

CULTURA, EDUCACIÓN E INNOVACIÓN

**ACTAS DE LOS XI ENCUENTROS
INTERNACIONALES DE FILOSOFÍA
EN EL CAMINO DE SANTIAGO**

Santiago de Compostela, 13, 14, 15 de septiembre de 2012

Edita:

Ediciones Correo, S.A.U (*Grupo Correo Gallego*)

Diseño y maquetación:

ECG

Depósito Legal: C 1644-2014

ISBN: 978-84-8064-205-7

© Derechos Reservados:

Queda prohibida la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, salvo autorización previa y escrita del autor. Su incumplimiento acarreará las sanciones establecidas en la legislación vigente.

COORDINADORES DE LA EDICIÓN:

**Marcelino Agís Villaverde
Dolores Álvarez Pérez
José Cajide Val
José Carlos de Miguel Domínguez
José Luis Pastoriza Rozas
José Manuel Touriñán López**



Acto inaugural del congreso. Facultad de Filosofía, USC, 13/9/2012. De izquierda á derecha: José Manuel Touriñán López, José Carlos de Miguel Domínguez, José Díez de Castro, José Cajide Val y Marcelino Agís Villaverde

Este libro ha sido editado en el
marco de la Red de Investigación
de Ciencias Sociales (RedICIS)
financiado con Fondos FEDER
(Rfa: CN2011/051)



de izquierda á
José Díez



ERA UMA VEZ... (A ARTE DE NARRAR)

Gabriela Castro

Universidade dos Açores

Era uma vez... um homem lindo e meigo que me pegava ao colo com grande carinho e tinha uma enorme paciência para conversar comigo, ouvir as minhas histórias de criança, os meus conflitos e devaneios de adolescente e os meus problemas de jovem. Por vezes, em criança, levava-me pela mão a passear em lindas noites de lua pela Avenida Marginal até à casa da Tia Conceição que ficava no Largo de S. Pedro e depois de dois dedos de conversa com a idosa senhora voltávamos para casa, ali, na Rua do Colégio. Ele era, para mim, grande e forte. Tão forte que eu não hesitava em atirar-me do sexto ou sétimo degrau das escadas da nossa casa com a certeza de que me apanharia nos seus fortes braços e jamais me deixaria cair. Tinha razão, nunca me deixou cair nas diferentes escadas que fui encontrando pela vida fora. Nele depositava toda a minha confiança. Com o seu apoio, a vida, nas suas tempestades e bonanças, foi sempre segura. É o meu grande amigo. É o meu pai. Teve um AVC. Ficou acamado. A doença e a idade avançaram deixando o seu rasto naquele corpo de oitenta e quatro anos, tão debilitado, mas onde a realidade denotou, sempre, a presença de alguém que foi, afinal, quem é. O meu pai...

Estas linhas introdutórias apresentadas nestes "XI Encontros Internacionais de Filosofia em Santiago de Compostela", subordinados ao tema "Educación, cultura e innovación", têm como objectivo chamar a atenção para a problemática da narrativa como sendo a criação de uma continuidade-descontínua, onde os factos, dispersos no tempo, se encadeiam num todo organizado capaz de desvelar um sentido.

Por isso teremos de saber:

1º O que é o sentido?

2º O que é a narrativa?

3º Como é que a narrativa desvela um sentido?

1º O que é o sentido?

Para respondermos a esta questão iremos recorrer-nos de José Enes, filósofo português, que no capítulo V da sua obra *Linguagem e Ser*ⁱⁱ subordinado ao tema "Análise Expectante", após uma profunda explanação da "indicação do sentido do sentido", afirma que sentido encontra a sua origem na estrutura dinâmica do movi-

mento físico, e daí, metaforicamente, é transferido para o movimento consciente do espírito, ultimando-se esta transferência "no verbo de que sentido é participio" — Sentirⁱⁱⁱ. Fixando-se posteriormente no núcleo significativo de sentir, a partir do qual se formaram as outras significações, e delas todas derivam o sentido do sentido, José Enes, em "Aclaramento do sentido do sentido como processo essencial da fala", retoma toda a sua exposição anterior e aplica-a à linguagem entendida como fala^{iv}. "Falar, ler e entender são constituídos por um movimento do espírito que traz à presença coabitante os seres. A significação deste falar grego do *lógos* consiste intimamente no sentido do sentido. Este é que faz a fala mostrar e trazer à presença falando. (...) o sentido (...) é (...) o falar da fala^v, ou seja, aquilo que a fala diz, expressa e transmite. Ou ainda, é algo que da fala se desprende e que é captado na circulação cognitiva do dizer. Como não há fala sem o binómio emissor-receptor, o sentido é o suporte semântico da mensagem, que dela se desprende, unindo os pólos presentes na comunicação, qualquer que ela seja: oral, textual, escrita, gestual, pictórica, musical, etc.

