁰⁷.

Como tínhamos avisado antes, muito do que Aristóteles coloca como fundante do seu pensamento, aqui teremos que compreendê-lo para então, de certa forma, repensá-lo. O primeiro ponto a ser criticado são as “exigências restritivas”⁴⁰⁸ que servem para explicar as diferenças entre tragédia, comédia e epopéia. Aristóteles não foca na ação a diferença delas, e sim nos caracteres, nos agentes, aqueles que representam a ação que está sendo contada. Como não poderia deixar de ser, a ética vem aqui a calhar. Para ele, a poesia trágica seria aquela que representa os homens melhores que os que atualmente vivem enquanto que a comédia vem a representar os piores. A segunda exigência restritiva se refere ao como a ação está sendo representada, seu modo. Numa linguagem mais atual, seu gênero. Por um lado, temos o narrador que fala, por outro temos os personagens agindo como autores da representação. E porque é que precisamos desconsiderar essas dicotomias? Com Ricoeur, queremos uma narrativa que se apresente de forma mais ampla do que a pensada por Aristóteles. Queremos uma narrativa que ultrapasse a lógica sistêmica da tragédia grega. Com isso, Ricoeur aproxima o conceito de narrativa ao conceito de *mythos*, “isto é, o agenciamento dos fatos”⁴⁰⁹. A narrativa, em seu sentido amplo que faremos uso a partir de agora, será o nosso *o quê* da atividade mimética. Atividade esta que é a representação “não de homens, mas de ação, de vida e de felicidade (também a infelicidade reside na ação), e o objetivo visado é

⁴⁰⁵ RICOEUR, 2016 (1), p. 75.

⁴⁰⁶ RICOEUR, 2016 (1), p. 79.

⁴⁰⁷ RICOEUR, 2016 (1), p. 83.

⁴⁰⁸ RICOEUR, 2016 (1), p. 63.

⁴⁰⁹ RICOEUR, 2016 (1), p. 65.

uma ação, não uma qualidade...”⁴¹⁰. Não são os personagens que são universais, originalmente. É sim as ações, a vida, a própria intriga que está sendo imitada é que se apresenta universalizada. É a partir dessa concepção que, os personagens, cada um com sua individualidade própria que lhe é característica, vão se universalizando. Por isso o seguinte preceito: “primeiro conceber a intriga, em seguida dar nomes”⁴¹¹.

Se entendermos *mimesis* como imitação, devemos pensar nessa imitação como uma “imitação criativa”⁴¹². E se entendermos *mimesis* como representação, devemos ir além da leitura platônica, e compreendermos, sim, a imitação como um “corte que abre o espaço de ficção”⁴¹³. O poeta, “o artífice de palavras [...] produz apenas quase coisas, ele inventa o como-se”⁴¹⁴. Com esse desdobramento, Ricoeur nos faz olhar para a atividade mimética com novos olhos. Ela ganha em dinamicidade, ela ganha em complexidade. De um conceito, Ricoeur nos traz um processo. Desdobrando a *mimesis*, temos agora três momentos, distintos, porém complementares: *mimesis* I – momento que advem a composição do texto – *mimesis* II – momento da composição ela mesma – e *mimesis* III – momento em que a composição encontra seu leitor⁴¹⁵. Em outras palavras, com esta divisão “seguimos, pois, o destino de um tempo prefigurado a um tempo refigurado pela mediação de um tempo configurado”⁴¹⁶. Para que essa frase ganhe em significância, iremos, nas próximas páginas, esmiuçar cada um desses momentos em suas singularidades.

⁴¹⁰ ARISTÓTELES in RICOEUR, 2016 (1), p. 67.

⁴¹¹ RICOEUR, 2016 (1), p. 72.

⁴¹² RICOEUR, 2016 (1), p. 82.

⁴¹³ RICOEUR, 2016 (1), p. 82.

⁴¹⁴ RICOEUR, 2016 (1), p. 82.

⁴¹⁵ “O primeiro momento, por ele denominado de *mimesis* I, diz respeito à inscrição da narrativa numa *pré-compreensão da ação*, por um lado, e, por outro, numa *tradição narrativa*, sem as quais qualquer texto ou obra seriam incompreensíveis. O segundo momento, *mimesis* II, diz respeito à obra tomada em sua composição ou *configuração* narrativa propriamente dita – aspecto destacado pelas análises estruturais – que, do ponto de vista do Ricoeur, ainda que constituindo uma unidade enquanto obra de discurso, uma totalidade dotada de sentido, só ganha sentido pleno se compreendido como um momento intermediário entre a *pré-figuração* anterior da ação e a sua *refiguração* posterior. Esta última já diz respeito ao terceiro momento do conceito *mimesis* III, que “marca a intersecção entre o *mundo do texto* e o mundo do ouvinte ou do leitor”, onde a narrativa ganha seu pleno sentido, “restituída ao tempo do agir e do padecer” através da leitura”. O leitor, através desse encontro com um outro mundo, o mundo do texto, “refigura” a sua *figuração* anterior do mundo da ação” in GENTIL, 2004, p. 109/110.

⁴¹⁶ RICOEUR, 2016 (1), p. 95.

O que faz uma história se transformar em história? O que nas nossas ações pede uma narrativa? O que no nosso dia a dia é ficcionalizável? Todo texto foi e é criado dentro de uma circunstância específica: a língua, a época, as referências pessoais daquele que escreve. Toda uma gama de fatores trabalha junto para que um mundo seja projetado, para que uma história seja narrada daquele jeito específico e de nenhum outro jeito possível. Existe algo que acontece antes da composição de qualquer obra, existe um mundo da ação que é explorado pelo texto, existe um ponto de partida da qual uma composição se produz. É neste mundo comum da ação que as primeiras referências para a construção da história foram tiradas: a moral edípica faz sentido numa lógica grega de comportamento; a moral quixotesca às novelas de cavalaria deve sua gratidão; a moral de Ana Dávenga pede uma compreensão do viver de uma mulher negra dentro de uma favela no Rio de Janeiro. É a esse antes, à essa pré-compreensão, que chamamos, com Ricoeur-Aristóteles, de *mimesis* I.

Nesse primeiro momento, dois pontos merecem ser destacados: que existem certas ações que são de cunho universal, que podem ser compreendidas por todos – é o mundo da ação sob o jugo do senso comum, no qual nossas ações se fundam em matéria de caráter (somos baixios ou somos nobres?) – e, também, que essas ações universalmente compreendidas não são definidas *a priori*, todo e qualquer caráter pode sofrer alterações, possuímos uma *essência* mutável – como quando Aristóteles classifica a tragédia como aquela intriga que busca representar os homens melhores do que eles realmente são e a comédia como piores que os homens atuais, hoje, essa lógica não necessariamente deve ser seguida. Por mais transgressora de seu tempo que a obra de arte se mostre, a sua composição sempre estará “enraizada numa pré-compreensão do mundo da ação: de suas estruturas inteligíveis, de seus recursos simbólicos e de seu caráter temporal”⁴¹⁷. Essa pré-compreensão do mundo é uma das bases fundantes para que uma narrativa se mostre inteligível – sendo a refiguração feita pelo sujeito-leitor seu outro ponto. Esquemáticamente, Ricoeur nos apresenta essa pré-compreensão sob três óticas: a estrutural, a simbólica e a temporal.

Estruturalmente, podemos dizer que as ações implicam objetivos, remetem a motivos e possuem seus agentes, agentes estes que agem e sofrem em determinadas circunstâncias que não foram produzidas diretamente por eles – “agir é sempre agir “com” outros”⁴¹⁸. E também, todo agir possui um desfecho. Uma *compreensão prática* de um texto é, pois, estarmos aptos a responder as

⁴¹⁷ RICOEUR, 2016 (1), p. 96.

⁴¹⁸ RICOEUR, 2016 (1), p. 98.

seguintes perguntas: o quê, por quê, quem, como, com e contra quem a ação descrita ocorre. Mas será mesmo que essa seja a única forma de se compreender um texto? Estruturalmente? É aí que entra a tal da *compreensão narrativa* apresentada por Ricoeur, que “é simultaneamente uma relação de *pressuposição* e uma relação de *transformação*”⁴¹⁹. Pressuposição porque, de um lado, toda narrativa pede que narrador e leitor tenham uma certa familiaridade com as ações que o texto envolve, o agir e o sofrer nelas narrado tem que ser por eles possíveis de ser apreendíveis. Já a transformação, por outro lado, vem a calhar no sentido de que a narrativa não deve se limitar dentro desse mundo familiar. Ela acrescenta algo a esse mundo. Ela tem a capacidade de transformá-lo, e com isso, a nós nos transformar. Numa narrativa, o agir e o sofrer “recebem uma significação efetiva graças ao encadeamento sequencial que a intriga confere aos agentes”⁴²⁰ ao mesmo tempo em que “agentes, motivos e circunstâncias tornam-se compatíveis e operam conjuntamente em totalidades temporais efetivas”⁴²¹. Nessa relação de pressuposição e transformação uma história por nós é entedida – “compreender uma história é compreender ao mesmo tempo a linguagem do “fazer” e a tradição cultural da qual procede a tipologia das intrigas”⁴²².

Pensando em termos simbólicos agora, toda ação narrada é uma ação “*simbolicamente mediatizada*”⁴²³. Bebendo bastante do *Filosofia das formas simbólicas* de Ernest Cassirer, Ricoeur entende símbolo como uma coisa pública, um processo cultural capaz de articular toda experiência – para ele “o simbolismo não está na cabeça, não é uma operação psicológica destinada a guiar a ação”⁴²⁴, e sim “uma significação incorporada à ação e passível de ser decifrada”⁴²⁵, de ser interpretada. Deciframento/interpretação essa que pede sempre um contexto – o ato de enterrar ou não enterrar um morto pode ser visto como uma afronta às leis da cidade ou uma afronta às leis divinas, dependendo muito de quem é a voz narrativa do momento. Múltiplos podem ser os significados de um símbolo, por isso carregado de excesso ele é. Há potencialidade inesgotável no símbolo. Entender o contexto faz-se necessário, já que os símbolos “entendidos como interpretantes, fornecem as regras de significação em função das quais determinada conduta pode ser interpretada”⁴²⁶. Condutas estas que por nós, leitores de uma determinada cultura, julgamos.

⁴¹⁹ RICOEUR, 2016 (1), p. 98.

⁴²⁰ RICOEUR, 2016 (1), p. 100.

⁴²¹ RICOEUR, 2016 (1), p. 100.

⁴²² RICOEUR, 2016 (1), p. 100.

⁴²³ RICOEUR, 2016 (1), p. 100/101.

⁴²⁴ RICOEUR, 2016 (1), p. 102.

⁴²⁵ RICOEUR, 2016 (1), p. 102.

⁴²⁶ RICOEUR, 2016 (1), p. 103.

Julgamos os personagens de uma ficção. Concordamos com suas ações. As consideramos exageradas, nos colocamos no lugar e afirmamos que algo de diferente faríamos. Mesmo não sendo reais, melhor dizendo, mesmo não presentes no mundo da ação como nós estamos, seus símbolos remetem à uma cultura, seja ela atual ou de um passado conhecido somente por histórias, suas ações com nossas experiências conversam. Eticamente nos colocamos frente a esses personagens. Desculpamos ou não seus comportamentos. Uma ação que seja neutramente ética, se possível for, somente será conquistada depois de uma árdua luta, luta essa que não sabemos quem gostaríamos que ganhasse: a neutralidade ou o conflito derivado das experimentações feitas pelos poetas?

Falta ainda falarmos um pouco da pré-compreensão temporal. Para isso precisamos dar uma espiada na fenomenologia da ação e no pensamento reflexivo sobre o tempo pensada por Agostinho e Heidegger. A partir do triplo presente por Agostinho⁴²⁷ pensada, a preocupação de Ricoeur é o como o cotidiano nosso “*ordena* um com relação ao outro o presente do futuro, o presente do passado, o presente do presente”⁴²⁸, já que é por causa dessa ordenação, da forma como ela se dá na narrativa, que a intriga acontece ou não. Somos *seres-dentro-do-tempo*, como coloca Heidegger⁴²⁹, é dessa forma que nossa experiência humana ocorre. Por sermos dentro do tempo pedimos um dentro do tempo na narrativa. Um dentro do tempo que seja mais do que uma mera sucessão de agoras. Um projeto de mundo que seja mais do que uma simples sucessão de capítulos. Com Ricoeur temos um tempo que só é humano quando narrado, é através da narrativa que essa impossibilidade de dizer o tempo, de acordo com Agostinho, possível a nós se apresenta.

Imitar ou representar a ação é, em primeiro lugar, pré-compreender o que é o agir humano: sua semântica, sua simbólica, sua temporalidade. É nessa pré-compreensão, comum ao poeta e a seu leitor, que se delineia a construção da intriga e, com ela, a mimética textual e literária [...] Resta o fato de que, a despeito do corte que institui, a literatura seria para sempre incompreensível se não viesse configurar o que, na ação humana, já faz figura⁴³⁰.

⁴²⁷ “Talvez fosse próprio dizer: há três tempos, o presente do (*de*) passado, o presente do (*de*) presente, o presente do (*de*) futuro. De certo modo há com efeito na (*in*) alma esses três modos de tempo que não vejo em outra parte (*alibi*)” (20, 26)” in AGOSTINHO in RICOEUR, 2016 (1), p. 23.

⁴²⁸ RICOEUR, 2016 (1), p. 106.

⁴²⁹ “Heidegger reserva o termo *temporalidade* (*Zeitlichkeit*) à forma mais originária e mais autêntica da experiência do tempo, isto é, a dialética entre ser-por-vir, tendo-sido e tornar-presente. Nessa dialética, o tempo é totalmente des-substancializado. As palavras futuro, passado e presente desaparecem, e o próprio tempo figura como unidade fragmentada desses três êxtases temporais. Essa dialética é a constituição temporal do Cuidado” in RICOEUR, 2016 (1), p. 108.

⁴³⁰ RICOEUR, 2016 (1), p. 112.

O que faz uma história ser história? O que faz uma diversidade de incidentes se conectarem? Se não houvesse uma ação, de um incidente ao lado de outro incidente ao lado de outro incidente...e assim sucessivamente, a diversidade aqui seria sem fim. O que transforma essa sequência de *um depois do outro* em uma ordem lógica do tipo *um por causa do outro*? Algo aqui acontece. Algo que conecta polos, cria ligações, algo que gera expectativas. Esse algo, na companhia de Ricoeur-Aristóteles, que chamaremos de *mimesis* II, um “dinamismo integrador”⁴³¹ capaz de transformar uma diversidade de incidentes “em uma história una e completa”⁴³². Com criatividade e com inventibilidade, no reino da ficção adentramos, no reino do *como se* nos encontramos. Reino este que possui um antes e um depois. Enquanto ser humanos, compreender a nós mesmos beira o nosso destino – *conhece-te a ti mesmo* o templo de Delfos já nos avisava. Conhecer esse que diretamente a nós não é possível. Da mediação precisamos, mediação esta interpretativa para Ricoeur. E exatamente por causa disso que, no processo mimético, a *mimesis* II possui um papel crucial: a de mediadora. Lugar dinâmico, e por vezes instável, esse que ela ocupa, sua função, passa por três momentos: (1) sua capacidade de conectar os *acontecimentos* individuais à uma *história* como um todo, em ser capaz de tirar “de uma simples sucessão uma configuração”⁴³³; (2) sua capacidade de juntar fatores heterogêneos quanto os o que, os quem, os por que, os como e os com e fazê-los pertencentes a uma totalidade única; (3) e por último, mediadora ela é porque possui *caracteres temporais próprios*, ela é capaz de combinar, das mais variadas maneiras, duas dimensões temporais diferentes, a cronológica e a não-cronológica.

Uma história é uma história porque ela é feita de acontecimentos, e uma história também é uma história porque esses acontecimentos foram nela/por ela juntados. Pelo processo de *tomar juntamente* a diversidade de acontecimentos e transformá-la em uma unidade temporal única, essa unidade, assumindo o paradoxo, pede para ser acompanhada. Uma sucessão que não mais sucessão é, agora é configuração, que só se completa quando acompanhada pelo leitor – “acompanhar uma história é avançar em meio a contingências e peripécias sob a condução de uma expectativa que encontra sua satisfação na *conclusão*”⁴³⁴. Conclusão esta que é o ponto final daquela história que está sendo narrada. É com ela que a intriga pode ser percebida como um todo. Para Ricoeur,

⁴³¹ RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa: 2 – A configuração do tempo na narrativa de ficção*. Trad. Marcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2016, p. 12.

⁴³² RICOEUR, 2016 (2), p. 12.

⁴³³ RICOEUR, 2016 (1), p. 114.

⁴³⁴ RICOEUR, 2016 (1), p. 116.

“entender a história é entender como e por que os sucessivos episódicos conduziram a essa conclusão, que, longe de ser previsível, deve ser finalmente aceitável”⁴³⁵. A verossimilhança com o mundo que nos circunda pede a aceitabilidade dos fatos, não a necessidade deles já terem ou puderem acontecer em nossa realidade ou não. Aquela conclusão da história, uma dentre várias possíveis que o autor poderia ter escolhido, tem que ser congruente com os capítulos que vieram antes. Imagine se, ao terminarmos o *Memórias póstumas de Brás Cubas*, descobrimos sua não-morte. O título, o prólogo, o tempo verbal em que a história é narrada – tudo isso se perderia. Para nós leitores é muito mais congruente ler um texto narrado por um morto do que este morto no final das contas morto não estar. Se pergunta Ricoeur, “quantas convenções, quantos artifícios não são acaso necessários para escrever a vida, ou seja, para dela compor, pela escrita, um simulacro persuasivo?”⁴³⁶. A totalidade pede significância, significância esta que não necessariamente precisa estar atrelada à verdade *tal como aconteceu*. Na ficção, muitos dos simulacros se mostraram muito mais verossímeis do que as vãs tentativas de representações *fiéis* da realidade.

Da cidade de Zirna, os viajantes retornam com memórias bastante diferentes: um negro cego que grita na multidão, um louco debruçado na corruga de um arranha-céu, uma moça que passeia com um puma na coleira. Na realidade, muitos dos cegos que batem as bengalas nas calçadas de Zirna são negros, em cada arranha-céu há alguém que enlouquece, todos os loucos passam horas nas corrugas, não há puma que não seja criado pelo capricho de uma moça. A cidade é redundante: repete-se para fixar alguma imagem na mente.

Também retorno de Zirna: minha memória contém dirigíveis que voam em todas as direções à altura das janelas, ruas de lojas em que se desenham tatuagens na pele dos marinheiros, trens subterrâneos apinhados de mulheres obesas entregues ao mormaço. Meus companheiros de viagem, por sua vez, juram ter visto somente um dirigível flutuar entre os pináculos da cidade, somente um tatuador dispor agulhas e tintas e desenhos perfurados sobre a sua mesa, somente uma mulher-canhão ventilar-se sobre a plataforma de um vagão. A memória é redundante: repete os símbolos para que a cidade comece a existir⁴³⁷.

Mas como que a *mimesis* III se junta à *mimesis* II? Para responder essa pergunta, ao leitor precisamos recorrer: sem o “suporte da leitura”⁴³⁸ essa passagem não ocorre. Passagem essa que pede *esquematisação e tradicionalidade* do mundo projetado pelo texto para ser possível de

⁴³⁵ RICOEUR, 2016 (1), p. 116/117.

⁴³⁶ “Em outras palavras, talvez fosse necessário banir as convenções em nome do verossímil para se descobrir que o preço a pagar é um maior refinamento na composição e, portanto, a invenção de intrigas cada vez mais complexa e, nesse sentido, sempre mais afastadas do real e da vida” in RICOEUR, 2016 (2), p. 21.

⁴³⁷ CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 23.

⁴³⁸ RICOEUR, 2016 (1), p. 118.

acontecer. Cada intriga possui uma composição que lhe é única. Porém dentro dessa unicidade há certos esquemas gerais que tanto podem quanto devem ser utilizados pelo autor para que a inteligibilidade por parte do leitor aconteça. O pensamento por trás da narrativa, a passagem dos episódios, a personalidade dos personagens e os desenlaces da história narrada – tudo isso são fatores que nos levam a falar em esquematização da *mimesis* II. Esse esquematismo se sustenta nos ombros da tradição – “entendamos por isso, não a transmissão inerte de um depósito já morto”⁴³⁹ e sim “a transmissão viva de uma inovação sempre suscetível de ser reativada por um retorno aos momentos mais criativos do fazer poético”⁴⁴⁰. Devemos prestar mais atenção quando falamos em tradição. Essa palavra, quando no mundo da narrativa nos encontramos, não deve ter o cunho negativo a que estamos acostumados a enxergá-la nos braços de nossa pós-modernidade. Tradição não é por si só um retorno ao passado abandonado. Um já foi que não é mais. A tradição narrativa se constitui numa espécie de jogo que acontece entre a inovação e a sedimentação. Os paradigmas, as tipologias, as regras gerais devem à sedimentação da tradição, algo que caminha por gerações: sua importância. Porém, “isso não é tudo: o que cria paradigma não é apenas a *forma* da concordância discordante ou o modelo que a tradição posterior identificou como um *gênero* literário estável; são também as obras singulares”⁴⁴¹, como a *Odisséia*, o *Dom Quixote*, uma *Divina Comédia*, *Mrs. Dalloway*. Logo a sedimentação não se dá somente na forma e no gênero, também, e principalmente, pelos tipos individuais criados pelas obras ao longo das gerações. Esses tipos vêm de experimentações, de inovações. Mudanças que nem sempre bem-vindas foram em sua época de origem. As regras derivam dessas inovações, as regras mudam por causa dessas inovações. Sedimentadas como estão, a qualquer sinal de mudanças uma barreira se forma. Mas com esforço, essas barreiras por nós mesmas criadas vão se desfazendo. É um jogo dialético o que está sendo proposto: uma inovação que de tanto repetida sedimentada se encontra até a próxima inovação que virá para quebrar esse sedimento, até se transformar ela mesma em sedimentação, dando espaço assim para a próxima inovação, e assim, sucessivamente.

Mesmo a rejeição de todo paradigma, ilustrada pelo antiromance atual, remete à história paradoxal da “concordância”. Por meio das frustrações geradas pelo seu desprezo irônico por todo paradigma, e graças ao prazer mais ou menos perverso que o leitor tem de ser excitado e ludibriado, essas obras satisfazem a um só tempo

⁴³⁹ RICOEUR, 2016 (1), p. 119.

⁴⁴⁰ RICOEUR, 2016 (1), p. 119.

⁴⁴¹ RICOEUR, 2016 (1), p. 120.

a tradição que elas despistam e as experiências desordenadas que elas acabam imitando no seu esforço de não imitar os paradigmas aceitos⁴⁴².

Cada obra é diferente de qualquer outra obra já criada e de qualquer outra obra que criada ainda será. Cada obra é única. Única no seu diálogo com a tradição. Dizem que o melhor crítico é aquele que melhor conhece a obra que está sendo criticada. Logo, não é crível que as obras singulares sejam total inovação e nada tradição. Para se inovar deve-se saber sobre o que se está inovando. O que da tradição não mais se concorda. O que da tradição clama pelos ventos da mudança.

o livro não cessa de oscilar entre a invencível suspeita de que as ficções mentem e trapaceiam, na medida em que consolam, e a convicção, igualmente invencível, de que as ficções não são arbitrárias, na medida em que respondem a uma necessidade que não controlamos, a necessidade de imprimir o selo da ordem ao caos, do sentido ao não sentido, da concordância à discordância⁴⁴³.

Nesse processo de mediação temos a *mimesis*-criação, temos a *mimesis*-invenção. É por existir esquemas que os desvios se tornam possíveis, precisamente por haver um caminho a ser trilhado que o ato de não segui-lo se mostra tão prazeroso. A invenção aqui se dá por causa da tradição – sem as regras, não teríamos as maravilhosas exceções que nos circundam. Os golpes mais ardilosos frente às convenções não deixam de ter a convenção como co-criadora – “um salto absoluto fora de toda expectativa paradigmática é impossível”⁴⁴⁴.

O que faz uma história virar história? Em que momento aquelas manchas de tinta se transformam em palavras significativas para nós? O que acontece durante esse processo? Já tínhamos falado acima do perfil dinâmico do texto poético, porém, para que esse texto um mundo vire, um leitor se faz necessário – “um depois da composição poética”⁴⁴⁵ clama pela nossa atenção. Considerando o dinamismo presente em todos os conceitos da *Poética*, a noção de que a ação seja levada à termo nos mostra que a obra só se finaliza com o efeito/prazer que causa. Para Ricoeur, esse “prazer é ao mesmo tempo construído na obra e efetuado fora da obra. Ele junta o interior e o exterior e exige que seja tratada de maneira dialética essa relação entre o exterior e o interior”⁴⁴⁶.

⁴⁴² RICOEUR, 2016 (1), p. 126.

⁴⁴³ RICOEUR, 2016 (2), p. 45/46.

⁴⁴⁴ RICOEUR, 2016 (2), p. 43.

⁴⁴⁵ RICOEUR, 2016 (1), p. 82.

⁴⁴⁶ RICOEUR, 2016 (1), p. 87.

Partimos, pois, da premissa de que a linguagem se dá desde sempre num movimento para fora de si. Ela pede um além de si, ela pede a palavra, lida ela precisa ser.

