

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

Rita de Cássia Oliveira

O poema *O Guesa*, de Sousândrade,
à luz da hermenêutica de Paul Ricoeur

São Paulo
2009

Rita de Cássia Oliveira

**O poema *O Guesa*, de Sousândrade,
à luz da hermenêutica de Paul Ricoeur**

Tese apresentada à Banca Examinadora
como exigência parcial para obtenção do
título de Doutor em Filosofia pela Pontifícia
Universidade Católica de São Paulo, sob a
orientação da Prof^a Dr^a Jeanne Marie
Gagnebin.

São Paulo

2009

Rita de Cássia Oliveira

**O poema *O Guesa*, de Sousândrade,
à luz da hermenêutica de Paul Ricoeur**

Tese apresentada à Banca Examinadora
como exigência parcial para obtenção do
título de Doutor em Filosofia pela Pontifícia
Universidade Católica de São Paulo, sob a
orientação da Prof^a Dr^a Jeanne Marie
Gagnebin.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a Dr^a Jeanne Marie Gagnebin (Orientadora)

A Yuri, meu filho, pelo amor que se eterniza no cuidado e na paciência renovados no alvorecer de cada dia.

AGRADECIMENTOS

A Ivanilde Oliveira Veiga, minha mãe, pelo apoio.

A Prof^a Dr^a Jeanne Marie Gagnebin, minha orientadora, por unir inteligência e sensibilidade na árdua tarefa de condução de uma carreira profissional.

Aos professores Olga de Sá e Ricardo Fabbrini, que muito contribuíram com suas observações no meu exame de qualificação para o engrandecimento da minha pesquisa.

A Thayanna e Thalyta, sobrinhas queridas, que acreditam em mim acima de qualquer suspeita.

Ao Sr. José Rosas, Sônia Reis e Milton Meira, amigos preciosos, pela sensibilidade e generosidade no trato das questões humanas.

A Raimundo Teodoro, pela escuta paciente dos prazeres e sofrimentos que acometem a minha alma.

A Periandro Barreto, pela sua disponibilidade e sensibilidade na leitura e revisão dos meus originais.

A Luís Inácio, pela solicitude sempre presente.

A Luciano Façanha, pela cumplicidade vivida durante esses anos de doutoramento.

Ao Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Maranhão, pela convivência que a cada dia se torna mais humana e justa.

A todos os professores da PUC-SP, que contribuíram para a minha formação intelectual.

A todos que contribuíram direta ou indiretamente para a realização deste trabalho.

É na linguagem que o cosmos, o desejo, o imaginário têm acesso à expressão; é sempre preciso uma palavra para recuperar o mundo e fazer com que ele se torne hierofania. Do mesmo modo o sonho permanece fechado para todos enquanto não é levado ao plano da linguagem através da narração.

Paulo Ricoeur, 1988, p, 15.

RESUMO

O presente escrito filosófico tem como título “O poema *O Guesa*, de Sousândrade, à luz da Hermenêutica de Paul Ricoeur” e pretende ser uma interpretação que tem como paradigma a Hermenêutica Fenomenológica de Paul Ricoeur no que visa o mostrar do sentido da existência presente no simbolismo da criação poética. Tematizo a questão da linguagem poética em seu aspecto narrativo no poema *O Guesa* e a correlação deste com a filosofia e a literatura que lhe são pertinentes, para destacar a metaforicidade como uma condição da linguagem poética por se constituir num modo diferenciado de pensar o mundo. Ricoeur recorre a Aristóteles, propriamente às obras *Poética* e *Retórica*, como ponto de partida da sua investigação sobre o poder de sentido da metáfora ao possibilitar que algo seja dito de modo indireto pela junção de imagens descontínuas possuindo, entretanto, uma verdade contida. Sigo o mesmo procedimento de Ricoeur em *La métaphore vive*, e busco Aristóteles um entendimento acerca da teoria da metáfora em adequação com a análise do poema *O Guesa*. O desdobramento desse estudo alcança a correlação entre hermenêutica e teoria da narratividade quanto à interpretação do ato de narrar como originário de uma racionalidade que conta ações e acontecimentos segundo uma ordenação que se caracteriza como tessitura da intriga. Os livros de Ricoeur que fundamentam essa investigação são, mormente, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *Du texte à action* e *Temps et récit* que revelam a reflexão de Ricoeur sobre a identidade narrativa como resultante do entrecruzamento da história com a ficção. A identidade narrativa, tema desenvolvido em *Soi-même comme un Autre*, exige que Ricoeur pense o sujeito em suas mediações reflexivas interpessoais e institucionais, fazendo aparecer a ética e a moral como conhecimentos imprescindíveis para uma filosofia que reconhece ser a literatura um vasto laboratório de experiência humana.

Palavras-chave: *Guesa*. Metáfora. *Mimesis*. Narrativa. Sujeito.

ABSTRACT

The present philosophical work bears the title “The *O Guesa* poem by Sousândrade, in light of Paul Ricoeur’s hermeneutics” and intends to be an interpretation which has as paradigm the Paul Ricoeur’s Phenomenological Hermeneutics with respect to showing the meaning of the present existence in the symbolism of poetic foundation. I thematize the question of poetic language in its narrative aspect in the *O Guesa* poem and its correlation with the pertinent literature and philosophy to highlight the metaphoricity as a poetic language condition because it is constituted in a differentiated mode of thinking the world. Ricoeur turns to Aristotle Poetics and Rhetoric works as a starting point of his investigation on the significance of metaphor power when permitting that something is said indirectly by the joining of disconnected images having, nevertheless, an enclosed truth. I follow Ricoeur’s same procedure in *La métaphore vive*, and look upon Aristotle for an understanding about the theory of metaphor in adequation to the analysis of the *O Guesa* poem. The development of the study reaches a correlation between the hermeneutic and the theory of narrativity as to the interpretation of the act of narrating as an origin of rationality that tells actions and events according to an ordering which is characterized as the machination plot. Ricoeur’s books that sustain this survey are, chiefly, *La mémoire, l’histoire, l’oubli*, *Du texte à action* and *Temps et récit* which reveal Ricoeur’s reflection on the narrative identity as resulting from the interweaving of history with fiction. The narrative identity, a theme developed in *Soi-même comme Un Autre*, requires that Ricoeur imagine the subject in his interpersonal and institutional reflexives, bringing forth ethics and moral as indispensable knowledge for a philosophy which recognizes literature as being a vast laboratory of human experience.

Keywords: Guesa. Metaphor. Mimesis. Narrative. Subject.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2 HERMENÊUTICA E LITERATURA: a poética revelada	32
2.1 Metáfora, <i>mímesis</i> e poesia	36
2.2 Memória, tempo e poesia	55
2.3 Verdade e poesia	74
3 HERMENÊUTICA E TEORIA DA NARRATIVIDADE: a configuração da ação histórica pela narrativa poética	85
3.1 Poesia e História: entrecruzamentos e limites	88
3.2 A ação significativa na história e na poesia: <i>representância e variações imaginativas</i>	98
3.3 Imaginação e inovação semântica	107
3.4 A pertença do discurso poético ao ato narrativo	114
3.5 Ser e ritmo: a fundamentação da narrativa poética	123
4 HERMENÊUTICA E IDENTIDADE NARRATIVA: as implicações éticas na narrativa literária	131
4.1 A constituição da identidade narrativa: a matriz hermenêutica do sujeito	134
4.2 A 'dialética da justa medida': <i>ipseidade</i>-alteridade	145
4.3 A confirmação do sujeito capaz e sua presença em <i>O Guesa</i>: identida- de pessoal e imputação moral	149
4.4 A “pequena ética” de Ricoeur e a sua interpretação em <i>O Guesa</i>	159
4.5 A hermenêutica do si: a compreensão do si como sujeito capaz em suas múltiplas determinações reais e literárias	163
6. CONCLUSÃO	171
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	176

1 INTRODUÇÃO

Or la stratégie de langage propre à la poésie, c'est-à-dire à la production du poème, paraît bien la constitution d'un sens qui intercepte la référence, et, à la limite, abolit la réalité.

Paul
Ricoeur, *La métaphore vive*.

À noite adormecendo minha filha,
De borda à borda eu erro na coberta;
Dos mysterios da sombra sou vigília,
Venho fazer meu quarto – alerta! Alerta!
À noite sempre ouvi falando os mares,
Alguém chorar na voz triste do vento,
Vagindo a estrella longe além dos ares,
Triste, infantil – a dor do pensamento!

Sousândrade, *O Guesa*.

– | –

Neste trabalho discuto as reflexões de Paul Ricoeur (1913-2005) sobre o processo de legitimação da constitutiva narrativa da linguagem humana em seu aspecto, como diz o filósofo, de linguagem plena, ou seja, dos símbolos, das metáforas e dos mitos. Tal linguagem é a linguagem poética. Nas experiências filosóficas, sobretudo, nos textos de Ricoeur, há esforços de reflexão centrados na linguagem nos quais se desenvolve uma teoria da interpretação em que o discurso é seu ponto de partida e o excesso de sentido é seu horizonte de análise. Portanto, trata-se aqui de pensar a linguagem segundo uma relação entre hermenêutica e poética, já que a reflexão sobre a linguagem, para esse autor, é essencialmente conexa a uma teoria filosófica da interpretação e a sua prática narrativa. Assim, pretendo configurar, nas suas linhas estruturantes, o tema da Hermenêutica Fenomenológica de Ricoeur e, concomitantemente, sua exploração na obra poética *O Guesa*, de Sousândrade (1832-1902).

Ricoeur pensa a interpretação da linguagem segundo uma Hermenêutica Fenomenológica que considera a elucidação da linguagem como extensiva para além dos significados dos símbolos, por buscar a compreensão de novos objetos: o texto, a metáfora, a narrativa, a ação, a história, o imaginário social e a política. Ricoeur desenvolve assim uma possibilidade de interpretação da nossa pertença ao mundo mediatizada pela linguagem que apresenta uma realidade constituída simbolicamente na plurivocidade; e entre nós e o mundo, entre nós e nós mesmos.

A compreensão da realidade por meio da linguagem exige uma qualidade interpretativa dos seus símbolos e signos que permite o reconhecimento da nossa pertença ao mundo, a uma cultura e a uma tradição. Daí, ser a semântica do “mostrado-escondido”, das expressões de duplo sentido, o elemento que possibilita à hermenêutica elucidar os vários aspectos textuais que dão acesso à compreensão da existência, da consciência de si-mesmo e da alteridade. Esta é a “via longa”¹ que caracteriza a hermenêutica de Ricoeur por tornar possível a articulação da verdade entendida como desvelamento numa ontologia da compreensão, com os métodos de uma epistemologia da interpretação pregoados pelas ciências humanas.

Como foi dito anteriormente, a teoria da linguagem em Paul Ricoeur tem como horizonte de análise o excesso de sentido, o que evidencia a referencialidade da “linguagem plena” que seus escritos dos anos 70 e 80, notadamente, *La Métaphore Vive* e *Temps et Récit*, procuram constituir e legitimar no horizonte da inovação semântica. Para determinar melhor o problema que aqui coloco, faz-se necessária a explicitação, ainda que sumária, das diferenças entre esses dois domínios de articulação: filosofia e poética. A filosofia, para Ricoeur, parte da tentativa de elucidar o sentido da existência. Por isso, o seu problema filosófico são a extração e a interpretação do sentido. Mas, não é o erro ou a mentira que se revela como questão essencial, e sim, a ilusão, porque se torna urgente que seja

¹Ricoeur identifica uma limitação da hermenêutica heideggeriana na exposição da pré-compreensão em termos ontológicos. A fundação da Hermenêutica Fenomenológica fazendo aparecer o Ser como condição do compreender é, segundo Ricoeur, sem dúvida, revolucionária, por fazer a inflexão de uma abordagem epistemológica para uma abordagem ontológica pelo deslocamento do problema da consciência histórica para a compreensão originária. Porém, Ricoeur acusa dois problemas: o primeiro, a hermenêutica de Heidegger ao fazer tal deslocamento não considerou a compreensão histórica como uma forma derivada da compreensão ontológica/originária. O segundo, ressalta que Heidegger não esclarece satisfatoriamente como ocorre a passagem da compreensão do estatuto de um modo de conhecer para um modo de ser. Assim, Ricoeur diz que Heidegger prescinde da linguagem e desconsidera todas as discussões metodológicas sobre a interpretação correta, restringindo a hermenêutica a uma “via curta” em que o compreender é mais do que um modo de conhecer e, sim, um modo de ser: “o problema hermenêutico torna-se uma província da Analítica desse ser, o *Dasein*, aquele que existe ao compreender” (RICOEUR, 1988, p. 8).

desmistificado e restaurado o sentido da linguagem para que seja redescoberta a sua autenticidade. É, então, a filosofia hermenêutica o conhecimento pretendido como capaz de elucidar as múltiplas funções do significar humano, o meio de extrair seu verdadeiro sentido.