2º O que é a narrativa?

Em nosso entender, abordar o tema da narrativa é colocarmo-nos na esteira de Aristóteles e de Paul Ricoeur, que serão o nosso suporte teórico para este trabalho.

A reflexão de Ricoeur sobre a problemática da narrativa entronca-se numa temática que o filósofo nunca desenvolveu, mas que sempre esteve presente nos seus trabalhos, a criatividade. Esta coloca-o na via analítica do pôr-em-intriga, na medida em que a arte de narrar permite a revelação de sentido, ao mesmo tempo que produz uma estrutura de sentido, integrante de uma totalidade, e é, simultaneamente, humanizadora do tempo. Integrante de uma totalidade que se desprende da própria obra literária, independentemente do género a que a mesma pertença. Humanizadora do tempo, na medida em que, quer as composições históricas, biográficas e autobiográficas, quer as composições de ficção como a epopeia, o drama, ou o romance, não falando já de outros modos narrativos que utilizam outros meios que não somente a linguagem, como por exemplo a fotografia, o cinema, a televisão, a escultura, a pintura e as outras artes, possuem, nesta hipótese, um carácter comum da experiência humana — o tempo.

Essa hipotética reciprocidade entre o tempo e a arte de pôr-em-intriga, a arte de narrar ou a narrativa, permite a Ricoeur, a enunciação da seguinte tese:

a arte de narrar é a arte capaz de "transformar o tempo, em tempo humano, na medida em que o articula numa narração e esta possui a sua plena significação quando se transforma numa condição da existência temporal"^{vi}.

Ou seja:

"o tempo transforma-se em tempo humano, sempre que é articulado de maneira narrativa e, por seu turno, a composição é significativa, na medida em que ela delinea os traços da experiência temporal"^{vii}.

Aqui a abordagem à circularidade entre tempo e narrativa é feita, na esteira de

Santo Agostinho pelos paradoxos do tempo, expostos nas *Confissões*, e na de Aristóteles pela organização inteligível da composição exposta na *Poética*, na medida em que "produzem, cada uma, a imagem inversa da outra"^{viii}.

Se, por um lado, Santo Agostinho se interroga sobre a natureza do tempo, sem se preocupar, pelo menos explicitamente, em fundar a estrutura narrativa da sua autobiografia espiritual sobre essa busca, por outro lado, Aristóteles constrói a sua teoria sobre a arte de narrar sem qualquer consideração temporal sobre a sua análise. Na verdade, a *Poética* é muda sobre as relações existentes entre a actividade poética, *mythos*, e a experiência temporal^{ix}.

O pensar conjuntamente a *distentio animi* das *Confissões*, de Santo Agostinho, e o *mythos* trágico da *Poética*, de Aristóteles, assenta no facto de existir em Santo Agostinho uma violência existencial da discordância na concordância constitutiva do *animus*^x e que na teoria aristotélica a tónica não se encontra somente na concordância, mas, de um modo muito subtil, o assento é posto "sobre o jogo da discordância no interior da concordância"^{xi}. Isto é, a arte de narrar revela uma concordância da discordância. Esta arte possibilita a explicitação da concordância, pela intriga, da discordância traduzida, quer pelos incidentes aterrorizadores e lastimosos, da tragédia, quer pelos golpes do acaso, quer ainda e sobretudo, pelas alterações do destino, as quais "levam tempo e determinam a extensão da obra"^{xii}.

Aristóteles trata tematicamente a discordância sob o título da intriga complexa, *versus* simples, quando explicita na sua definição de tragédia que "esta deve ser a representação de uma acção nobre levada até ao seu termo... (*téléios*) (49 a 25)"^{xiii}, ou, como traduz Eudoro de Sousa, "de uma acção completa e de certa extensão"^{xiv}. Fazemos notar que é precisamente por esta noção de *tempo representado*, delimitado por um princípio e por um fim, cronologicamente discordantes, que Aristóteles aflora a questão do tempo narrativo na *Poética*.

O carácter temporal da narrativa aparece, no estagirita, de um modo natural, na medida em que "tudo o que se narra dá-se no tempo, leva tempo, desenvolve-se temporalmente; e o que se desenvolve no tempo pode ser narrado"^{xv}.