Entramos, finalmente, na *mimesis* III. Nela iniciaremos com o prazer. O prazer de aprender. Esse, para Ricoeur, é o primeiro passo para compreendermos a *katharsis* aristotélica. O ponto mais interessante sobre o prazer de aprender, é que ele se encontra na busca pelo reconhecimento, de si e dos outros. “Construído na obra e experimentado pelo espectador”⁴⁴⁷, reconhecimento este que só ocorre porque a composição se encontra dentro da lógica do necessário e do verossímil. Verossimilhança esta que deriva da intersecção entre obra e público, quando há contato, quando há co-criação, já que é “no espectador que as emoções propriamente trágicas desabrocham”⁴⁴⁸. Outro ponto da *katharsis* está no seu efeito transformador, “cuja sede está no espectador”⁴⁴⁹. Com a obra e na obra, pela atividade mimética, o espectador transforma o sofrimento em prazer. Sem esquecermos que tudo aquilo que pelo espectador é experimentado acontece por que algo foi primeiramente construído pelo texto. Sem mundo do texto não há emoção a ser experimentada, não há espectador. Sem obra, não há leitor. A *mimesis* III atinge seu ápice “quando a obra expõe *um mundo* de que o leitor se apropria”⁴⁵⁰ – um mundo cultural, rico em símbolos e cheio de significados.

Vamos agora discutir um pouco as críticas feitas à passagem da *mimesis* I para a *mimesis* III através da *mimesis* II. A circularidade dessa análise nem merece ser contestada, ela é óbvia demais. O que discordamos é o fato dessa circularidade ser vista como viciosa. Não temos aqui uma tautologia barata, como os nostálgicos pela ordem e os pavorosos frente ao caos costumeiramente gostam de afirmar. Temos sim uma *espiral sem fim*. Espiral essa que nos faz passar pelo mesmo ponto, infinitas vezes, e sempre de forma diferente da anterior. Círculo você é inevitável sim, críticos, vicioso ele não é de forma alguma. Porém, a discussão não acaba por aqui: essa aparente viciosidade pode surgir de outra forma – no papel da interpretação. Ou melhor dizendo, na possibilidade de *redundância* da interpretação. Redundância essa que somente

⁴⁴⁷ RICOEUR, 2016 (1), p. 88.

⁴⁴⁸ RICOEUR, 2016 (1), p. 89.

⁴⁴⁹ RICOEUR, 2016 (1), p. 90.

⁴⁵⁰ RICOEUR, 2016 (1), p. 91.

aconteceria se *mimesis* I se mostrasse sempre como efeito da *mimesis* III. Mas afirmamos que isso não acontece. E não acontece pelo simples fato de toda experiência humana ser “mediatizada por sistemas simbólicos”⁴⁵¹, e mediatizada como é não podemos dizer que toda ação estaria em busca de uma narrativa, tão somente. É como se nossa experiência possuísse uma *estrutura pré-narrativa*. A narrativa demanda uma vida que em si pede uma narrativa. É como se cada vida humana possuísse em si o potencial de ser uma história.

Uma narrativa é uma experiência configurada em linguagem que busca num outro a quem comunicar. Uma simples experiência cotidiana nos pede um compartilhamento. Quando transformamos um acontecimento em palavras, uma narrativa em potencial a nós se apresenta. Uma “história “acontece” com alguém antes que alguém a conte”⁴⁵². Cada história começa de um ponto escolhido pelo autor, mas possui toda uma outra história não contada ainda, um pano de fundo que dê sentido a essa história que está sendo contada. “Narrar, acompanhar, entender histórias é apenas a “continuação” dessas histórias não ditas”⁴⁵³. O mundo do texto não é tão somente um artifício criado pelo autor para gerar entretenimento em nós, leitores. Toda história contada, cada mundo do texto criado, é uma continuação de nossa experiência vivida. As histórias não ditas de nossas vidas pedem para serem contadas. De forma esfuziante, nos lembra Ricoeur: “contamos histórias porque, afinal, as vidas humanas precisam e merecem ser contadas”⁴⁵⁴. E porque então seria de estranhar quando afirmamos que a história contada e a experiência humana possuem uma afinidade em comum? Um segredo por ambas compartilhado? O movimento circular aqui é indiscutível. Mas não esqueçamos, longe nos encontramos de uma tautologia morta. A diversidade da ação pede a unidade da intriga, unidade esta que só é possível devido à diversidade em nós existente.

Dando um passo atrás, lembra quando falamos, em *mimesis* II, de esquematização e tradicionalidade? Então, retomamos agora essas categorias sob um outro ponto de vista: o do leitor. Esses paradigmas, aceitos ou não, nos ajudam a estruturar as expectativas do leitor, “fornecem as linhas diretoras para o encontro entre o texto e seu leitor”⁴⁵⁵, são por causa delas que uma história se mostra possível de ser acompanhada, de ser lida. Em outras palavras, “acompanhar uma história é atualizá-la em leitura”⁴⁵⁶. Assim como Aristóteles diz que “sensação é obra comum do sentido e

⁴⁵¹ RICOEUR, 2016 (1), p. 127.

⁴⁵² RICOEUR, 2016 (1), p. 129.

⁴⁵³ RICOEUR, 2016 (1), p. 129.

⁴⁵⁴ RICOEUR, 2016 (1), p. 129.

⁴⁵⁵ RICOEUR, 2016 (1), p. 131.

⁴⁵⁶ RICOEUR, 2016 (1), p. 131.

daquele que sente”⁴⁵⁷, a narrativa ganha em plenitude quando entendida através de um chão comum, chão este que marca o ponto de encontro entre o mundo do texto e mundo do leitor. “A narrativa alcança seu sentido pleno quando é restituída ao tempo do agir e do padecer na *mimesis* III”⁴⁵⁸. Ao lermos, tornamos possível o jogo descrito acima entre inovação e sedimentação. É no ato de ler “que o destinatário brinca com as exigências narrativas, efetua os desvios, participa do combate entre o romance e o antirromance e experimenta o prazer que Roland Barthes chamava o prazer do texto”⁴⁵⁹. Nesse caminho, podemos dizer também que quem tráz a obra para a atualidade é o leitor. Na medida em que “a obra escrita é um esboço para a leitura”⁴⁶⁰, os espaços vazios do texto, conceitualizados por Iser, pedem a nós uma continuidade. É no ato de ler que por fim temos a junção entre *mimesis* III com a *mimesis* II. Sob a lógica da intriga, o mundo da ação se vê refigurado. Entre mundos, obras se criam.

Quando na primeira parte deste trabalho apresentamos o pensamento de Gadamer, trouxemos o conceito de aplicação, um dos estágios principais de sua hermenêutica. Para o filósofo, “compreender um texto significa sempre aplicá-lo a nós próprios”⁴⁶¹. Interpretar é colocar em xeque nossos próprios preconceitos. Com a aplicação nos colocamos a tarefa de mediação: mediação entre o ontem e o hoje, o você e o eu. “Em toda leitura tem lugar uma aplicação, e aquele que lê um texto se encontra, também ele, dentro do sentido que percebe. Ele próprio pertence ao texto que compreende”⁴⁶². Ao nos abirmos a esse projeto de mundo, o papel de leitores nos cabe, o papel de pertencer ao texto ao mesmo tempo em que abrimos mão da posse total de seu significado, “o leitor pode e até precisa reconhecer que as gerações vindouras compreenderão de uma forma diferente o que ele leu nesse texto”⁴⁶³. Ao relembrarmos o que Gadamer nos diz, compreender o que Ricoeur entende por *mimesis* III se apresenta: a *mimesis* III “marca a intersecção entre o mundo do texto e o mundo do ouvinte ou do leitor”⁴⁶⁴.

⁴⁵⁷ RICOEUR, 2016 (1), p. 131.

⁴⁵⁸ RICOEUR, 2016 (1), p. 122/123.

⁴⁵⁹ RICOEUR, 2016 (1), p. 131.

⁴⁶⁰ RICOEUR, 2016 (1), p. 131.

⁴⁶¹ GADAMER, 2004, p. 515.

⁴⁶² GADAMER, 2004, p. 445/446.

⁴⁶³ GADAMER, 2004, p. 445/446.

⁴⁶⁴ RICOEUR, 2016 (1), p. 123.

1.3 Refigurando horizontes: mundo do texto e mundo do leitor

Isso é o teu mundo! Isso se chama um mundo!
(Goethe)

De obras de arte estamos falando, e por isso mesmo não podemos esquecer que, assim como qualquer discurso, as obras literárias trazem ao mundo uma experiência – “o que um leitor recebe é não só o sentido da obra, mas, através de seu sentido, sua referência, isto é, a experiência que ela traz para a linguagem e, em última instância, o mundo e sua temporalidade que ela estende diante de si”⁴⁶⁵. Nova experiência essa que vem se fundir com nossa experiência cotidiana, enquanto leitores nos apresentamos. Há um impacto. Negá-lo é uma possibilidade. Não dar a sua devida importância também. E muitas vezes foi assim feito. Apesar de justificável por uns, recusar esse impacto é uma ação por nós que não será seguida. O perigo da ficção, esse lugar temeroso que com admiração Benjamin e Holderlin nos apresentam, esse é o lugar do qual queremos falar.

já que os fenômenos não são mais concatenados uns aos outros segundo um determinismo consequente, cabe ao ouvinte colocar-se voluntariamente no centro de uma rede de relações inexauríveis, escolhendo, por assim dizer, ele próprio (embora ciente de que sua escolha é condicionada pelo objeto visado), seus graus de aproximação, seus pontos de encontro, sua escala de referências; é ele, agora, que se dispõe a utilizar simultaneamente a maior quantidade de graduações e de dimensões possíveis, a dinamizar, a multiplicar, a estender ao máximo seus instrumentos de assimilação⁴⁶⁶.

Perceptível esperamos, essa questão ainda não pode ser dada como finalizada. Esse processo de da pré-figuração passando pela configuração e chegando na refiguração de uma obra é a base para a compreensão do pensamento hermenêutico de Paul Ricoeur. Ao lermos, assumimos a *irrealidade* do texto lido. Assumimos e aceitamos a sua ficcionalidade. Porém, quando nós leitores, incorporamos, nas mais diversas formas possíveis, aquilo que lemos, seus *ensinamentos*, à nossa realidade não mais parados no tempo nos encontramos, o texto passa a ser um *meio* que por nós é atravessado.

Ocidentais somos, nossa tradição assim se coloca. E isso fez com que fosse na escrita que nossa história se visse conservada, que nossa memória fosse passada de geração em geração. Que sentidos criamos. Através da linguagem, signos e significações produzimos. Signos esses que se vêem colocados em diferentes textos, recortados distintamente. No texto um primado constituímos.

⁴⁶⁵ RICOEUR, 2016 (1), p. 134.

⁴⁶⁶ ECO, Umberto. *A obra aberta*. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 49.

Quando Ricoeur se pergunta, o que é um texto, da seguinte maneira ele se responde: “um texto é todo discurso fixado por escrito”⁴⁶⁷. Um discurso que mundos cria. Que leituras pede. É em seu livro, *Tempo e Narrativa: 3 – O tempo narrado* que os conceitos de mundo do texto e mundo do leitor serão discutidos com toda a sua força. Aqui iremos seguir seus passos, acompanhando Ricoeur no seu mergulho, no capítulo quatro, intitulado “Mundo do Texto e Mundo do Leitor”, é que iremos ficar. Três serão os momentos de parada nosso: (1) o mundo do texto olhado a partir do ponto de vista do autor; (2) o mundo do texto olhado a partir de si mesmo e do seu contato com o mundo do leitor; e (3) o mundo do leitor olhado a partir do contato com o mundo do texto. Com isso, esperamos, no final, podermos justificar não apenas a importância da figura do leitor para a obra literária como também, e principalmente, o processo de refiguração pelo qual passa o leitor após o processo de leitura: fato este por Ricoeur chamado de *para além da leitura*.

Mas antes de adentrarmos no mundo do além leitura, uma espiralada precisamos dar: o mundo do texto é real? O mundo do texto é ele descoberto ou inventado por seu autor? Nem uma coisa nem outra, essa seria a nossa resposta num primeiro momento. Quando pegamos um livro para ler, não começamos de trás para frente, ou escolhemos capítulos aleatórios, ou decidimos que só leremos as páginas ímpares. Apesar de sermos livre para fazermos isso, dificilmente começaríamos um livro pelo seu final. Aceitando o fato, pois, de existir uma ordem pré-determinada para ser seguida, porque a leitura ainda assim se mostra como ponto fundante da ficcionalidade? O texto um mundo abre, um mundo é colocado no mundo, mundo este que pede para ser lido. Se ontologicamente seu lugar é duvidoso – existe e não existe simultaneamente – podemos afirmar que é “somente *na* leitura que o dinamismo de configuração termina seu percurso”⁴⁶⁸. Percurso este que pede um além. Que pede uma refiguração. Um confronto entre mundos aqui acontece.

- É uma história muito simples. Meu pai era o ferreiro aqui, e Hans, meu atual marido, cuidava dos cavalos de um senhor fazendeiro e normalmente visitava meu pai. Isso foi após meu último encontro com Klamm, eu estava muito infeliz, embora não devesse estar, pois tudo estava bem, e o fato de eu não poder mais me aproximar de Klamm foi por sua própria decisão, então isso estava resolvido também, apenas os motivos para isso estavam obscuros, e eu poderia pensar sobre eles, mas não deveria ter ficado infeliz. No entanto, eu estava, e não consegui trabalhar, e ficava sentada no jardim o dia inteiro. Hans me via ali e, algumas vezes, sentava-se comigo. Eu não lhe contava meus problemas, mas ele sabia o que era e, como é um bom companheiro, às vezes também derramava algumas lágrimas em simpatia por mim. E, quando o senhorio daquela época, cuja esposa havia morrido, e portanto precisava abrir mãos dos negócios, além de já ser um ancião, bem,

⁴⁶⁷ RICOEUR, Paul. *Du texte à l'action: essais d'herméneutique II*. Paris: Du Seuil, 1986, p. 201/202. (tradução minha)

⁴⁶⁸ RICOEUR, 2016 (3), p. 270.

quando ele passou por nosso jardim um dia e nos viu sentado ali, ele parou e, sem demora, nos ofereceu a pousada. Ele confiava em nós, então não quis nenhum dinheiro adiantado, e cobrou um aluguel muito baixo também. Não queria ser um peso para o meu pai, eu estava indiferente a todo o resto, então, pensando sobre a pousada e o novo trabalho lá, que talvez pudesse me ajudar a esquecer um pouco, entreguei minha mão em casamento para Hans. E essa é a minha história⁴⁶⁹.

Ricoeur trabalha detalhadamente as diferenças e semelhanças entre as narrativas ficcionais e as narrativas historiográficas, enfoque este que não iremos nos aprofundar tal como ele se aprofundou em *Tempo e Narrativa*. As chamadas *irrealidades da ficção* são tão problemáticas quanto a pretensão das *realidades do passado*. Nesse sentido, para não ficar solta essa questão, iremos dizer o seguinte: na busca da história pela verdade dos acontecimentos passados, através do uso de documentos e numa acuidade das suas interpretações, “as construções da história têm a ambição de ser reconstruções que respondem à exigência de um *vis-à-vis*”⁴⁷⁰; já a narrativa, que por sua vez não busca essa veracidade, é contada “como se tivesse acontecido”⁴⁷¹. Parando para pensar como Agostinho e seu triplo presente, o passado somente existe quando presentificado é, por isso se chama *presente do passado*. Logo, “o passado só pode ser reconstruído pela imaginação”⁴⁷². Imaginação esta que seria premissa dos autores de ficção. Visando “acontecimentos que *efetivamente* ocorreram”⁴⁷³ o historiador pega de empréstimo a imaginação ficcional. E o inverso também ocorre, tendo o escritor, por sua vez, a pretensão de verdade do fato efetivamente acontecido como horizonte. Nesse duplo empréstimo, Ricoeur enxerga o problema da *referência cruzada* entre a narrativa histórica e ficcional. Podemos fazer o seguinte paralelo, a mediação da leitura está para a obra ficcional assim como a representância está para a história – sua “significância completa”⁴⁷⁴ somente ocorre enquanto um livro lido é e enquanto o passado se vê representado pela história.

Espiralada necessária, voltemos agora à nossa estrutura dialética logo no início indicada. Nesse primeiro momento, trazemos a leitura como uma ação conduzida por um autor. De uma poética, caímos numa retórica, “na medida em que esta rege a arte mediante a qual o orador visa

⁴⁶⁹ KAFKA, Franz. *O Castelo*. Trad. Deborah Stafussi. Barueri, SP: Novo Século, 2017, p. 93/94.

⁴⁷⁰ RICOEUR, 2016 (3), p. 268.

⁴⁷¹ RICOEUR, 2016 (1), p. 140.

⁴⁷² RICOEUR, 2016 (1), p. 140.

⁴⁷³ RICOEUR, 2016 (1), p. 139.

⁴⁷⁴ RICOEUR, 2016 (3), p. 269.

persuadir seu auditório”⁴⁷⁵, ou como coloca Wayne Booth, em seu clássico *The Rethoric of Fiction*, um texto nada mais é do que estratégias, bem ou mal-sucedidas, escolhidas pelo autor em busca do total controle frente ao seu leitor. Ricoeur, tentando pensar essa questão, irá trazer a figura do narrador para a discussão. O autor biográfico, um ser que existiu de carne e osso, não tem mais a relevância antes dada, tal como vimos na hermenêutica romântica. As técnicas utilizadas pelo autor biográfico para tornar sua obra comunicável, são técnicas que precindem um conhecimento da sua biografia – “essas técnicas podem ser detectadas na própria obra”⁴⁷⁶. Quem surge neste momento é o narrador, também chamado de *autor implicado*. Seja ele onisciente, intrometido, em primeira pessoa, mentiroso, inexistente – dentro de qualquer gênero ou estilo, é a voz narrativa que dá o tom, a velocidade, os encontros e desencontros, as surpresas ou não do texto a ser lido. É a voz narrativa “que dá o texto a ler”⁴⁷⁷. O pacto que afirmamos ao abrir um livro, de que é uma ficção o que estamos lendo, uma ficção criada por um ser humano de carne e osso assim como nós o somos, é um pacto necessário para que a obra se mostre para nós como uma *totalidade unificada*. Nesse pacto de leitura, fomos ensinados a crêr na voz narrativa, a vê-la como um guia cuidadoso e sábio. Que é dententor da verdade. Não é à toa que, na época do lançamento *d’Os Anos de Sofrimento do Jovem Werther*, uma onda de suicídio abalou a Europa. Dilacerante, arrebatadora, *Werther* é a história de uma paixão literalmente devastadora.

Alegre, eu, por haver partido! Meu caro amigo, que é então o coração humano? Separar-me de você, que tanto estimo, você, de quem eu era inseparável, e andar contente! Mas eu sei que me há de perdoar. Longe de você, todas as minhas relações não parecem expressamente escolhidas pelo destino para atormentar um coração como o meu? Pobre Leonor! E, no entanto, eu não sou culpado. Cabe-me alguma culpa se, procurando distrair-me com as suas faceirices, a paixão nasceu no coração da sua irmã? Entretanto... serei eu inteiramente irrepreensível? Não procurei alimentar os seus sentimentos? Eu mesmo não me divertia com o seu modo inocente e sincero de expressá-los, que tantas vezes nos fez rir, quando na verdade não havia motivos para riso? Não... que é o homem, para ousar lamentar-se a respeito de si mesmo? Meu amigo, prometo emendar-me. Não mais, como foi sempre meu costume, repisarei os aborrecimentos miúdos que a sorte nos reserva. Quero fruir o presente e considerar o passado como o passado. Você tem razão: os homens sofreriam menos se não se aplicassem tanto (e Deus sabe por que eles são assim!) a invocar os males idos e vividos, em vez de esforçar-se por tornar suportável um presente medíocre.⁴⁷⁸

⁴⁷⁵ RICOEUR, 2016 (3), p. 271.

⁴⁷⁶ RICOEUR, 2016 (3), p. 272.

⁴⁷⁷ RICOEUR, 2016 (3), p. 273.

⁴⁷⁸ GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de sofrimento do jovem Werther*. Trad. Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2001, p. 14.

Como se fosse realidade! Essa é a base do pacto autor-leitor. Pacto esse que cada vez mais difícil de manter vem se mostrando. Saindo do século XVIII, e do narrador digno de confiança, na contemporaneidade nos encontramos, e um leitor desorientado nos tornamos. Frente à *Montanha mágica*, Ricoeur se pergunta: “extraviado por um narrador irônico, não é [o leitor] chamado a refletir muito mais?”⁴⁷⁹. Não mais temos a garantia da confiança em nossas mãos, não mais seremos guiados sem questionar, a perigosíssima literatura moderna tirou a nossa paz. Tirou a nossa passividade, ela agora pede uma ação de nossa parte, ela agora pede “um leitor que *responda*”⁴⁸⁰. E nesse processo, leitor e autor se veem num constante embate, “um combate que o reconduz a si mesmo”⁴⁸¹.

Narrá-la-emos pormenorizadamente, com exatidão e minúcia – pois desde quanto a natureza cativante ou enfadonha de uma história depende do espaço ou do tempo que exige? Sem medo de sermos acusados de meticulosidade, inclinamo-nos, pelo contrário, a opinar que realmente interessante só é aquilo que tem bases sólidas. Não será portanto, num abrir e fechar de olhos que o narrador terminará a história de Hans. Não lhe bastarão para isso os sete dias de uma semana, tampouco serão sete meses, apenas. Melhor será que ele desista de computar o tempo que decorrerá sobre a Terra enquanto essa tarefa o mantiver enredado. Decerto não chegará – Deus me livre – a sete anos!
Dito isso, comecemos.⁴⁸²

Deixemos por enquanto a figura do narrador de lado e voltemos os nossos olhos para o leitor. A obra somente se completa enquanto obra se há um leitor que a leia, porém se este mesmo leitor não dela se apropriar, não há mundo que se desdobre diante dele, não há habitar de mundo, logo, não há refiguração. Saímos da retórica da ficção e entramos no nosso segundo momento: o da retórica da leitura. Uma retórica “que oscila entre o texto e seu leitor”⁴⁸³ fazendo com que o próprio leitor seja “construído no e pelo texto”⁴⁸⁴. Dois exemplos tornam essa construção bem perceptível. Com *Cantos de Maldoror*, todas as escolhas possíveis de leitura – “recuar ou atravessar o livro, se perder ou não na leitura, ser devorado pelo texto ou saboreá-lo”⁴⁸⁵ – já são pelo próprio

⁴⁷⁹ RICOEUR, 2016 (3), p. 278.

⁴⁸⁰ RICOEUR, 2016 (3), p. 279.

⁴⁸¹ RICOEUR, 2016 (3), p. 279.

⁴⁸² MANN, Thomas. *A montanha mágica*. Trad. Herbert Caro. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 12.

⁴⁸³ RICOEUR, 2016 (3), p. 280.

⁴⁸⁴ RICOEUR, 2016 (3), p. 280.

⁴⁸⁵ RICOEUR, 2016 (3), p. 280/281.

narrador prescritas no texto. O leitor é aqui livre, livre para agir dentro de uma das normas já previamente estabelecidas.

Mas sou eu mesmo que falo. Servindo-me da minha própria língua para exprimir o meu pensamento, sentindo que os meus lábios mexem e que sou eu mesmo que falo. E sou eu mesmo que, contando uma história da minha juventude e sentindo o remorso penetrar-me o coração... sou eu mesmo, a não ser que esteja enganado... sou eu mesmo que falo. Eu tinha só um ano mais. Quem é então aquele a quem me estou a referir? É um amigo que eu tinha em tempos passados, julgo eu. Sim, sim, já disse o nome dele... não quero soletrar outra vez essas seis letras, não, não. Também é inútil repetir que eu tinha um ano mais. Quem sabe? Repitamos, no entanto, mas com um penoso murmúrio: eu só tinha um ano mais [...]⁴⁸⁶

Já em *Gargântua*, Rabellais *constrói* um texto que busca ele mesmo se auto-interpretar. De tantas transformações pela qual ele passa, “a hermenêutica tecida no “Prólogo” é tão rapsódica que os propósitos do autor tornam-se impenetráveis e a responsabilidade do leitor esmagadora”⁴⁸⁷. O leitor é convidado a interpretar o seu texto:

Por isso, interpretai meus atos e meus ditos de maneira perfeitíssima: reverenciai o cérebro caseiforme que vos oferece essas belas fantasias, e na medida que estiver ao vosso alcance, conservai-vos sempre alegre⁴⁸⁸.

Porém, essa interpretação já estruturada se encontra, “o que se acha é uma escritura que só se deixa interpretar em função das interpretações que ela abre”⁴⁸⁹. Não temos aqui mais um leitor guiado por seu narrador, muito menos um leitor *manipulado*, ao invés de um leitor que responda temos um leitor *aterrorizado* ante o próprio ato da leitura. O leitor é, ao mesmo tempo, passivo frente ao texto que lhe é dado e ativo frente aquilo que ele recebe enquanto lê. Nesse curioso paradoxo chegamos. E no terceiro momento de nossa dialética também. Cúmplices ou vítimas? Para que o paradoxo não permaneça intransponível, precisamos de uma teoria da leitura que, ao invés de focar nas vontades do narrador, volte seus olhos para as possibilidades do leitor. Entramos agora no terreno da fenomenologia da leitura.

Aqui o texto literário é entendido como uma obra inacabada, e somente na relação entre ele e o leitor que um texto se faz obra. As palavras estão lá, mas há diversas maneiras possíveis de lê-las. Para Roman Ingarden, o texto é duplamente inacabado: de um lado, todo texto acaba por nos

⁴⁸⁶ LAUTRÉAMONT, Conde de. *Os cantos de Maldoror: poesias, cartas, obra completa*. Trad. Claudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 2015, canto 4.