No livro *Interpretação e Ideologias*, de 1977, Ricoeur diz que a tarefa de uma filosofia da hermenêutica é fornecer um conjunto de critérios que mostrem como os métodos de interpretação opostos partem do mesmo lugar, ou seja, da sobredeterminação ou riqueza infinita dos símbolos e que, todos eles são relativos à estrutura teórica da leitura de um texto considerado. Essa perspectiva tem o seu desenvolvimento no livro *Du texte à l'action*, no qual o autor diz que a hermenêutica perfaz o arco reconstruindo o duplo trabalho de construção de um texto: no nível da sua dinâmica interna, isto é, na sua estrutura possibilitando um sentido e, ainda, no nível do poder que tem para se projetar fora de si mesmo, gerando um mundo, a sua referência. O círculo hermenêutico estabelecido entre o sentido e a referência torna-se possível porque a compreensão é concebida como uma “arte da conjectura” em relação ao significado do texto.

Já, a poesia, em Ricoeur, é o meio de restituição do poder criador simbólico da vontade humana. Para atingir mais diretamente o essencial da questão da vontade, o filósofo destaca os temas religiosos da “falta” e da “transcendência”, fazendo com que haja uma suspensão do juízo sobre os dogmas religiosos do pecado original e das relações do homem com Deus, para emergir a “falibilidade” empírica da vontade humana, que se revela em toda a sua autenticidade simbólica na poesia trágica. Isso porque é mediante a tragédia que as ações humanas são representadas segundo uma composição que diz a verdade através da ficção, do *muthos*, libertando a vontade humana por meio da catarsis.

Ricoeur trata especificamente da poesia na obra *La Métaphore Vive*, como sendo esta uma possibilidade de projeção do mundo em sua dimensão ontológica, um “ser-como”. A poesia tem um poder de referencialidade direta ao ser em decorrência de sua estrutura dialética resultante da equivalência subsumida pelo verbo ser em posição metafórica entre o “ver-como” da metáfora e o “ser-como” da própria realidade. Mas, a discussão sobre a poesia em Ricoeur é oriunda da sua investigação sobre a metáfora que, por ter dupla função: retórica e poética, exige que se adentre na poesia para que ocorra a sua compreensão.

A exigência hermenêutica da metáfora está no centro da obra *La Métaphore Vive*, em que Ricoeur historiciza a metáfora desde Aristóteles, passando pelos retóricos medievais, até a sua consideração pelos lingüistas modernos. A teoria da metáfora é fundamental para que se compreenda o elo entre hermenêutica e literatura, porque Ricoeur pensa a metáfora enquanto *mímesis* que origina a criação do *mythos*, ou seja, da ordenação da intriga. Daí, ser a metáfora uma figura de linguagem insólita que cria semelhanças mais do que as encontra ou as exprime, possibilitando a criação da *mímesis*. Então, Ricoeur parte da concepção aristotélica de *mímesis*, que se constitui como uma disposição entre começo, meio e fim na composição da unidade e da ordem da ação, isto é, da imitação ou representação da intriga, fazendo com que esta não seja uma simples reduplicação da realidade. A *mímesis* aristotélica, de acordo com Ricoeur, não pode ser confundida com a imitação no sentido de cópia.

Si la *mimêsis* comporte une référence initiale au réel, cette référence ne désigne pas autre chose que le règne même de la nature sur toute production. Mais ce mouvement de référence est inséparable de la dimension créatrice. La *mimêsis* est *poiêsis*, et réciproquement (RICOEUR, 1975, p. 56).

Ricoeur parte da idéia de *mímesis* em Aristóteles para pensar a sua própria concepção de *mímesis* apresentada no livro *Temps et Récit*, como a problematização da intriga operada pela racionalidade narrativa, ainda na capacidade originária de criação do *mythos* como fundante do *epos*, até a capacidade de composição de uma obra de ficção que, por ser comandada por regras estilísticas, será definida segundo um determinado gênero literário. A intriga, então, tem que ser submetida a um processo de configuração em que, de uma diversidade de acontecimentos numa totalidade temporal extrai-se uma unidade narrativa e uma unidade temporal; ou seja, a intriga caracteriza-se pela estrutura *concordante-discordante* transformando os acontecimentos em história e remetendo a uma experiência fictícia de tempo projetada pela *disjunção-conjunção* entre tempo de contar e tempo contado.

É inevitável o aparecimento da *aporia* do tempo: como pensar conjuntamente o tempo mortal e o tempo da intratemporalidade da ficção? Como passar de uma temporalidade à outra sem interrupção da capacidade de compreensão da dialética entre o mundo efetivo e o mundo ficcional? É em *Temps*

et récit II que Ricoeur desenvolve uma resposta para estas questões, assegurando que a expansão das operações configurativas não condicionam a uma ruptura na relação entre temporalidade e narrativa.

Assim, a teoria hermenêutica de Ricoeur para dar conta da tessitura da intriga em toda a complexidade de relação entre temporalidade e narrativa tem alargada a abrangência da *mímesis* a toda criação e interpretação do *mythos* poético, ou seja, da intriga sustentadora da textualidade à abertura de sentido que este possa exercer no mundo do leitor.

É com esta perspectiva que a *mímesis*, em Ricoeur, desenvolve-se em três momentos, a saber: *mímesis I*, que trata da prefiguração do campo prático; *mímesis II*, que estabelece a concordância interna de uma obra frente à discordância episódica e temporal; e *mímesis III*, que trata da projeção do mundo ficcional pertencente à narrativa e sua interferência no mundo efetivo. O arco hermenêutico é perpassado por um dinamismo que assegura à *mímesis II* o papel de pivô por fazer a condução do *montante* à *jusante* textual, isto é, o ato de ler constitui a operação que lança o leitor no percurso da *mímesis I* à *mímesis III* através da *mímesis II*. Portanto, Ricoeur faz conhecer o poder de organização da intriga enquanto núcleo de uma narratologia que condiciona o recontar da temporalidade humana por meio das narrativas ficcionais e históricas.

Assim, a teoria da tríplice *mímesis* obriga a perceber que ela releva, fundamentalmente, da perspectiva ricoeuriana sobre a linguagem como mediação humana e como sendo o elemento que substancializa o humano, porque o reino humano é o reino da linguagem na medida em que é a linguagem “expressão”, e expressão de alguém; isto é, a linguagem solicita o dizer por que é o próprio dizer, e que possibilita a temporalização do ser que insurge no presente do discurso enquanto acontecimento do discurso. Trata-se, pois, de um dito do dizer que se impõe como uma instância discursiva, por ser um ato que alguém articula linguisticamente como uma experiência que deseja partilhar.

Daí, o mérito de Ricoeur em explicitar o princípio hermenêutico da compreensão da linguagem a partir da distinção entre semiótica e semântica². Essa

²A semântica definida como a ciência da significação das palavras e das mudanças de significação das palavras, tem-se apresentado como semântica estrutural, que se edificou sobre o postulado da homogeneidade de todas as unidades da linguagem, enquanto signos. A semântica moderna, a partir de Ferdinand de Saussure, tornou-se capaz de dar fundamento novo à mesma descrição dos tropos, porque possui um conceito novo de entidade lingüística de base, o signo. Para Ricoeur, o monismo

perspectiva leva a encontrar na frase ou enunciado a unidade lingüística mínima de referência. É a frase ou enunciado que vai permitir a Ricoeur introduzir a questão da dupla referencialidade da linguagem: a referência ao mundo e ao sujeito que fala a partir do próprio terreno do estruturalismo.

Assim, a frase, enquanto realização efetiva da virtualidade da língua, consubstancia a articulação entre estrutura e função ou entre sistema e acontecimento, realizando o quadrilátero discursivo: alguém diz alguma coisa a alguém sobre alguma coisa. Por isso a frase além de ser concebida como uma pura unidade semiológica tem de ser vista também como uma unidade semântica.

Ricoeur diz que o problema semântico distingue-se precisamente do problema semiológico no fato de que o signo, constituído pela diferença, é revestido para o universo, por via da referência. Ou seja, ao nível do plano semiótico, o nosso movimento lingüístico se dá num sistema de diferenças; quando se desloca o olhar para o plano semântico entra-se na função significante ou representativa da linguagem onde um signo remete para um real.

Por outro lado, é também a questão da frase ou enunciado que se constitui em mediação para a reintrodução da problemática do sujeito. E Ricoeur apropria-se da temática dos pronomes pessoais de Émile Benveniste, no contexto do horizonte fenomenológico, para explicitar a presença da subjetividade na linguagem. Os pronomes pessoais – eu, tu, ele ou ela – são fatos da língua, definindo-se por relação de oposição (eu e tu opõem-se a ele ou ela, como a pessoa à não pessoa e opõem-se entre si como emissor e receptor). Adverte-se que o sentido do “eu” não se esgota nessa listagem de oposições. O “eu”, para Ricoeur designa o indivíduo que enuncia a presente instância de discurso contendo a instância lingüística eu.

semiótico tinha em Saussure os seus limites e diversas contraposições, mas, mesmo assim, radicalizou-se. Sendo, por isso, que a oposição no plano da metáfora entre uma teoria da substituição e uma teoria da interação reflete a oposição fundamental no plano dos postulados de base da lingüística entre um monismo semiótico ao qual se detém a semântica da palavra e da frase, e um dualismo do semiótico e do semântico, em que a semântica da frase se edifica sobre os princípios distintos de todas as operações sobre os signos. A tese central de Ricoeur em *Le conflit des interprétations* é que opor o signo ao signo é a função semiótica; representar o real pelo signo é a função semântica, mas, a primeira está subordinada à segunda. A primeira é por causa da segunda, ou, se quisermos, é por causa da função significante ou representativa que a linguagem é articulada. É segundo essa distinção fundamental do semiótico e do semântico que vai se realizar a convergência típica de três domínios: o da lingüística da frase ou da instância do discurso, o da lógica do sentido e da referência e o da fenomenologia da palavra. É aí que vai se distinguir o método de Ricoeur, que coloca que, sem a mediação do semiótico e do lógico, a filosofia da expressão e da significação nunca poderá transpor o limiar do semântico, que irá condicionar a inteligibilidade de sistemas semióticos e conferir, pela referência, sentido à distinção entre significante e significado.

Porém, o pronome pessoal “eu”, por estar disponível na Língua pode ser apropriado por qualquer indivíduo, o que releva a sua característica de signo vazio enquanto pura disponibilidade que só será preenchido quando um determinado indivíduo preencher este signo vazio ao designa-se a si mesmo como “eu”, mediante um discurso que efetivará a virtualidade da Língua³. Entretanto, para que Ricoeur possa assegurar a separação entre semiótica e semântica solicitada pela frase, enquanto concebida como unidade lingüística mínima, terá que não aceitar o “eu” como simples criação da linguagem, mas como sendo a capacidade do locutor de se posicionar como sujeito e de se opor a outrem como interlocutor, sendo o pressuposto extra-lingüístico do pronome pessoal. Desde modo, Ricoeur afasta-se de Benveniste para conceber a linguagem como mediação e como meio no qual e pelo qual o sujeito se põe e o mundo se mostra. Afasta-se ainda do estruturalismo ao conceber a significação nos âmbitos dos visados intencionais de uma subjetividade.

Com efeito, a hermenêutica de Ricoeur reveste-se de uma fenomenologia e passa a considerar essas três teses sobre a significação: 1 - a significação ser a categoria mais englobante da descrição fenomenológica; 2 - ser o sujeito que transporta ou sustenta a significação; 3 - a redução ser o ato filosófico fundador da emergência de um ser como significação. Ricoeur ainda acrescenta que estas três teses se estruturam de modo a poderem ser percorridas nos dois sentidos: da primeira para a terceira e vice-versa. Da primeira tese para a terceira tem-se a ordem da descoberta ou da constituição da posição fenomenológica. Já da terceira

³Benveniste sublinha que qualquer discurso produz-se como um acontecimento por se caracterizar em atos discretos e de cada vez únicos pelos quais a língua se atualiza em falas por um locutor, por isso a expressão “instância do discurso”, forjada pelo lingüista, para opor o discurso à língua, devido esta ter na sucessão do tempo somente uma existência virtual, na medida em que ela existe propriamente quando um locutor dela se apropria e a atualiza. E o discurso, que como acontecimento é transitório e fugaz, como fica a sua existência? A essa questão, Benveniste responde que o discurso pode ser identificado e reidentificado, através da expressão “mesmo” que introduz à sua significação uma identificação de unidade de discurso, por impor-lhe um sentido. Portanto, a instância do discurso é um acontecimento repetível. Além do mais, o discurso apresenta uma polaridade típica: função identificante e função predicativa: a primeira, caracteriza-se pelo enlaço do nome e do verbo para formar o *logos* articulado. Por causa desse entrelaçamento, o discurso visa a alguma coisa e pode ser apreciado, enquanto verdadeiro ou falso. Essa polaridade do identificante e da função predicativa se apresenta, por um lado, nos individuais denominados como seres que existem, mesmo que essa existência seja neutralizada, como é o caso da ficção: sempre se fala de qualquer coisa que é, porque a noção de existência está ligada à função singularizante da linguagem, ora, os sujeitos logicamente próprios são em potencial existentes, daí a “aderência” da linguagem às coisas. Por outro lado, na predicação de qualidade, temos as classes, relações e ações que são, de fato, universais que se referem a objetos empiricamente inexistentes. Então, não faz sentido perguntar se a felicidade existe, mas se um tal que é feliz existe.

tese para a primeira corresponde à ordem da fundação. Daí, o filósofo dizer que é por meio da redução que aparece a nossa relação ao mundo; é na redução e por ela que todo o ser emerge na descrição como fenômeno, como aparecer, portanto, como significação a explicitar e ainda acrescenta que a significação é a mediação universal entre o sujeito e o mundo. A perspectiva fenomenológica de Ricoeur diferencia-se da tradicional naquilo que faz a redução fenomenológica passar pela mediação dos signos, não se articulando tão-somente nos termos da dicotomia entre consciência e mundo. Para tanto, busca na lingüística e na semântica os meios de compreensão da função simbolizadora da linguagem, a qual se revela como sendo a origem e não uma consequência da vida social.