A narrativa, que a mão do autor^{xvi} faz aparecer, exprime um trabalho de configuração original, o compor ou o pôr-em-intriga, que é o momento de emergência de uma nova significação, a inovação semântica da qual se desprende o sentido.

Ricoeur inicia a sua reflexão sobre a arte de narrar, o pôr-em-intriga, o *mythos* grego, considerando o problema da ordenação dos factos explicitante da configuração temporal, sob a égide da doutrina aristotélica da *poiésis* ou arte poética. É precisamente sobre o adjectivo poética, do substantivo arte, que se encontra a diferença entre a obra como estrutura, no sentido estático do termo, e a própria operação estruturante que exige que se fale, não de intriga, mas de *mythos*, enquanto *fabulare*, processo de pôr-em-intriga^{xvii}. Deste modo, o *mythos* é o encadeamento dos factos numa totalidade narrativa compreensível, capaz de se oferecer à apropriação dos leitores que, pela leitura, o transformam em mundo. O mundo aqui entendido, necessariamente, como o mundo produzido a partir da relação existente entre o leitor

e o texto
sua inter

Na r
mente a
radigma
encruzil
esse mo
para o le
mas exp
precisan
bitar e d

Há q
própria
dos argu
cadeame
cepção r
caracteri
pela orde
os episód
causal co
precisan
talidade
mythos co

3º Como

Após
ignorar
Quando
mite esta
de "pre
a verosim
de cada l

Ao tra
se o risco

O tem
com dife

Platão
Real. Na
lembrem
geometra
dido, cap
noética a

ssões, e na de Aris-
Poética, na medida

reza do tempo, sem
ra narrativa da sua
steles constrói a sua
ral sobre a sua aná-
tre a actividade po-

anto Agostinho, e o
stir em Santo Agos-
constitutiva do *ani-*
te na concordância,
da discordância no
ncordância da dis-
pela intriga, da dis-
mosos, da tragédia,
ações do destino, as

a intriga complexa,
que "esta deve ser a
téléios) (49 a 25)"^{xiii},
e certa extensão"^{xiv}.
resentado, delimitado
tes, que Aristóteles

n modo natural, na
mpo, desenvolve-se
do"^{xv}.

n trabalho de confi-
ento de emergência
prende o sentido.

m-intriga, o *mythos*
icitante da configu-
arte poética. É pre-
encontra a diferença
própria operação es-
enquanto *fabulare*,
eamento dos factos
à apropriação dos
aqui entendido, ne-
istente entre o leitor

e o texto, relação esta facilitadora de uma maior compreensão do próprio sujeito na sua inter relação com o outro, isto é, um sujeito cultural^{xviii}.

Na realidade, a construção da intriga é um acto criador que não pertence somente ao texto terminado, mas também ao leitor. A inovação e a meditação dos paradigmas que compõem a intriga acompanham sempre o acto de leitura. A encruzilhada que caracteriza o acto de leitura é composta pelo mundo do texto, até esse momento estranho ao leitor e pelo mundo do leitor. O mundo do texto que é, para o leitor, "um mundo imaginário (...) e o mundo do leitor que é um mundo real mas exposto à possibilidade de remodelação surgida na esfera do imaginário"^{xix}. É precisamente essa leitura que oferece ao receptor mundos nos quais ele poderia habitar e dar largas aos seus próprios possíveis^{xx}.

Há que ressaltar que, na realidade o que está na base da arte de narrar, a arte própria dos escritores, dos literatos e dos poetas, dos historiadores, dos biógrafos e dos argumentistas não são os factos encadeados como sistema, mas sim, o seu encadeamento em sistema. É esta noção de *mythos* que encontramos presente na concepção ricoeuriana de narrativa enquanto *récit*, na medida em que esta não é caracterizada pelo modo, isto é, pela atitude do autor, mas sim, pelo objecto, ou seja, pela ordenação e disposição dos factos^{xxi}. Para que a composição possa ser verosímil, os episódios deverão ser ordenados e dispostos de acordo com um encadeamento causal concordante e explicitador da acção. Reforçamos a ideia aristotélica de que é precisamente a concordância, caracterizada pela perfeição ou completude, pela totalidade ou unidade e ainda pela extensão apropriada, que sublinha a definição de *mythos* como narrativa ou ordenação de factos.

3º Como é que a narrativa desvela um sentido?