⁴⁸⁷ RICOEUR, 2016 (3), p. 281.

⁴⁸⁸ RABELAIS, François. *Gargantua e Pantagruel*. Trad. David Jardim Júnior. Belo Horizonte: Itatiaia, 2003, p. 27.

⁴⁸⁹ RICOEUR, 2016 (3), p. 283.

oferecer *visões esquemáticas* que cabe a nós *concretizar* – todo texto possui lacunas, *lugares de indeterminação* que no processo de leitura novas execuções são propiciadas; por outro lado, seu mundo é feito de frases, frases essas que sempre apontam para além de si mesmas, frases essas que expectativas nos criam, que jogam conosco. Seu inacabamento uma viagem a nós propicia, uma viagem que nos afundamos, nos modificamos, na qual novas e diferentes possibilidades de mundo nos são apresentadas. É dentro dessa lógica que Wolfgang Iser cria o seu conceito mais original – o do *ponto de vista viajante*. “Um texto nunca pode ser percebido de uma só vez, e que, situados no interior do texto literário, nós mesmos viajamos com ele à medida que nossa leitura avança”⁴⁹⁰, viajantes nos enxergamos, viajantes que não conhecem o lugar para o qual estão indo viajar, viajantes que desafios, surpresas, dores e alegrias os esperam pela frente. Viajantes nós somos, porém não temos um destino, o que temos são indicações de um caminho, indicações essas que podem, na modernidade, mais ainda nos confundir do que nos auxiliar. Um texto não é um mapa didático, no qual os pontos se mostram distintamente apresentados, sem espaço para a dúvida. Aqui, “a leitura torna-se esse piquenique”⁴⁹¹, esse lugar não-lugar em que as palavras do texto encontram as significações do leitor. Há três momentos, dialéticos eles, no ato de ler: (1) a tarefa de acabar a obra é dada ao leitor, (2) obra esta que se mostra inesgotável à leitura, e (3) que busca sua coerência na sua capacidade de ficção permanecer e familiaridade nos causar. Logo a obra se torna “alternadamente irresistível e insustentável”⁴⁹². É nesse movimento dialético que, em conjunto, entre o equilíbrio e o desequilíbrio, que “fazem da leitura uma experiência *viva*”⁴⁹³. Nesse processo de familiarização e desfamiliarização causados pela leitura, *algo acontece*. O quê, especificamente? Somente pós-leitura podemos responder a essa questão. Somente na refiguração podemos esse acontecer pensar.

Você vai começar a ler o novo romance de Italo Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*. Relaxe. Concentre-se. Afaste todos os outros pensamentos. Deixe que o mundo a sua volta se dissolva no indefinido. É melhor fechar a porta: do outro lado há sempre um televisor ligado [...] Escolha a posição mais cômoda [...] Regule a luz para que ela não lhe canse a vista. Faça isso agora, porque, logo que mergulhar na leitura, não haverá meio de mover-se [...] Agora, sim, você está pronto para devorar as primeiras linhas da primeira página [...] você prossegue na leitura e percebe que de algum modo o livro se deixa ler, independentemente daquilo que você esperava do autor. O livro é o que desperta sua curiosidade, pensando bem,

⁴⁹⁰ RICOEUR, 2016 (3), p. 288.

⁴⁹¹ RICOEUR, 2016 (3), p. 289.

⁴⁹² RICOEUR, 2016 (3), p. 290.

⁴⁹³ RICOEUR, 2016 (3), p. 290.

você até prefere que seja assim, deparar-se com algo que ainda não sabe bem o que é⁴⁹⁴.

Chegamos aqui nos problemas por nós apresentados quando acima discutimos a estética da recepção. Estamos aqui falando de *comunicação*. O que uma obra comunica? O que o mundo do texto *fala* ao leitor? Como responder? O mundo *fala* o seu próprio mundo. Mundo projetado, uma obra comunica sua própria história. Com isso, “o ouvinte ou o leitor o recebem [o mundo do texto] de acordo com a sua própria capacidade de acolhimento que, também ela, se define por uma situação ao mesmo tempo limitada e aberta para um horizonte de mundo”⁴⁹⁵. Na *mimesis* III temos então, uma intersecção entre dois mundos, uma *fusão de horizontes* – um acontecer entre mundo do texto e mundo do leitor. Nesse acontecimento algo está sendo dito. Se com a frase sempre dizemos algo sobre algo, nesse acontecer não apenas dizendo algo estamos, vai-se além, estamos aqui a “compartilhar com outrem uma *experiência* nova”⁴⁹⁶. Experiência essa que tem o *mundo por horizonte*. O que com isso estamos querendo dizer? Toda experiência possui um contorno, algo que a delimite como experiência, algo que a distinga das demais, que a torne única. E simultaneamente a isso ela também se mostra como possibilidades, tanto internas quanto externas. Internamente, dentro de um espaço delimitado, sempre podemos aprofundar e detalhar mais aquilo que está sendo analisado. E externamente, já que o fim aparente de um horizonte se dá pelo início de outro. Há mais horizontes entre uma história e outra do que sonha nossa vã filosofia – “porque estamos no mundo e somos afetados por situações tentamos nos orientar nele pela compreensão e temos algo a dizer, uma experiência para trazer para a linguagem e para compartilhar”⁴⁹⁷. Há em nós uma incessante descontextualização e recontextualização das obras de ficção, há em nós uma incessante necessidade de comunicar esse processo. Em contato com o mundo pelo texto projetado, nosso mundo em foco aparece. Nossas visões de mundo são questionadas a cada página lida: Capitu traiu ou não traiu Bentinho? Muito depende de nossos valores responder a essa pergunta. Muito depende se acreditamos ou não em nosso tão querido narrador-sofredor-desconfiado-traído Bentinho. Muito depende...

Enfim, chegou a hora da encomendação e da partida. Sancha quis despedir-se do marido, e o desespero daquele lance consternou a todos. Muitos homens choravam

⁴⁹⁴ CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. Trad: Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 11/17.

⁴⁹⁵ RICOEUR, 2016 (1), p. 132.

⁴⁹⁶ RICOEUR, 2016 (1), p. 133.

⁴⁹⁷ RICOEUR, 2016 (1), p. 133.

também, as mulheres todas. Só Capitu, amparando a viúva, parecia vencer-se a si mesma. Consolava a outra, queria arrancá-la dali. A confusão era geral. No meio dela, Capitu olhou alguns instantes para o cadáver tão fixa, tão apaixonadamente fixa, que não admira lhe saltassem algumas lágrimas poucas e caladas... As minhas cessaram logo. Fiquei a ver as dela; Capitu enxugou-as depressa, olhando a furto para a gente que estava na sala. Redobrou de carícias para a amiga, e quis levá-la; mas o cadáver parece que a retinha também. Momento houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva, sem o pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã.⁴⁹⁸

Com Ricoeur, percebe-se um conceito de experiência alargado: a experiência de se ler um texto não deve aqui ser reduzida ao seu sentido empírico, nem também à subjetividade de cada leitor individualmente. Não estamos falando de uma experiência sensível, muito pelo contrário. Estamos falando de uma experiência que nos atravessa, que nos tira do lugar comum, que nos faz questionar aquilo que tomamos como habitual. Por isso ela é tão difícil de ser conceitualizada. Como fechar algo que inesgotável se mostra? Como reduzir em determinadas palavras algo que acontece sempre e mais além? Se sistematizada ela não será, mediada ela já consegue ser. Respeitando a experiência pela experiência, aprendemos a interpretá-la – ação esta muito diferente de defini-la. Busca-se suas manifestações, seus horizontes, suas diferentes mediações dadas em diferentes épocas. Busca-se pensar aquilo que não se esgota, e que sempre aberto se mostra. Por isso que, para Ricoeur, toda experiência se dá de forma temporal e histórica – ela acontece. E é esse acontecer que buscamos dar sentido. Que interpretamos.

Como esperamos mostrar até aqui, o círculo hermenêutico e a tríplice *mimesis* coincidem, já que “o que é interpretado num texto é a proposição de um mundo que eu poderia habitar e no qual poderia projetar as capacidades que me são mais próprias”⁴⁹⁹. A intriga poética dá um novo significado para o mundo, “na medida em que narrar, recitar, é refazer a ação conforme a instigação do poema”⁵⁰⁰. E como de narrativas estamos falando, de romances ficcionais, a sua re-significação pelo nosso agir já foi pré-significado. Lembre-se do que já discutimos anteriormente a respeito da *mimesis* I – “o ser no mundo segundo a narratividade é um ser no mundo já marcado pela prática linguageira aferente a essa pré-compreensão”⁵⁰¹. Em contato com um texto, o choque entre experiências acontece. Nossa experiência do mundo, com o mundo, se faz desses choques. Ou,

⁴⁹⁸ ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Globo, 2008, p. 268.

⁴⁹⁹ RICOEUR, 2016 (1), p. 138.

⁵⁰⁰ RICOEUR, 2016 (1), p. 138.

⁵⁰¹ RICOEUR, 2016 (1), p. 139

como assume Ricoeur, “para mim, o mundo é o conjunto das referências abertas por todo tipo de textos descritivos ou poéticos que li, interpretei e gostei”⁵⁰². É por causa das obras de ficção que ampliamos nosso sentido de ser. Longe de nos apresentar cópias da realidade, como enxergava Platão, “as obras literárias só retratam a realidade *acrescentando-a* de todas as significações que elas mesmas devem a suas virtudes de abreviação, de saturação e de culminação, extraordinariamente ilustradas pela composição da intriga”⁵⁰³. Ou, trazendo Gadamer, a literatura, a experiência por ela retratada e por nós acessada, é capaz de “dar um suplemento de ser à nossa visão de mundo empobrecida pelo uso cotidiano”⁵⁰⁴. O texto um mundo abre à nossa frente. Um mundo outro e o mesmo por nós é redescoberto e redescrito. Mundo do texto e mundo do leitor, dois horizontes que, se fundidos, muita coisa pode acontecer. Não podemos esquecer que nosso tão querido Dom Quixote, antes de ser um cavaleiro, ele é principalmente um grande leitor. Um leitor que se deixou ser tragado pelas ondas do mar. E nada disso diminui a sua capacidade de discutir as nossas grandes questões existenciais, de fazer os mais maravilhosos por quês e buscar na conversa as mais maravilhosas respostas. Não é à toa que, como disse Flaubert em algumas de suas correspondências, sempre que ele se deparava com um problema que soava intransponível, ele parava o que estava fazendo e abria as páginas de Dom Quixote, porque lá ele encontraria as respostas.

— Essa é boa! — respondeu Dom Quixote. — Seriam mentirosos os livros que foram impressos com a licença dos reis e com a aprovação daqueles a quem foram submetidos, e que com prazer geral são lidos e celebrados pelos grandes e pelas crianças, pelos pobres e pelos ricos, pelos letrados e pelos ignorantes, pelos plebeus e cavaleiros... enfim, por todo tipo de gente de qualquer estado e condição que seja? Seriam mentirosos mesmo tendo toda a aparência de verdade? Pois veja, eles nos falam do pai, da mãe, da pátria, dos parentes, da idade e descrevem o lugar e contam tintim por tintim, dia após dia, as façanhas que o tal cavaleiro fez, ou tais cavaleiros fizeram. Cale-se vossa mercê, não diga uma blasfêmia dessas, e acredite que o conselho que lhe dou é o único possível para uma pessoa sensata: leia-os e verá o prazer que sentirá com sua leitura. Se não, diga-me: há maior alegria que ver aqui, digamos assim, surgir agora diante de nós um grande lago de piche fervendo aos borbotões, com muitas serpentes, cobras e lagartos e muitos outros tipos de animais ferozes e espantosos nadando ou andando?⁵⁰⁵

⁵⁰² RICOEUR, 2016 (1), p. 137.

⁵⁰³ RICOEUR, 2016 (1), p. 137.

⁵⁰⁴ RICOEUR, 2016 (1), p. 137.

⁵⁰⁵ CERVANTES, 1981, p. 457.

2. No relacionar ficção e realidade nos descobrimos

Essa pesquisa como um todo possui a seguinte pergunta como mote: é possível a realidade sem a ficção? Aceitando que sim, é possível, a pergunta vem se transformando ao longo das páginas: uma realidade sem a presença da ficção, uma realidade distópica tal qual nos apresenta *Fahrenheit 451*, pode sim não ser tão distópica quanto gostaríamos de acreditar, mas essa é uma realidade que não almejamos para nós. Será mesmo que o ser humano conseguiria viver sem a possibilidade de se expressar? Sem poder apreciar? Sem gostar? Queremos uma proximidade não meramente científica com aquilo que nos faz humanos. Queremos conhecer histórias, viver histórias, contar histórias. Com ela, através dela podemos sair de nós mesmos, saber o que um outro vê desse universo que não é o mesmo que o nosso e cujas paisagens permaneceriam tão desconhecidas para nós quanto as paisagens que podem existir na outra face da lua. Ao invés de presos num único mundo, o nosso, vemo-lo multiplicar-se, constantemente. Parece que foi a necessidade do homem se expressar, de colocar a sua marca, de um *estive por aqui, fui alguém, existi*. De que maneira? As mais variadas possíveis, de pinturas nas paredes das cavernas, às técnicas mais modernas do cinema atual; seja com a palavra escrita de um Joyce ou com a intensidade das telas de Pollock; mudo, preto e branco, enigmático, *Nosferatu*, o que falar de você? Há tanto para se dizer, para se pensar, para se viver, para se ler.

Como todos os homens da Biblioteca, viajei na minha juventude; peregrinei em busca de um livro, talvez do catálogo de catálogos; agora que meus olhos quase não podem decifrar o que escrevo, preparo-me para morrer, a poucas léguas do hexágono em que nasci. Morto, não faltarão mãos piedosas que me joguem pela balaustrada; minha sepultura será o ar insondável; meu corpo cairá demoradamente e se corromperá e dissolverá no vento gerado pela queda, que é infinita. Afirmo que a Biblioteca é interminável. Os idealistas argüem que as salas hexagonais são uma forma necessária do espaço absoluto ou, pelo menos, de nossa intuição do espaço. Alegam que é inconcebível uma sala triangular ou pentagonal. (Os místicos pretendem que o êxtase lhes revele uma câmara circular com um grande livro circular de lombada contínua, que siga toda a volta das paredes; mas seu testemunho é suspeito; suas palavras, obscuras. Esse livro cíclico é Deus.) Basta-me, por ora, repetir o preceito clássico: "A Biblioteca é uma esfera cujo centro cabal é qualquer hexágono, cuja circunferência é inacessível."⁵⁰⁶

Agostinho quando se pergunta sobre o tempo, diz talvez uma das mais acertadas respostas sobre perguntas de cunho o que é: *se ninguém me perguntar, eu sei; porém, se quiser explicar a que me fizer a pergunta, já não sei*. Parece paradoxal a resposta mais emblemática ser uma

⁵⁰⁶ BORGES, 1999, p. 38.

contradição entre saber e não saber. Porém, se pararmos para pensar sobre outros temas como realidade, liberdade, arte, acaso, imaginação e tantos outros mais, chegamos nesse mesmo lugar, sabemos o que é, de tão óbvio que aparenta ser, sabemos o que é e não precisamos nos perguntar sobre o seu ser, até precisarmos. É neste momento que a intriga desanda... quando perguntamos o que é e precisamos dar uma resposta, a dificuldade em colocar em palavras só aumenta. Quanto mais óbvio, mais difícil falar sobre parece ser. Ora, realidade é... realidade ora, aquilo que é real. Ou também, respondemos pelas suas distinções, muitas vezes fazemos uso do contrário para explicar um o que é, para falarmos sobre o que é literatura falamos muito mais sobre o que não pode ser entendido como literatura, ela se torna em tudo aquilo que não é o que estamos falando. Usamos a própria palavra para explicar a palavra. Isso sim é um círculo vicioso. Por isso perguntas de cunho o que é incomodam tanto, incomodam porque somos colocados diante do inusitado, o inusitado de não saber algo que aparentemente todo mundo sabe o que é. Já citamos Nina antes, e a pergunta aqui permanece, como explicar para alguém que nunca se apaixonou o que é estar apaixonado?

Tantas são as obras literárias e suas especificidades que difícil é abarcá-las em um chão comum – “...eu cato papel, mas não gosto. Então eu penso: faz de conta que eu estou sonhando”⁵⁰⁷; “O mundo era tão recente que muitas coisas careciam de nome e para mencioná-las se precisava apontar com o dedo”⁵⁰⁸; “Sem que chorem por mim, sem amigos, sem cânticos de himeneu, desgraçada, sou conduzida nesta fúnebre viagem!... A luz sagrada do sol, já não mais poderei ver. Que ninguém lamente minha sorte! Que ninguém suspire por mim!”⁵⁰⁹; “Respirei fundo e ouvi a batida presunçosa do meu coração. Eu sou, eu sou, eu sou”⁵¹⁰; “A bibliotexa é sempre o aposento mais simpático de uma casa – citou, correndo os olhos pelos livros [...] Ali estavam eles, pensando. Em quê? Que remédio ofereciam a ela, na sua idade – a idade do século, trinta e nove anos?”⁵¹¹. Desde que aprendemos a materializar aquilo que falamos, textos são escritos. Algo em torno de vinte e cinco séculos de escrita a nossa história conhecida possui. Mesmo pensando na *literatura* como uma jovem com menos de três séculos de idade, estamos na conceitualização moderna do termo, ainda insatisfeitos nos encontramos. Como pensar a literatura como uma coisa só? Como

⁵⁰⁷ JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2018, p. 15.

⁵⁰⁸ MARQUES, Gabriel Garcia. *Cem anos de solidão*. Trad. Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 05.

⁵⁰⁹ SÓFOCLES, 2005, p. 56/57.

⁵¹⁰ PLATH, Sílvia. *A redoma de vidro*. Trad. Chico Mattoso. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014, p. 150.

⁵¹¹ WOOLF, Virginia. *Entre os atos*. Trad. Lya Luft. Osasco, SP: Novo Século, 2008, p. 31.

algo simples, único, sem distinções? Complicado, muito complicado. Querer que ela seja perfeita dentro de uma unicidade não passa de um belo sonho de verão. O que é literatura?

O mundo por nós é atravessado, experienciando, conceitualizado...compartilhado. Algo precisa ser comunicado. Essa comunicação escrita se apresenta. Escrita essa que lida, ou ouvida, se atualiza. Atualização essa que se multiplica em possibilidades. *Dizer algo de alguma coisa*. Com isso, no terreno da interpretação nos encontramos. Ao dizer algo sobre alguma coisa, a realidade estamos interpretando. Porém, de que realidade estamos aqui falando? Essa é uma das grandes questões por nós a serem trabalhadas. A realidade é aquilo que vemos, que tocamos, que experienciamos subjetivamente? Ou é tudo aquilo que coletivamente existe em comum? É real algo que só a mim fala? Descartes se questiona sobre isso quando sentado confortavelmente em sua cadeira junto ao fogo, vestindo seu roupão, com suas anotações em mãos... ele se pergunta se pode confiar naquilo que vê, naquilo que sente. Estou sonhando ou estou acordado? Se não podemos em nós mesmos confiar, que garantia temos ao pensar o conceito de realidade? É o que eu toco? É o que eu penso? É o que eu percebo? Essa não é uma questão menor na filosofia. Descartes nos responde com a dúvida, uma dúvida tão profunda que em graus diferentes se apresenta a nós. Hume diz que nosso saber não passa de um jogo de percepções, impressões e hábito. Aquilo que eu penso ser realidade, é costume, é razão, é percepção, é saber, ou não passa de mera opinião momentânea sobre o assunto? E antes mesmo de começar a responder a essas questões, o ser da ficção surge para dificultar ainda mais as coisas. Posso pensá-la em contraponto à realidade? Mas como irei definir algo em contraponto a um outro algo que ainda não sei definir muito bem? Neste mote especulativo poderíamos ficar *ad eternum* e talvez ainda uma outra possibilidade surja pelo horizonte. Ao invés de um ser que abarque todas as possibilidades a serem pensadas, levamos essa complexidade para ser olhada através de uma lente bem específica – o concatenateamento entre elas. Mais do que respondermos sobre o ser da realidade, ou o ser da ficção, iremos aqui pensá-las em conexão uma com a outra. E para acessarmos essa lente, uma fala de Ricoeur será aqui o nosso norte: “que saberíamos nós do amor e do ódio, dos sentimentos éticos e, em geral, de tudo o que chamamos o Si, se isso não houvesse sido trazido à linguagem e articulado pela literatura”⁵¹².

Não será o conceito que iremos aqui investigar tão somente – são sim as suas particularidades, os seus diversos mundos, em todas as suas nuances, em toda a sua complexidade,

⁵¹² RICOEUR in GENTIL, 2004, p. 13.

é aqui poderei começar a compreendê-la. Em vez de do de fora olhar para dentro, vamos de dentro compreender o de fora. Iniciaremos este capítulo com um duplo posicionamento: de um lado, “purificar o discurso de suas excrescências, liquidar os ídolos, ir da embriaguez à sobriedade, elaborar um balanço de nossa pobreza”⁵¹³, de outro “fazer uso do movimento mais “niilista”, mais destruidor, mais iconoclasta, para *deixar falar* aquilo que uma vez, aquilo que cada vez foi *dito* quando o sentido reapareceu, quando o sentido era pleno”⁵¹⁴. Modernamente nos encontramos, divididos entre a *vontade de suspeita* e a *vontade de ouvir* – ora suspeitando das interpretações que a nós nos foram dadas, ora as ouvindo com ânsia. Em que realidade realmente queremos viver?

“Agora, Kitty, vamos pensar bem quem foi que sonhou tudo isso. É uma questão séria, minha querida, e você *não* devia ficar lambendo a pata desse jeito... Como se a Dinah não tivesse lhe dado banho esta manhã! Veja bem, Kitty, *ou* fui eu *ou* foi o Rei Vermelho. Ele faz parte do meu sonho, é claro... mas nesse caso eu fiz parte do sonho dele também! *Terá* sido o Rei Vermelho, Kitty? Você era a mulher dele, minha cara, portanto deveria saber... Oh, Kitty, me ajude a resolver isto! Tenho certeza de que sua pata pode esperar!”. Mas a implicante gatinha só fez começar com a outra pata, fingindo não ter ouvido a pergunta. Quem *você* pensa que sonhou?⁵¹⁵

Em busca de respostas continuamos o nosso caminhar. Com um adendo se ainda necessário, não ir-se-a aqui discutir essa temática através do esmiuçamento de seus conceitos. Apresentar os comos e porquês das palavras ficção e realidade terem sofrido tantas alterações e mudanças valorativas não será aqui o foco da discussão. Essas polaridades não serão pensadas de maneira dicotômica e muito menos excludentes. Não se pretende igualar os saberes da filosofia aos saberes da literatura, nem os da literatura aos da filosofia. A filosofia não será utilizada como uma chave de leitura para um texto literário e a literatura não servirá de exemplo (ou contraexemplo) a uma tese filosófica. Com Ricoeur caminhamos em busca de uma compreensão desse entre que acontece na relação. Realidade e ficção, onde entre estás?

Nas próximas páginas iremos trabalhar o problema da relação. No capítulo anterior foi apresentado, bem rapidamente, a questão da *referência cruzada* que ocorre entre história e ficção. Quando discutimos *mimesis* III, percebemos que a refiguração é um momento chave para a hermenêutica de Ricoeur. E para que esse momento não se dê em vão, precisamos assumir que

⁵¹³ RICOEUR, 1977, p. 33.

⁵¹⁴ RICOEUR, 1977, p. 33.

⁵¹⁵ CARROLL, Lewis. “Através do espelho e o que Alice encontrou lá” in *Alice*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p. 315.

“tempo humano procede desse entrecruzamento no meio do agir e do sofrer”⁵¹⁶. Para ele, ao tomar juntamente história e ficção uma resposta às questões apresentadas pela *poética da narrativa* e pelas *aporias do tempo*, até então não satisfatórias, neste momento encontram uma luz – basta agora seguirmos a estrada de tijolos amarelos por Ricoeur encontrada. Estrada essa que pede a manutenção de seu teor paradoxal. Por isso dicotomicamente seguiremos por boa parte do caminho. Apresentaremos por um lado as especificidades da narrativa histórica e por outro as da narrativa ficcional, para então, numa terceira margem do rio, adentrarmos no seu entrecruzamento. Com a história, um terceiro tempo pede passagem, um tempo “que faz mediação entre o tempo vivido e o tempo cósmico”⁵¹⁷. Do lado da ficção, quem pede passagem agora são as chamadas *variações imaginativas* que são operadas pelo ficcional sobre o real – que tipo de conhecimento essas variações são capazes de produzir? Fugindo da tradição que busca na ficção exemplos de comportamentos, nela queremos compreender essa nossa condição humana em que um dentre vários, um sendo vários, somos singulares e múltiplos simultaneamente. Várias facetas para uma mesma pessoa.... um mundo que é ação, um mundo que é texto. Dessa aparente oposição, caminharemos para uma relação de complementaridade, numa relação em que Clarices, Virginias, Quixotes e Bovarys andam lado a lado. Caminhando com Ricoeur, pedimos de você leitor uma abertura. Uma abertura ao desconhecido, e não apenas confirmações de ideias pré-estabelecidas. Com essa abertura, as possibilidades de existir e as possibilidade de se pensar o existir ganham em colorido. Os nossos muitos modos de ser humano sermos podem conjuntamente às personagens da ficção explodir em significados.