A linguagem, mais do que descrever a realidade, revele-a e cria-a por meio da narratividade. E a narratividade apresenta-se como o aspecto da linguagem que revela o seu sentido autônomo na medida em que lhe confere a condição temporal humana, enquanto capaz de orientar o sujeito em direção à interpretação de sua condição efetiva de ser no mundo, por exigir o ato de recontar. Ricoeur elabora uma teoria da narratividade em *Temps et récit*, como uma correlação de base ao arcabouço de sua filosofia hermenêutica.

A narrativa é compreendida como o emprego da linguagem que pressupõe uma “unidade funcional” à organização narrativa da experiência humana, que em sua natureza é fragmentada e dispersa. Esta “unidade funcional” que ordena o recontar da experiência humana é o tempo. O filósofo encontra-se em um estágio de conhecimento social em que se atesta a certeza da impossibilidade de expressão da experiência temporal pelo discurso descritivo de tipo científico, quer pela física, biologia, sociologia ou psicologia. A especulação cosmológica empreendida por filósofos como Kant, em *Estética Transcendental*, por Husserl, em *Idéias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica*, e, Heidegger, em *Ser e Tempo*, também não consegue apreender tal experiência.

E Ricoeur volta-se para a linguagem indireta, a empregada pela literatura, como sendo a linguagem capaz de mediatizar o fenômeno do tempo, porque a experiência filosófica de especular o tempo se apresenta como insatisfatória na medida em que o tempo apresenta uma dupla natureza: exterior (física) e interior (vivida). O tempo físico pode ser medido pelo mostrador do relógio, porém, o tempo que aparece na memória ou na imaginação jamais poderá ser mensurado. Além de que a semiótica já comprovou que não há relações necessárias entre as leis internas

do discurso com a temporalidade. O tempo só pode ser compreendido como um elemento estrutural do texto. Entretanto, Ricoeur tem que se ater a uma noção de tempo para desenvolver a sua teoria da narratividade e poder compreender como a literatura apreende o fenômeno da temporalidade.

Ricoeur analisa a investigação de Agostinho sobre o tempo, atendo-se à interrogação que o filósofo medieval levantou: “o que é o tempo?”, e percebe que em Agostinho o tempo é mais um enigma onde a linguagem não consegue explicar o “ser” do tempo. O tempo é impossibilitado de ser dito, falado, entretanto, não é impossibilitado de ser compreendido. Como solução para o paradoxo do *ser* e do *não-ser* do tempo, Agostinho elaborou a noção de tempo como *distensão da alma*, porque o *não-ser* do tempo remete ao argumento cético de que o tempo não tem *ser* na medida em que o futuro *não é ainda*, o passado *não é mais* e o presente *não permanece*. Sendo assim, como o tempo pode *ser*? É gerado, pela inscrição do *como*, um novo paradoxo: a medida. Como medir aquilo que não é? Diante de tais aporias, Agostinho dispõe da idéia de um presente único, o qual é caracterizado como *o que não mais permanece*, e ainda, como *o que não tem extensão*.

Ricoeur diz que Agostinho submeteu o presente a uma espécie de *afinamento* para reduzi-lo a um instante pontual como meio de negar a sua extensão. Entretanto, esta é tão-somente uma etapa do método aporético agostiniano: “Todavia, Senhor, nós destacamos os intervalos do tempo e, comparando-os conjuntamente, nós dizemos que uns são mais longos e que outros são mais curtos. Nós sabemos, assim, medir de quanto um tempo é mais longo ou mais curto que outro” (AGOSTINHO, LIVRO XI, 1987, p. 219).

A partir daí, a noção de presente como instante pontual é substituída pela noção de passagem, de transitoriedade: “quando, então, o tempo passa, podemos percebê-lo e medi-lo” (AGOSTINHO, LIVRO XI, 1987, p. 220). O paradoxo da medida do tempo fica esclarecido quando Agostinho ressalta que é apenas o passado e o futuro que se pode constatar como sendo longo ou breve, porque do passado se diz que se alonga e do futuro que se encurta. O passado se reconta e o futuro se prediz. Ricoeur observa que Agostinho admite os termos *passado* e *futuro* como adjetivos por serem qualidades temporais do *presente*.

E Agostinho prossegue: “Eu desejo saber onde estão as coisas futuras e passadas, se podemos dizer que elas são” (AGOSTINHO, LIVRO XI, 1987, p. 221). Esta investigação busca um local para as coisas passadas e futuras quando elas

são recontadas e preditas. É a alma que aloja este local: “seja qual for o lugar em que elas estejam, e o que elas possam ser, são apenas presentes”. Todavia, parece contraditória essa afirmação de Agostinho uma vez que foi assegurado anteriormente que as coisas futuras e as coisas passadas estão dentro da alma e são apenas presentes, já que o argumento anterior assegurava que o presente não tem espaço, não tem extensão.

Ricoeur diz que se trata de um outro presente: “ele também se tornou adjetivo plural (*praesentia*), alinhado com *praeterita* e *futura*”. E a multiplicidade da alma permite alojar o paradoxo do *ser* e do *não-ser* do tempo no plano subjetivo, de tal modo que são colocadas as condições para a resolução do enigma do tempo de um “ser que falta ser”, ou seja, *um ser que não é mais* (passado), *não é sempre* (presente), *não é ainda* (futuro). O tempo é presente: presente do passado, presente do presente e presente do futuro. O tempo é tríplice presente.

Ricoeur atém-se à indagação sobre o lugar, o *onde*, da alma em que se alojam as coisas do passado e que possibilita o seu recontar, porque é exatamente no âmbito dessa problemática que se encontra implicada as noções de narração e previsão. Com efeito, é dentro da alma, mais exatamente na memória, que estão registradas como rastros as coisas que foram vividas no passado. Ricoeur diz que quando se reconta coisas verdadeiras, embora sejam coisas passadas, é da memória que são tiradas; não são as coisas, elas mesmas, que passaram, mas as palavras concebidas a partir das imagens que estão gravadas no espírito, como marcas que passaram pelos sentidos.

A previsão torna-se possível devido a uma expectativa presente, a uma espera que fazem as coisas futuras advirem como presentes. Assim, a expectativa precede o acontecimento que *não é ainda*, consistindo numa imagem que passa a existir no presente, mesmo não sendo uma marca deixada pelas coisas passadas. A previsão é uma pré-percepção que nos permite anunciá-la mesmo *ainda não sendo*, porque é um signo e uma causa do futuro. Ricoeur considera a solução de Agostinho, de ser a memória a destinação das coisas passadas e futuras, como perspicaz para o seu empreendimento de explicitação do tempo como “unidade funcional” da racionalidade narrativa.

A teoria do tríplice presente de Agostinho sustenta a idéia da distensão da alma e permite a espera, faz a atenção e se lembra. Assim, ocorre uma relação entre a atividade e a passividade segundo uma interação entre a espera, a memória

e a atenção desencadeando uma ação que torna breve a expectativa e alonga a memória. Ricoeur conclui, então, que a atividade e a passividade são funções do espírito que se contrariam; havendo ainda uma discordância entre as duas passividades pelo fato de uma está vinculada à expectativa e a outra à memória. Portanto, o que constitui a temporalidade é uma contínua discordância no interior do tríptico presente. Ricoeur visa essa estrutura de *discordância-concordância* como sustentadora à sua investigação sobre a correlação entre o tempo e a tessitura da intriga como origem do discurso narrativo.

É essa estrutura *concordante-discordante* da temporalidade articulada com a estrutura *concordante-discordante* da intriga que possibilita que a *mímesis* da ação seja a expressão da racionalidade narrativa, sob a forma de discurso narrativo. O processo de passar da atividade da ação para a atividade de construção de um texto exige as funções de integração e de mediação, em que predomina três momentos: o primeiro caracteriza-se pelo encadeamento de uma simples sucessão à uma configuração a partir da ordenação de uma multiplicidade de ações ou acidentes individuais sob a forma de uma intriga, que tem como desenlace a explicitação dos motivos que explicam por que alguém faz ou deixou de fazer uma coisa. E, daí, a ação ter como resultado uma mudança de sorte em direção à felicidade ou ao infortúnio.

Em segundo lugar, os elementos heterogêneos, tais como agentes, fins, meios, circunstâncias, cooperação, conflitos, etc., são compostos em uma configuração concordante. E em terceiro lugar, ocorre uma combinação das proporções variadas de uma dimensão de tempo cronológica com uma dimensão de tempo não cronológico. Estando mediados os caracteres temporais, a organização da intriga engendra uma representação de tempo que obedece à ordem cronológica de *um após o outro* e uma representação de tempo não cronológico com um encadeamento configurativo, *um por causa do outro*. O tempo tem direções postas nestas duas representações, porém, ambas são apreendidas pelo leitor.

Dessa forma, a narração tem o seu desenvolvimento dentro do tempo. Essa condição torna-se explícita quando Ricoeur faz a correlação entre as noções de *distentio animi* e *muthos*, pois estes conceitos tomados separadamente não explicariam a sua tese de que o tempo torna-se tempo humano quando articulado pela narrativa. Ora, o tempo pelo qual trata a *Poética* de Aristóteles concerne a um tempo interno da obra, aquele dado pela noção que o leitor faz do todo da obra. E a

especulação de Agostinho sobre o tempo além de possibilitar a compreensão do tempo humano como tempo narrativo, integra-se as indagações de Ricoeur sobre a morte e a eternidade. É, com efeito, nesse ponto de interseção entre esses dois conceitos tão distantes, que se encontra a novidade da teoria ricoeuriana.

É, ainda, neste ponto de interseção entre os conceitos de *distentio animi* e *mythos* que a tessitura da intriga será configurada de tal forma que consistirá na consideração da multiplicidade dos acontecimentos tornando-se apta a ser seguida pelo leitor que ao concluir o conjunto da história construída pelo poeta, será orientado para os fatos que ocorreram no início dando-se, então, a sua inteligência como um todo. Com efeito, a intriga constitui-se em uma síntese da heterogeneidade porque organiza uma unidade de sentido, ou seja, uma história, a partir da ordenação de uma multiplicidade de elementos diversos, ocorrendo uma oposição entre o mundo inventado pelo poeta, *o mundo do como se*, e o mundo onde se desenvolve a ação efetiva, *o mundo real*.

A intriga introduz uma ruptura entre o mundo fictício e o mundo real, porém, essa cisão não impossibilita que a arte poética permaneça vinculada à ação efetiva. Ricoeur observa que este vínculo faz com que o modelo aristotélico seja paradoxal na medida em que mesmo inserindo o corte com o mundo real, mantém uma *ligação oblíqua, indireta* com a dimensão da ação. Portanto, o termo *ficção* reveste-se de dupla significação: uma geral, como sinônimo de configuração imaginada – em epopéias, dramas, romances, tragédias, novelas – e outra particular, que contraria a pretensão da narração histórica convertendo-se em narrativa verdadeira, uma vez que este gênero de discurso se pauta nas ações que de fato ocorreram. Essa delimitação do significado de ficção conduz à uma bifurcação no sentido de narração em: narrativa de ficção e narrativa histórica.

O conhecimento historiográfico deriva, assim, das operações de configuração características da intriga. Esta tese é defendida por Ricoeur na segunda parte de *Temps et récit I*, onde assevera o não rompimento do vínculo de base da competência humana de seguir uma história com a condição do estatuto de cientificidade conferido ao conhecimento histórico. Isso porque, quando o conhecimento histórico reconstrói um fato que foi real no passado, os procedimentos utilizados são da mesma ordem do engendrar de uma intriga e, do leitor, são exigidos os mesmos recursos cognoscitivos específicos da compreensão narrativa.