Após termos a florado o *mythos* achamos existir uma vertente que não podemos ignorar e que com ele forma uma cópula incontornável, a imitação ou *mimesis*. Quando alguém escreve, esse acto da escrita implica uma *imitação dos factos* que permite estabelecer, sobre a conexão interna do texto que tem por base o acto judicativo de "prender ensemble"^{xxii}, a inteligibilidade necessária e verosímil^{xxiii}. Neste contexto a verosimilhança metamorfoseia-se em *realidade com sentido* consoante o *corpo vivido* de cada leitor.

Ao traduzir-se *mimesis* por imitação, como aparece em várias traduções, corre-se o risco de alterar o sentido que a mesma detém no texto aristotélico

O termo *mimesis* é utilizado na Antiguidade por Platão e por Aristóteles, porém, com diferentes conteúdos semânticos.

Platão, no diálogo intitulado *Ion*, entende *mimesis* como uma participação no *Real*. Na sequência de uma tradição pitagórica, da qual Platão é herdeiro directo, lembremo-nos que no pórtico da Academia estava escrito "não entres se não fores géometra", o *Real* nada tem a ver com *res* de *reor*, mas é aquilo que pode ser apreendido, captado e visto na e pela intuição intelectual, *noésis*. Em Platão é a intuição noética a única capaz de selar com verdade a realidade arquetípica do mundo pa-

radigmático — o mundo inteligível. A *mimesis* é a imitação, por participação do artista naquele mundo inteligível, graças a uma inspiração divina. Neste universo platónico a relação mimética é uma relação entre aquilo que é *em si mesmo* e o que se lhe assemelha no mundo da *doxa*. Platão constitui, no diálogo mencionado, a escala de semelhança facilitadora do entendimento da *mimesis*. Esta escala tem o seu início na musa inspiradora e, como os elos de uma cadeia englobante, comparada por Platão à força da pedra de Heraclito, encontramos o poeta, o rapsodo ou o actor, e o espectador, num encadeado que os une, segundo a variação de aproximação do ser, marca inegável do mundo epistémico, ao aparecer, característica própria do mundo sensível. Criar arte, para Platão, é assim um dom, a graça de uma divindade que se apodera do artista e fá-lo imitar, nas suas obras, o mundo, cuja ideia suprema é a de Bem. Nesta perspectiva o artista não possui a autoria da sua obra, pois, inspirado, ou melhor, possuído pela musa, ele produz, mas num estado de alienação, fora da sua razão. Por isso se poderá afirmar que, no platonismo, se a arte é uma cópia da cópia, a origem da obra de arte é, por seu turno, divina.

O contexto filosófico no qual o conceito de *mimesis* ganha sentido em Aristóteles é completamente diferente do platónico. O conceito de *mimesis* em Aristóteles sofre uma considerável contracção ligada à metodologia própria do estagirita^{xxiv}. Não nos podemos esquecer, sob pena de incorrerem em interpretações incorrectas, que o discurso aristotélico procura a metodologia que torna o "ente enquanto ente" inteligível pela relação dos princípios da realidade com os princípios do conhecimento. Ora, o real, para Aristóteles, é o sensível inteligível, *tò on*, isto é, o conjunto dos entes captáveis pelos sentidos e confirmados pelo conhecimento das suas causas. Este processo cognoscitivo intelecto-sensorial, próprio do homem em estado de vigília, é fulcral para se entender o conceito de *mimesis* na *Poética* de Aristóteles.

Se, para Platão, e como consequência do seu método dialéctico, a uma mesma palavra podem corresponder vários sentidos, para Aristóteles as palavras, apesar de possuírem mais do que um sentido, quando integradas numa ciência específica admitem somente um único. Devemo-nos recordar, neste momento, da divisão das ciências elaborada por Aristóteles. Para este filósofo, aquelas dividem-se em teóricas, práticas e poéticas. Ora, o uso normativo do sentido das palavras integra o universo de cada uma destas ciências, pelo que, somente nas ciências poéticas se admite a única significação literal de *mimesis*. E isto porquê? Porque, para Aristóteles, só existe *mimesis* onde existe um «fazer», um «produzir», e este é o campo das ciências poéticas. Por esta razão não pode haver *mimesis* na natureza, pois esta pressupõe um princípio interno de constituição que não é, de modo algum, um «produzir», um «criar», mas sim um constituir-se. Porém, se a *mimesis* não pode ser encontrada na natureza, ela é, de acordo com a teoria aristotélica, *mimesis phuseôs*, ou seja, ela é imitação da natureza. Não de uma natureza inerte e estática, mas de uma natureza no sentido de *physis* grega, isto é, uma natureza como princípio activo e dinâmico de tudo o que é múltiplo e em devir.