2.1 Virginias e Clarices: a ficção como horizonte do mundo e o mundo como horizonte da ficção

*“Escrever é dar movimento à dança-canto que meu corpo não executa. A poesia é a senha que invento para poder acessar o mundo”
(Conceição Evaristo)*

“Que queremos dizer quando dizemos que algo “realmente” aconteceu?”⁵¹⁸. Pergunta essa de difícil resposta, ela se mostra inevitável quando pensamos ficção e história dentro de uma mesma

⁵¹⁶ RICOEUR, 2016 (3), p. 169.

⁵¹⁷ RICOEUR, 2016 (3), p. 169/170.

⁵¹⁸ RICOEUR, 2016 (3), p. 236.

discussão: o passado aconteceu exatamente do jeito que lembramos que aconteceu? Daquilo que lembramos, quanto não é criação de uma mente produtiva? Entre a realidade e a imaginação, qual a distância percorrida entre elas? Dos fatos narrados pela história, quanto daquilo aconteceu de verdade? Exatamente daquela maneira que está sendo narrada? Qual o espaço, ao olharmos para o passado, para nossa tão querida licença poética? Quão verídica é a clássica imagem de Tróia sendo tomada pelos gregos através de uma artimanha?

Canta-me, ó deusa, do Peleio Aquiles
A ira tenaz, que, lutuosa aos Gregos,
Verdes no Orco lançou mil fortes almas,
Corpos de heróis a cães e abutres pasto:
Lei foi de Jove, em rixa ao discordarem
O de homens chefe e o Mirmidon divino.⁵¹⁹

No enigma da representância nos encontramos. Nossa singularidade num universal se situa. Nossa brevidade existencial é um pontinho dentro desse amplo e vasto mar. Mar este que uma regularidade ritualística pede para que o nosso viver corriqueiro ganhe em sentido. Nossa existência pede uma ordem assim como pede uma socialização. Ordem que no tempo buscamos nossa regularidade. Buscamos nossa organização. O ontem, vindo antes do hoje, que virá antes do amanhã, e assim sucessivamente. Janeiro é o primeiro mês do ano. Ano este que tem doze meses. E tempos mudam, reis e rainhas morrem, e uma certeza pedimos – que o sol naça amanhã, e depois de amanhã, e depois depois de amanhã. Essa nossa necessidade de certezas, respondemos com o *tempo do calendário*. Tempo este inventado. Para um calendário acontecer, para esse tempo acontecer, os seguintes tópicos precisam ser levados em consideração: de acordo com Ricoeur, eles são (1) um acontecimento fundador que se apresentará como o ponto zero da contagem (nascimento de Cristo, a fuga de Maomé para Meca); (2) a sua possibilidade de ser percorrido de forma positiva (do passado para o presente) ou de forma negativa (do presente para o passado); (3) e ter intervalos constantes que funcionem como unidades de medida (ano, mês, dia). Linear, segmentável, uniforme, contínuo e mensurável – assim é o calendário para nós – ele “cosmologiza o tempo vivido, humaniza o tempo cósmico”⁵²⁰. Dentro dessa lógica de humanização do tempo cósmico, há uma segunda maneira de se pensar a regularidade do tempo. Vamos agora discutir as noções de

⁵¹⁹ HOMERO. *Ilíada*. Trad. Manuel Odorico Mendes. São Paulo/Campinas: Ateliê Editorial/UNICAMP, 2008 (Canto I).

⁵²⁰ RICOEUR, 2016 (3), p. 184.

geração e sequência de gerações. Esse momento se encontra entre o tempo exterior, dado pelo calendário, e o tempo interior de cada vida em sua particularidade. Para pertencermos à mesma geração não basta que vivamos na mesma época, já que “nem todos os contemporâneos estão submetidos às mesmas influências e tampouco exercem a mesma influência”⁵²¹. O *laço geracional* acontece na relação entre as forças que impulsionam e dificultam o nosso agir, o nosso pensar, o nosso sentir – temporal e espacialmente falando. Essa relação entre as influências por uma geração recebidas e as influências por uma geração exercidas temos aquilo que chamamos de sequência de gerações, um *encadeamento* acontece. No ritmo da sucessividade esse momento se dá – os vivos vindo para ocupar o lugar dos mortos, a inovação se transformando em tradição, os contemporâneos em predecessores, os sucessores em contemporâneos. Vivendo no presente, lembrando do passado e esperando pelo futuro, assim também as gerações se encadeiam. Por fim, pensaremos agora essa significação sob a ótica dos vestígios. Vivemos, agimos, pensamos. Influências causamos, marcas legamos. Vestígios do nosso viver são por nós transmitidos para as gerações vindouras, mesmo que não tenhamos essa intenção. Deixamos para o aqui e agora, o aqui e agora que não mais é. Por termos passado por determinada situação que podemos as marcas desse passar serem fincadas. Por termos passado, passado nos tornamos. Ao mesmo tempo em que não mais existimos no aqui e agora, no aqui e agora existimos através dos vestígios que deixamos. Enquanto nos tornamos passado, os vestígios permanecem – “o vestígio indica *aqui*, ou seja, no espaço, e *agora*, ou seja, no presente, a passagem passada dos vivos”⁵²². Com ele aquilo que não mais é pode ainda ser, aquilo que não mais é ganha *significância*. Heideggerianamente falando, a passagem acontece quando o *ser-aí* se transforma em *tendo-sido-aí*.

Apresentados esses três momentos temporais, as perguntas com que iniciamos este capítulo permanecem irrespondidas. Como distinguir ficção da realidade? Como certezas ter do passado que não mais é? De que maneira as noções de tempo do calendário, tempo geracional e tempo dos vestígios nos ajudam a pensar a relação ficção/realidade? Se levarmos em consideração que o ato de pensar é um ato crítico, o simples ato de olharmos para aquilo que foi já nos coloca num certo lugar de crítica. Ao pensarmos o *tendo-sido-aí*, reatualizamos o passado. Não apenas pensamos, como também repensamos sobre aquilo que uma vez aconteceu. Falando em história, aqui está a palavra mágica: *que uma vez aconteceu*. Não basta ser coerente, diferentemente do poeta, o

⁵²¹ RICOEUR, 2016 (3), p. 188.

⁵²² RICOEUR, 2016 (3), p. 204.

historiador “tem uma *dívida* para com o passado, uma dívida de reconhecimento para com os mortos”⁵²³, uma dívida *ao que, um dia, foi*. Nessa busca pelos acontecimentos tais como eles realmente aconteceram, nessa busca em fazer sobreviver no presente um passado morto e enterrado, nessa busca de algo produzir reconstruindo é que nasce um historiador. E como nasce um poeta? Dois são os preconceitos que devemos quebrar já de antemão. A realidade sendo um misto de sobrevivência, tradição e preservação, “a sobrevivência do passado que torna possível o vestígio, a tradição que nos faz herdeiros, a preservação que possibilita a nova posse”⁵²⁴, pode tanto ser apreendida pela história quanto pela ficção. A presença da imaginação e das figuras de linguagem, ornamentos básicos da ficção, podem também ser encontradas nos textos históricos. Assim como a correspondência com o passado se mostrou necessário para o desenrolar de muitas das grandes narrativas ficcionais a que hoje temos acesso.

Na noite de 21 de agosto de 1968, a República Socialista da Tchecoslováquia se viu invadida por países membros do Pacto de Varsóvia, que viram na invasão um meio de deter as reformas liberais, conhecidas como Primavera de Praga, que estavam sendo instituídas pelo seu governante, Alexander Dubcek. Esse é um fato histórico, narrado nos mais diversos livros, nos mais variados estilos. Estilos esses que não mudam o fato de que a invasão aconteceu. De que as reformas estavam acontecendo. Acontecimento este que, por sua vez, foi utilizado por Milan Kundera como plano de fundo do seu mais conhecido livro, *A Insustentável Leveza do Ser*. Fato este que não muda em nada o conteúdo ficcional desta narrativa. Se a história vem de uma dívida, podemos dizer que a ficção também em dívida se encontra – “mestre em intrigas, um servidor da memória dos homens do passado”⁵²⁵, assim definimos o historiador e assim definimos, por enquanto, o poeta.

Olhar o pátio com angústia e não conseguir tomar uma decisão; ouvir o ruído obstinado de seu próprio ventre num momento de exaltação amorosa; trair e não poder parar na estrada tão bela das traições; levantar o punho no desfile da Grande Marcha; exhibir seu humor diante dos gravadores escondidos pela polícia: eu próprio conheci e vivi todas essas situações; de nenhuma delas, no entanto, saiu a personagem que sou, eu mesmo, no meu *curriculum vitae*. As personagens de meu romance são minhas próprias possibilidades que não foram realizadas. É o que me faz amá-las todas e temê-las ao mesmo tempo. Umas e outras atravessaram a fronteira que apenas me limitei a contornar. O que me atrai é essa fronteira que elas ultrapassaram (fronteira para além da qual termina o meu eu). Do outro lado começa o mistério que meu romance interroga. O romance não é uma confissão do

⁵²³ RICOEUR, 2016 (3), p. 237.

⁵²⁴ RICOEUR, 2016 (3), p. 247.

⁵²⁵ RICOEUR, 2016 (3), p. 266.

autor, mas uma exploração do que é a vida humana na armadilha em que se transformou o mundo. Chega! Voltemos a Thomas.⁵²⁶

Nesse nosso caminhar chegamos ao entrecruzamento. História e ficção, sozinhas em seus respectivos mundos conceituais, nos mantêm aprisionados em nossa indagação. Precisamos de mais. Precisamos de uma concretização dessas intencionalidades. Ao indagarmos sobre a refiguração *efetiva* do tempo, em nossa busca pelo tempo humano, da dicotomia não dialógica precisamos sair. Assim como há um tempo histórico, há também um tempo literário – histórias são contadas, pela história e pela ficção. Se uma tem no passado seu vínculo direto, a outra tem no passado suas bases referenciais de produção. Por isso, podemos dizer que a história bebe da ficção tanto quanto a ficção se serve da história – ações humanas, ações no tempo. Num mundo onde a confluência é a palavra da vez, essa concretização que tanto queremos só é possível olhando as duas conjuntamente. Em busca dessa concretização mútua, chegamos aqui na noção de figura: *narrar é figurar que...*

De que modo a história figura o passado? O processo de ficcionalização por parte da história se dá através do imaginário. Ao se olhar para aquilo que foi, percebe-se que não observável ele se apresenta, aquilo que foi não mais é, aqui não se encontra, aqui não está. Observar o passado é observar “o *mundo* que, hoje, *falta*”⁵²⁷. E é no processo de figurar essa falta, de tornar próximo o estranho, que o trabalho do historiador se faz presente. A imaginação aqui “se torna visionária”⁵²⁸, ela olha para o passado de forma quase que intuitiva, metafórica poderíamos dizer. O historiador faz uso das palavras tanto quanto o poeta, a história é escrita – isso não podemos jamais esquecer. E como escrita, tipos de composição ela possui. Tipos esses *imitados* da tradição literária. Não apenas no momento da configuração do texto essa imitação acontece, nossa imaginação histórica se dá de forma representativa: “aprendemos a ver *como* trágico, *como* cômico etc. determinado encadeamento de eventos”⁵²⁹. Vemos o passado através das lentes advindas do poético. Por isso podemos ler um livro de história *como* lemos um romance: confiando no narrador, estamos dispostos “a conceder ao historiador o direito exorbitante de conhecer as almas”⁵³⁰, acreditamos

⁵²⁶ KUNDERA, Milan. *A Insustentável Leveza do Ser*. Trad: Teresa B. Carvalho da Fonseca. São Paulo: Círculo do Livro, 1990, p. 184/185.

⁵²⁷ RICOEUR, 2016 (3), p. 316.

⁵²⁸ RICOEUR, 2016 (3), p. 317.

⁵²⁹ RICOEUR, 2016 (3), p. 318.

⁵³⁰ RICOEUR, 2016 (3), p. 318.

que aquilo que estamos lendo realmente aconteceu. E julgamos também. Buscamos justificativas para determinados comportamentos, para certas ações. Queremos saber o porquê Auschwitz aconteceu. Queremos saber para nunca mais acontecer. Exclamamos com Adorno, *que Auschwitz não se repita!*

Ao lembrarmos tornamos o passado presente, dele buscamos não esquecer. A ficcionalização da história nos possibilita “uma ilusão de presença”⁵³¹. Diante de nossos olhos, “olhos para ver e para chorar”⁵³², um passado a nós é figurado, e *inesquecível* se torna. Seres humanos que somos, mais do que frágeis nos apresentamos. Vivemos e morremos, cem anos é muito para nós. Sem a memória, estaríamos fadados a repetir as mesmas coisas sempre, numa espiral sem fim. A história traz à tona aquilo que não vivemos, que não experienciamos, que não sentimos na pele. De vestígios em vestígios, cada vez mais coerentes e plausíveis, o que já foi se apresenta. Não inventado, um passado sim é recriado. Esse mundo que habitamos historicamente pede para não ser esquecido. Por isso recontamos, sob as mais diferentes óticas, buscando as mais diversas explicações. Porque aquilo que foi aconteceu do jeito que aconteceu? Essa talvez seja a grande pergunta a ser respondida pela história.

Ficcionalizada a história, de que maneira historicizamos a ficção? Num primeiro momento, “diria que narrar qualquer coisa é narrar *como se* isso tivesse se passado”⁵³³. *Era uma vez...* e assim adentramos num mundo.

Este livro contém as anotações que nos ficaram daquele a quem chamávamos, para usar uma expressão de que ele próprio usualmente se valia, o Lobo da Estepe. Seria ocioso indagar se este manuscrito necessita ou não de um prefácio; seja como for, de minha parte julgo imperioso acrescentar, às do Lobo da Estepe, algumas páginas em que procurarei plasmar as recordações que me ficaram de sua pessoa. Bem pouco é o que sei a seu respeito, sendo-me particularmente desconhecidos o seu passado e a sua origem: conservo, entretanto, de sua personalidade uma forte impressão e – cumpre-me declará-lo – bastante simpática, apesar de tudo. O Lobo da Estepe era um homem de cerca de 50 anos que, certa vez, faz alguns anos, apareceu em casa de minha tia à procura de um quarto mobiliado para alugar. Interessou-se por um compartimento no andar superior, bem como por um dormitório contíguo ao mesmo. Voltou dias depois, trazendo consigo duas malas e uma grande caixa com livros, e morou conosco durante cerca de nove ou dez meses. Vivia muito sossegado e para si. Não fora a proximidade de nossos dormitórios nos proporcionar ocasionais encontros na escada e no corredor, e não nos teríamos conhecido, pois o homem era de fato insociável. E insociável a tal ponto que assim, estou para dizer, eu jamais observara em quem quer que fosse. Era realmente um

⁵³¹ RICOEUR, 2016 (3), p. 322.

⁵³² RICOEUR, 2016 (3), p. 322.

⁵³³ RICOEUR, 2016 (3), p. 323.

Lobo da Estepe, conforme ele próprio, às vezes, costumava chamar-se: um ser estranho, selvagem e, ao mesmo tempo, tímido, muito tímido mesmo, pertencente a um mundo bem diverso do meu.⁵³⁴

Harry Haller existiu sem existir. Enquanto lemos, Harry Haller existe. Quando falamos que uma ficção narra algo como se esse algo tivesse acontecido é porque esse algo aconteceu para aquele que narra. Os acontecimentos narrados pertencem sim ao passado da voz narrativa. Para o editor, Harry Haller existiu, Harry Haller era vizinho de quarto seu, Harry Haller era tímido ao ponto de ser antissocial. Acontecimentos irreais que são narrados como passado, a tal ponto que nos fazem esquecer da sua irreabilidade. Assim como a história é quase fictícia, podemos afirmar também que em muito a ficção se parece com a história. Em sua coerência, basta se mostrar provável: aquilo que está sendo narrado poderia muito bem ter acontecido de fato. “O *quase passado* da ficção torna-se assim o detector dos *possíveis escondidos no passado efetivo*”⁵³⁵, a verossimilhança que trouxemos quando discutimos a *Poética* de Aristóteles, “abarca tanto as potencialidades do passado “real” como os possíveis “irreais” da pura ficção”⁵³⁶. Mesmo que livre da necessidade da comprovação documental, amarras estas necessárias para um historiador, “a ficção não está internamente amarrada pelas obrigações para com o quase passado”⁵³⁷? Escrever uma ficção muito pede do autor. Esse mundo a que pertence a voz narrativa pede, ou melhor, demanda coisas que, se não obedecidas, habitado ele não pode ser. Se a dívida do historiador é para com os mortos, a dívida do poeta é para com esse mundo habitado pela voz narrativa.

No ato de narrar nos encontramos, experiências e expectativas são colocadas em palavras, palavras essas que ultrapassam o viver individual. Agimos e padecemos. Não somos perfeitos. Não somos completos. Não somos fechados. Se assim somos, com o ato de narrar não seria diferente. O que queremos aqui é uma mediação imperfeita, aberta, inacabada. Temos como referência um passado que escapa “à simples cronologia”⁵³⁸ e um “*futuro-transformado-em-presente*, voltado para o ainda não”⁵³⁹. Mesmo que imperfeitos, buscamos a coesão, com a superação do estranhamento buscamos um saber adquirido. Um passado presente assumimos, um espaço de

⁵³⁴ HESSE, Herman. *O Lobo da Estepe*. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Record\Altaya, 1995, p. 07/08.

⁵³⁵ RICOEUR, 2016 (3), p. 327.

⁵³⁶ RICOEUR, 2016 (3), p. 327.

⁵³⁷ RICOEUR, 2016 (3), p. 327.

⁵³⁸ RICOEUR, 2016 (3), p. 354.

⁵³⁹ RICOEUR, 2016 (3), p. 355.

experiência narramos. Mas ao narrar percebemos que não conseguimos ficar parados, que no movimento de olhar para trás flertamos e muito com aquilo que esperamos ser, talvez. Tanto a experiência do passado quanto a expectativa frente ao futuro, no aqui presente se encontram inseridas. Entre a situação limitante e o horizonte sempre ultrapassado, mas nunca incluso no presente, em palavras tentamos juntá-los. E assim narramos. É ao narrar que percebemos a necessidade de “reabrir o passado, reavivar nele potencialidades irrealizadas, impedidas, massacradas até”. Ao invés de olharmos para o passado como algo único, imutável, ganhamos muito em aceitarmos ele como um tempo que nos atravessa, *gerador de sentido*, interpretamos e reinterpretamos suas heranças. Com esse olhar, abrimos espaço para o movimento, O movimento daquele que sempre nos escapa, mas que sempre presente se encontra. Percebemos aqui uma fusão de horizontes pedindo para ser contada: um passado que interpretado é em constante fusão com um presente que interpreta.

Podemos então nos ver livres dessa condição que o tempo vivido nos impõe? Com Agostinho chegamos a um paradoxo: um presente que se apresenta de três maneiras diferentes – presente do presente, presente do passado e presente do futuro. Para no paradoxo não encalhamos, contamos com Husserl e Heidegger. Para o primeiro, o presente vivido possui uma certa espessura, não mais instantâneo, o seu presente possui em si o passado recente e o futuro iminente. Temos com ele um processo contínuo de retenção e protensão dos acontecimentos, uma relação de presentes e quase presentes. Já no segundo, a relação se dá entre o ter-sido, o por-vir e o tornar-presente, no plano do viver, com a mundanidade do mundo. Ao lermos *Mrs. Dalloway*, temos que lidar simultaneamente com as expectativas de um jantar ainda por acontecer e com as lembranças de um passado já acontecido. “A arte de Virginia Woolf está em imbricar o presente, suas regiões de iminência e de recência, num passado lembrado e, assim, fazer progredir o tempo retardando-o”⁵⁴⁰, fazendo com que cada personagem tenha uma consciência de tempo diferente – Septimus é constantemente arrancado do presente vivo pelas lembranças de sua passagem pela guerra, a tal ponto que vivendo nas lembranças, não consegue no presente mais viver.

Tudo tinha se imobilizado. A vibração dos motores soava como uma pulsação irregular batendo pelo corpo inteiro. O sol ficou extraordinariamente quente porque o carro tinha parado na frente da vitrine da *Mulberry's*; senhoras de idade no segundo andar dos ônibus abriram as sombrinhas pretas; uma sombrinha verde aqui, uma vermelha ali se abriram com um pequeno estalido. *Mrs. Dalloway*, indo à vitrine com os braços cheios de ervilhas-de-cheiro, olhou para fora com a carinha

⁵⁴⁰ RICOEUR, 2016 (3), p. 224.

rosada franzida numa interrogação. Todos olhavam o automóvel. Septimus olhava. Os rapazes apeavam das bicicletas. O trânsito aumentava. E lá estava o carro parado, com as cortinas fechadas, e nelas uma estampa curiosa que parecia uma árvore, pensou Septimus, e essa convergência gradual de tudo para um foco central diante de seus olhos, como se algum horror tivesse aflorado quase à superfície e estivesse prestes a explodir em chamas, o aterrorizou. O mundo oscilava, estremecia e ameaçava explodir em chamas. Sou eu que estou bloqueando o caminho, pensou. Não era ele que estava sendo olhado e apontado; não estava plantado ali, enraizado na calçada, para uma finalidade? Mas qual finalidade?⁵⁴¹

Recobrimento em Husserl, repetição em Heidegger, variações em Woolf – o que vemos nas variações imaginativas da ficção são os diferentes modos de se realizar essas aporias. Numa figura singular, numa personagem, um sentido universal se apresenta. Sentido universal esse que “se diz de múltiplas maneiras”⁵⁴². Com a ficção ganhamos em possibilidades. Não há a necessidade de horizontalidade no tempo para uma estória se desenrolar. Muitos são os seus tempos. Muitas são as suas formas temporais. Muitas e diversas são as suas variações. Enquanto ficção, podemos voar, podemos nos embriagar – “somente a ficção, por continuar ficção enquanto projeta e retrata a experiência, pode se permitir um pouco de ebriedade”⁵⁴³. As amarras do tempo vivido aqui na ficção podem muito bem não existir, com elas eu posso brincar. Te puxo e repuxo tempo. Tempo sois vários para mim. Tempo, tempo, tempo.

Eram exatamente doze horas; doze pelo Big Bem; cuja badalada foi flutuando até toda a zona norte de Londres; fundiu-se às de outros relógios, mesclou-se leve e etérea com as nuvens e fiapos de fumaça e morreu lá longe entre as gaiotas – bateram as doze enquanto Clarissa Dalloway estendia o vestido verde na cama e os Warren Smith desciam a Harley Street. Às doze era o horário da consulta deles. Provavelmente, pensou Rezia, era a casa de Sir William Bradshaw com o carro cinza na frente. (Os círculos de chumbo se dissolveram no ar.)⁵⁴⁴

Muito mais do que inovadores, devemos nos ver “sempre, primeiro, em situação relativa de herdeiros”⁵⁴⁵. As proposições de sentido que recebemos do passado as recebemos como verdades, como uma real “possibilidade de ouvir as vozes extintas do passado”⁵⁴⁶. Ouvimos coisas, dizemos outras, contamos histórias, escrevemos sensações. E também recebemos tudo isso, histórias nos são contadas. Somos, pois, herdeiros de um passado simbolicamente mediado – “nosso passado

⁵⁴¹ WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: L&PM Pocket, 2012, p. 13.

⁵⁴² RICOEUR, 2016 (3), p. 227.

⁵⁴³ RICOEUR, 2016 (3), p. 229.

⁵⁴⁴ WOOLF, 2012, p. 66.

⁵⁴⁵ RICOEUR, 2016 (3), p. 377.

⁵⁴⁶ RICOEUR, 2016 (3), p. 380.

nos interroga e nos questiona antes mesmo que o interroguemos e o questionemos”⁵⁴⁷. Somos constantemente afetados por esse passado que adora brincar de esconde-esconde. Nessa busca de sentidos, não podemos esquecer, nos encontramos também em estado de não-certeza, ao mesmo tempo que familiarizados estamos, como estranhos agimos, e vice-versa. É nessa crítica à *pretensão de verdade* que a tradição possui que novas interpretações aparecem, inovações acontecem e espaços para outras verdades começam a surgir – “possibilidades esquecidas, potencialidades abortadas, tentativas reprimidas”⁵⁴⁸ passam a fazer parte da história. São essas experiências que aqui no presente almeja-se reunir. Este momento da ação, esta mediação entre “a recepção do passado transmitido por tradição e a projeção de um horizonte de expectativas”⁵⁴⁹ começa algo novo: “começar é começar a continuar: uma obra tem de prosseguir”⁵⁵⁰. Eu posso, eu faço. Esse meu fazer inserido está no curso das coisas. Inserido, busca algo mais do que um instante qualquer. Inserido, eticamente colocada me encontro. No presente, pede-se uma continuação. Que a tradição seja um museu de grandes novidades, pois a vida, esse objeto do nosso narrar, não quer ser tão somente preservada para as gerações vindouras: amplia-me, ela grita! “Somente a grandeza de hoje reconhece a de outrora: de igual para igual! Em última instância, é da força do presente que procede a força de refigurar o tempo”⁵⁵¹. Que nossas tradições sejam vivas! Que façamos. Que caiamos na sedutora insustentável leveza do ser. E que sejamos mais! Mais do que “apenas máquinas de pensar, de escrever e de falar”⁵⁵², mais do que meros repetidores daquilo que foi. Que nossos horizontes se fundem. Que nossas experiências se refigurem.