Mas, a historiografia pertence ao campo narrativo de modo indireto e não mediante um elo progressivo, uma vez que Ricoeur confronta a estrutura *concordante-discordante* da intriga com os modelos que fundam a metodologia científica⁴ com o objetivo de responder as questões que emergem com o problema do vínculo entre explicação histórica e compreensão narrativa, o que faz com ele se depare com a dicotomia entre história e narrativa de ficção. Ou seja, mesmo tendo ambas a mesma base: os mecanismos de ordenação da intriga, isso não significa que têm um desenvolvimento comum. No entanto, Ricoeur certifica-se de que o mundo da ação é tomado continuamente em consideração, tanto para o prévio plano cultural de onde o poeta cria o mundo ficcional, como para o plano científico em que o historiador reconstrói a ação histórica.

⁴Segundo Leal (2002), o modelo “forte” da metodologia científica que Ricoeur toma como ponto de partida da explicação histórica é o nomológico de Carl Hempel, publicado em 1942, no artigo *The Function of General Laws in History*. Isto porque, segundo ele, Ricoeur acredita ser este um bom exemplo para precisar os limites e alcances que podem ser exigidos do ato narrativo, uma vez que, neste modelo, as leis são semelhantes nas ciências naturais e na história a partir da dedução de duas premissas: uma que descreve as condições iniciais de um evento, e, outra que anuncia uma regularidade por meio de uma hipótese universal que, sendo comprovada, obtém o status de lei. A partir das duas premissas constituídas, deve-se deduzir logicamente o acontecimento, como sendo assim explicado. Mas, uma explicação pode não ser suficiente quando incorre: primeiro, as condições empíricas não são verificadas; segundo, não são leis verdadeiras as generalidades levantadas; terceiro, se não existe conexão lógica entre as premissas e a conclusão. Admitindo-se essa estrutura explicativa, as ocorrências históricas podem ser previstas em decorrência de que certos antecedentes são conhecidos e que as hipóteses gerais são conseqüentes da constatação de uma regularidade nos acontecimentos verificados. No entanto, a uniformidade dos fatos históricos não se manifesta de maneira regular como a dos fatos do mundo físico. Portanto, a explicação histórica não corresponde ao rigor exigido pela ciência, tanto em decorrência da regularidade não confirmada como, ainda, pelo fato das generalidades consideradas podem conter *pseudo* leis da sabedoria popular, preconceitos, concepções místicas, etc. A explicação histórica não corresponde ao mesmo nível de exigências da explicação das ciências naturais, o que a leva ser um simples *esboço explicativo* (*esplanatory sketch*), mas, aponta para a direção em que se identificam regularidades como respostas às exigências do modelo científico. A partir de então, os esboços explicativos estão do lado da explicação autêntica, segundo Ricoeur, não mais sendo considerados *pseudo* leis, mas, caracterizando-se como um novo modelo de regularidade que implica em reconhecimento de heterogeneidade em certos tipos de universalidade das leis, garantido à explicação histórica a pretensão de cientificidade porque permite adaptar o modelo, que continua válido, aos critérios das generalidades históricas. Esta solução, no entanto, não faz com que seja dirimida a crítica inicial ao paradigma: Ricoeur diz que o modelo não é abandonado, mas, sim, conciliada a forma “fraca” de explicação com a forma “forte” de explicação, esta é a crítica interna. Ricoeur diz, ainda, que a crítica externa recusa a noção de explicação do modelo Hempel, porque acusa um erro de base na sua concepção. Para Leal (2002, p. 31-32) “Através dessas duas críticas, Ricoeur repõe o debate sobre *explicar e compreender* na esfera da epistemologia analítica inglesa, reelaborando a noção de explicação. Apesar disso, as implicações temporais dos procedimentos explicativos não constituem um tema explícito para a corrente analítica. Esse voltará à ordem do dia no campo metodológico da historiografia francesa enquanto *o grau de uma escala que edifica o tempo histórico*”. Com efeito, Ricoeur reconhece a emergência de se tratar da explicação não como uma oposição à compreensão, mas, como uma relação dialética que poderá ser contemplada por sua teoria hermenêutica.

Entretanto, mesmo diferenciando-se em métodos e perspectivas, ficção e história se cruzam mutuamente na categoria prática da Identidade Narrativa, como a chama Ricoeur, dizendo que é um *rejeton*, isto é, um produto simultaneamente concebido como solução e problema, resultante “de uma longa viagem através da narrativa histórica e da narrativa de ficção” (RICOEUR, 1988, p. 295), que *Temps et récit* consolida. A categoria identidade narrativa aparece no final de *Temps et récit III* como resultante da articulação entre história e ficção segundo a concepção da História e da Ficção Literária terem uma natureza epistemológica que consiste em: por um lado, que o fazer história necessita da narrativa pelo fato de ser o passado irrecuperável e, por isso a imaginação ser invocada como recurso para a sua análise, aproximando a história da ficção; por outro lado, o reconhecimento que a criação ficcional, enquanto resultante de um uso poético da linguagem, ser dotada de uma capacidade de referência ontológica intrínseca, o que viabiliza a criação de histórias que originam mundos verossímeis e habitáveis.

A identidade narrativa emerge como uma relação hermenêutica inexpugnável que ata narratividade e temporalidade, porque enquanto *rejeton* é o princípio de solução da primeira *aporía* da temporalidade: a de ser possível a ligação entre o tempo cosmológico com o tempo fenomenológico. Como categoria prática, a identidade narrativa é o modelo de resposta à essa interrogação possível: quem é o responsável por esta ação? Ou, quem é o seu agente? Ela insere-se na questão ricoeuriana do *Cogito ferido ou fragmentado*, em articulação com a temática da identidade pessoal que será desenvolvida em *Soi-même comme un Autre* (1990), em que Ricoeur se ocupa com a questão do *Cogito* mediante o desdobramento do tema da responsabilidade humana ou de sua capacidade de iniciativa em quatro enunciados diretores: *posso falar, posso agir, posso narrar e narrar-me e posso ser imputável*, dando origem a quatro áreas de análise no plano do agir do sujeito, subsumidas na intercepção de três jogos de linguagem: *descrever, narrar e prescrever*. A modalidade narrativa da ação, pela posição que ocupa, torna possível uma interpretação da identidade pessoal pela mediação entre o plano do agir descritivo e o plano da promessa, prescritivo, fazendo aparecer a discussão sobre a ética e a moral com imprescindível para uma filosofia que acredita ser a literatura um fecundo “laboratório de experiências imaginativas”.

Assim, depois dessa configuração da Hermenêutica Fenomenológica de Ricoeur em suas linhas estruturantes, pretendo, como disse inicialmente, fazer sua

exploração na obra poética *O Guesa*, de Sousândrade, numa espécie de estudo de caso. Para que a matriz hermenêutica da interpretação se torne melhor esclarecida em sua relação com o poema apresento a seguir alguns esclarecimentos sobre o poeta Sousândrade e seu poema longo *O Guesa*.

– II –

A realização do poema americano *O Guesa* foi lenta e laboriosa, exigindo o empenho de Sousândrade por mais de quarenta anos. As primeiras estrofes, que pertencem ao Canto Segundo, datam de 1858, e as últimas pertencentes ao Canto Doze, foram publicadas em 1902 no Jornal Maranhense *O Federalista*. O poema foi publicado de modo fragmentado com o título inicial de *O Guesa errante*, até a edição última e completa: a londrina, sem data, da *Cooke & Halsted*, intitulada *O Guesa*.

Sousândrade trabalhou incansavelmente neste poema, fazendo acréscimos, cortes e modificações, sempre à procura de uma forma definitiva e um conteúdo absoluto. Por isso *O Guesa* se constitui em um trabalho *in progress*, que consumiu grande parte de sua vida. A estrutura do poema está pautada em treze cantos – doze cantos e mais o canto epílogo, que são constituídos, conforme Cláudio Cuccagna em seu livro *A Visão do Ameríndio na Obra de Sousândrade* (2004), por quartetos decassílabos em que os versos rimam conforme os esquemas da rima alternada – abab – ou cruzada – abba.

A alteração a esta estrutura estrófico-métrica de base ocorre nos Cantos II e X, e equivalem às duas descidas ao inferno, respectivamente: aos episódios da Dança de Tatuturema e do Inferno de Wall Street. A Dança de Tatuturema é composta por 104 estrofes, com cinco versos metricamente desiguais que variam de 2 a 6 sílabas, e, o Inferno de Wall Street possui 176 estrofes, com versos de 2 a 8 sílabas, tendo um esquema de rimas abccd. Ambos os fragmentos são escritos em versos *limerick*, que serviram para enriquecer o poema com trechos cômicos.

Segundo Haroldo de Campos e Augusto de Campos, o poema segue o roteiro do périplo feito por Sousândrade⁵, obedecendo a seguinte estrutura: Cantos I

⁵Esta longa viagem colocou o poeta em contato direto com a natureza exuberante da América, dotando-lhe com uma força imagética sobrelevante em relação às imagens edêmicas e infernais nas metáforas criadas para descrever a natureza, especialmente nos Cantos Terceiro e Quarto, por estarem impregnadas de símbolos pagãos, como a passagem em que ele se reporta ao rio *Lethes*, como sendo o rio Solimões, no Canto primeiro. Essa referência à natureza é identificada por mim

a III – descida dos Andes até a foz do Amazonas; Cantos IV e V – interlúdios no Maranhão; Canto VI – viagem à Corte, no Rio de Janeiro; Canto VII – viagem de formação à Europa; viagem à África (este Canto ficou iniciado); Canto VIII – novo interlúdio no Maranhão; Canto IX – Antilhas, América Central, Golfo do México – viagem para os E.U.A.; Canto X – Nova Iorque; viagem pelos E.U.A.; Canto XI – Oceano Pacífico, Panamá, Colômbia, Venezuela, Peru; Canto XII – ao longo do Oceano pacífico para o sul, até as águas argentinas; cordilheira andina; incursões pela Bolívia e pelo Chile; Canto XIII – retorno ao Maranhão.

Outra característica do poema *O Guesa* é o seu aspecto profundamente autobiográfico, que narra as vicissitudes do Guesa-Sousândrade e as descrições das paisagens observadas durante as viagens com acréscimos de considerações sobre a história política, social e religiosa das nações americanas. E ainda reflexões existenciais e filosóficas marcadas por profundo hermetismo, de difícil exegese. O aspecto autobiográfico do poema fica ressaltado com a composição do herói, sendo considerado dois aspectos: o emprego da figura símbolo de um índio que faz parte do mundo mítico-cultural dos povos Muíscas da Colômbia, denominado Guesa⁶; e a história de vida do poeta Sousândrade⁷.

como se dando mediante a introdução da *mimesis phuséos*, que Aristóteles diz ser uma alusão exterior à linguagem mediante uma imitação da natureza segundo uma conexão entre *muthos* e *mímesis* para a composição da *poíesis*.

⁶O *guesa* era uma espécie de vítima oferecida como sacrifício a divindade mais importante dos Muíscas: Bochica, filho e símbolo do deus Sol. O culto sacrificial tem origem pré-colombiana e previa a escolha de um menino da aldeia que deveria ser conduzido ao templo solar de Sogomoso, onde era educado e preparado para o sacrifício que exigia a sua imolação quando chegasse à idade de quinze anos, sendo levado em procissão ao longo do *Suna*, a via sagrada percorrida na antiguidade pelo herói civilizador Bochica, que apareceu subitamente entre os povoados dos altiplanos de Bogotá para transmitir os ensinamentos do deus Sol relativos à vida social e religiosa que deveriam ter. Os *Xeques* eram sacerdotes que ao fim do *Suna* arrancavam o coração do jovem Guesa e ofertavam como alimento ao deus Sol, para selar a união cósmica, sempre em desequilíbrio, dos humanos com o divino. O rito era periodicamente renovado com a escolha de um novo *guesa* a ser imolado em benefício da coletividade. Sousândrade tomou conhecimento dessa lenda através do estudioso francês Ferdinand Denis que esteve no Brasil entre 1816 a 1820, escrevendo sobre a literatura brasileira como sendo independente da lusitana e europeia, e tal emancipação se concretizava numa espécie de nacionalismo indianista e paisagista com visão cristã de mundo. Daí, ser Ferdinand Denis considerado o iniciador da teoria do romantismo brasileiro. O seu livro *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal, suivi du résumé de l'histoire littéraire du Brésil*, exerce significativa influência na geração romântica emergente. Essa fonte de informação sobre a formação da recente literatura nacional organizada por Denis, fora contemplada na enciclopédia *L'Univers* (no tomo I da seção “Amérique”) junto com outro registro intitulado “Colombie et Guyanes”, organizada por outro estudioso francês, Marie César Famin. E foi nesta última seção que Sousândrade “achou as primeiras referências à lenda do *guesa*, além de toda uma série de informações preciosas sobre a religião e a cultura dos Muíscas da província colombiana de Cundinamarca” (CUCCAGNA, 2004, p. 33).