Segundo Aristóteles é o carácter dinâmico existente na *physis* que possibilita o

movime
cial na d
cia, pelo
perfeiçã
finalista
um texto
si». O «
de si» in
os une —

Pelo e
entre o c
reza» tra
do termo
ção de E
de natur
conceito
cial ao re
Mas, este
tora, sub
orientad
ferente^{xxv}

Assim
tónico pr
ção. Dest
identifica
aristotélic
guagem e
Ricoeur s
sendo um
mas do ca

Vislun
questione

De acc
limites de
«dizer», d

movimento, sendo este entendido como a actualização da matéria pela força potencial na determinação de um *telos*. O acto, como substância, precede sempre a potência, pelo que, cada movimento pressupõe, já em acto, a forma, que é o seu termo. A perfeição do mundo, pressuposto de toda a *Física* de Aristóteles, implica a estrutura finalista do próprio mundo. Do mesmo modo, para que uma tragédia, um poema, um texto, possa ser considerada perfeita, ela deverá ter um fim «em si» e «fora de si». O «em si», neste caso, aponta para um fim cronológico, enquanto que o «fora de si» implica a função educativa dos cidadãos da *Polis*, pela emoção estética que os une — a libertação catártica.

Pelo exposto podemos afirmar que, em Aristóteles, existe um estreito paralelismo entre o conceito de natureza explicitado na *Física* e o conceito de «*mimesis* da natureza» tratado na *Poética*. Neste caso, pode parecer um pouco paradoxal o emprego do termo natureza nos dois tratados de Aristóteles. Porém, e seguindo a interpretação de Eugen Fink, podemos afirmar, com Ricoeur, que enquanto na *Física* o conceito de natureza é um conceito temático, na *Poética* o conceito de natureza aparece como conceito operatório. Assim, se por um lado a *mimesis* comporta uma referência inicial ao real, esta referência designa apenas o primado da natureza sobre a produção. Mas, este movimento de referência é, no entanto, inseparável da dimensão produtora, submetida a critérios puramente intrínsecos, próprios da *recta ratio factibilium* orientadora de uma *techné*. Por isso, a *mimesis* é *poiésis* e vice-versa, tendo como referente^{xxv} a realidade que jamais se transforma em determinação. Por esta razão se

"a imitação funciona no sistema aristotélico como o traço diferencial que distingue as artes — belas artes e artes utilitárias — da natureza, então é necessário dizer que a expressão 'imitação da natureza' tem por função tanto distinguir como coordenar o fazer humano e a produção natural"^{xxvi}.

Assim, vemos que Aristóteles abandona o conceito de *mimesis-imitação divina* platónico propondo um modelo de *mimesis-representação* do real ou seja de *mimesis-criação*. Deste modo o discípulo supera o mestre, na medida em que ultrapassa a identificação feita por Platão do realismo com o idealismo porque a noção de *mimesis* aristotélica contém em si a representação das coisas físicas, em acção, através da linguagem e dos ritmos. É justamente esta inteligibilidade aristotélica de *mimesis* que Ricoeur sublinha. Por ela se anula a possibilidade de interpretar a *mimesis* como sendo uma cópia, uma réplica do idêntico. No estagirita a *mimesis* é uma cópia sim, mas do carácter dinâmico da *physis*.

Vislumbremos a função heurística da metáfora, em Aristóteles e em Ricoeur e questionemos a possibilidade da metáfora possuir alguma função na *mimesis*.

De acordo com Ricoeur, Aristóteles ao utilizar o conceito de *mimesis physeôs*, nos limites de uma ciência da composição dos factos, coloca a metáfora ao serviço do «dizer», do «fabular», que se exerce, agora, não ao nível da palavra, nem da frase,

mas ao nível do poema no seu conjunto. Assim a metáfora-frase passa a metáfora-discurso, ou metáfora-texto. Esta passagem, resultante do cruzamento da teoria da metáfora com a teoria dos modelos, realça a "conexão entre função heurística e descrição"^{xxvii}, o que remete Ricoeur para a *Poética* de Aristóteles nos seguintes termos:

"Lembramo-nos como Aristóteles associava *mímesis* e *mythos* no seu conceito de *poiésis* trágica. A poesia, dizia ele, é uma imitação das acções humanas; mas essa *mímesis* passa pela criação de uma fábula, de uma intriga que possui os traços de composição e de ordem que faltam aos dramas da vida quotidiana. Não se deverá desde então compreender a relação entre *mythos* e *mímesis* na *poiésis* trágica como a da ficção heurística e a da re-descrição, na teoria dos modelos? O *mythos* trágico, com efeito, possui todos os traços de 'radicalidade' e de 'organização em rede' que Max Black conferia aos arquétipos, isto é, às metáforas da mesma ordem dos modelos; a metaforicidade não é apenas um traço da *léxis*, mas do próprio *mythos*, e essa metaforicidade consiste, como a dos modelos, em descrever um domínio menos conhecido — a realidade humana — em função das relações de um domínio fictício melhor conhecido — a narrativa —, usando todas as virtudes de 'desdobralidade sistemática' contidas nessa fábula. Quanto à *mímesis*, ela deixa de provocar dificuldade e escândalo a partir do momento em que não é mais compreendida em termos de 'cópia', mas de re-descrição"^{xxviii}.

Se se coloca a tónica sobre a ordenação dos factos então a imitação ou representação é na verdade mais de acções do que de homens o que nos abre o caminho para o entendimento da "imitação ou representação da acção" como *mímesis praxeôs*^{xxix}. É, assim, que a *mímesis physeôs* é, afinal, uma *mímesis praxeôs*, em que a inteligibilidade poética não é a própria da *theoria*, ou seja, não é uma inteligibilidade lógica mas uma inteligibilidade apropriada ao campo da *praxis*, vizinha da prudência, *phronésis*, que é a inteligência da acção, ou da sabedoria prática.

Ora, quem escreve inventa, reinventa e descobre. Mas, descobrir é retirar o que encobre, é revelar, é desvelar. Neste caso inventar implicaria o próprio prazer que a aprendizagem des-cobre. Porém, o imitar é uma determinada espécie de saber, resultante de uma aprendizagem. Aristóteles afirma-o claramente quando no capítulo IV, da *Poética*, estabelece a origem da poesia e os seus critérios directivos. Diz o estagirita:

"O imitar é congénito no homem (...e, por imitação aprende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado. Sinal disto é o que acontece na experiência:

Ricoeur tr
que se entend
tida, em germ
teriores, nom
Escreve Ricoe

A tese do m
zer em apre
prazer do reco
ceito prospect
descobrir^{xxxiii}.
ferente. Atent
(l'amont)^{xxxiv},
da acção^{xxxv} qu
ao estender o
do leitor^{xxxvii}.

Para levar
a *mímesis* aris
arte de compo
representação
mímesis abre o ca
narrativa: esq
tação ou re-fig
mímesis II.

Assim, a *mímesis*, ou u
mímesis, ou u
momento, a p
o segundo mo
de um texto n

metáfora-
a teoria da
ística e des-
es termos:

nós contemplamos com prazer as imagens mais exactas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo, [as representações de] animais ferozes e [de] cadáveres. A causa é que o aprender não só muito apraz aos filósofos mas também, igualmente, aos demais homens se bem que menos participem dele. Efectivamente tal é o motivo por que se deleitam perante as imagens: olhando-as aprendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas [e dirão], por exemplo, 'este é tal'^{xxx}.

Ricoeur traduz estas últimas linhas com um maior vigor explicitante daquilo que se entende por inteligibilidade poética. Nestas linhas, que traduzimos, está contida, em germen, toda a teoria que Ricoeur irá desenvolver nos seus trabalhos posteriores, nomeadamente em *mimesis III* e o problema do *Verstehen* narrativo^{xxxi}. Escreve Ricoeur:

"com efeito, se gostamos de ver imagens, é porque ao olhá-las, aprendemos a conhecer e concluimos sobre o que cada coisa é como quando dizemos: aquele, é ele"^{xxxii}.

A tese do nosso autor, que muito bem se aplica a todos aqueles que sentem prazer em aprender, independentemente da idade, sexo, credo ou profissão, é que o prazer do reconhecimento, próprio do prazer da aprendizagem, pressupõe um conceito prospectivo de verdade, segundo o qual inventar é reconhecer, no sentido de descobrir^{xxxiii}. Descobrir o quê? Ousamos afirmar ser a resposta a esta questão, o referente. Atentemos: a referência a precedências já formadas, a montante do texto, (*l'amont*)^{xxxiv}, que Ricoeur denomina *mimesis I*, explicita a pré-figuração do mundo da acção^{xxxv} que *mimesis II* irá con-figurar e que *mimesis III*, jusante do texto (*aval*)^{xxxvi}, ao estender o seu dinamismo intrínseco, transfigurará em mundo do espectador ou do leitor^{xxxvii}.