Assim, na América, quando o sol se põe e eu sento no velho e arruinado cais do rio olhando os longos, longos céus acima de Nova Jersey, e posso sentir toda aquela terra rude se derramando numa única, inacreditável e elevada vastidão até a Costa Oeste, e toda aquela estrada seguindo em frente, todas as pessoas sonhando nessa imensidão, e em Iowa eu sei que agora as crianças devem estar chorando na terra onde deixam as crianças chorar, e essa noite as estrelas vão aparecer, e você não sabe que Deus é a Ursa Maior? E a estrela do entardecer deve estar morrendo e irradiando sua pálida cintilância sobre a pradaria antes da chegada da noite completa que abençoa a terra, escurece todos os rios, recobre os picos e oculta a última praia e ninguém, ninguém sabe o que vai acontecer a qualquer pessoa, além

⁵⁴⁷ RICOEUR, 2016 (3), p. 379.

⁵⁴⁸ RICOEUR, 2016 (3), p. 388.

⁵⁴⁹ RICOEUR, 2016 (3), p. 398.

⁵⁵⁰ RICOEUR, 2016 (3), p. 392.

⁵⁵¹ RICOEUR, 2016 (3), p. 406.

⁵⁵² NIETZSCHE, Friedrich. Considerações extemporâneas in *Obras incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999, p. 279.

dos desamparados andrajos da velhice, eu penso em Dean Moriarty; penso até no velho Dean Moriarty, o pai que jamais encontramos; eu penso em Dean Moriarty.⁵⁵³

Em busca do tempo refigurado, o tempo fictício encontramos. Fazendo uso da irrealidade das personagens, as marcas temporais de suas experiências não se apresentam necessariamente conectadas à mesma rede temporal que as figuras narradas pelo historiador tem de responder. “Cada experiência temporal fictícia cria seu mundo, e cada um desses mundos é singular, incomparável, único”⁵⁵⁴, e além de tudo, não totalizável. As amarras do tempo que prendem o historiador não têm o mesmo efeito no narrador. Essa independência da ficção abre uma gama de possibilidades imaginativas que o historiador uso não pode fazer, em razão de sua preocupação com a veracidade dos fatos por ele narrados. Na ficção, gigantes existem, animais falam, mágicas são possíveis, Penélope e Lóri podem conviver na mesma estória, em 1984 o *Big Brother* é o líder máximo da humanidade – “personagens históricos, acontecimentos datados ou datáveis, bem como lugares geográficos conhecidos”⁵⁵⁵ podem muito bem se misturar “com os personagens, os acontecimentos e os lugares inventados”⁵⁵⁶. Personagens fictícios podem viver em mundos muito similares ao nosso, como também se encontrarem numa linda distopia kafkaniana. Hans Castorp vive no período antes da Primeira Guerra Mundial, Macabéa, de origem alagoana, vive no Rio de Janeiro, Clarissa Dalloway em 1923 é a nós apresentada. Exatamente por causa da ficcionalidade dessas personagens, o ano de 1914 que termina o percurso de Hans Castorp não é o mesmo ano de 1914 que Eric Hobsbawn em seu *Era dos extremos* nos narra. Acontecimentos históricos reais, na ficção, ganham um aspecto de irrealidade. O mesmo acontecimento, em cada mundo ficcional, é um acontecimento único – “simultaneamente, é preciso dizer que a Primeira Guerra Mundial, enquanto acontecimento histórico, é a cada vez ficcionalizada de modo diferente”⁵⁵⁷, e enquanto ficção, um acontecimento histórico passa a ser “posta na conta do imaginário”⁵⁵⁸. Opondo as variações imaginativas produzidas pela ficção e a fixação e reinscrição do tempo vivido no tempo do mundo produzidas pela história, a riqueza que encontramos ultrapassa as diferentes soluções ofertadas para as aporias do tempo, a grande riqueza que essas variações a nós apresenta está na

⁵⁵³ KEROUAC, Jack. *On the road*. Trad. Eduardo Bueno. Porto Alegre: L&PM, 2011, p. 372.

⁵⁵⁴ RICOEUR, 2016 (3), p. 215/216.

⁵⁵⁵ RICOEUR, 2016 (3), p. 217.

⁵⁵⁶ RICOEUR, 2016 (3), p. 217.

⁵⁵⁷ RICOEUR, 2016 (3), p. 218.

⁵⁵⁸ RICOEUR, 2016 (3), p. 218.

exploração dos aspectos não lineares do tempo vivido, muitas vezes ocultado pela história na sua busca pela inserção de sua narrativa no tempo do mundo.

As aporias que aqui nos foram apresentadas e *solucionadas* poeticamente não deixaram de existir: quando buscamos pensar o tempo vivido através das variações imaginativas que as ficções nos oferecem passamos a ocupar um lugar que o tempo histórico não consegue, e não pode, ocupar. Com essa tal de liberdade, as aporias deixam sua concretude paralisante de lado e passam a produzir imagetivamente as suas mais variadas formas de ser e estar no tempo. Nossa capacidade de existir poeticamente apresenta nossas infinitas possibilidades de existir historicamente: existindo na ficção, existimos na vida, ou seria o contrário, existindo na vida, existimos na ficção?

A necessidade de desconectar o sistema dos tempos verbais da experiência viva do tempo e a impossibilidade de separá-lo completamente dessa experiência me parecem ilustrar maravilhosamente bem o estatuto das configurações narrativas, simultaneamente *autônomas* com relação à experiência cotidiana e *mediadoras* entre o antes e o depois da narrativa.⁵⁵⁹

Diferentemente do nosso viver, uma narrativa se encontra liberta das amarras do tempo cronológico a qual estamos estritamente vinculados. Do nosso viver intuitivamente cronologizado, de nosso viver logicamente analisados sob a ótica do passado, presente e futuro a ficção aí bebe, para então se desprender. Como bom aluno, seu papel está em superar o seu mestre. O próprio ato de narrar já em si inclui uma reflexão sobre os acontecimentos que ali estão sendo narrados. Se uma narrativa for extremamente previsível, criada de forma extremamente lógica, respeitando a todas as regras da semiótica, com Ricoeur afirmamos: “não haveria acontecimento. Não haveria surpresa. Não haveria nada para contar”⁵⁶⁰. Em suma, não haveria ficção que a isso sobrevivesse. Suas contradições, erros, peculiaridades é o que lhe dá luz. É o que a torna possível de acontecer. Uma boa intriga em muito joga com nossa realidade. Nos inquieta. Nos cria dúvidas. Nos faz parar e pensar. Porém, afirmar isso não nos tira de todo a inquietação. A relação entre o tempo da ficção e o tempo do viver é por demais complexo para simplesmente numa frase desfazermos todos os seus enlaces.

Pensando com o olhar da história tão somente, o conceito de refiguração não faz muito sentido. Quando temos uma narrativa histórica pela frente temos quase que conjuntamente a ideia de que estamos em contato com a narrativa de algo que *realmente* aconteceu no passado, seja ele

⁵⁵⁹ RICOEUR, 2016 (2), p. 105/106.

⁵⁶⁰ RICOEUR, 2016 (2), p. 96.

distante ou próximo. Quando lemos sobre os campos de concentração em Auschwitz ou sobre as conquistas de Alexandre, o Grande, nossa leitura parte do pressuposto que esses fatos narrados aconteceram exatamente como narrados. Porém, como Ricoeur vem nos lembrar, essa noção de realidade é por demais ficcional. Temos sim um passado que foi *real*, porém esse passado está para nós desaparecido. O que é possível acessar são tão somente seus vestígios. E, para que, de vestígios em vestígios uma narrativa aconteça, um caráter inventivo por parte daquele que narra se torna necessário. O narrador histórico vem aqui ocupar os vazios desse passado por nós perdido e ao mesmo tempo vislumbrado. Podemos perceber já então os problemas conceituais que envolvem a noção de realidade. Problemas esses que só aumentam quando passamos para o mundo da ficção. Se Alexandre, Napoleão, Elizabeth I são personagens que existiram, temos documentos que assim o comprovam, o que falar de Édipo, Antígona, Bovary? “Os personagens, os acontecimentos, as intrigas”⁵⁶¹ que lemos numa ficção, as temos como pura criação. Em outras palavras, elas são *irreais*. Como poderíamos então falar em referência frente uma irrealidade? Para Ricoeur, ficarmos presos nessa dicotomia não nos é salutar. A ficção pede um além do ser caracterizada como aquilo que não é real. Sendo capazes de vidas transformar, as ficções afetam, não apenas os seus leitores, mas também o mundo em que aparece. “Tudo se passa como se a ficção, criando mundos imaginários, abrisse à manifestação do tempo uma carreira ilimitada”⁵⁶².

Com a conceitualização de mundo do texto já por nós apresentada, percebemos que o texto nos apresenta “um mundo no qual poderíamos morar e desenvolver nossas potencialidades mais próprias”⁵⁶³. Ação essa que só acontece enquanto um texto lido é. Não podemos esquecer que é somente no ato da leitura que “o mundo fictício do texto e o mundo efetivo do leitor”⁵⁶⁴ se conectam. Da vida um texto surge, com a leitura à vida ele retorna. Se com a história falamos em representação de um passado real, aqui na ficção iremos falar de uma relação de *aplicação* com esse tempo outro. Já que tanto ficção quanto história são capazes de refigurar o tempo, ou seja, trabalham “no plano do agir e do padecer humanos”⁵⁶⁵, iremos a partir de agora trocar a palavra referência pela palavra refiguração. Não mais uma referência cruzada entre história e ficção acontece, e sim uma refiguração cruzada. Refiguração essa que acontece através dos empréstimos

⁵⁶¹ RICOEUR, 2016 (3), p. 171.

⁵⁶² RICOEUR, 2016 (2), p. 275.

⁵⁶³ RICOEUR, 2016 (3), p. 172.

⁵⁶⁴ RICOEUR, 2016 (3), p. 172.

⁵⁶⁵ RICOEUR, 2016 (3), p. 172.

que cada uma delas concede à outra – “dessas trocas íntimas entre historização da narrativa de ficção e ficcionalização da narrativa histórica, nasce o chamado tempo humano, que nada mais é que o tempo narrado”⁵⁶⁶. Tempo este que flerta com a expectativa, com a tradição e com o “surgimento intempestivo do presente”⁵⁶⁷. O tempo, essa entidade abstrata, há muito que na filosofia é motivo de grandes indagações. Ele existe? A cronologia é uma invenção humana? Somos somente presente? Ou somos passado e futuro também? Entre o tempo vivido e o tempo universal, iremos aqui trabalhar as questões envolvendo o tempo histórico. Tempo este inventivo, criador. Tempo este complexo e paradoxal. Tempo este que sob o olhar da *poética da narrativa* buscamos nesse caminho compreender.

2.2 Quixotes e Bovarys: um projetar de mundos

*“Vamos agora. Arrisque. Faça-se a vida”
(James Joyce)*

E assim começamos:

Esta história poderia chamar-se “As Estátuas”. Outro nome possível é “O Assassinato”. E também “Como Matar Baratas”. Farei então pelo menos três histórias, verdadeiras, porque nenhuma delas mente a outra. Embora uma única, seriam mil e uma, se mil e uma noite me dessem. A primeira, “Como Matar Baratas”, começa assim: queixei-me de baratas. Uma senhora ouviu-me a queixa. Deu-me a receita de como matá-las. Que misturasse em parte iguais açúcar, farinha e gesso. A farinha e o açúcar as atrairiam, o gesso esturricaria o de-dentro delas. [...] A outra história é a primeira mesmo e chama-se “O Assassinato”. Começa assim: queixei-me de baratas. Uma senhora ouviu-me. Segue-se a receita. E então entra o assassinato. [...] A terceira história que ora se inicia é a das “Estátuas”. Começa dizendo que eu me queixara de baratas. Depois vem a mesma senhora. Vai indo até o ponto em que, de madrugada, acordo e ainda sonolento atravesso a cozinha. [...] E na escuridão da aurora, um arroxeador que distancia tudo, distingo a meus pés sombras e brancuras: dezenas de estátuas se espalham rígidas. [...] A quarta narrativa inaugura nova era no lar. Começa como se sabe: queixei-me de baratas. Vai até o momento em que vejo os monumentos de gesso. Mortas, sim. [...] Eu iria então renovar todas as noites o açúcar letal? [...] Escolhi. E hoje ostento secretamente no coração um aplaca de virtude: “Esta casa foi dedetizada”. A quinta história chama-se “Leibniz e a Transcendência do Amor na Polinésia”. Começa assim: queixei-me de baratas”.⁵⁶⁸

⁵⁶⁶ RICOEUR, 2016 (3), p. 173.

⁵⁶⁷ RICOEUR, 2016 (3), p. 174.

⁵⁶⁸ LISPECTOR, Clarice. *A quinta história* in MOSER, Benjamim (org.). *Todos os Contos*, Rio de Janeiro: Rocco, 2016, p. 335/337.

Começar com Clarice é aceitar uma busca errante: a do entreatos. E para isso, uma disponibilidade precisamos de você leitor, precisamos que você olhe para as palavras como vida. Com Wilde ouvimos um viva, viva para a vida. Com Nietzsche um vede toma conta – “Vede! Vede bem! Essa é a vossa vida! Este é o ponteiro do relógio de vossa existência”⁵⁶⁹. Nós somos existência. Uma existência que vive à base da inter-relação. Com Heidegger lembramos, somos *seres-no-mundo* e *seres-com-outros*. Um eu sem um outro não acontece, para esse eu existir um encontro se faz necessário, um encontro que vários pode ser, um encontro com outros que aí estão. E disso, não podemos fugir. E também não queremos. Nesse entre nos encontramos, nesse entre errante nos colocamos. E porque Clarice? Porque não são as linhas que a interessam, são os silêncios, os vazios, aquilo que só podemos encontrar nas entrelinhas – um não-dado que problemas criam, e que de caixas esquemáticas conceituais foge correndo. Ao ficcionalizar o mundo, ao colori-lo, ao musicalizá-lo, a existência humana passa a ter sentido mais amplo, ultrapassa a biologia do nascer, comer, morrer. À la Caspar David Friedrich em seu *O Viajante sobre um Mar de Névoas* ou Edward Hopper com sua *Manhã de Sol*, num abismo parece que fomos colocados, na imensa solidão de nossa própria companhia presos nos sentimos. Mas é nesse processo que o espanto do ser acontece. Se habitamos mesmo o mundo de forma poética, como diria Holderlin, o abismo é um momento. Com Clarice somos lembrados que viver sem ser apenas aparentando ser, por mais prático que possa parecer, não é um viver a querer. Sua literatura em busca está da pulsação. Ela não quer ser esmiuçada, estruturada, conceitualizada, classificada – ela quer ter o direito de manter alguns de seus segredos em segredo. Ela somente quer uma coisa: ser lida. Ela quer companhia. *Livros são flores ou frutas*. Afirmar que um livro somente lido quer ser parece ser algo mais fácil de falar do que de fazer. Somente ler já nos é uma tarefa por demais complexa, o próprio ato de ler nos desafia. Desafio esse que para quem aceita, é uma volta quase que sem fim. Imersos nessa imensidão de possíveis mundos, de possíveis habitares que nos embatem, sorrimos diante da tarefa.

⁵⁶⁹ NIETZSCHE, 1999, p. 138.

Aqui e agora iremos pensar os mundos da ficção. Quem são? Que referências trazem? Como se dão? Em que estatuto se encontram? De que forma se apresentam? Em busca de respostas, tomaremos como fio condutor o conceito de *variações imaginativas* por Ricoeur apresentado.

Para adentrarmos nas variações imaginativas, sobre o tempo iremos falar um pouco mais. Nesse nosso caminhar as diferenciações entre o tempo de narrar, o tempo narrado e a experiência fictícia do texto serão os nossos pontos de parada. Ricoeur nos faz a seguinte pergunta: se considerarmos o ato de narrar como o ato de presentificar certos acontecimentos do nosso viver, qual seria então a presentificação do tempo narrado? Pensando nisso, duas possibilidades de resposta nos aparecem: podemos ver aquilo que é narrado como algo representado ou podemos ir além, e afirmar que aquilo que é narrado é “fundamentalmente a “temporalidade da vida””⁵⁷⁰. Buscando algo diferente de uma relação *ou* excludente, é possível juntar essas duas respostas na seguinte declaração: toda narrativa é um processo de vida, “toda narrativa, desde a *Ilíada*, conta o próprio fluir”⁵⁷¹. Ricoeur nos relembra Goethe, que afirma que a vida não é capaz de um todo formar e que “a natureza pode produzir seres vivos, mas eles são indiferentes; a arte pode produzir apenas seres mortos, mas eles são significantes”⁵⁷². Estamos em busca, na busca de “arrancar o tempo narrado da indiferença por meio da narrativa”⁵⁷³, de elevar a ordinariedade do nosso dia a dia ao estatuto significativo de obra de arte. A relação entre o tempo de narrar e o tempo narrado pode aqui ser entendida como um jogo, em que aquilo que está em jogo é a própria *vivência*.

Até onde vou eu e em onde já começo a ser Ângela? Somos frutos da mesma árvore? Não – Ângela é tudo o que eu queria ser e não fui. O que é ela? ela é as ondas do mar. Enquanto eu sou floresta espessa e sombria. Eu sou no fundo. Ângela se espalha em estilhaços brilhantes. Ângela é a minha vertigem. Ângela é a minha reverberação, sendo emanção minha, ela é eu. Eu, o autor: o incógnito. É por coincidência que eu sou eu. Ângela parece uma coisa íntima que se exteriorizou. Ângela não é um “personagem”. É evolução de um sentimento. Ela é uma ideia encarnada no ser. No começo só havia a ideia. Depois o verbo veio ao encontro da ideia. E depois o verbo já não era meu: me transcendia, era de todo mundo, era de Ângela.⁵⁷⁴

Porém, como mantermos o caráter experimental desse jogo sem perder de vista sua ficcionalidade? Um segundo passo daremos pois. Ao pensarmos no mundo do texto dois elementos

⁵⁷⁰ RICOEUR, 2016 (2), p. 132.

⁵⁷¹ RICOEUR, 2016 (2), p. 132.

⁵⁷² RICOEUR, 2016 (2), p. 135/136.

⁵⁷³ RICOEUR, 2016 (2), p. 136.

⁵⁷⁴ LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 30.

rapidamente nos vem à mente: o ponto de vista e a voz narrativa, figuras essas essenciais que nos auxiliam no nosso caminhar ao habitar este mundo por eles projetados. Quando adentramos um mundo do texto temos que ter em mente o fato de que este mundo que estamos entrando é o mundo em que aquele ou aqueles personagens vivem, um mundo que o narrador conhece muito bem, um mundo que sob todas as óticas, por inventado ser, não pertencemos a ele. Seres que pensam, seres que sentem, seres que agem – a voz narrativa tem aqui o poder de nos oferecer, enquanto leitores, “uma braçada de experiências temporais a serem compartilhadas”⁵⁷⁵. É o caso de Clarissa Dalloway, “mulher de cerca de 50 anos, da alta sociedade londrina”⁵⁷⁶, que no decorrer de um único dia, do seu preparo para ir comprar flores para a recepção que dará a noite que conseqüentemente é o fim da narrativa, questões envolvendo traumas de guerra, casamentos por interesse, amores não vivenciados, privilégios de classe, loucura, mundanidade – esses e mais alguns são os temas que perpassam Mrs. Dalloway⁵⁷⁷. Cada personagem que aparece ao longo da narrativa possui uma experiência temporal que lhe é única, “haverá muitas idas e vindas, incidentes, encontros”⁵⁷⁸, marcados pelas badaladas do Big Ben, o príncipe de Gales passa de carro, um aeroplano exibe letras publicitárias, Peter Walsh, antigo amor de Clarissa, volta das Índias, Richard, marido de Clarissa, compra-lhe rosas ao invés de pérolas – “uma parada no mesmo lugar, uma pausa no mesmo lapso de tempo, forma uma passarela entre duas temporalidades estranhas uma à outra”⁵⁷⁹. Uma *experiência viva* esses personagens possuem, assim como nós, as personagens devem também assim serem enxergadas, únicas em suas experiências. Por fora a hora pode até ser a mesma, mas por dentro, cada um de nós, reais e ficcionais, temos um tempo que é nosso. Para Septimus, seu tempo “não pode ser de forma alguma comparado com o dos portadores do saber médico, seu sentido de proporção, seus vereditos seu poder de infligir o sofrimento. Septimus joga-se pela janela”⁵⁸⁰. Clarissa e Septimus não possuem o mesmo tempo, “sua festa não terminará num

⁵⁷⁵ RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa – Tomo II*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995, p. 184.

⁵⁷⁶ RICOEUR, 1995, p. 184.

⁵⁷⁷ Ricoeur sobre o romance, Mrs. Dalloway “A técnica narrativa é tão sutil quanto é simples o fio da narrativa. Clarissa Dalloway, mulher de cerca de 50 anos, da alta sociedade londrina, dará naquela mesma noite [junho de 1923] uma recepção, cujas peripécias assinalarão a culminação e o encerramento da narrativa. O tecer da intriga consiste em formar uma elipse cujo segundo foco é o jovem Septimus Warren Smith, antigo combatente da Grande Guerra, que a loucura leva ao suicídio algumas horas antes da recepção de Clarissa. O núcleo da intriga consiste em fazer o doutor Bradshaw, celebridade médica que faz parte do círculo mundano de Clarissa, comunicar a notícia da morte de Septimus. A história pega Clarissa pela manhã, no momento em que ela se prepara para ir comprar flores para sua recepção; e a abandonará no momento mais crítico de sua noitada” in RICOEUR, 1995, p. 1985.

⁵⁷⁸ RICOEUR, 1995, p. 185.

⁵⁷⁹ RICOEUR, 1995, p. 188.

⁵⁸⁰ RICOEUR, 1995, p. 195.

desastre”⁵⁸¹, um mesmo mundo, uma mesma voz narrativa, pontos de vista diferentes a nós são apresentados. Septimus não sobrevive, Clarissa aceita o desafio. Experiências solitárias que tecidas juntamente foram. Experiências essas que numa totalidade nós ao ler somos tragados.

O *eu* da vida em *eu* personagem se transforma, ali vai se modificando – “o peso da ficção repousa na invenção de personagens, de personagens que pensam, sentem, agem e que são a origem-eu fictícia dos pensamentos, sentimentos e ações da história narrada”⁵⁸² – Ricoeur nos lembra, “nenhuma outra arte mimética foi tão longe na representação do pensamento, dos sentimentos e do discurso quanto o romance”⁵⁸³. Contudo, uma mediação elas pedem. Como seus discursos a nós chegam? Vamos lembrar o que dissemos em nossa análise da *Poética*: “o personagem pertence verdadeiramente ao “o que” da *mimesis*”⁵⁸⁴. Fazendo uso de Aristóteles a nosso favor, percebemos que o ponto de vista é o ponto de vista das personagens que ali estão sendo narradas, a nós apresentadas. É próprio de uma ficção lermos pensamentos, toda uma vida ali em palavras se encontra. O mundo da ação e o da introspecção tecidos juntos são, “a arte da ficção consiste [...] em misturar o sentido do cotidiano e o da interioridade”⁵⁸⁵. Se no nosso dia a dia temos expressões, insinuações, comportamentos que dificultam nossa interpretação do outro, o ato de vermos uma vida sendo narrada nos abre uma gama de possibilidades a que não estamos acostumados – a relação pensamento/fala aqui se dá diretamente.

Pois, morando em Westminster – quantos anos agora? mais de vinte –, a pessoa sente mesmo em pleno trânsito, ou acordando à noite, Clarissa tinha a maior convicção, uma solenidade ou silêncio especial; uma pausa indescritível; uma ansiedade (mas podia ser o coração dela, afetado, disseram, pela gripe) antes de soar o Big Ben. Pronto! Bateu. Primeiro um aviso, musical; então a hora, irrevogável. Os círculos de chumbo se dissolveram no ar. Como somos tolos, pensou atravessando a Victoria Street. Pois só os céus sabem por que a gente tem tanto amor por ela, cuida tanto dela, trata com jeito, constrói, desmonta, recria toda ela a cada instante em nossa volta; e as mulheres mais desmazeladas, mais abatidas pela desgraça, sentadas nos degraus das portas (sua ruína a bebida) fazem a mesma coisa; não há, sentiu com a maior convicção, como tratá-las por decreto parlamentar por causa daquela mesmíssima razão: elas amam a vida. No olhar das pessoas, no andar ondulante, no passo firme ou arrastado; na gritaria e tumulto; nas carroças, automóveis, ônibus, furgões, homens-cartaz gingando e arrastando os pés; nas bandas e realejos; na marcha, no refrão e na estranha cantoria aguda de algum avião lá em cima estava o que ela amava: a vida, Londres, este momento de junho⁵⁸⁶.

⁵⁸¹ RICOEUR, 1995, p. 198.

⁵⁸² RICOEUR, 2016 (2), p. 111.

⁵⁸³ RICOEUR, 2016 (2), p. 153.

⁵⁸⁴ RICOEUR, 2016 (2), p. 152/153.

⁵⁸⁵ RICOEUR, 1995, p. 187.

⁵⁸⁶ WOOLF, 2012, p. 06/07.