⁷É a partir de 1871, período em que residia em Nova Iorque, que Joaquim de Sousa Andrade passou a adotar a forma abreviada de Sousândrade. Segundo sua neta D. Maria José Sousa Andrade Costa em entrevista a Antonio de Oliveiras, foi porque o poeta apaixonou-se pelo idioma de Shakespeare e pela literatura inglesa, querendo que o seu sobrenome ficasse com onze letras assim como o nome

Essa identificação biográfica ocorre mediante o uso da técnica alegórica em que se unem traços da lenda do Guesa, o errante, com traços da personalidade do poeta dando origem à *persona* de um herói que representa sincreticamente também personagens históricas e mitológicas de diversas proveniências culturais da América.

O metamorfismo que caracteriza o autor-personagem se pauta em alguns detalhes que justificam a identificação de Sousândrade com o Guesa muísca. Segundo Cuccagna, são quatro os traços que podem ser identificados como meios de transubstanciação entre a personalidade de Guesa e a personalidade de Sousândrade. O primeiro efetua-se pela questão geográfica, porque “ambos são filhos da zona equatorial americana” (CUCCAGNA, 2004).

De acordo com a lenda, Guesa era oriundo de um local próximo ao rio Guaviare, ao sul de Bogotá e Sousândrade nasceu e passou parte da juventude em uma fazenda vizinha da cidade de Alcântara, antiga Província do Maranhão. Uma segunda identificação diz respeito ao fato de que, na lenda, Guesa era retirado da casa dos pais em tenra idade e conduzido para a distante Sogomoso, lugar onde ele começava a desenvolver a sua importante função cultural; já Sousândrade, quando muito criança, ficou órfão de pai e mãe, sendo submetido aos cuidados de tutores e afastados da sua fazenda Vitória. “Ambos, portanto, viveram uma análoga situação de abandono e solidão” (CUCCAGNA, 2004, p. 43).

Uma terceira identificação concerne à redenção do povo de cada um. Guesa era um jovem sacrificado pelos Xeques, os sacerdotes da tribo Muíscas, em oferenda à divindade Bochica, filho e símbolo do deus solar, para garantir a sobrevivência da coletividade. Sousândrade impõe-se a missão de civilizador americano, que tinha como ação pedagógica a reforma antimonárquica e a

do seu poeta preferido. Sousândrade nasceu a 9 de julho de 1832, na fazenda Nossa Senhora da Vitória, próxima do rio Pericumã e na época pertencente ao município de Guimarães (hoje é lugar integrante do município de Mirinzal), no Estado do Maranhão. A sua família era constituída por abastados fazendeiros de café, pertencente à chamada nobreza rural de Alcântara. A morte dos pais de Sousândrade se deu quando ele e a irmã eram ainda crianças a partir daí teria se iniciado a dilapidação da sua fortuna por parte de tutores e magistrados de má-fé, conforme passagem de *O Guesa*, no Canto V, em que o poeta condoído de sua infância feliz, lamenta as ruínas da fazenda Vitória e critica severamente esses tutores e magistrados numa clara demonstração de versos autobiográficos. Conforme suposição do acadêmico Jomar Moraes e do literato Frederick G. Williams em livro *Poesia e Prosa Reunidas de Sousândrade* (2003), o poeta teria cursado Humanidades em São Luís, no Liceu Maranhense e após partiu para o Rio de Janeiro. No período de 1854 a 1856, ele teria morado na França e estudado Engenharia de Minas e/ou Letras na Universidade de Sorbone, curso(s) que provavelmente não concluiu. A sua estréia literária ocorreu em 1857, quando esteve de volta ao Rio de Janeiro, com o livro de poesias intitulado *Harpas Selvagens*.

pretensão de implantar a república e ajudar na abolição da escravatura; ou seja, ele pretendia restabelecer uma nova ordem social. O quarto ponto de identificação, trata-se do aspecto “errante” de Guesa e de Sousândrade. Guesa era o “errante”, o sem casa, porque era obrigado a percorrer o *Suna* antes do ato do sacrifício. O *Suna* era o caminho sagrado ao longo do qual Bochica cumpriu a sua missão civilizadora. Sousândrade teve uma existência errada por volta de trinta anos de sua vida, percorrendo a África, os Estados Unidos e a América do Sul. “Esse foi o seu *Suna*, o caminho durante o qual o poeta recolheu e difundiu grande parte das suas idéias civilizadoras sobre a Abolição, a República, a Democracia e o Liberalismo” (CUCCAGNA, 2004, p. 44).

Assim, a composição do herói no poema *O Guesa* tem a clássica característica de envolvimento em aventuras mundanas com denúncias de exploração de um povo e a tentativa de redenção do mesmo. Em Sousândrade, o herói apresenta ainda um traço de composição que é característico da literatura do século XIX: o conflito existencial através da sondagem psicológica ao interior da alma. O conflito existencial é introduzido pela irrupção da memória involuntária que resulta da combinação da similaridade com a contigüidade, ocasionando uma explosão de ressurreição de imagens que arremessa para o presente todo um segmento de eventos passados contíguos. A força dessa explosão de lembranças obriga o herói Poeta-Guesa a parar para refletir sobre a sua vida, elevando-o à um estado próximo da graça. Ele retorna à realidade contingente com muita dificuldade e relutância, como nessa estrofe do Canto Primeiro:

“Eu não conheço as afeições queridas
Da família e do lar: as minhas mágoas,
Qual os sons d’estes rios, d’estas fraguas
N’esto silêncio morrem, vão perdidas,
“Sem a tão doce imaginação que leva,
Qual a veia dos valles, aos ouvidos
O puro mel dos labios conhecidos –
A noite eu sou, consumo a minha treva”.

(SOUSÂNDRADE, 2003, p. 32).

O conflito existencial faz parte da identidade deste novo herói que a poesia moderna deflagra como um anti-herói, porque a sua ação é recoberta por uma aura de verossimilhança fazendo com que desapareça a noção de ações sucessivas. O anti-herói do século XIX age de modo diferente em circunstâncias

também diferentes, o que impossibilita qualquer previsão do que possa acontecer com ele, pois está sempre disponível psicologicamente para toda e qualquer situação, tanto quanto uma pessoa da vida real.

Sousândrade transfere valores do heroísmo clássico como: gestos sérios, atitudes majestosas, pompa pública, vida vigorosa e guerreira, para os valores fúteis e superficiais do heroísmo moderno. O herói moderno é o anti-herói (como os criminosos e as prostitutas); o palco é o labirinto da selva projetada na cidade, onde ninguém se encontra e todos estão em movimento. O heroísmo moderno advém da própria sobrevivência numa constante situação de risco e conflito. Lukács (2003) diz que o herói clássico está protegido pelos Deuses e pela Verdade, ele tem o seu destino traçado, por isso jamais se arrisca verdadeiramente. O herói moderno tem a sua grandeza oriunda de sua assustadora liberdade, de sua solidão angustiante, fato de estar sempre em perigo.

Esse aspecto existencial da vida de Sousândrade dentro da nova realidade chamada de “modernidade” do século XIX, associa-se à essência do mito Guesa como redentor do povo Muíscas e ao Timbira, o indígena brasileiro representante do grupo étnico homônimo, que é conhecido pelos altos dotes de guerreiro corajoso e valente. A esse metamorfismo soma-se ainda, uma das figuras-símbolo mais difundidas da América indígena, o Inca, identificando-se com a personagem de Manco Cápac, fundador de uma ordem social justa e enviado pelo deus solar como herói para difundir a própria obra civilizadora com a fundação da capital incaica Cusco. Conforme Cláudio Cuccagna, Sousândrade era profundo conhecedor das origens da civilização incaica, que era bastante difundida no século XIX pela obra de Garcilaso de la Veja, no livro *Comentarios reales de los Incas* (1609). Podemos perceber isso pelo testemunho dos seguintes versos:

E recém-nado, do terreno verbo
Sentiu-se em deus e ergueu a fronte d'Inca!
Nevosa-nedea espuma, o lago-oriente,
Brilhava em Titikaka o albor do dia.
Elle partiu p'ra o oeste. O Sol ponente,
Bem quando da coroa desprendia
Grandes, qual gloriosos pensamentos,
Relâmpagos nos céus cerúleos ermos,
Alli Manko, à jornada pondo termos,
Lançou da capital os undamentos.
E os sonhos todos, todos se cumpriram –
Cumprem-se todos, todos! – do passado,
Vê-se o porvir; os astros que sorriam
Em nós, depois os vemos, incantados!

Todos esses traços compõem a *persona* deste herói que se dá como missão ser o novo civilizador americano, tendo como ação pedagógica a reforma antimonárquica com o estabelecimento de uma nova ordem social perdida, uma nova idade feliz, da qual a abolição da escravatura no Brasil (1888) e o advento da República no mesmo país (1889) constituiriam os seus dois momentos inaugurais. E, ainda, um novo processo de educação e inserção do ameríndio nesta nova sociedade. É importante observar que o próprio Sousândrade se considerava um herói e usava a poesia como arma para denunciar esta velha sociedade carcomida pelas mazelas de uma política corrupta e injusta.

Sousândrade é um tipo exemplar de consciência do século XIX no que se refere à inauguração de um tempo movido pela novidade e pela experiência da fugacidade dos acontecimentos. Mas, por outro lado, ele tem a consciência de construção de uma eternidade muito particular, por decisão da vontade. Esta eternidade não busca uma atemporalidade, projetada no passado, mesmo considerando esse passado, ou no futuro, mesmo vislumbrando-o, mas que se circunscreve no instante presente.

Então, a modernidade de Sousândrade se inscreve em não aceitar o curso do tempo e, por uma atitude voluntária propor-se a construí-lo por este ato de vontade. É por decisão da vontade que irá alcançar o “heróico”. A modernidade não seria tão-somente uma sensibilidade ao presente transitório, fugidio, mas, uma decisão, uma atitude firme de “heroificar” o presente, por ser um momento carregado de possibilidades, podendo ser objeto de uma construção, o que determina também uma mobilidade em suas relações com o passado.

É na poesia⁸ que a heroificação, como atitude moderna, ganha a sua maior riqueza, pelo fato de ser no contexto de uma relação com o passado que irá determinar a sua modernidade. O heroísmo consiste em fazer da poesia um instrumento de construção da modernidade como algo clássico. Daí ser o poeta um novo herói deste novo tempo. Esse herói faz da poesia um espaço conflitual e heterogêneo onde se expressam múltiplas vozes, porque o seu discurso é tratado precisamente como o discurso de outrem.

– III –

Os três capítulos que compõem esse trabalho se organizam da seguinte forma: no primeiro, empreendo uma discussão sobre a relação entre hermenêutica e literatura para fazer aparecer uma poética que se revela como própria à linguagem literária pela sua condição de metaforicidade, a qual eleva os acontecimentos e personagens em significação à ordem similar do mito pelo seu revestimento simbólico. Para Ricoeur, as metáforas pertencentes a um poema representam uma estratégia linguística da parte do poeta para favorecer um modo indireto de expressão e evitar o modo direto. É uma técnica que permite aos poetas darem uma interpretação mítica a símbolos mais primários, expressando assim uma nova significação. O poema tomado em si mesmo como uma metáfora possui uma verdade que capta a intenção realista da redescrição poética do mundo, que se apresenta estando sempre em construção.

Assim, por meio da delimitação verbal do poema, pelo fio inteligível das palavras, o poeta constrói seu sentido. O primeiro nível de referência do poema é o campo semântico que a delimitação verbal de superfície organiza num mundo representacional para, então, alcançar o seu acabamento com a transformação

⁸A poesia moderna instaura o reencontro decisivo entre o sensível e o inteligível porque brota de um duplo esforço: da alma e do verbo numa tentativa de criar o poema como uma perfeição da linguagem e de um estado absoluto de espiritualidade em que o poeta visa a conquista de uma identidade essencial entre a alma e o verbo. Assim, o poeta moderno encontra-se em eterna dúvida entre a esterilidade e a fecundidade, entre o tédio e a esperança; tal situação conduz a uma restauração espiritual remetendo-o a uma inovação poética. Para o poeta moderno não existe poesia sem experiência e sem linguagem, isto porque a experiência permite que o poeta ultrapasse o universo destruidor da vida e do tempo para o adentrar no mundo belo e definitivo da arte por meio da linguagem que se encerra como total na unidade do poema através de um *culto à forma*. Mas, este *culto à forma* não visa a arte pela arte, porque o poeta moderno é crítico da sua época e da sua existência.

deste mundo representacional num símbolo dos elementos míticos existentes para além do alcance do próprio poema. Nesse ponto, instala-se a tese de Ricoeur, de que há uma relação intrínseca dos símbolos com os mitos segundo uma ordem de significação primária com uma secundária. E, ainda mais, que estas duas ordens do sentido e da referência simbólicos são operativas em outros meios literários que não somente na poesia, mas também na ficção. Para chegar, à essa tese, Ricoeur faz passar a sua investigação de Aristóteles aos pós-estruturalistas, através de um exame minucioso sobre a natureza e o poder da metáfora. Faço a tentativa de encaminhar a minha discussão seguindo o mesmo percurso de Ricoeur, considerando os problemas que surgem e destacando alguns elementos para interpretá-los no poema *O Guesa*.