Para levar a cabo o seu projecto Ricoeur, na esteira de Husserl, demonstra que a *mimesis* aristotélica, único conceito englobante de toda a teoria estagirita sobre a arte de compor, não se apoia somente na estreita correlação noético-noemática entre representação e representado, mas prova de modo evidente como o conceito de *mimesis* abre o caminho à investigação de referentes da actividade poética visados pela narrativa: esquematizações já formadas, *mimesis I*, projecção de uma outra interpretação ou re-figuração da realidade, *mimesis III*, na e pela elaboração de uma intriga, *mimesis II*.

Assim, a *mimesis* elevada a nó górdio da narrativa é, em Ricoeur, uma tríplice-*mimesis*, ou uma *mimesis* analiticamente integrante de três momentos: o primeiro momento, a pré-figuração, que reenvia para a pré-compreensão da ordem da acção; o segundo momento, a con-figuração narrativa que pressupõe a organização interna de um texto narrativo e que nos introduz no reino da ficção; o terceiro momento, a

a represen-
ninho para
praxeôs^{xxix}.

nteligibili-
dade lógica
ência, *phro-*

tirar o que
prazer que
e saber, re-
no capítulo
s. Diz o es-

re-figuração ou trans-figuração da nossa experiência de pré-compreensão em virtude da própria força da narrativa.

Era uma vez...alguém, algo, algures, nenhures, sonho, realidade....

Era uma vez... começa sempre um trabalho de invenção, criação e inovação.

Era uma vez... contem em si o início da totalidade narrativa onde o leitor, o texto, e o seu criador formam um conjunto que, regido pela batuta da ficção, se metamorfoseia numa realidade própria, distinta, explícita de um estar, cuja existência encontra eco no próprio acto de ser.

NOTAS E REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ⁱ Doutorada em Filosofia Contemporânea, área de Estética e Teorias da Arte, pela Universidade dos Açores, com uma tese intitulada *Imaginação em Paul Ricoeur*, Instituto Piaget, Lisboa, 2002.
- ⁱⁱ ENES, José, - *Linguagem e ser*, Imprensa Nacional Casa-da-Moeda, Lisboa, 1983.
- ⁱⁱⁱ Cf. Idem p. 93
- ^{iv} Cf. idem, p. 95 a 102
- ^v Idem, p. 103.
- ^{vi} RICOEUR, Paul, *Temps et récit, I*, Ed. du Seuil, Paris, 1983, traduzido para português com o título *Tempo e narrativa*, tomo 1, Papyrus Editora, Campinas, 1983, p. 85, tradução portuguesa, p. 85. A partir deste momento citaremos este texto com a sigla *TR1*.
- ^{vii} Cf. *TR1*, p. 17, tradução portuguesa, p.15.
- ^{viii} *TR1*, p. 18, tradução portuguesa, p. 16.
- ^{ix} É na *Física* que Aristóteles aborda o problema do tempo, não na *Poética*.
- ^x Cf. *TR1*, p. 55, tradução portuguesa, p.55.
- ^{xi} *TR1*, p. 65, tradução portuguesa, p.66. "Aristote discerne dans l'acte poétique par excellence – la composition du poème tragique – le triomphe de la concordance sur la discordance", *TR1*, p. 55, tradução portuguesa, p.55.
- ^{xii} Cf. *TR1*, pp. 71-72, tradução portuguesa, p.71-72.
- ^{xiii} *TR1*, p. 71, tradução portuguesa, p.71.
- ^{xiv} ARISTÓTELES, *Poética.*, 1449b - 24.
- ^{xv} RICOEUR, Paul, *Du texte à l'action: essais d'herméneutique, II*, Ed. du Seuil, Paris, 1986, traduzido para português com o título *Do texto à acção, ensaios de hermenêutica, II*, Rés. Ed., Porto, 1989, p. 12, tradução portuguesa, p. 24. A partir deste momento citaremos este texto com a sigla *TA*.
- ^{xvi} *TR1*, p. 70, tradução portuguesa, p. 70. Ricoeur denomina a "mão do poeta".
- ^{xvii} Cf. *TA*, p 13, tradução portuguesa, p.25, Rés.
- ^{xviii} *TR1*, Quarta parte, na esteira de Janes Redfield e da sua concepção de arte como " a negação da cultura" Ricoeur aborda com a ajuda de Hans Robert Jauss, a função da obra literária de problematizar o vivido de uma cultura.
- ^{xix} Citação de AGÍS VILLAVARDE in "Mímese e realidade: autor, lector e trama na configuração narrativa" in *Grial*, 123, tomo XXXII/1994, Vigo, p. 328, de RICOEUR, P., "Mimésis, référence et refiguration dans Temps et récit", in *Études phénoménologiques*, n° 11, p. 29-40, p. 38. Esta mesma citação do texto de Ricoeur