Nossa preocupação aqui não é de uma pesquisa taxionômica. Não estamos em busca de definições específicas de características tipos de personagens e narrativas. Se temos um narrador onisciente, em primeira pessoa, num discurso indireto livre, ausente – nossas indagações são outras. As noções de ponto de vista e de voz narrativa estão sendo levantadas tendo em mente não suas inúmeras possibilidades teórico-conceituais e sim algo mais amplo, “com essa propriedade maior da ficção narrativa que é de produzir o discurso de um narrador narrando o discurso de personagens fictícios”⁵⁸⁷. O que nos interessa é esse lugar em que personagens conversam uns com os outros, em que o narrador conversa conosco, em que direção essa narrativa está nos levando. Que ponto de vista estamos sendo levados a tomar. “*De onde* vemos o que é mostrado pelo fato de ser narrado? E assim, de onde se fala?”⁵⁸⁸. Que visão de mundo esse mundo ficcional específico está nos apresentando. “*Quem* fala aqui?”⁵⁸⁹. Com o *onde* um convite é feito ao leitor, com o *quem* um mundo é apresentado ao leitor. Na junção, um mundo do texto temos, um mundo que “como a voz que se dirigia a Agostinho na hora da conversão, ela diz: “*“Tolle! Lege!”* Pega e lê!”⁵⁹⁰.

Deve-se saber, então, que o aludido fidalgo, nos momentos em que estava ocioso — que constituíam a maior parte do ano —, deu para ler livros de cavalaria com tanta paixão e prazer que esqueceu quase por completo o exercício da caça, e até mesmo a administração de seus bens; e a tanto chegaram sua curiosidade e desatino que vendeu muitos pedaços de terra de plantio para comprar livros de cavalaria, levando assim para casa quantos havia deles; [...] Enfim, ele se embrenhou tanto na leitura que passava as noites lendo até clarear e os dias até escurecer; e assim, por dormir pouco e ler muito, secou-lhe o cérebro de maneira que veio a perder o juízo. Sua imaginação se encheu de tudo aquilo que lia nos livros, tanto de encantamentos como de duelos, batalhas, desafios, feridas, galanteios, amores, tempestades e disparates impossíveis; e se assentou de tal modo em sua mente que todo aquele amontoado de invenções fantasiosas parecia verdadeiro: para ele não havia outra história mais certa no mundo. Dizia que Cid Ruy Díaz tinha sido muito bom cavaleiro, mas que não se igualava ao Cavaleiro da Espada Ardente, que de um só golpe tinha partido ao meio dois gigantes ferozes e descomunais. Sentia-se melhor com Bernardo del Carpio porque em Roncesvalles matara Roland, o Encantado, valendo-se da artimanha de Hércules, quando sufocou Anteu, o filho da Terra, entre os braços, e falava muito bem do gigante Morgante porque, apesar de ser daquela linhagem gigantesca de soberbos e descomedidos, era afável e bem-educado. Mas, acima de todos, admirava Reinaldos de Montalbán, principalmente quando o via sair de seu castelo e roubar todos com quem topava e quando, além-mar, carregou aquele ídolo de Maomé que era todo de ouro, conforme conta sua história. Para dar

⁵⁸⁷ RICOEUR, 2016 (2), p. 161.

⁵⁸⁸ RICOEUR, 2016 (2), p. 172.

⁵⁸⁹ RICOEUR, 2016 (2), p. 172.

⁵⁹⁰ RICOEUR, 2016 (2), p. 172.

uns bons pontapés no traidor Ganelon, daria a criada que tinha e até sua sobrinha de quebra⁵⁹¹.

Uma e qualquer obra literária tem o poder de “projetar um mundo”⁵⁹². Nesse mundo projetado, há vida, há personagens, há histórias para se contar. Questionar a realidade deste mundo não nos interessa aqui. Ficticiamente é que as personagens literárias existem. Cada uma delas com uma experiência de tempo única. Tendo o mundo como horizonte, a *realidade* das personagens fictícias acontece porque esse mundo narrado é um mundo projetado, “uma experiência *fictícia* que tem como horizonte um mundo imaginário, que continua sendo o *mundo do texto*”⁵⁹³. Essa relação entre mundo do texto e mundo da ação se dá de forma constante, por mais fictício que este mundo narrado seja, em conexão com o tempo vivido o tempo fictício sempre se encontra, a transição entre o antes e o depois do texto não pára. As amarras elas existem, não teria como ser diferente. “A ficção não apenas conserva o vestígio do mundo prático sobre o fundo do qual se destaca, mas reorienta o olhar para os aspectos da experiência que “inventa”, ou seja, simultaneamente descobre e cria”⁵⁹⁴. Ela, a ficção, nos faz olhar para a nossa vida, nos faz questioná-la, nos faz experienciá-la de outra forma. E é apenas na confrontação entre esses mundos que o tempo refigurado podemos plenamente abordar.

Antes de discutirmos esse confronto, vamos antes pensar a experiência fictícia do tempo. O mundo imaginário, esse mundo do texto que viemos conceitualizando, “exige que a obra literária seja *aberta* [...] para um “fora” que ela projeta diante de si”⁵⁹⁵. O mundo do texto é estruturalmente fechado – as palavras são aquelas, aquela será a ordem das frases, aquele será o desfecho da história nós gostando ou não – e habitavelmente aberto – um convite a nós é feito ao lê-lo. Como se fosse uma *janela*, ele possui um recorte específico, único, que não se modifica. Porém, o que vemos através dela nunca é a mesma coisa. Sempre uma nova paisagem se oferece, mesmo que o horizonte de mudanças seja pequeno, do seu quarto, o sol de meio dia ilumina a sala vizinha de um jeito que o meio dia do dia seguinte não conseguirá copiar – teremos outro sol, outro dia, outra sala iluminada, outro mundo. Fechada como foi configurada ela propõe uma constante ocupação que se modifica sempre. Nesse jogo, temos “uma experiência sim, mas fictícia, já que é apenas a obra

⁵⁹¹ CERVANTES, 1981, p. 15/16.

⁵⁹² RICOEUR, 2016 (2), p. 129.

⁵⁹³ RICOEUR, 2016 (2), p. 173.

⁵⁹⁴ RICOEUR, 2016 (2), p. 128.

⁵⁹⁵ RICOEUR, 2016 (2), p. 173/174.

que a projeta”⁵⁹⁶, experiência fictícia essa que se depara com a “experiência ordinária da ação”⁵⁹⁷ causando um encontro, encontro este que vem a refigurar essa experiência ordinária, encontro este que uma nova experiência vem trazer à tona. As variações imaginativas que falamos mais acima são, pois, “variedades da experiência temporal que apenas a ficção pode explorar e que são oferecidas à leitura com o intuito de refigurar a temporalidade comum”⁵⁹⁸. Por isso que, para essas variações compreendermos por inteiro, uma leitura crítica que se volte para tão somente as questões envolvendo a configuração da obra não é uma leitura que nos interessa, truncada demais ela assim nos soaria, estéril inclusive. O que buscamos é uma visão de mundo, uma experiência “que essa configuração *projeta* para fora de si mesma”⁵⁹⁹.

Numa narrativa, vemos aquilo que sabemos e também aquilo que não sabemos. Cada livro possui um centro de temas, um assunto, um paradigma para além de um tema maior que perpassa mais de um único livro. Nessa articulação entre o todo e as partes, assim como os livros, os personagens também eles se comportam como pertencentes a um sistema planetário em que cada um deles se apresenta como um todo particular constituintes de um todo maior. Com isso em mente, um encontro de um personagem fictício com um personagem real pode em muito nos fazer pensar sobre o que antes tínhamos como certo ou duvidoso. Por exemplo, tanto para a vida pessoal de Goethe quanto para a vida ficcional de Meister, Shakespeare é uma figura de suma importância.

Goethe confessa,

a primeira página dele que li foi uma identificação por toda a vida, e quando tinha terminado a primeira peça, fiquei como um cego de nascença a quem um gesto milagroso dá, num instante, a visão. Reconheci, senti vivamente a minha existência expandindo-se, e a falta de com a luz fazia doer os olhos. Lentamente fui aprendendo a ver, e, graças ao meu gênio atento, sinto sempre mais vivamente aquilo que ganhei.⁶⁰⁰

Meister confessa,

quisera – replicou Wilhelm – poder revelar-lhe tudo o que se passa agora dentro de mim. Todos os presságios em relação à humanidade e a seu destino, que me acompanhavam desde pequeno, sem mesmo adverti-los, encontro-os realizados e desenvolvidos nas peças de Shakespeare. Temos a impressão de que ele nos

⁵⁹⁶ RICOEUR, 2016 (2), p. 174.

⁵⁹⁷ RICOEUR, 2016 (2), p. 174.

⁵⁹⁸ RICOEUR, 2016 (2), p. 175.

⁵⁹⁹ RICOEUR, 2016 (2), p. 176.

⁶⁰⁰ GOETHE, Johann Wolfgang von. *Escritos sobre literatura*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 26/27.

decifrou todos os enigmas, sem que possamos entretanto dizer: aqui está a chave que os explica [...] esses olhares ligeiros que lancei ao mundo de Shakespeare me instigam, mais que qualquer outra coisa, a seguir adiante, a progredir com maior rapidez no mundo real, a misturar-me no fluxo dos destinos que lhes estão reservados.⁶⁰¹

Existem aqueles encontros que parecem acontecer na hora exata, no momento exato. Meister já se mostrava incomodado com aquela vida na corte, todo o seu corpo pedia uma mudança. E Shakespeare aparece exatamente neste momento. Como diz Schlegel, seu teatro, “é uma bela caixa de raridades, na qual a história do mundo passa diante de nossos olhos, suspensa nos fios invisíveis do tempo”⁶⁰². Ele vem como uma tempestade cheia de ímpeto. Ao se deparar com as palavras desse monstro do teatro, Meister se vê engolido por elas. Incapaz de se manter no mundo da mesma maneira que antes. Sua atitude muda, seu mundo muda. A experiência que tem consigo mesma já não é mais a mesma. Meister agora já não é mais o mesmo. Ou, como coloca Merleau-Ponty em relação ao seu primeiro contato com as pinturas de Van Gogh, “[ela] está instalada em mim para sempre, foi dado um passo em relação ao qual não posso voltar atrás [...] toda a minha experiência estética será doravante a de alguém que conheceu a pintura de Van Gogh”⁶⁰³. Depois disso, não tem mais como ele voltar atrás. O teatro atingiu o seu ponto máximo, e dele explodiu para o mundo. A cada página que viramos, uma nova transformação vemos acontecer à Wilhelm. Ele não é o herói clássico, que permanece com os mesmos valores do início ao fim da jornada. Ele erra, ele aprende, ele cresce, ele muda. E com isso, as relações que tem com o mundo também se modificam. Nessa passagem do ideal para o real, do infinito para o finito, da parte para o todo, existe um movimento, tudo está contido na obra. Obra essa que tudo projeta. Obra essa que habitada é enquanto lemos.

Dom Quixote partiu para um mundo que se abria amplamente diante dele. Ali podia entrar livremente e voltar para casa quando quisesse [...] em Balzac, o horizonte longínquo desapareceu como uma paisagem atrás dos edifícios modernos que são as instituições sociais: a polícia, a justiça, o mundo das finanças e do crime, o exército, o Estado [...] Mais tarde, para Emma Bovary, o horizonte se estreita a tal ponto que parece uma clausura. As aventuras estão do outro lado e a nostalgia é insuportável. No tédio do cotidiano, os sonhos e devaneios ganham importância. O infinito perdido do mundo exterior é substituído pelo infinito da alma [...] mas o

⁶⁰¹ GOETHE, 2006, p. 195.

⁶⁰² SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. Trad. Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994, p. 29.

⁶⁰³ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 526.

sonho sobre o infinito da alma perde sua magia (...) ela não mais lhe promete toda a glória, promete-lhe apenas um posto de agrimensor.⁶⁰⁴

Nesse processo também vamos nos modificando, assim como os personagens. Ema Bovary, por exemplo, não é apenas a Madame ou àquela que se matou. Ela é muitas coisas mais: ela é a moça da esquina que todo mundo conhece, ela é a moça que sai do interior para morar na cidade, ela é a moça educada, ela é a moça ingênua, ela é a lei do desejo. Ao mesmo tempo em que Ema é aquela que nunca amou, é também aquela que decidiu ouvir o desejo, que possui o controle-descontrole sobre si, ela é aquela que age. Quando nos entregamos para uma leitura, quando deixamos esse mundo a nós apresentado explodir, quando nos saciamos daquelas palavras ali à nossa frente presente, não estamos meramente acompanhando a trajetória da protagonista. Numa relação quase que simbiótica, a nossa trajetória passamos também a acompanhar. Nós e Meister nos confundimos, e também Clarissa, Antígona, Quixote – personagens fictícios e nós, ordinários personagens da realidade, um com o outro em relação, um com o outro aprendemos e nos modificamos. Ninguém se conhece verdadeiramente se sua única ação é voltar-se para dentro de si próprio e fechar os olhos para tudo o que lhe acontece externamente, assim como uma ficção não acontece se ninguém a lê. Dessa conexão ela necessita para acontecer, ela é uma atividade que precisa do mundo. Tanto quanto nós precisamos dele. Sem mundo não há projeção de mundo. As coisas nunca são isso ou aquilo, elas se apresentam como num movimento pendular. Há ficção na vida, há vida na ficção. Ao invés de focarmos nas partes, temos aqui uma ideia do todo – a lógica tradicional clássica é aqui deixada de lado. O ser humano não pode mais ser pensado como um tipo ideal abstrato. Ao mergulharmos no romance, não basta classificar Wilhelm como o herói protagonista da história, por exemplo – esse rótulo não é mais suficiente. Ele se apresenta em toda a sua contingência e complexidade. Como um ser humano ele se apresenta. “É terrível, exclamou ele, terrível, terrível! E, contudo, o sol brilha; e, contudo, consolamo-nos; e a vida tem a arte de adicionar um dia a outro dia. Contudo... Contudo... Peter começou a gargalhar”⁶⁰⁵.

Assumimos aqui um fato, a ficção como o lugar no qual a aventura humana se vê praticada, aplicada, modificada, refigurada. Muitas são as formas dela aparecer para nós. Gostos nossos em muito podem influenciar a nossa entrega ao habitar esse mundo proposto. Podemos ser

⁶⁰⁴ KUNDERA, 2009, p. 15/16.

⁶⁰⁵ WOOLF in RICOEUR, 2016 (2), p. 191.

surpreendidos sim, uma “menina/moça/mulher”⁶⁰⁶ com suas questões existenciais, com suas perguntas sobre o viver, sobre o estar aqui, sobre os impulsos presentes em seu coração selvagem, Joana existe ao lida ser, Joana intensamente aberta a nós, leitores, se mostra. Quem sou eu, o que estou fazendo aqui, há vida após a morte, minha presença é importante dentro desse universo que em muito me ultrapassa... nem todos nós acostumados estamos a perguntas assim fazermos, pelo menos não depois de crescermos. Quando crianças estamos o mundo conhecendo, tudo aquilo que nos circunda é novo, os conceitos não são óbvios para nós, o hábito ainda não nos massacrou, brilhante nossos olhos olham o mundo. Esse ser questionador, esse ser criador – o nosso cotidiano é por demais cruel, muitas são as nossas preocupações, detalhes do dia-a-dia nos cansam – ser questionador, um privilégio para poucos. Como ampliar esse privilégio então? Perguntas que envolvem, mas que sozinha talvez não fizesse. Olhares coloridos que pedem um estimular de fora, mediações precisamos sem nem mesmo perceber. “Joana caracteriza-se, enfim, como uma criatura que se diferencia das outras por sua inquietude, sua radical não aceitação do mundo das aparências, sua devoção ao universo de fantasias e mistérios que a domina”⁶⁰⁷, na busca pelas cores, pelos cheiros, gostos, texturas, por uma realidade que não seja apenas a concreta que a envolve, acompanhando o *pode tudo* de Joana, somos lembrados de uma criança que um dia já fomos. Nos jogando nesse mundo outro que não o meu, a mim encontro. Acompanhando um outro viver, na travessia lado a lado nos encontramos – Joana pode até fazê-la solitariamente, nós, suas mãos em nossas sentimos, nós não mais sozinhos nos encontramos. Ser, pensar, sentir, imaginar – em um mundo projetado, existencialmente o habito. A narrativa ficcional tem esse poder de nos seduzir – ela chama junto. Encantados pelas palavras nos encontramos – “como potência mágica de transfiguração”⁶⁰⁸. Aquilo que antes era silêncio para nós, agora em palavras escancaradamente magnéticas à nossa frente se encontra – “as palavras me antecedem e ultrapassam, elas me tentam e me modificam, e se não tomo cuidado será tarde demais: as coisas serão ditas sem eu as ter dito”⁶⁰⁹ – com Sofia, gritamos!

⁶⁰⁶ AMARAL, 2017, p. 46.

⁶⁰⁷ AMARAL, 2017, p. 48.

⁶⁰⁸ AMARAL, 2017, p. 54.

⁶⁰⁹ LISPECTOR in AMARAL, 2017, p. 55.

3. Uma experiência viva: a vida como um tecido de histórias narradas

A ficção existe. Não é uma dúvida, não é um talvez. É um fato. Nossas histórias foram sendo paralelamente coloridas com outras histórias, lado a lado com elas conversando. Suas formas de serem contadas mudaram sim, nem sempre o formato livro existiu. Mas seja através de desenhos, de rodas ao redor da fogueira, de rodas ao redor de um rádio, ouvir e contar histórias se mostrou um comportamento essencial para nós enquanto humanos. Não é estranho pensar então em termos de necessidade. Se sempre presente esteve, essencial se torna para nós. Ou será ao contrário? Por ser essencial, que presente sempre nos esforçamos para manter? Não muito interessada na ordem dos fatores originários dessas indagações, me pergunto: porque o ser humano necessita da ficção?

Biologicamente falando, somos fracos. Não temos garras, nossos meios de ataque e defesa são nada poderosos, nossa existência é a cada momento ameaçada: por outros de nós, pelo mundo que nos circunda, por nós mesmos. Somos incompletos, não determinados desde o nascimento, somos aqueles que perguntas fazem. Não vivemos na lógica biológica da ação e reação tão somente, algo além nos chama a atenção. Sem um território fixo, aprendemos a não apenas nos adaptar ao ambiente que nos circunda, aprendemos principalmente a adaptar o ambiente que nos circunda à nós. Abertos ao mundo, nos auto-modificamos. Nos entendemos. Nos interpretamos. Criamos situações para que este mundo não mais ameaçador se apresente. Abertos ao mundo, ele questionamos. Ele buscamos modificar. Abertos ao mundo, novos mundos criamos. E vamos além, compartilhamos nossas criações. Tudo aquilo que experienciamos só tem sentido se compartilhado for. Uma vida sem discurso, é uma vida que não vive no mundo, é uma vida que não é humana – “os homens que vivem e se movem e agem neste mundo, só podem experimentar o significado das coisas por poderem falar e ser inteligíveis entre si e consigo mesmos”⁶¹⁰. Nos inserimos no mundo através das nossas palavras, dos nossos atos, de nossas ações. A pluralidade é nossa condição: somos ao mesmo tempo os mesmos e muitos outros. Iguais e diferentes, distintos e singulares, só há um de nós e não existirá, nem existiu dois eus iguais. Cada vida difere de todas as outras. Mas elas se aproximam. Elas se questionam as mesmas coisas. Elas produzem. Elas conversam entre si. Elas morrem. “A tarefa e a grandeza potencial dos mortais tem a ver com sua capacidade de produzir coisas – obras e feitos e palavras – que mereceriam pertencer e, pelo menos até certo

⁶¹⁰ ARENDT, Hanna. *A Condição humana*. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007, p. 12.

ponto, pertencem à eternidade”⁶¹¹, em nossa mortalidade encontramos meios de nos tornarmos imortais. Extremamente complexos e problemáticos em nossa humanidade, a ficção surge como nosso grande instrumento criador de mundos, nosso grande instrumento em nossa busca pela imortalidade. “Com ela, o homem explora possibilidades outras que as oferecidas pelo mundo instituído”⁶¹².

Talvez muitos de nós já tenhamos ouvido, ou mesmo expressado, que a literatura é um grande fingimento. Um grande *make-believe*. Ao ler assumimos a aposta de que a história que estamos lendo não é uma história real, no sentido de que aquilo que é narrado não aconteceu ou não acontecerá exatamente daquele jeito. Histórias são criações, ilusões poéticas que nos ajudam a olharmos a nossa realidade, narrativas que colore o preto e branco do nosso dia-a-dia. “E se gostamos de viver uma experiência nesse reino ilusório, isso talvez revele algo sobre nós”⁶¹³. Nesse jogo de fingimentos nos jogamos e várias vidas conseguimos viver, muitas vezes simultaneamente até. Com a ficção, problematizamos aquilo que nos rodeia. Com a ficção, questionamos o que nos é dado. Com a ficção, possibilidades outras se apresentam. O mundo em que ela, uma estória específica, nasce é em muito ultrapassado: em sua juventude, em sua velhice, outros mundos ela viverá – “nas ficções literárias, os mundos existentes são ultrapassados e, embora ainda sejam individualmente, são postos em um contexto que os desfamiliariza”⁶¹⁴. Enxergar a ficção como sinônimo de irreal acredito ser um erro. Elas não são o seu oposto, elas não são uma mentira que contamos para conseguirmos dormir melhor a noite. Elas são, antes, “a condição que habilita a produção de mundos cuja realidade, em troca, não se põe em dúvida”⁶¹⁵. Sabemos que uma ficção estamos lendo, sabemos que uma história ali foi criada, sabemos que aqueles discursos ali presentes de encenações não passam. E é exatamente por esses saberes que a ficção se mostra tão potente. “É este espaço de jogo que converte a ficcionalidade literária em matriz geradora de significações”⁶¹⁶. A ficção é um grande paradoxo, um *desvelamento velado*, como diria Iser. Se sua máscara é por completo retirada, o sonho acabou, a ficção em outra coisa se transforma. Mesmo sabendo que é um jogo, o jogo temos que jogar como se fosse realidade. Nos jogamos para o mundo

⁶¹¹ ARENDT, 2007, p. 27/28.

⁶¹² LIMA, Luiz Costa. *Vida e mimesis*. Rio de Janeiro: 34, 1995, p. 236.

⁶¹³ ISER, Wolfgang. O fictício e o imaginário. In: Rocha, João Cezar de Castro (org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Trad. Bluma Waddington Vilar; João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: UERJ, 1999, p. 65/66.

⁶¹⁴ ISER in LIMA, 1995, p. 237.

⁶¹⁵ ISER in LIMA, 1995, p. 238.

⁶¹⁶ ISER in LIMA, 1995, p. 239.

proposto pela ficção. E por causa disso, novas e constantes significações criamos: “em vez de rua de mão única [...] processa-se um tráfego de duplo sentido, sem que haja, sequer idealmente, um ponto de descanso e chegada, no final do qual se dissesse: eis o sentido último da obra”⁶¹⁷. Ao não termos um local de chegada único a todos nós leitores, o próprio errar se torna o objetivo a ser atingido. Ler um livro é estar no mar e deixar os ventos te levar, “quando muda o vento, a obra parece dizer outras coisas daquelas que nelas costumávamos perceber”⁶¹⁸. Lemos um livro tendo como referência o mundo a que pertencemos. E é esse mundo, nosso mundo, que se desdobra em diversos outros através da encenação do como se da ficção. Por isso mesmo nenhuma das possibilidades exploradas pela ficção “pode ser representativa, pois cada uma é uma refração caleidoscópica do que espelha, sendo, por isso, infinitamente variável”⁶¹⁹.

Embaralhados e reembaralhados, assumindo novas formas, constantemente reposicionados, associações essas que somente aumentam em complexidade o jogo. Uma vez que ativamos o imaginário, o movimento iniciou, e não tem como voltarmos atrás, “uma vez ativada [...] o que é não pode permanecer o mesmo”⁶²⁰. Ao nos entregarmos ao mundo do texto, não tem como permanecer os mesmos. Fronteiras foram atravessadas, significados foram destinados. “O horizonte de possibilidades prefigurado pela transgressão de fronteiras inevitavelmente modifica as realidades que foram ultrapassadas”⁶²¹. Ao olharmos para o mundo do texto sob a lente do como se, o nosso próprio mundo num espelho se transforma, nos tornando assim capazes de enxergar realidade numa inexistência. “Parecemos precisar de tais encenações para salientar o fato de que a realidade não deve ser concebida como limitação do possível, ainda que só por esta razão: as possibilidades não podem ser deduzidas exclusivamente do que é”⁶²². As possibilidades podem e devem ser tomadas como horizontes. “Sempre que alguém assume posição de observador e olha para algo, esse algo muda, pois a posição interfere nisso que é observado e antes da observação não existia”⁶²³.

Abro um livro, leio as seguintes palavras: “tudo no mundo começa com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida. Mas antes da pré-história havia a pré-história

⁶¹⁷ LIMA, 1995, p. 240.

⁶¹⁸ LIMA, 1995, p. 241.

⁶¹⁹ ISER in LIMA, 1995, p. 241.

⁶²⁰ ISER, 1999, p. 71.

⁶²¹ ISER, 1999, p. 70/71.

⁶²² ISER, 1999, p. 76.

⁶²³ ISER, 1999, p. 76.

e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve. Não sei o quê, mas sei que o universo jamais começou”⁶²⁴. Como não deixar essas palavras te tocarem? Como sair incólume à essa conjunção? *Se tudo no mundo começa com um sim* toda a história da literatura também começa com um sim, um sim para a disponibilidade, um sim para a narrativa que ali pede para ser lida, um sim para o encontro entre nossos dois mundos, um sim para a possibilidade. Em muito a literatura pode dizer acerca de nós mesmos, mas o que e de que forma ela diz o que diz, é talvez o grande ponto de interrogação. “Como leitores, estamos assim enredados no texto, sendo simultaneamente capazes de observar a nós mesmos nesse enredamento”⁶²⁵. Será então que a teoria do efeito estético seria um meio para pensarmos nós mesmos? Nossa constituição enquanto seres humanos? Nossa forma de estar no mundo? São muitas as perguntas, e pouquíssimas nos são as respostas. Somos capazes de nos responder a nós mesmos?