No segundo capítulo, emerge a temática da relação entre hermenêutica e teoria da narratividade como necessária à discussão da inserção da ação histórica na poesia. Trata-se de uma análise sobre os procedimentos hermenêuticos de Ricoeur para demonstrar a derivação do conhecimento histórico do paradigma aristotélico e o fato de que a História, mesmo sendo saber intencional, vale-se da narrativa para expressar seu conhecimento conceitual. Isso, porque, a significação de uma ação histórica se entrelaça em uma série de fatores e comporta encadeamentos de acontecimentos nos quais a causa deixa de ser oriunda da ordem pessoal para advir da ordem de uma coletividade pela amplitude de sua consequência, exigindo regras de composição retiradas da narrativa para a expressão do curso de acontecimentos que a referida ação desencadeia ao longo da sua trajetória.

Percebe-se que o discurso narrativo unifica o tempo cosmológico e o tempo histórico, dando origem à um terceiro tempo chamado por Ricoeur de tempo histórico, mesmo considerando-se as contradições emergentes. Quando, então, a ação histórica é introduzida na poesia, ela não perde o seu caráter de universalidade, mas reveste-se de metafóricidade e passa a significar uma forma “teleológica” de destino para a vida na ficção. Assim, analiso as passagens históricas que Sousândrade referencia em seu poema *O Guesa* como denúncia de uma época na qual a modernidade impõe-se para além da técnica e da ciência por interferir na vida psíquica e comportamental.

E no terceiro capítulo, exponho a reflexão de Ricoeur sobre a constituição da identidade, denominada por ele de identidade narrativa e que resulta do

entrecruzamento da história com a ficção. Aqui, apresento a noção de sujeito desenvolvida por Ricoeur e suas implicações ética e moral pelo contexto das ações e situações a partir do qual se pode identificar a pessoa. A identidade narrativa é uma construção filosófica e ética onde Ricoeur propõe à pergunta: “quem é você?”, e que exige como resposta o relato de uma vida inteira com seus prazeres e percalços.

Com efeito, Ricoeur marca o primado da mediação reflexiva sobre a posição imediata do sujeito e usa o pronome reflexivo “si” no lugar do pronome “eu”, que tem função de sujeito da preposição. O si, como reflexivo, pode ser usado na terceira pessoa e ter a sua aplicação para designar o sujeito, seja na sua unicidade irrepitível (*ipse*), seja enquanto marcador de caracteres de objetividade identificáveis, como um mesmo (*idem*). Assim, o sujeito aparece distinto do eu (*ego*) e da consciência. O sujeito como sujeito de direito é, ao mesmo tempo, um sujeito capaz que reconhece a responsabilidade das suas ações. Ricoeur instaura uma discussão sobre o sujeito no interior da filosofia diferenciada das pretendidas filosofias do sujeito que surgiram a partir de Descartes e tiveram seu desenvolvimento ao longo da história da filosofia. Para exame da proposta de Ricoeur, faço a sua extensão à experiência poética de Sousândrade através da análise da constituição da identidade da personagem Poeta-Guesa, uma vez que se imiscuem traços da identidade do autor com traços da identidade do mito Guesa.

Após, faço a Conclusão que não visa propriamente um fechamento da temática, uma vez que esse trabalho pretende ser o desenvolvimento da minha tese de ser a hermenêutica fenomenológica de Ricoeur extensiva a outros discursos narrativos que não somente aqueles interpretados por ele. Trata-se, então, de uma recontextualização da hermenêutica ricoeuriana em relação com um poema do século XIX, na tentativa de compreensão do mundo apresentado por Sousândrade a partir de critérios de uma interpretação que preza por novos parâmetros para se pensar filosoficamente a arte poética. E, por fim, apresento as Referências Bibliográficas consultadas.

2 HERMENÊUTICA E LITERATURA: a poética revelada

É na obra *La Métaphore Vive* que Ricoeur trata da poesia como objeto de análise e interpretação. Ele procura instituir e legitimar, no âmbito da inovação semântica, a referencialidade do uso da linguagem poética, que se coloca no quadro de uma relação binária: poesia – mundo. Isto porque, é suposto que o poema projeta um mundo a uma dimensão ontológica, um ser-come, um ser estruturalmente dialético. O poema tem um poder de referência direta que decorre da equivalência subsumida pelo verbo “ser” em posição metafórica entre o *ver-come* da metáfora e o *ser-come* da própria realidade.

A poesia não é o ponto de partida do projeto filosófico ricoeuriano; o desenvolvimento deste mostra que é a maneira como aquele autor concebe o ser da linguagem que o faz perpassar pela poesia como um processo de legitimação constitutiva da metáfora, como caso exemplar de excesso de sentido da linguagem. Seguir a constituição da teoria da metáfora de Paul Ricoeur obriga a reconhecer que ela se enraíza no seu princípio hermenêutico da obra *La Métaphore Vive* e decorre da sua concretização, por meio do confronto entre o ponto de vista fenomenológico da significação e a posição estruturalista sobre a linguagem. Aliás, a linguagem é entendida enquanto dimensão de narratividade por apresentar uma perspectiva de limitação, na medida em que evidencia que o discurso humano se inicia sempre *in media res*, o que exclui a hipótese de se atingir um saber absoluto; e, na acepção positiva de permissão de se articular a experiência da temporalidade e da força persuasiva da argumentação.

A chave de compreensão do discurso poético em Ricoeur reside no princípio hermenêutico da distinção entre semiótica e semântica por evidenciar o excesso de sentido dado pela pertença da metáfora⁹. Com efeito, é a frase ou

⁹É na distinção entre semiótica e semântica que se encontra a separação entre o paradigmático e o sintagmático. O paradigma corresponde ao semiótico e a ele pertencem as flexões, as derivações e os signos no sistema. Ao sintagma, pertence o próprio nome que possibilita se alcançar o sentido da frase. A substituição faz parte da lei sintagmática e tem que ser colocada ao lado da semântica. Com isso, se percebe que a metáfora quando tratada em termos de discursos constitui-se em enunciado metafórico, sendo um sintagma, porque condiciona a ligação entre os elementos comuns presentes no enunciado. Essa condição faz com que a metáfora seja classificada como semântica, por afetar o sentido entre as substituições, o que requer uma investigação semântica, porque visa à forma do discurso, logo, do sintagma realizado pela metáfora. Assim, é como sintagma que o enunciado metafórico deve ser considerado, em consequência do efeito de sentido resultar de uma determinada ação que as palavras exercem umas sobre as outras.

enunciado a unidade lingüística mínima de referência por receber a reverberação total do excesso de sentido que a metáfora lhe imprime. É a frase ou enunciado que permite a Ricoeur reintroduzir a questão da referencialidade da linguagem poética – a referência ao mundo e ao sujeito que fala – a partir do próprio terreno do estruturalismo, porque se além ao contributo da investigação das ciências humanas, nomeadamente a lingüística estrutural, para a compreensão da natureza da linguagem poética segundo os parâmetros da fenomenologia¹⁰.

A linguagem poética é interpretada a partir de dois movimentos articulados de composição de uma lógica de constituição da síntese pessoal do autor sobre a linguagem poética ser *linguagem plena*, aquela dos símbolos, das metáforas e dos mitos. Estes são: por um lado, a idéia de ser a linguagem poética hermética, o que exige a análise do sentido dos valores¹¹ diferenciais das palavras no sistema simbólico que é a própria língua.

Por outro lado, Ricoeur concebe uma interpretação em que o sentido transcende o signo e a referência por considerar a subjetividade como o lugar de emergência da significação, enquanto intenção de um sujeito. Aqui, Ricoeur coloca-se fora da posição estruturalista que entende a significação sem pertencer ao âmbito da intencionalidade do sujeito.

¹⁰Ricoeur diz que a fenomenologia tem a sua origem na descoberta do caráter universal da intencionalidade, porém, sem “hipostasear” a subjetividade como tendo um sentido em si mesma, mas, sim, deslocando o eixo da interpretação da questão da subjetividade para a do mundo pela mediação dos símbolos, signos e textos: “(...) não há compreensão de si que não seja mediatizada por signos, símbolos e textos; a compreensão de si coincide, em última análise, com a interpretação aplicada a estes termos mediadores” (RICOEUR, 1986, p. 42). Esta mudança de eixo faz com que Ricoeur proponha uma fenomenologia hermenêutica, trabalhada no livro de 1986, *Du texte à l'action*, em que levanta a tese de que a questão da intenção da subjetividade está subordinada à coisa do mundo. O texto é o que media com maior complexidade o mundo que apresenta e abre, mesmo que se considere símbolos e signos como meios entre a subjetividade e o mundo: “A mediação pelos textos parece restringir a esfera da interpretação à escrita e à literatura em detrimento das culturas orais. Isso é verdade. Mas o que a definição perde em extensão, ganha-o em intensidade. A escrita, de fato, abre recursos originais ao discurso, (...), primeiro, identificando-o com a frase (alguém diz alguma coisa a alguém), depois, caracterizando-o pela composição da sucessões de frases em forma de narração, de poema ou de ensaio”(RICOEUR, 1986, p. 52).

¹¹Segundo Ricoeur, a questão do valor lingüístico é de fundamental importância por constituir-se no ponto mais original da teoria de Saussure por introduzir o problema a identidade lingüística, isto é, a identificação de duas ocorrências de uma mesma expressão. Saussure verifica que não é, através da consideração das substâncias psicológica e fônica, que se dará o reconhecimento de duas ocorrências de uma mesma expressão, pois, levando-se em conta a execução individual, só se dará esse reconhecimento, quando se toma por referência o seu valor, ou seja, a sua relação com os outros termos que formam o sistema: “O mecanismo lingüístico gira todo ele sobre identidades e diferenças, não sendo estas mais que a contraparte daquelas” (SAUSSURE, 1985, p.136). A teoria do valor enaltece o primado da palavra e estabelece que as unidades características dos diversos níveis de organização da linguagem dimanam de uma única ciência: a semiótica. Para Ricoeur, a preocupação dominante de Saussure foi identificar, definir e delimitar a unidade lingüística de base, isto é, o signo.

Segundo Ricoeur, a metáfora cria uma outra semântica quando deslocada da palavra, mais precisamente atribuída ao nome, na teoria da significação, para a frase, na teoria da Filosofia da Interpretação, sendo a frase considerada como primeira unidade de significação. A metáfora atribuída ao nome é concebida como um tropo, por ser um desvio que afeta a significação da palavra. Na teoria aristotélica, a metáfora possui dupla função: poética e retórica, localizando-se na quarta parte da *lexis*¹², isto é, no nome, que é definido como um som completo dotado de significação. Resulta que a teoria da significação primou seu centro na denominação, interferindo na arte da persuasão como um discurso que valoriza a palavra ornamentada por se tratar de uma elocução fundamentada na teoria dos tropos.

Essa teoria baseia-se na premissa de que certos nomes pertencem às coisas como próprios¹³ e quando falta esse termo quer por ausência, quer por escolha de caráter estilístico, recorre-se a um recurso de uso de um termo impróprio para preencher a lacuna lexical, então, usa-se um termo impróprio ou figurado para substituir a palavra ausente. Esse termo utilizado é a metáfora que tanto por ausência como por opção estilística ornamenta o discurso sem proporcionar uma verdade, o que implica na falta de qualquer informação nova, ou seja, a metáfora não ensina e tem uma função meramente decorativa, tornando a Retórica um discurso belo, mas vazio de sentido e sem referência.

Na linguagem poética, a palavra quando transporta a metáfora pulveriza o seu efeito de sentido em toda a frase, com repercussão em toda a narrativa. Aqui, a metáfora é vista como um fenômeno da linguagem por introduzir a subjetividade na

¹²Cf. Aristóteles a elocução (*lexis*) ou as formas elocucionárias do discurso, referem-se às seguintes partes: a letra, a sílaba, a conjunção, o nome, o verbo, o artigo, a flexão e a proposição. A letra, sendo um som indivisível, é a primeira parte da elocução e provém da métrica. A sílaba é um som desprovido de significação própria, a conjunção é palavra destituída de significado próprio, mas que não obsta nem contribui para que vários sons significativos componham uma única expressão significativa; já o verbo é som significativo que exprime o tempo e cujas partes, como as do nome, fora do conjunto não tem significado nenhum. A relação do nome com o verbo constituirá a flexão, que será complexada na proposição que se define como um som complexo com significação complexa, cujas múltiplas partes possuem um sentido por si mesmo.