vem expressa
Diocesano de
^{xx} *TR1*, p. 117, tra
^{xxi} *TR1*, p. 62, tra
^{xxii} Cf. *TR1*, p. 69,
^{xxiii} Cf. *TR1*, p. 81,
^{xxiv} Cf. RICOEUR,
título *A metá*
Magalhães, R
^{xxv} Toda a narrati
notação, *aquil*
tor, sentido e r
^{xxvi} *MV*, p. 59, tra
^{xxvii} *MV*, p. 307-30
^{xxviii} *MV*, p 308, tra
^{xxix} Imitação da ac
^{xxx} ARISTÓTELES,
^{xxxi} Este último, ex
^{xxxii} *TR1*, p. 68, tra
^{xxxiii} Cf idem, p. 70
^{xxxiv} Ricoeur utiliza
^{xxxv} Ricoeur encont
os homens", na
de Ricoeur, ber
riamente são",
(*tôn nun*)", Cf.
^{xxxvi} Ricoeur utiliza
ção.
^{xxxvii} Cf. *TR1*, pp. 76-

compreensão em vir-

alidade....

riação e inovação.

a onde o leitor, o texto,

a ficção, se metamor-

cuja existência encon-

e a Universidade dos Açó-
sboa, 2002.

83.

guês com o título *Tempo*
esa. p. 85. A partir deste

car excellence – la compo-
TR1, p. 55, tradução portu-

Paris, 1986, traduzido para
c Porto, 1989, p. 12, tradu-
g a TA.

como " a negação da cul-
e-ária de problematizar o

a configuración narrativa" in
et refiguration dans Temps
c tação do texto de Ricoeur

vem expressa em ETXEBERRIA MAULEON, *Imaginario y derechos humanos desde Paul Ricoeur*, Instituto Diocesano de Teología y Pastoral, Desclée Brouwer, Bilbao, 1995, p. 106.

^{xx} TR1, p. 117, tradução portuguesa, p. 118.

^{xxi} TR1, p. 62, tradução portuguesa, p.63.

^{xxii} Cf. TR1, p. 69, tradução portuguesa, p. 69-70.

^{xxiii} Cf. TR1, p. 81, tradução portuguesa, p. 81.

^{xxiv} Cf. RICOEUR, Paul, *La métaphore vive*, Ed. du Seuil, Paris, 1975 ,p 53, traduzido para português com o título *A metáfora viva*, intro de Miguel Baptista Pereira, trad. de Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães, Rés Ed., Porto, 1983, p 63. A partir deste momento citaremos este texto com a sigla MV.

^{xxv} Toda a narrativa tem um referente e um sentido.O sentido é o que diz a proposição; a referência ou denotação, *aquilo de que* o sentido é dito. Ou seja: tomando o quadrilátero do discurso (locutor, interlocutor, sentido e referência) o sentido é o tema e a referência aquilo a respeito do que se fala.

^{xxvi} MV, p. 59, tradução portuguesa, p. 70.

^{xxvii} MV, p. 307-308, tradução portuguesa, p. 364.

^{xxviii} MV, p 308, tradução portuguesa, pp 364-365

^{xxix} Imitação da acção.

^{xxx} ARISTÓTELES, *Poética*, 1448 b 5-16.

^{xxxi} Este último, exposto em TA, pp. 161-182, tradução portuguesa, pp.163-184.

^{xxxii} TR1, p. 68, tradução portuguesa, p.68.

^{xxxiii} Cf. ídem, p. 70, ídem, p.70.

^{xxxiv} Ricoeur utiliza esta linguagem geográfica para referir o ponto de partida do texto

^{xxxv} Ricoeur encontra já referencia a esta *mimesis* no texto aristotélico, nomeadamente na expressão "todos os homens", na tradução portuguesa da *Poética*, 1448 a, 2-4. Ou, "tout le monde" (*pantes*), na tradução de Ricoeur, bem como na limitação da tragédia de imitar "os homens (...) melhores do que eles ordinariamente são", tradução portuguesa da *Poética*, ou "des personnages meilleurs que les hommes actuels (*tôn nun*)", Cf. TR1, p. 78, tradução portuguesa, p.78.

^{xxxvi} Ricoeur utiliza o termo geográfico para referir o ponto de chegada do texto, a dinâmica da configuração.

^{xxxvii} Cf. TR1, pp. 76-77, tradução portuguesa, p. 77.