Seres humanos, enquanto desdobramentos de si mesmos, nunca podem presentificar-se plenamente para si próprios, porque, em qualquer estágio, só possuem a si mesmos na possibilidade realizada, e isso é precisamente o que não são - uma possibilidade limitada de si mesmos. Deve haver portanto um autodesdobramento contínuo, que se processa à medida que se vai desdobrando o conjunto das possibilidades, graças a uma permanente alternância de composição e decomposição de mundos fabricados. Já que não há meio de apreender essa alternância ou o modo como opera, o desdobramento das possibilidades só pode ser encenado em suas potencialmente inúmeras variações, para aquela poder ser percebida enquanto acontece. É o que o fictício, por seu turno, promove, ao mobilizar o imaginário como contraposição que resulta em cada um dos exemplos manifestos de uma outra forma sua. Portanto, a encenação pode ser considerada uma condição transcendental que permite perceber algo de intangível propiciando ao mesmo tempo a experiência de alguma coisa que não se pode conhecer. Talvez por essa razão exista a literatura.⁶²⁶

A durabilidade dos produtos por nós produzidos não é absoluta, *ad eternum*, para sempre e além dos tempos. Quanto mais usamos mais o produto se desgasta, mas será que o mesmo acontece com um livro? Quanto mais lido, menos durável ele será? Ou será que com obras de arte a lógica da durabilidade não funcione de modo tão direto e reto assim? Se abandonada ao sol, à chuva, ao mundo natural, “a cadeira voltará a ser lenha, e a lenha perecerá e retomarà ao solo de onde surgiu a árvore que foi cortada para transformar-se no material sobre o qual se trabalhou e com o qual se

⁶²⁴ LISPECTOR, 1998, p. 11.

⁶²⁵ ISER, 1999, p. 67.

⁶²⁶ ISER, 1999, p. 77.

construiu”⁶²⁷. Se abandonado, um livro vê suas páginas desgastando-se, envelhecendo, amarelando, as letras desaparecendo, o objeto livro desaparecendo ao caminhar dos anos. Desaparecido o objeto está, mas e o mundo ali presente? A história contada, as personagens a nós apresentadas, a realidade ali criada? Será que esses elementos desaparecem da mesma forma? Seu destino será o mesmo?

Instável como somos, impossíveis de cruzarmos o mesmo rio duas vezes, como já dizia Heráclito, de certa forma nos vemos estabilizados pelas coisas do mundo. “Em outras palavras, contra a subjetividade dos homens ergue-se a objetividade do mundo feito pelo homem”⁶²⁸. Para isso acontecer, pede-se uma permanência. Para um mundo não desaparecer junto ao objeto individual este mesmo mundo pede sua constante atualização. Se uma história deixa de ser contada, ela tem a tendência a desaparecer. Ou ser tão modificada, que a mesma história já não ser. “Em outras palavras, não chega a haver uma verdadeira reificação na qual a existência da coisa produzida é assegurada de uma vez por todas: precisa ser continuamente reproduzida para que permaneça como parte do mundo humano”⁶²⁹. Para um mundo não desaparecer, a experiência dele deve permanecer constantemente viva. Uma história precisa ser contada, lida, escrita. “É sempre na “letra morta” que o “espírito vivo” deve sobreviver”⁶³⁰.

Uma história precisa ser contada para não desaparecer. Justo. Mas o que acontece caso ela desapareça? Seu desaparecimento só diz respeito à quem a viveu, a escreveu? Ou ela vai além disso? O que uma história, viva ou morta, tem a dizer sobre a realidade? Ricoeur nos lembra: não há discurso que não esteja sujeito às coisas, não há discurso que não se refira ao mundo. Mas ele vai além, afirma também que não há discurso que não crie um mundo. Cada história possui em si essa dupla categorização: ao mesmo tempo que se refere ao mundo, um outro mundo está referindo. Estamos sempre dizendo algo sobre algo – “o enigma do discurso metafórico é, parece, que ele “inventa” no duplo sentido da palavra: o que ele cria, descobre-o, o que ele encontra, inventa-o”⁶³¹. Ao trazer à linguagem, algo dizemos sobre a realidade. Mas na ficção, esse algo que dizemos, dizemos de forma metafórica. Dizer este que também deve ser entendido de maneira metafórica. A realidade que estamos dizendo não aparecerá tal qual a realidade que

⁶²⁷ ARENDT, 2007, p. 150.

⁶²⁸ ARENDT, 2007, p. 150.

⁶²⁹ ARENDT, 2007, p. 151.

⁶³⁰ ARENDT, 2007, p. 182.

⁶³¹ RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000, p. 365.

experienciamos. Há pontos de aproximação, assim como há pontos de estranhamento. Diferentemente de uma tradição que aceita o poder catártico das palavras poéticas, mas não seu poder de gerar conhecimento, de expressar qualquer tipo de discurso verdadeiro sobre a realidade, Ricoeur vem aqui afirmar o contrário. Para o autor, há sim referência no mundo ficcional. Não fechada em si mesma, a linguagem sempre se encontra na lógica do dizer algo para alguém. Ou seja, ela possui uma intencionalidade que lhe joga para fora de si mesma – referindo-se a uma experiência de mundo, uma experiência de mundo ela tenta trazer à tona: “a realidade continua a ser uma referência, sem jamais tornar-se uma determinação”⁶³². Apesar de verossimilhante e de referencial, ela não é a realidade, ela é um *como se*, ela é um dizer sobre. Dizer sobre uma determinada experiência que de outro modo não poderia ser dita, aí está uma colocação de extrema importância para Ricoeur. Algo novo é criado aqui. Uma certa realidade é desvelada, é a nós tornada acessível – “a realidade [que é] trazida à linguagem une manifestação e criação”⁶³³. Manifestação e criação, por isso que podemos falar em conhecimento quando a respeito da palavra poética. Para cada história perdida, um mundo perdemos. Para cada história perdida, algo único e singular desaparece. Com a ficção reaprendemos o encantamento do mundo. Com a ficção aprendemos a desvelar as *texturas do mundo*. Com a ficção apreciamos “uma experiência de realidade em que inventar e descobrir deixam de opor-se e na qual criar e revelar coincidem”⁶³⁴. É sobre essa realidade que falamos aqui, a realidade que nos escapa da mera observação, da mera descrição dos fatos. É como se a experiência humana, para ser acessada em toda sua complexidade, pedisse ajuda à linguagem. Sem ela, aquilo que constitui experiência *per se*, não conseguimos alcançar. A mediação da experiência através da linguagem, aqui está o nosso ser.

O que o discurso poético traz à linguagem é um mundo pré-objetivo no qual já nos encontramos por nascimento, mas também no qual projetamos nossos possíveis mais próprios. É necessário desestabilizar o reino do objeto, para deixar ser e se deixar dizer nosso pertencimento primordial a um mundo que habitamos, isto é, que a um só tempo nos precede e recebe a impressão de nossas obras. Em síntese, é necessário restituir à bela palavra “inventar” seu sentido, ele mesmo duplicado, que implica simultaneamente descobrir e criar”⁶³⁵.

⁶³² RICOEUR, 2000, p. 73/74.

⁶³³ RICOEUR, 2000, p. 365.

⁶³⁴ RICOEUR, 2000, p. 376.

⁶³⁵ RICOEUR, 2000, p. 469.

Realizados na linguagem, ela nos constitui ao mesmo tempo que dela não podemos prescindir. O flerte de Ricoeur com Heidegger aqui é nítido: “é primeiro e sempre na linguagem que vem exprimir-se toda a compreensão ôntica ou ontológica”⁶³⁶. Com a ficção, acessamos certas dimensões da realidade que de outro modo veladas permaneceriam para nós. No encontro entre um sujeito-leitor e um texto-mundo, uma refiguração torna-se então possível. O mundo do texto não é, em nenhum momento, o mundo real. Ele é um mundo imaginado, criado, um mundo da ficção. Criação que encontra sua plenitude nas apropriações que o sujeito-leitor fazem dela. Sem habitarmos esse mundo, permanece imaginação tão somente, permanece uma não-verdade. Habitado ele nos pede para ser. Verdade ele aspira ser. Através da relação projeção/habitação de mundos possíveis, nosso mundo vai sendo conhecido. Nossa existência vai ganhando outros coloridos. Com a leitura, somos capazes de trazer o mundo do texto de volta ao mundo da ação. Com a leitura, experiências vivas criamos e desvelamos.

Compreendendo ficções, nossa existência significados outros ganham. Ao lermos um texto, quando tocados por ele somos, nossos horizontes jogam o jogo da reorientação. Mas para isso acontecer, uma ponte é pedida. Para que a refiguração do mundo do leitor seja possível, algo no mundo do texto tem que soar em familiaridade. Em contato com aquela configuração específica, o leitor se entrega ao texto. E não mais o mesmo ele sai desse encontro. Não mais no encontro, agora sim no seu próprio mundo, o leitor refigurado vê suas ações modificadas. Algo acontece *para além da leitura*. E aqui entramos na noção de *identidade narrativa* apresentada por Ricoeur como parte de suas conclusões ao final do terceiro tomo de *Tempo e narrativa*. Como podemos lembrar, um *terceiro tempo* a nós nos foi apresentado – nem à ficção nem à história devemos nossa dialética identitária, e sim a seu entrecruzamento⁶³⁷. Como respondemos à pergunta *quem?* Com Hanna Arendt, o único meio de responder a essa pergunta é contando uma história, a história de uma vida. “Sem o auxílio da narração, o problema da identidade pessoal está, de fato, fadado a uma antinomia sem solução: ou se supõe um sujeito idêntico a si mesmo na diversidade de seus estados, ou então se considera, [...] que esse sujeito idêntico não passa de uma ilusão substancialista”⁶³⁸ e que somos

⁶³⁶ RICOEUR, 1988, p. 13.

⁶³⁷ “Para dar conta da referência cruzada entre a história e a narrativa, efetivamente entrecruzamos nossos próprios capítulos: partimos do contraste entre um tempo histórico reinscrito num tempo cósmico e um tempo entregue às variações imaginativas da ficção; em seguida, detivemo-nos no estágio do paralelismo entre a função de representância do passado histórico e os efeitos de sentido produzidos pela confrontação entre o mundo do texto e o mundo do leitor; por fim, elevamo-nos ao nível de uma interpenetração da história e da ficção, decorrente dos processos cruzados de ficcionalização da história e de historicização da ficção” in RICOEUR, 2016 (3), p. 418.

⁶³⁸ RICOEUR, 2016 (3), p. 418.

tão somente uma somatória confusa e incompleta de pensamentos, vontades, desejos e sensações. Com a narração, fugimos do dilema do Mesmo e do Outro. Nos encontramos na ipseidade, no sentido de um si-mesmo, na qual “sua identidade repousa numa estrutura temporal conforme ao modelo de identidade dinâmica oriundo da composição poética de um texto narrativo”⁶³⁹. Assim, em contado com as configurações narrativas, refletindo sobre elas, um si-mesmo refigurado é. Não mais na abstração do Mesmo, a identidade narrativa inclui em sua constituição a mutabilidade e a coesão de uma vida. “O sujeito aparece então constituído simultaneamente como leitor e como *scriptor* de sua própria vida, conforme o desejo de Proust”⁶⁴⁰. Cada vida, cada história de vida é constantemente refigurada por todas as histórias que contamos sobre nós mesmos, sejam elas verídicas ou não. Esse si-mesmo não é egóico, fechado, único – é um si que não pára de ser examinado. Em contado com as narrativas ficcionais e históricas de nossa cultura, nos repensamos, nos modificamos, a nós criamos sentido – “essa refiguração faz da própria vida um tecido de histórias narradas”⁶⁴¹, vida esta individual ou comunitária. Nos reconhecemos na história que contamos de nós mesmos para nós mesmos. Uma comunidade tira sua identidade da recepção dos textos produzidos por ela mesma. E assim nos vamos tecendo, de nossas histórias, por nossas histórias, com nossas histórias.

por um lado, é pelo processo individual de leitura que o texto revela sua “estrutura de apelo”; por outro, é na medida em que o leitor participa das expectativas sedimentadas no público que ele é constituído como leitor competente; o ato da leitura torna-se, assim, um elo na história da recepção de uma obra pelo público [...] Mas, ao contrário do objeto percebido, o objeto literário não vem “preencher” intuitivamente essas expectativas; ele só pode *modificá-las* [...] ele consiste em viajar ao longo do texto, em deixar “soçobrar” na memória, embora abreviando-as, todas as modificações efetuadas, e em se abrir a novas expectativas com vista a novas modificações. Só esse processo faz do texto uma *obra*.⁶⁴²

A obra só é enquanto obra no ato da leitura. Ato este que, não podemos deixar de mencionar, mesmo que insistentemente, é um trabalho hermenêutico – é interpretação. Ao trazer para o seu dia-a-dia, ao comparar com situações por nós passadas, ao afirmar que algo de diferente você faria, apropriamo-nos do texto, aproximamos esse mundo do nosso mundo. Sem nos situar não há refiguração que aconteça. São com nossos desejos e expectativas que adentramos o mundo do texto

⁶³⁹ RICOEUR, 2016 (3), p. 419.

⁶⁴⁰ RICOEUR, 2016 (3), p. 419.

⁶⁴¹ RICOEUR, 2016 (3), p. 419.

⁶⁴² RICOEUR, 1997, p. 287/288.

– para Ricoeur, acessar esse mundo deixando aquilo que nos faz singulares de fora é um acesso por demais limitador, restrita em sua entrega. Essa entrega pede um leitor de corpo inteiro. “A leitura torna-se esse piquenique em que o autor leva as palavras e o leitor, a significação”⁶⁴³, na qual, todo texto, por sua vez, “revela-se inesgotável à leitura”⁶⁴⁴. Mas não confundamos esse leitor-apropriador com um leitor-criador. A estrutura da obra já nos é dada. As palavras ali estão, configurada ela já se mostra. Há distância necessária aqui. Para Ricoeur “a distância “certa” da obra é aquela em que a ilusão se torna alternadamente irresistível e insustentável”⁶⁴⁵. O movimento de ir ao encontro, feito pelo leitor, é um movimento de ir ao encontro de algo que está posto diante de si. É um encontro consigo mesmo. Abertos, atravessados somos por aquilo que ele nos oferece. O mundo pelo texto projetado, num constante equilibrar-se desequilibrando, que a leitura pode e deve ser entendida como uma *experiência viva*.

Aos poucos, guardada pela memória, é a corrente de todas as expressões inexatas, onde não resta nada daquilo que de fato experimentamos, que constitui para nós o nosso pensamento, nossa vida, a realidade, e é essa mentira a meramente reproduzida por uma arte dita “vívida”, simples como a vida, sem beleza, duplo emprego, aborrecido e inútil, do que veem nossos olhos e atesta a nossa inteligência, de tal modo que perguntamos onde encontra, quem a cultiva, a alegre e motora centelha, capaz de animá-lo e de o fazer prosseguir em sua tarefa. A grandeza da arte verdadeira, a que o sr. de Norpois chamaria de jogo de diletante, consiste, ao contrário, em recuperar, fixar e nos fazer conhecer a realidade longe da qual vivemos, da qual nos afastamos cada vez mais à medida que adquire mais espessura e impermeabilidade o conhecimento convencional pelo qual a substituímos, essa realidade que corremos o risco de morrer sem ter conhecido. E que é simplesmente a nossa vida.

A vida verdadeira, a vida afinal descoberta e tornada clara, por conseguinte a única vida plenamente vivida, é a literatura.⁶⁴⁶

Um viver não deformado pelos hábitos adquiridos, pelos comportamentos engendrados, pelos olhares viciados. Nos abrir para essa *Erlebnis* que o contato com o texto pode nos proporcionar. Não há segurança garantida, ao lermos numa situação de risco nos colocamos. Não sabemos o que desse encontro advirá. O que esperamos é que desse encontro saíamos atravessados, tocados, modificados. Com Caieiro somos lembrados que *não é bastante ter ouvidos para se ouvir o que é dito*. Não é bastante abrir um livro para uma experiência ter – tem que haver silêncio dentro da alma. Abrir os olhos, nos deixar deslumbrar, fazer perguntas que podem parecer insignificantes,

⁶⁴³ RICOEUR, 1997, p. 289.

⁶⁴⁴ RICOEUR, 1997, p. 290.

⁶⁴⁵ RICOEUR, 1997, p. 290.

⁶⁴⁶ PROUST, 2016 (3), p. 711/712.

olhar para as coisas como se fosse a primeira vez. Nessa aventura da compreensão, o perigo da leitura nos abre as portas. Somos todos estrangeiros quando diante de um texto ficcional nos encontramos – não falamos a língua muito bem, não sabemos como nos comportar, não temos com quem compartilhar. Tudo é novo, tudo novamente temos que aprender. Como uma criança que está vendo o mundo pela primeira vez, nossos olhos deveriam brilhar com essa possibilidade de encantados sermos. Encantamento este provocado. Encantamento este que incomoda. Encantamento este que transforma.

NAS ERRÂNCIAS DO CONCLUIR

Como seria a realidade sem a ficção? Dois personagens, duas épocas, duzentos e cinquenta anos os separam – e a resposta deles é praticamente a mesma: insuportável. Para Dom Quixote e Emma Bovary, a vida sem a ficção não vale a pena ser vivida, ela é intragável, é preferível à morte do que viver uma vida sem o mundo da ficção. Foi assim que iniciamos essa pesquisa. Foi com a ideia de que a realidade sem a ficção não é uma realidade aqui almejada que desenvolvemos o trilhar até o momento. Muitos textos lidos, muitos contatos feitos e a hipótese continua a mesma – não queremos um mundo sem as ficções. Por isso fica o aviso, não iremos aqui concluir nada. Iremos sim explorar o nosso caminhar. Quais são os limites? Como se deu o pensar até aqui? Quem foram os interlocutores até aqui levantados? Para quais diálogos estamos olhando? De que formas os mundos ficcionais estão sendo aqui levantados? Em que relação elas se encontram? E por último, mas não menos importante: como se dá a passagem da vida narrada para a vida vivida?

Dentro do guarda-chuva da grande problemática que envolve a (in)tensa relação entre filosofia e literatura, não almejamos para esta pesquisa uma retomada histórica, muito menos a busca escavadora por uma verdade imutável. Partimos das seguintes premissas: (1) o ser humano é um ser social; e com isso queremos dizer que ele precisa se comunicar com aquilo que o circunda; (2) o ser humano é um ser criador por excelência; ele tanto cria quanto (re)cria o mundo à sua volta; e (3) tanto a filosofia quanto a literatura são modos de compreensão da existência; modos estes que fazem uso da palavra escrita para se desenvolver. E mais, o que aqui nos apetece é o pensar que a vida é sim um tecido de histórias narradas, um lugar em que o poder da ficção vai muito além da sua objetividade da escrita, ela está neste lugar não-lugar de uma forma de compreendermos o nosso próprio existir. Somos e estamos nesse mundo das mais variadas maneiras, numa rede complexa de possibilidades nos encontramos. Por isso, não buscamos com essa pesquisa uma solução, ou melhor dizendo, uma regra metodológica do como e porquê ler. O ser-leitor, o ser-leitora é um ser único para cada um de nós – um único que vai além de nossas especificidades de estares. Um único que não pode ser repetido de outra maneira. Mesmo que peguemos o mesmo leitor com o mesmo livro, a experiência dessa outra leitura já não será a mesma. Mesmo que objetivamente falando o livro seja o mesmo – a história não mudou, os personagens não mudaram, as palavras ali presentes não mudaram – nunca estaremos diante de um mesmo livro. A experiência de ser ler um livro é única, é, como diz Ricoeur, viva.

Ricoeur, autor de muitas palavras, por vezes, repetitiva até elas soam. Foi com ele que

decidimos mergulhar nesse mar, por vezes calmo, por vezes tenebroso, assustador e amigo. Vários foram os recortes feitos, em busca de que um certo caminhar dentro de um mesmo universo fosse aqui possível. As escolhas poderiam ter sido diferentes, um foco na psicanálise freudiana por exemplo – que praticamente passamos batido durante esta pesquisa – ou mesmo um maior aprofundamento nos questionamentos éticos do último Ricoeur. Mas não estamos aqui para apresentar as possibilidades outras que poderiam ter surgido, os desvios que não tomamos, os mergulhos que não mergulhamos. Quisemos sim, por preferência bibliográfica e por afinidades conceituais, nos mantermos o mais próximo do mundo da hermenêutica. Dos textos não quisemos nos afastar. Discutir suas interpretações e compreensões se tornou o caminho mais óbvio a se seguir. Os erros hermenêuticos daqueles que antes de Ricoeur vieram pediu uma atenção especial. Ao invés de simplesmente apresentarmos seus posicionamentos superficialmente, já que o que nos interessaria de fato seria a hermenêutica ricoeuriana, decidimos um tempo mais longo passarmos nessa cidade. Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, Gadamer. Cada um mereceria uma pesquisa à parte. Com recortes bem nítidos, apresentamos parte dos seus pensamentos de forma um pouco mais detalhada. Deixamos eles falarem por eles. E quanto não aprendemos nesse ouvir.

Ouvir um pensamento é um exercício por demais interessante. Nem sempre fácil. Como deixar seus ouvidos, sua cabeça, seu corpo ouvir uma ideia sem quize milhões de pressuposições já de antemão? Ricoeur, ao longo dessa caminhada, nos acalmou – nos lembrou de um óbvio, não há leitura sem pressuposições. Na leitura, há leitor. E se há leitor, há uma vida, há cicatrizes, há desejos. O se entregar para um texto, para àquelas palavras ali escritas, para àquela configuração específica, pede a nossa presença presentificada neste encontro. E presente assim esperamos ter estado nos diálogos aqui travados. Mesmo já sabendo que Ricoeur criticará a hermenêutica romântica de Schleiermacher e Dilthey, o que eles tiveram a me dizer, a forma como suas palavras se configuram diferentes, o modo de caminhar deles em suas especificidades... ao adentrar no texto, muito aconteceu. Com Schleiermacher fizemos a seguinte pergunta: o que significa interpretar? Essa pergunta, para ele, vem antes do *como*, regras, técnicas, formas de se interpretar um texto são caminhos possíveis para se atingir a compreensão, mas não o suficiente para se pensar a compreensão em toda a sua complexidade. De complexo, um início se procura. O filósofo decide pelo fato de que todo texto é um texto escrito, e para ser escrito, uma autoria possui. Autoria essa humana, não vamos nos esquecer disso. Enquanto humanos, num tempo e num lugar específico vivemos, experienciamos o mundo de uma forma que ninguém mais experienciará. Mas, poderia

ser dito, um chão comum temos – a língua possuímos, e nela nos aproximamos. Porém, não falamos mais de uma vez o quanto a palavra é polissêmica? Se cada um de nós é único em suas referências, e quando buscamos nas palavras um auxílio para comunicar o que experiencio ao outro, nada garante que o outro ouça as palavras que estou dizendo do jeito que tinha elas imaginado ao falar. Seguindo essa lógica, é incrível como ainda é possível que nos comuniquemos. Compreender o outro é uma arte. É a arte do falar, é a arte do pensar. Infinita ela é. Com Schleiermacher nos vemos escutando entre as palavras, lendo entre as linhas. Nos vemos desvendando o mistério de uma outra existência que não a nossa. Sendo as palavras polissêmicas, como pensar o compreender além de um misto de diferentes interpretações de quem é o autor? Dilthey vem aqui nos ajudar. Sua pergunta principal é exatamente sobre se é ou não possível que o conhecimento humano sobre o humano se dê de forma objetivamente válida. Com Dilthey aprendemos a olhar para a história, olhar para nossa própria historicidade é a única forma de se atingir a objetividade. E, ao olhar para nós, a hermenêutica se mostra como a metodologia a ser aplicada. Vivemos compreendendo. Buscamos em nossas ações, em nossa vivência, em nossas obras, aquilo que nos faz humanos. Com o texto, uma vida compreendemos. É a vida compreendendo a própria vida. Por mais sedutor que possa soar, um olhar crítico devemos ter. Ricoeur nos lembra que, esse movimento de universalização do indivíduo, é um movimento que permanece, no fundo, romântico. O que o texto diz continua em segundo plano. Aquele que ali se expressa ainda é o mais importante. Essa individualidade autoral que no texto se veria manifestada, para Ricoeur não passa de um devaneio romântico. Discordando em gênero, número e grau, Ricoeur nos pede que leiamos um texto de forma a dar o autor como morto, sem voz nem vez, sem diários muito menos intenções manifestadas – a autoria, para ele, tem sua importância num momento específico, o texto escreveu, depois disso, não mais importante se mostra, depois disso, devemos esquecê-la. Diferentemente de Schleiermacher, não estamos aqui para compreender o autor melhor do que ele próprio se compreendeu. O texto, assim que dado por terminado, ganha sua independência, autônomo se apresenta.