¹³Segundo o filósofo Granger (1998), o nome próprio tem o estatuto de ser um tipo de símbolo específico da língua natural devido o seu caráter pragmático, o que explica a sua ausência nos sistemas simbólicos formais. O centro da reflexão sobre os nomes próprios encontra-se no problema da identidade, porque, em primeiro lugar, concerne à designação de um objeto em geral e, em segundo lugar diz respeito à designação de um objeto na condição de *individual*, e é para a qual, com efeito, visa ao nome próprio *strictu sensu* (*A quoi servent les noms propres*, 1980). Sob o ponto de vista de uma designação em geral, que concerne estritamente ao aspecto semântico, os nomes próprios apenas reenviam a indivíduos genéricos, não se distinguindo essencialmente dos nomes comuns, isto é assaz claro para os nomes de pessoas.

narrativa. Para Ricoeur a narrativa poética correlaciona uma história e o caráter temporal da experiência humana sob a forma de necessidade transcendental, na medida em que a vida pressupõe o contar dela própria para se auto-fazer como história e transformar o tempo em tempo humano por meio da voz narrativa que introduz a subjetividade na temporalidade. E o liame entre metáfora e tempo presume a *mímesis* como o meio de representação da realidade em uma temporalidade. A *mímesis* constitui a referência metafórica.

Em Ricoeur, a *mímesis* perfaz por todo o percurso da via longa da hermenêutica em decorrência do seu desdobramento seguir toda a trajetória de construção da narrativa de ficção. É em *Temps e Récit* que o filósofo apresenta a sua teoria da *tríplice mímesis*. Tal designação significa que o processo pelo qual a ficção constrói ou compõe a intriga que sustenta a sua textualidade se desenvolve em três momentos, são eles: *mímesis I*, que é a prefiguração do campo prático, a *mímesis II*, que é a configuração do mundo ficcional e a *mímesis III*, que é a refiguração do mundo vivido. A *mímesis II* através de uma atividade mediadora entre a montante da *mímesis I* e a jusante da *mímesis III*, cria *quase-coisas* com a invenção do *como se*, instaurando o mundo poético em um percurso que vai do seu enraizamento ontológico até a sua destinação existencial.

Sobre isto, Ricoeur diz que se propõe a mostrar que a *mímesis II* tira a sua inteligibilidade da sua faculdade de mediação que consiste em fazer a condução da montante à jusante do texto, em transfigurar a montante em jusante através do seu poder de configuração.

Com esta teoria da tríplice *mímesis*, Ricoeur deseja recuperar a idéia aristotélica da *mímesis* como um trabalho de transformação e elaboração. Porém, diferentemente de Aristóteles, que a concebia como um processo único, Ricoeur percebe-a como um processo complexo que abarca a operação pela qual a experiência mimética se constitui numa totalidade que alcança obras, autores e leitores, tendo a sua reconstrução através do arco da hermenêutica.

Por isso, a formação do par *mímesis-mythos* traduz o ato poético como um trabalho de produção e simbolização que encontra a sua melhor expressão na metáfora, a qual interfere também na percepção da verdade por desvelar uma realidade em que o conceito empírico de verdade-verificação não corresponde mais a esta realidade refigurada pela narrativa poética, sendo necessário o

desencadeamento de um processo de intelecção da verdade como desocultação, uma experiência vivenciada pelos gregos antigos que a nomearam de *alétheia*.

Assim, a narrativa poética refigura a realidade por meio da tessitura da linguagem em um ponto de intersecção que atam metáfora, *mythos* e *mímesis* segundo uma experiência que solicita memória, imaginação e entendimento na constituição de uma forma de identidade pela palavra, a qual Ricoeur denomina de identidade narrativa. É partindo destes princípios que compõem a teoria hermenêutica de Paul Ricoeur, que interpretamos determinadas categorias filosóficas identificadas como presentes na constituição da narrativa do poema longo *O Guesa*, de Sousândrade. No presente capítulo, preocupo-me em mostrar que estas são categorias transcendentais porque fundam a narrativa como condição da existência humana.

2.1 Metáfora, *mímesis* e poesia

A metáfora transmite uma experiência por meio de uma presença inarticulada de um excesso de sentido que impulsiona uma dinâmica arrancando os significados já constituídos na sua situação ordinária e transferindo-os para um novo campo referencial. As significações são libertadas da sua primeira fixação para um referente “desconhecido”, outorgando à intenção semântica a “veemência ontológica”. As significações não são formas estáveis. Elas são, na realidade, dotadas de uma capacidade de variação e de um dinamismo que lhes possibilitam servir a outros referentes e cooperar na inovação semântica.

O que torna impossível a cristalização do conceito em seu ideal de univocidade, uma vez que a imaginação criadora¹⁴ nos impulsiona a pensar cada

¹⁴A distinção e a relação entre discurso poético e discurso filosófico passa pela mediação da imaginação criadora entre a experiência ordinária e o discurso conceitual especulativo, sendo necessária uma ruptura na continuidade imaginativa para haver a abertura à dimensão conceitual de sentido. A continuidade imaginativa foi interpretada por Platão como reminiscência, por Aristóteles como abstração, por Santo Agostinho como iluminação, por Santo Tomás de Aquino como luz intelecto agente, por Descartes como intuição do “cogito” reflexivo, por Husserl como *epoche*. É no enunciado metafórico que se revela o dinamismo da imaginação criadora que já contém o discurso especulativo em potência. Porém, a sua atualização exige que seja instaurada a esfera lógica dos conceitos e dos primeiros princípios, que são irredutíveis ao imaginário poético, estabelecendo a diferença que separa, do implícito ao explícito, o poético do filosófico, apesar da identidade do referente. Tem-se, então, o segundo problema: a explicitação da ontologia implicada nos postulados

vez mais, possibilitando que o jogo de interação e de cruzamentos do metafórico e do conceitual se perpetue, impedindo, assim, que o saber se feche em um círculo absoluto e definitivo. Segundo Ricoeur (1975) é esse dinamismo sempre inconcluso dos dois discursos que esclarece a noção de metáfora viva, inscrevendo o impulso num 'pensar mais' ao nível do conceito.

A metáfora sobrevive embaixo de toda carência de sentido, de toda abstração. A metáfora não se deixa dominar por ela mesma, produzindo significado para si própria. A metáfora se auto-conduz sustentada em seu próprio significado. Dizendo de outro modo, ela carrega um a um os significados que dela derivam. A metáfora é a vã tentativa de compreender sob suas regras a completude do campo ao qual pertence. Se quisermos conceber e classificar todas as possibilidades metafóricas do discurso poético, pelo menos uma metáfora sempre ficará de fora do universo do discurso: se assim não for, será impossível a construção do conceito de metáfora.

Essa metáfora é o que sobrou para fora do campo no qual ela circunscreveu as outras metáforas. Em razão disso, a taxionomia ou a história da metáfora jamais tornará a encontrar seus significados correspondentes. Na interminável busca do significado suplementar sempre haverá questionamentos quanto à validade do complemento. O campo metafórico não fica jamais saturado. Para fins de demonstração, imaginemos que se pode encontrar tal situação, seja pela via histórica, seja pela via do discurso poético. O campo é limitado pela metáfora.

da referência metafórica. Ora, o novo sentido saído da pertinência do enunciado metafórico já é uma possibilidade de conceito, mas ainda não é um síntese conceitual. Quando se tem como tema o ser, que é o referente, constrói-se explicitamente a ontologia por exigir a passagem da imagem para o conceito. Isto porque a possibilidade do discurso especulativo prolonga o intento semântico do discurso poético a custo de uma transmutação que resulta da sua transferência para outro campo de sentido. Esta transmutação se dá através da dialética que rege a passagem para uma ontologia explícita, com o ganho de significação, proveniente do estabelecimento de uma nova pertinência semântica, ao nível do enunciado metafórico total. Porém, observa-se que esse ganho ocorre conjuntamente com a tensão, tanto em termos do enunciado como, também, entre duas interpretações, uma literal, limitada aos valores instituídos das palavras, a outra, metafórica, proveniente da "torção" imposta a essas palavras para "fazerem sentido" com o enunciado total. O choque resultante das duas interpretações é a busca por conceito, mas não ainda um saber pelo conceito. Essa é a tese que Ricoeur desenvolve no sexto estudo – *Le travail de la ressemblance* – na obra *La métaphore vive*. Segundo ele a semelhança depende do ganho de significação de uma variação de "distância" entre dois campos semânticos, isto é, de uma assimilação predicativa. Daí a diferença entre o como e o mesmo; o primeiro ainda não possibilita uma assimilação ao nível da identidade de sentido, que só será alcançado pelo segundo, o "mesmo" na e apesar da "diferença", por isso depende da imaginação criadora essa esquematização de um sentido novo.

Do conceito de metáfora pode-se distinguir cuidadosamente no interior de uma designação geral, todas as coisas com as quais podemos confundi-la. Suponhamos ter encontrado provisoriamente a definição para metáfora. Ela nos permitirá reconhecer a importação dentro do discurso poético de metáforas de outros campos do saber. Haveria assim metáforas biológicas, orgânicas, mecânicas, técnicas, econômicas, históricas e até matemáticas. Essa classificação, que presume ser um deslocamento e uma migração, é amplamente adotada pelas ciências citadas anteriormente. Não é grande o número daqueles que estudaram a metáfora de um poema ou que a estudaram como algo singular.

As metáforas devem ser classificadas conforme a sua origem porque reconduzem todo o discurso de origem, por oposição ao discurso tomado de empréstimo a duas grandes tipologias: aquelas que parecem precisamente mais originárias com relação a elas mesmas e aquelas cujo objeto deixou de ser originário, natural e primitivo. A primeira tipologia nos fornece as metáforas físicas, animais e biológicas. A segunda tipologia nos fornece as metáforas técnicas, artificiais, econômicas, culturais, sociais etc. A oposição entre essas duas tipologias derivou dos conceitos gregos de *physis* para *nomos*, e essa oposição está presente em todos os lugares e em todas as coisas.

No discurso poético o método mais apropriado de uso de metáforas consiste em agrupar as imagens segundo o domínio do poeta, porque as imagens são ornamentos cuja beleza manifesta uma riqueza imaginativa extraordinária. Como é o caso desta passagem no Canto Primeiro, em *O Guesa*:

Contemplação nas sombras

“Não fostes ainda o Lethes...Aqui, d’onde
 Veloz gavião-real, predendo a cobra
 Que esfuzia e debate-se, desdobra
 No ar as azas serenas e respondendo
 “Com grita ovante ao s’escorjar violento
 Do réptil, sobre o espaço ora sedento
 E lívido o seguindo e o retomando –
 “À dor sua abraçada, no martyrio
 Do que dobra ao bater do pensamento
 E não pré-sente vir-lhe o esquecimento
 Nem dos céus, nem da morte ou do delírio,
 “O homem descansa. Uma ave se desata
 E desdenha ao rochedo; e elle ahi, preso
 Pelas cadeias do seu próprio peso
 Une-se à terra ... condição ingrata!
 “Oh, ironia! O fazem miserável
 E abrem-se os olhos! Para que?

(SOUSÂNDRADE, 2003, p.10).

Porém, o fio condutor que conecta as tipologias das metáforas em técnicas ou poéticas não está claro. Esse fio condutor aparece quando alguém pretende romper com a tradição desta classificação entre metáforas originárias e metáforas técnicas. Porém, os princípios taxionômicos não resultam de um problema particular de método na medida em que são comandados pelo próprio conceito de metáfora e pelo sistema lingüístico que elas farão parte.

Sousândrade utiliza primeiramente a metáfora do *Lethes*, que na mitologia grega representa o rio do esquecimento. Ora, o *Lethes* é, pois, um rio da morte, já que quem bebia das suas águas adentrava no reino das sombras, porque perdia a lembrança e a consciência. Mas, o rio Solimões, em cujas margens o Poeta-Guesa se encontra, não é o *Lethes*, por isso não leva ao esquecimento daquele ato atroz de violentação ao qual estão sendo submetidos os índios pela colonização espanhola. E ele incorpora a este aspecto simbólico da sua ideologia independentista republicana a figura-símbolo que representa o mundo asteca: o gavião-real prendendo a cobra no bico, símbolo que representa o brasão de armas na Bandeira do México.

Observa-se, no entanto, que na Bandeira do México o elemento alado é uma águia, que Sousândrade mudou para a figura do gavião-real. O certo é que essa referência serve para enaltecer a lenda asteca do descobrimento da cidade do México, a qual conta os astecas, um povo nômade, encontravam-se a vaguear em busca de um sinal que lhes indicasse o local exato em que deveriam construir a sua capital. Então, o deus da guerra, Huitzilopochtli, ordenara-lhes que procurassem uma águia pousada em cima de um cacto que crescia sobre uma rocha submersa num lago. A águia portaria, no bico, uma serpente que teria acabado de caçar. E somente após duzentos anos de perambulação, o povo encontrara o sinal prometido numa pequena ilha pantanosa no lago Texcoco.