Crescemos e o olhar romântico típico de nossa adolescência não mais temos. Nossas questões agora partem de uma outra premissa, esse ser que nós somos só existe compreendendo, logo, ao invés de perguntarmos como compreendemos as coisas, na ontologia nos encontramos, e sobre o ser nos questionamos. Qual o modo de ser desse ser que só é enquanto compreende? Se para Dilthey a compreensão do outrem estava completamente atrelada a questão da compreensão, para Heidegger um é inteiramente desvinculado do outro, é na compreensão do ser com o mundo,

e não com outrem, que implica a compreensão. Não mais no outro nos encontramos, agora nosso diálogo é com o mundo. Mundanizada a compreensão, despsicologizada ela foi, não mais românticos nos encontramos. Com Heidegger aprendemos a ouvir. Para nos abirmos para o mundo, precisamos saber escutar o que ele tem a dizer. Mas para escutar, eu devo me colocar ou me abster? Se minha primeira relação com a palavra não é o de produzi-la, e sim de recebê-la, como pertencer a esse mundo? Para escutar, me afasto e me alieno, ou me aproximo e me coloco? Para essa aporia, é em Gadamer que encontramos a solução mais interessante: antes de pertencer a mim mesmo, pertenço à história. Na história somos sempre situados. Participantes e distanciados dialeticamente nos encontramos. E aqui surge um dos conceitos principais para essa pesquisa, a noção de fusão de horizontes. Nossos horizontes de compreensão não são únicos nem fechados, eles se movimentam constantemente a cada referência recebida, a cada troca feita, a cada escuta aberta. Apesar de únicos sermos, não vivemos isoladamente, sozinhos no mundo. Nos comunicar é preciso, outros a nós é preciso. Compreendemos o mundo num movimento (in)tenso entre estranhos. Movimento este que tem na linguagem seu ponto fundante. Mesmo únicos, pertencemos à uma determinada tradição, falamos uma determinada língua, somos herdeiros de culturas muito anteriores ao nosso nascimento. Somos um grande diálogo. Neste ponto, Ricoeur faz um adendo, ao invés de mediados pela linguagem, tal qual pensa Gadamer, porque não mediados pelo texto nós sermos? Não pertencente nem ao seu autor nem ao seu leitor, a *coisa do texto* é o ponto que, entre a distância alienante e a experiência por pertença, Ricoeur nos afirma: com o texto temos uma comunicação na e pela distância. E é nessa comunicação que projetos de mundos por nós acessados podem ser. Não mais em busca da alma do autor nos encontramos. Estamos no patamar de proposições de mundo pensar. Tudo aquilo que manifestado *diante* do texto se encontra, um mundo que habitado pede para ser, um mundo que possibilite um projetar meu. O texto, com Ricoeur, se torna o lugar em que a mediação acontece, mediação esta que nos estimula a compreendermos a nós mesmos. Dada aos leitores, uma obra se apresenta, uma comunicação acontece.

O texto, um gesto criador capaz de gerar múltiplos significados. O leitor, um gesto de abertura gerador de transformações. Pensar esse ser, que de tão frágil teve que recorrer a ferramentas e abrigos para minimamente sobreviver às intempéries da natureza, esse ser que na solidão muitas dificuldades possui em sobreviver, esse ser mais complexo do que essas poucas palavras são capazes de o pintar, esse ser, nós humanos, criamos. Construimos. Inventamos.

Escrevemos. Nós, seres humanos, podemos muito bem ser narrativas autoconstruídas. Criamos histórias, somos histórias. Mudamos e permanecemos os mesmos. Existimos e não existimos simultaneamente. E a literatura está aqui para nos mostrar essa complexidade de ser quem somos, que não somos, quem estamos sendo. Ao esquecermos de nós, mesmice que só por um instante, ao aceitarmos o mundo que o texto nos apresenta, ao acreditarmos na realidade dos personagens mais do que na nossa mesma, ao nos intoxicarmos com essa mentira deliciosa que é a leitura de um texto literário – nós nos tornamos, de nós nos lembramos, de nós nos percebemos. E ao pensarmos em nós, leitores, não há como escaparmos à estética da recepção. Podemos questioná-la, discordar de certas afirmações, mas pensar a recepção, assim como o foi pensar a hermenêutica, se mostrou uma parada indispensável neste nosso errar. Se até o momento estávamos no texto e suas possibilidades interpretativas, agora, ainda no mesmo universo, com outro foco caminhamos. Sem a leitura, a obra textual de objeto não passa. Ao ler, muita coisa pode acontecer. Podemos nos ver no cenário, imaginar pessoas que conhecemos como sendo a figura das personagens descritas, podemos nos apaixonar por elas, raiva sentir, inveja também... pode-se nada sentir, o que sentir talvez já seja alguma coisa. Com os livros, tantos são os mundos, tantas são as aventuras que vivemos – doentes num hospício, amazonas cavaleiras, do tamanho de uma formiga, rainhas da Espanha, assassina e suicida, posso ser mãe, posso ser morta, criadora de novos mundos, sofredora sem tamanho, presa na normatividade posso estar, revolucionária posso ser – são tantas eus que posso viver, são tantos os livros que posso ler. Junção fundida entre as palavras ali presentes e a vida aqui vivente, uma leitura acontece. Com Jauss, precursor da estética da recepção, aprendemos que, apesar de cada leitor possuir uma reação única, intransferível e não repetível à um texto literário, a recepção é um fator social – cada momento histórico, cada tradição específica cria uma medida comum à essas reações individuais. Medidas comuns essas que podem, e mais interessante é exatamente quando acontecem, contrariadas serem – quanto não aprendemos com aquilo que nos incomoda e estranho nos soa? Um mundo é aberto quando encontros acontecem, encontros que acontecem quando abertos para a possibilidade da experiência nos encontramos. Por isso a pergunta, como ler contra nossos próprios preconceitos, feita por Iser, não surge aqui à toa. Para ele, um texto só se faz obra na interação entre texto e leitor – essa interação somente acontece quando recusamos o dado e nos colocamos no lugar de imaginar outras possibilidades de experimentar. Nos realizamos histórica e individualmente enquanto lemos, acontecemos. Com Ricoeur, somos lembrados que o texto existe, as palavras ali no papel se encontram, foram escritas naquela ordem, há materialidade concreta no

texto – ele ali se encontra como é. Porém, e simultaneamente, o texto pede para ser atualizado – já que o projeto de mundo que ele se propõe pede de nós um habitar. E cada habitar nosso é único. Olho para aquelas capas, aquelas letras, aquelas cores. Passo os dedos por vocês, sinto sua textura, sinto sua idade. Respiro fundo, sou tomada pelo seu cheiro. As palavras em vocês presentes começam a ganhar significado. Em que mundo entrarei hoje? Capa vermelha, letras douradas, um título, você hoje será minha interrupção. Sento confortavelmente em minha poltrona, ajeito a luz – sombras estranhas incomodam o se entregar –, uma última passada de mão e você eu abro. Num mundo fictício estou me propondo entrar, me entrego sem questionar. Em você vou me irrealizando, em você vou me entregando – em você habito. Meu mundo uma pausa dei. Até que eu volto, você eu fecho, devolvo para o seu lugar – você voltou a ser textura, cor, cheiro, e um título tão somente. E eu? Meu mundo parece o mesmo, mas não mais o mesmo ele aparentará para mim. Incorporado o mundo fictício em mim, olho e experiencio meu mundo dito real com lentes diferentes. Por uma experiência passei, não mais a mesma sou. Refigurada me encontro. *Para além da leitura* é o meu momento do agora.

Não haverá conhecimento sem enfrentamento, se o mundo do texto e o mundo do leitor não se fundem, não há refiguração, não há ação, não há impacto, não há mudança. O leitor continua o mesmo. E, ao se compreender a filosofia como um constante questionar, ao mundo e a si mesmo, ao atrelá-la à literatura, uma leitura que não gere questionamento é ela desinteressante. Se nem o próprio autor compreende o seu fazer como algo simples e imutável, porque o deveria o leitor? A modernidade chegou e com isso muita coisa mudou, o ato de escrever ganhou novas dimensões, novos temas, um novo leitor passou a pedir. Não mais cortamos versos para que sejamos aceitos na República platônica, não mais procuramos copiar a natureza da melhor forma possível, não mais afirmamos que a genialidade do autor é o que importa, não mais aceitamos a Arte como sinônimo de Beleza. O que temos agora é a mutabilidade do ser escancarada. A complexidade do viver sem uma resposta definitiva. Na multiplicidade de possibilidades, ao invés de nos limitarmos em linhas de pesquisa restritas, nos instiga as portas abertas pela confusão dialógica. Queremos esse ser humano que no mundo se insere, que no mundo existe, que no mundo é questionando.

Brincando com as tintas, Pollock performatiza o pintar. Criando várias personas, Pessoa se dá ao luxo de, simultaneamente, vários ser. Com Cage, aprendemos a experienciar o silêncio, e com ele muito ouvir. Ao olharmos mais para trás ainda, uma noite estrelada nas tintas se movimenta, moinhos de vento lutam feito dragões, os deuses ganham rostos, uma ode nos fascina.

Na criação, múltiplas possibilidades aparecem. Muitos são os mundos que criamos. E assim caminha a humanidade, única em sua multiplicidade. Pensar esse ser sem pensar na sua criação artística é pensar o impensável.

Quando Lúcia Pelaez era pequena, leu um romance escondida. Leu aos pedaços, noite após noite, ocultando o livro debaixo do travesseiro. Lúcia tinha roubado o romance da biblioteca de cedro onde seu tio guardava os livros preferidos. Muito caminhou Lúcia, enquanto passavam-se os anos. Na busca de fantasmas caminhou pelos rochedos sobre o rio Antióquia, e na busca de gente caminhou pelas ruas das cidades violentas. Muito caminhou Lúcia, e ao longo de seu caminhar ia sempre acompanhada pelos ecos daquelas vozes distantes que ela tinha escutado, com seus olhos, na infância. Lúcia não tornou a ler aquele livro. Não o reconheceria mais. O livro cresceu tanto dentro dela que agora é outro, agora é dela.⁶⁴⁷

É com esse aforismo, se assim pode-se chamar, que terminamos esse nosso longoerrar. Com personagens maiores do que a vida, com histórias que nos atravessam, a literatura um novo mundo nos apresenta, a cada leitura, a cada texto, com um novo horizonte nos deparamos a cada virar de página. Talvez Fernando Pessoa esteja certo, e a ficção seja a única coisa real que temos. Talvez Mallarmé e sua teoria de que *tudo, no mundo, existe para culminar num livro* seja a quem devemos ouvir. Ou talvez, ambos estejam completamente distantes das possibilidades interpretativas aqui levantadas. A única certeza que temos no momento, é que sem a literatura a vida seria insuportável.

“Talvez o primeiro sinal gráfico, que me foi apresentado como escrita, tenha vindo de um gesto antigo de minha mãe. Ancestral, quem sabe?” Assim começa Conceição Evaristo em seu texto-depoimento. Porque ela escreve? Porque lemos?

Ainda me lembro, o lápis era um graveto, quase sempre em forma de uma forquilha, e o papel era a terra lamacenta, rente as suas pernas abertas. Mãe se abaixava, mas antes cuidadosamente ajuntava e enrolava a saia, para prendê-la entre as coxas e o ventre. E de cócoras, com parte do corpo quase alisando a umidade do chão, ela desenhava um grande sol, cheio de infinitas pernas. Era um gesto solene, que acontecia sempre acompanhado pelo olhar e pela postura cúmplice das filhas, eu e minhas irmãs, todas nós ainda meninas. Era um ritual de uma escrita composta de múltiplos gestos, em que todo corpo dela se movimentava e não só os dedos. E os nossos corpos também, que se deslocavam no espaço acompanhando os passos de

⁶⁴⁷ GALEANO, Eduardo. *O livro dos abraços*. Trad. Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 2003, p. 14.

mãe em direção à página-chão em que o sol seria escrito. Aquele gesto de movimento-grafia era uma simpatia para chamar o sol. Fazia-se a estrela no chão.

Acompanhar esse seu depoimento em muito nos indicará um caminho – através da narrativa de uma vida vivida uma ficção nos é contada, ficção esta que algo pede de nossa vida vivida, algo que vá além do simples ato de passar os olhos pelas palavras ali escritas. Uma vivência ao ler, uma vivência ao escrever, uma escrevivência como diria Conceição

Mas digo sempre: creio que a gênese de minha escrita está no acúmulo de tudo que ouvi desde a infância. O acúmulo das palavras, das histórias que habitavam em nossa casa e adjacências. Dos fatos contados a meia-voz, dos relatos da noite, segredos, histórias que as crianças não podiam ouvir. Eu fechava os olhos fingindo dormir e acordava todos os meus sentidos. O meu corpo por inteiro recebia palavras, sons, murmúrios, vozes entrecortadas de gozo ou dor dependendo do enredo das histórias. De olhos cerrados eu construía as faces de minhas personagens reais e falantes. Era um jogo de escrever no escuro. No corpo da noite. Na origem da minha escrita ouço os gritos, os chamados das vizinhas debruçadas sobre as janelas, ou nos vãos das portas contando em voz alta uma para outras as suas mazelas, assim como as suas alegrias. Como ouvi conversas de mulheres!

E continua:

Afirmo, porém que foi do tempo/espço que aprendi desde criança a colher as palavras. Não nasci rodeada de livros, do meu berço trago a propensão, o gosto para ouvir e contar histórias [...] Se a leitura desde a adolescência foi para mim um meio, uma maneira de suportar o mundo, pois me proporcionava um duplo movimento de fuga e inserção no espaço em que eu vivia, a escrita também desde aquela época, abarcava estas duas possibilidades. Fugir para sonhar e inserir-se para modificar. Essa inserção para mim pedia a escrita..

Pedia algo além da percepção de mundo. Pedia algo que não caísse na lógica circular de uma tautologia. Ler de forma a experienciar. Ler para quebrar barreiras, ultrapassar limites. Ler como militância. Ler como insubordinação. Com Conceição, esse desejo se resume num único ato: escrever. A categoria filosófica Axé da cultura Nagô-yorubana significa a força vital, o poder de realização. Axé. Isso nos move. Nossa potência realizadora, nossa potência criadora. Que lugar é esse, filosoficamente falando, que nos toca, nos atravessa de tal maneira que não se mostra suficiente tão somente ler um texto. Leituras por trás de leituras, palavras e mais palavras que nos cercam, que nos incomodam, que nos transpassam. É preciso escrever!

Referências Bibliográficas

AMARAL, Maria Nazaré. Dilthey – Conceito de vivência e os limites da compreensão nas ciências do espírito. *Trans/Form/Ação*. São Paulo, v.27 (2), p. 51-73, 2004. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732004000200004&lng=es&nrm=iso. Acessado em: agosto/2017.

AMARAL, Emilia. *Para amar Clarice: como descobrir e apreciar os aspectos mais inovadores de sua obra*. Barueri, SP: Faro Editorial, 2017.

ARENDT, Hanna. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. José Américo Motta Pessanha. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Globo, 2008.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

AUSTEN, Jane. *Orgulho e Preconceito*. Trad. Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Penguin e Companhia das Letras, 2011.

BARROS, Manuel de. *O livro das ignorâncias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

BRETON, Andre. *Nadja*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BLOOM, Harold. *A anatomia da influência: literatura como modo de vida*. Trad. Ivo Korytowski e Renata Telles. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas de Jorge Luis Borges, vol. 1*. Trad. Flavio José Cardoso. Rio de Janeiro: Globo S.A, 1999.

CALVINO, Italo. *As Cidades Invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Se um viajante numa noite de inverno*. Trad: Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CAMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão; Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. São Paulo: 34, 2011.

CERVANTES, Michel de. *Dom Quixote de la Mancha*. Trad. Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

CORTÁZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. Trad. Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

DILTHEY, William. *Dos escritos sobre hermenêutica: el surgimiento de la hermenéutica y los esbozos para una crítica de la razón histórica*. Trad. Antonio Gómez Ramos. Madrid: Istmo, 2000.

_____. *Filosofia e educação: textos selecionados*. Trad. Alfred Josef Keller e Maria Nazaré de Camargo Pacheco Amaral. São Paulo: EDUSP, 2010.

_____. *Introdução às ciências humanas: tentativa de uma fundamentação para o estudo da sociedade e da história*. Trad. Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. *La esencia de la filosofía*. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A., 1944.

_____. *Poética: la imaginación del poeta. Las tres épocas de la estética moderna y su problema actual*. Trad. Elsa Taberning. Buenos Aires: Losada, 2007.

DOSTOIEVSKI, Fiodor. *Notas do subsolo*. Trad. Maria Aparecida Botelho Pereira Soares. São Paulo: Ed. L&PM Pocket, 2004.

DUTT, Carsten. *En Conversación con Hans-Georg-Gadamer: Hermeneutica- estética- filosofia práctica*. Tradução de Teresa Rocha Barco. Madri: Tecnos, 1998.

EVARISTO, Conceição. Da Grafia... in ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.). *Representações Performáticas Brasileiras: teóricas, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte, Mazza Edições, 2007, p 16-21.

_____. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

FONSECA, Maria de Jesus Martins da. Introdução à Hermenêutica de Paul Ricoeur. *Millenium – Revista do Instituto Politécnico de Viseu*. Viseu, n 36, 2009. Disponível em: <http://www.ipv.pt/millenium/Millenium36/3.pdf>. Acesso em: dez/2018.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Trad. Ilana Heineberg. São Paulo: L&PM, 2004.

GADAMER, Hans-George. *Hermenêutica da obra de arte*. Trad. Marco Antonio Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. *Verdade e Método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Trad. Flávio Paulo Meurer. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Ed. Universitária São Francisco, 2004.

_____. *Verdade e método I: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Trad. Flávio Paulo Meurer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

_____. *Verdade e método II: complementos e índices*. Trad. Ênio Paulo Giachini. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Uma filosofia do cogito ferido: Paul Ricoeur. *Estudos Avançados*. São Paulo, v 11, n 30, 1997, p. 261-272. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9006>. Acessado em: novembro/2018.

GALEANO, Eduardo. *O livro dos abraços*. Trad. Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 2003.

GENTIL, Hélio Salles. *Para uma poética da modernidade: uma aproximação à arte do romance em Temps et Récit de Paul Ricoeur*. São Paulo: Loyola, 2004.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Escritos sobre Literatura*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Ed. 7 Letras, 2008.

_____. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: 34, 2006.

_____. *Poesia e Verdade*. Trad. Leonel Vallandro. Porto Alegre: Ed. Globo, 1971.

Green, Mitchell, "Speech Acts", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Califórnia: Metaphysics Research Lab, Stanford University, 2017. Disponível em: <https://plato.stanford.edu/archives/win2017/entries/speech-acts/>. Acessado em: novembro/2018.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Ed. Universitária São Francisco, 2008.

_____. *A origem da obra de arte*. Trad. Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1977.

_____. *Ensaio e conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Ed. Universitária São Francisco, 2006.

_____. *Parmênides*. Trad. Sergio Mario Wrublewski. São Paulo: Vozes, 2008.

_____. *Ser e tempo – Parte I*. rad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Universidade São Francisco, 2005.

HESSE, Herman. *O Lobo da Estepe*. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Record\Altaya, 1995.

HOMERO. *Ilíada*. Trad. Manuel Odorico Mendes. São Paulo/Campinas: Ateliê Editorial/UNICAMP, 2008.

HUIZINGA, John. *Homo ludens*. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2004.

INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Trad. Albim E. Beau, Maria da Conceição Puga e João F. Barrento. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético, vol 1*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: 34, 1996.

_____. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético, vol 2*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999.

_____. O fictício e o imaginário. In: Rocha, João Cezar de Castro (org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Trad. Bluma Waddington Vilar; João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ed. Ática, 1994.

_____. *Aesthetic experience and literary hermeneutics*. Trad. Michael Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2018.

JOYCE, James. *Ulysses*. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

_____. *Um retrato do artista quando jovem*. Rio de Janeiro: Alfaguara Brasil, 2006.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Trad. Modesto Capone. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

KEROUAC, Jack. *On the road*. Trad. Eduardo Bueno. Porto Alegre: L&PM, 2011.

KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *A Insustentável Leveza do Ser*. Trad: Teresa B. Carvalho da Fonseca. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

LAUTRÉAMONT, Conde de. *Os cantos de Maldoror: poesias, cartas, obra completa*. Trad. Claudio Willer. São Paulo: Iuminuras, 2015.

LIMA, Luiz Costa (sel. coord e trad.) *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. *Vida e mimesis*. Rio de Janeiro: 34, 1995.

- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. São Paulo: Rocco, 1998.
- _____. *Água viva*. São Paulo: Rocco, 1998.
- _____. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- _____. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. in MOSER, Benjamim (org.). *Todos os Contos*, Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- MANN, Thomas. *A montanha mágica*. Trad. Herbert Caro. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- MARQUES, Gabriel Garcia. *Cem anos de solidão*. Trad. Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MUSIL, Robert. *O homem sem qualidades, volume I*. Trad. Lya Luft e Carlos Abbenseth. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- NABOKOV, Vladimir. *Lolita*. Trad. Sergio Flaksman. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2011.
- NASSAR, Raduam. *A lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- NIETZSCHE, Friedrich. Considerações extemporâneas in *Obras incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- _____. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- NUNES, Benedito. *Hermenêutica e poesia – o pensamento poético*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- _____. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Ática, 1999.
- _____. *Passagem para o poético – filosofia e poesia em Heidegger*. São Paulo: Loyola, 2012.
- PALMER, Richard. *Hermenêutica*. Trad. Maria Luísa Ribeiro Ferreira. Lisboa: Edições 70, 2006.

PEREIRA, Miguel Baptista. A hermenêutica da condição humana de Paul Ricoeur. *Revista Filosófica de Coimbra*. Coimbra, n 24, p. 235-277, 2003. Disponível em: http://www.uc.pt/fluc/dfci/publicacoes/a_hermeneutica_da_condicao_humana. Acessado em: novembro/2018.

PESSOA, Fernando. *O livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PLATH, Silvia. *A redoma de vidro*. Trad. Chico Mattoso. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.

PROUST, Michel. *Em Busca do Tempo Perdido, volume 1 (No caminho de Swann; À sombra das moças em flor)*. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

_____. *Em Busca do Tempo Perdido, volume 2 (O caminho de Guermantes; Sodoma e Gomorra)*. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

_____. *Em Busca do Tempo Perdido, volume 3 (A prisioneira; A fugitiva; O tempo recuperado)*. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

RABELAIS, François. Gargantua in *Gargantua e Pantagrue*. Trad. David Jardim Júnior. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2003.

RICOEUR, Paul. *Da interpretação: ensaio sobre Freud*. Trad. Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

_____. *Du texte à l'action: essais d'herméneutique II*. Paris: Du Seuil, 1986.

_____. *Interpretação e ideologias*. Trad. Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S/A, 1990.

_____. *O conflito das interpretações: ensaios de hermenêutica*. Trad. M. F. Sá Correia. Porto, PT: Rés-Editora, 1988.

_____. *Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1976.

_____. *Tempo e Narrativa – Tomo I*. Trad. Constança Marcones Cezar. Campinas, SP: Papirus, 1994.

_____. *Tempo e Narrativa – Tomo II*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995.

_____. *Tempo e Narrativa – Tomo III*. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1997.

_____. *Tempo e Narrativa: I – A intriga e a narrativa histórica*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

_____. *Tempo e Narrativa: 2 – A configuração do tempo na narrativa de ficção*. Trad. Marcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

_____. *Tempo e Narrativa: 3 – O tempo narrado*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

ROSA, João Guimarães. A terceira margem do rio. In: _____. *Ficção completa: volume II*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. *Grande sertão: veredas, volume I*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. *Grande sertão: veredas, volume II*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

RUEDELL, Aloisio. *Da representação ao sentido: da hermenêutica de Schleiermacher à hermenêutica atual*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

SARTRE, Jean Paul in LOPES, Ricardo Leon. Tradução do texto de Jean-Paul Sartre: Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl: l'intentionnalité. *VEREDAS FAVIP*, Caruaru, Vol. 2, n. 01, p. 102–107, 2005. Disponível em: <https://gmeaps.files.wordpress.com/2012/05/uma-ideia-fundamental-da-fenomenologia-sartre.pdf>. Acessado em: dezembro/2018.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. *Hermenêutica: arte e técnica da interpretação*. Trad. Celso Reni Braidá. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2015.

SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. Trad. Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. Millôr Fernandes. São Paulo: L&PM, 1997.

SÓFOCLES. *Antígona*. Trad. J. B. De Mello e Souza. Clássicos Jackson, vol XXII. 2005.

_____. *Rei Édipo*. Trad. J. B. De Mello e Souza. Clássicos Jackson, vol XXII. 2005.

SULEIMAN, Susan R.; CROSMAN, Inge (Ed.). *The Reader in the Text: essays on audience and interpretation*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1980.

TAYLOR, Charles. *Philosophical papers. Vol. 2: Philosophy and the human sciences*. Cambridge: Cambridge University Press., 1985.

WHAT Happened, Miss Simone? Direção: Liz Garbus. EUA: Moxie Firecracker Films, Netflix, RadicalMedia, 2015. [produção]. 101 min.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. Jose Eduardo Ribeiro Moretzsohn. São Paulo: L&PM Pocket, 2001.

WOOLF, Virgínia. *As ondas*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

_____. *Entre os atos*. Trad. Lya Luft. Osasco, SP: Novo Século, 2008.

_____. *Mrs. Dalloway*. Trad. Mario Quintana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

_____. *Orlando*. Trad. Laura Alves. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ed. Ática, 2004.

_____. Recepção e leitura no horizonte da literatura. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p. 85-97, 2008. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2008000100006&lng=en&nrm=iso. Acessado em: abril/2018.