Em seguida, Sousândrade recorre novamente a outro elemento clássico da mitologia grega, que é a figura de Prometeu acorrentado no alto da montanha e torturado por um abutre a bicar-lhe o fígado, que imediatamente se refazia para, em seguida, ser novamente devorado. Prometeu foi tema favorito dos poetas do século XIX. Milton, Byron e Shelley versaram sobre o mesmo, o qual passa a ter na tradição romântica uma revalorização cristã, quando é comparado a Cristo na cruz. E, para Sousândrade, o *Guesa* é Prometeu e Cristo, enquanto índio subjugado pelos seus inimigos.

O poeta considerava que estes elementos culturais e sociais indígena, clássico e judaico-cristão pudessem representar o seu sentimento de desolação frente à situação vivida pelo ameríndio. Percebe-se de modo claro o sincretismo sousandradino na intercalação de imagens que se sobrepõem para dizer de uma América que urge, segundo o poeta, por um regime republicano *in toto* harmonioso, onde a sua verdadeira essência fosse pautada por estes três elementos.

Ricoeur, no livro *La Métaphore Vive*, diz que as imagens poéticas não se destacam apenas pelas qualidades vívidas. Quaisquer que sejam as metáforas usadas, por meio delas, facilmente se perceberá que as imagens poéticas não servem apenas de simples ornamentação, porém são, sim, todas elas, destinadas a exprimir os melhores sentimentos que não carecem de um longo desenvolvimento. O que leva a pensar que a metáfora poética merece ser estudada por si mesma e que esta tem identidade própria, e isso em razão de sua exterioridade significativa.

Por outro lado, continua Ricoeur, não há nada mais clássico que essa teoria “econômica” da metáfora, que prega ser a mesma uma figura da linguagem que detém uma riqueza de sentido numa única palavra, e que por isso ela possibilita a economia de um longo desenvolvimento do discurso. Com efeito, a metáfora e as outras figuras, notadamente a comparação, seriam homogêneas, elas não poderiam ser distinguidas pelo grau de ampliação do seu sentido. A mais breve das figuras de palavra, a metáfora, seria também a mais geral e responsável pela economia de todas as outras figuras de palavras. Essa teoria pode ser creditada a Aristóteles.

No entanto, Ricoeur concorda em ser a comparação (ou imagem: *eikôn*) também uma metáfora; a diferença é mínima, porque, segundo ele, quando Homero diz, ao falar de Aquiles, que este se transporta como um leão, ele faz uma comparação (*eikôn*); quando ele diz que é um leão que se transporta de um lugar a outro, é uma metáfora.

Ricoeur diz que o propósito de Aristóteles não foi explicar a metáfora pela comparação, mas, sim, explicar a comparação pela metáfora. E que em função disso, Aristóteles subordinou a comparação à metáfora por dois modos convergentes: de um lado o domínio da comparação, sob o nome de *parabolê*, ficou ligado à teoria da prova, que passou a pertencer ao âmbito da Retórica. De outro lado, sob o domínio da comparação, recebeu o nome de *eikon*, ligando-se à teoria

da lexis e sendo colocado no âmbito da metáfora, mais precisamente com a metáfora proporcional¹⁵.

Ricoeur acentua que a metáfora por comparação não é uma formulação simples, como quando chamamos “Aquiles de leão”: a simplicidade da comparação, por contraste com a complexidade da proporção de quatro termos, a mesma para que tende a metáfora proporcional como quando dizemos: “Le bouclier est la coupe d’Arès” (O escudo é a taça de Ares). Dessa maneira, a metáfora por analogia tende a identificar-se ao *eikon* e a supremacia da metáfora sobre o *eikon* é, senão invertida, pelo menos modificada, porque o *eikon* se “dit toujours à partir de deux, comme la métaphore par analogie, que le rapport peut être si facilement inversé” (RICOEUR, 1975, p. 36-37).

Em Sousândrade (2003, p. 95), identifica-se a metáfora por analogia no uso do pronome relativo “qual”, em que a comparação é estabelecida por relação de identidade, como ocorre no seguinte verso: “Negra, negra eu sou, mas formosíssima / Qual as tendas brilhantes de Kedar!”. Para Ricoeur o traço determinante da comparação é o seu caráter discursivo, porque para comparar são necessários dois termos igualmente presentes no discurso. Ricoeur diz que o lingüista I. A. Richards¹⁶ conceitua a metáfora como uma construção resultante de duas idéias: *tenor* e *vehicle*, equivalendo, respectivamente, à “idéia original” e à “idéia tomada de empréstimo”, ou seja, aquilo que está sendo dito ou pensado e aquilo com que está sendo comparado. A interação do *designatum* e *veículo* geraria um novo sentido

¹⁵“A metáfora consiste no transporte para uma coisa o nome de outra, ou do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou da espécie de uma para a espécie de outra, ou por analogia”. E a metáfora proporcional forma-se pela elisão da comparação complexa que opera entre as suas relações, duas a duas, e fazendo parte do campo de ação da Poética. (ARISTÓTELES, 1973, p. 462, 1457b-1458a).

¹⁶Ricoeur acentua que I.A. Richards no livro *The Philosophy of Rhetoric*, observa que as palavras não têm sentido próprio, porque não têm significação própria na medida em que não possuem sentido em si mesmas. É o discurso que contém o sentido de modo uno, por conter um contexto pautado em si mesmo e de maior constituição, uma vez que é formado pela situação de pergunta e resposta. Já a palavra detém o seu sentido devido a um fenômeno de “eficácia delegada”, que é a troca de significados das palavras que formam um contexto menor. O contexto de um discurso pressupõe um feixe de acontecimentos, que surgem conjuntamente, incluindo aí as condições requeridas, assim como o que podemos isolar como causa e efeito. Nessa perspectiva, há uma semântica da metáfora que se apóia na tese da interanimação das palavras no enunciado, por pregar a restituição das possibilidades interpretativas das palavras contidas no todo do enunciado. Com isso, a metáfora tem validade para todas as formas de duplo sentido, podendo ser ligada às intenções, às pressuposições e às convenções veiculadas pelas partes ausentes do contexto. Assim, a frase continua com prioridade em relação às palavras e estas não se constituem como nomes das idéias presentes no espírito; elas reenviam o sentido para as partes ausentes do contexto do enunciado. Sendo que o enunciado metafórico não revoga a definição nominal da metáfora, uma vez que a palavra continua como portadora do efeito de sentido metafórico, permanecendo a definição de metáfora dada por Aristóteles.

diverso daquele que cada idéia apresenta isoladamente; e a medida de sentido se imporia como resultante de características comuns a ambos os sentidos, resultando na construção da metáfora.

Porém, a análise gramatical da comparação assegura a sua dependência em relação à metáfora em geral, apenas diferindo uma da outra pela presença ou ausência de um termo da comparação. Para Aristóteles a ausência do termo de comparação na metáfora não implica que a metáfora seja uma comparação abreviada, mas, pelo contrário, que a comparação é uma metáfora desenvolvida. Ora, a comparação diz “isto é como aquilo”; a metáfora diz “isto é aquilo”.

Conclui-se que não é só a metáfora proporcional, mas toda metáfora é uma comparação implícita na medida em que a comparação é uma metáfora desenvolvida. A metáfora apresenta em curto-circuito a polaridade dos termos comparados. Aristóteles, na Retórica, apresenta o seguinte exemplo: o poeta diz de Aquiles “lançou-se feito um leão”, é uma comparação; se diz “o leão lançou-se”, é uma metáfora; o poeta pôde pela metáfora chamar leão a Aquiles.

Em Sousândrade (2003, p. 35), a comparação, por exemplo, entre o nascer do dia com o reflexo da luz através de uma porcelana ocorre novamente por meio do pronome relativo “qual” para imprimir na idéia tomada de empréstimo o sentido da idéia original, constituindo uma imagem rica de associações, como nos versos do Canto Segundo em que dizem: “Qual um vaso de fina porcelana / Que de através o sol alumiasse, / Qual os relevos da pintura indiana / É o oriente do dia quando nasce”. Já a metáfora aparece como uma contenção de idéias em que se torna necessária o conhecimento da significação da idéia originária para que se possa decifrar a idéia resultante do deslocamento da palavra.

Como é o caso em que Sousândrade (2003, p.138) denomina D. Pedro II como o Fomagatá, o espírito do mal para o povo Muíscas, segundo a lenda do guesa descrita por Famin e assimilada pelo poeta na seguinte passagem:

“(Ruge do coração do Guesa a história)
Os captivos choravam da Victoria,
Quando voz de consolo ouvi de meu irmão:
‘Porque desesperar? Filho do império,
Temos nós um monarcha verdadeiro,
Das letras protector, um grande coração.
“De um palácio as escadas eu subindo,
Bem vi publicamente distribuindo
Moedas de oiro e ùa mão sabendo que outra dá:
Eu quis voltar; e andando, andei p’rá deante.
Veiu então paternal, o ar elegante,
Deu-me a mão... – será Fomagatá...?”

A metáfora em Sousândrade é necessária. Ela é concebida como um processo radical em que são atadas as relações internas da poesia. Para o poeta a metáfora é a atualização das potências contidas na faculdade imaginativa, porque pela metáfora ele quebra a simplicidade fatural da linguagem, dimensionando-a para um “dizer” poético que redescreve a ação humana.

Assim, o elemento comum à metáfora e à comparação é a assimilação que funda a transferência de uma denominação, isto é, a identidade captada na definição de dois termos. Aristóteles diz que é a apropriação do gênero por meio da semelhança que torna a metáfora instrutiva. E o que define o espaço atribuído à metáfora na transferência de uma idéia primitiva para uma idéia nova é a semelhança.

A metáfora é, essencialmente, um tropo por semelhança. A semelhança impõe-se como a razão do empréstimo de um termo de um determinado lugar linguisticamente diferente para outro lugar. A semelhança é a face positiva do processo do qual o desvio é a face negativa e ainda coloca-se como o liame interno da esfera de substituição dos termos. A semelhança restitui o sentido próprio de uma palavra porque é o fundamento da substituição na transposição metafórica dos nomes e, mais genericamente, das palavras. Com efeito, a relação entre metáfora e semelhança é reforçada pelo argumento de que depois de Aristóteles a metáfora é um tipo de comparação abreviada, porque somente a elisão do termo de comparação distingue a metáfora da comparação que, por sua vez, traz ao discurso a própria semelhança.

Segundo Ricoeur, a lingüística estrutural simplificou ao máximo o quadro dos tropos até ao ponto em que restaram a metonímia e a metáfora, isto é, a contigüidade e a semelhança. A “correspondência” que está na base da metonímia aproxima as idéias de objetos que constituem, em si, totalidades absolutamente diferentes, mas, a pluralidade das relações que satisfazem essa condição geral não se reduz à contigüidade. No que diz respeito à relação de “conexão” que abrange a idéia de inclusão de duas coisas num todo, opõe-se à idéia de relação/correlações, a qual implica uma certa exclusão mútua de termos ligados. É apenas nos neo-retóricos que a tropologia se restringe à oposição da metáfora e da metonímia.

E, nesta seqüência, a semelhança é confirmada pela operação de simplificação que faz dela o único correlativo de um único oposto: a contigüidade. Mas, o mais importante nesse assunto foi feito por Roman Jakobson no seu artigo

de 1953, “Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia” (Deux aspects du langage et deux types d’aphasie), que ligou essa dualidade tropológica e retórica a uma polaridade mais fundamental que não diz respeito apenas ao uso figurativo da linguagem, mas, ao seu próprio funcionamento.

Para Jakobson, o metafórico e o metonímico, além de qualificarem figuras e tropos, qualificam processos gerais da linguagem. Ao generalizar a distinção do metafórico e do metonímico para além da tropologia e, logo, para além da transformação do sentido das palavras, ele reforçou a idéia de que a substituição e a semelhança são dois conceitos inseparáveis, uma vez que se estabelecem numerosos níveis de efetuação da linguagem. Isso fica muito claro na arte da linguagem, em que a interação da metáfora com a metonímia é particularmente marcante, veja-se nestes versos em *O Guesa* (SOUSÂNDRADE, 2003, Canto Quinto, p. 85): “Do sol oblíquo o raio, prolongada / Vai dos troncos a sombra silenciosa: / Em tarjas de oiro e negras, a esplanada / Abriu da tarde a página saudosa. / Vem perto a noite – e inda não era dia.../ Já é a tarde – eram então albores.../ Pois que esta alma s’eleva na harmonia / da rosea tarde e das ethereas flores!”

Percebe-se que a relação entre a metáfora e a metonímia ocorre num paralelismo entre versos sucessivos segundo uma correspondência do nível verbal – morfológico, léxico, sintático e fraseológico – com a similaridade e contigüidade aparecendo e formando uma gama de configurações possíveis, em que pode prevalecer uma ou outra. O processo metafórico na poesia predomina nas escolas romântica e simbolista, já na corrente literária realista é preponderante a recorrência às metonímias.

É na poesia que se encontra o verdadeiro lugar da metáfora. Por isso, torna-se importante que se parta da poesia para uma averiguação do poder de excesso de sentido que detém a metáfora. Tanto é assim que ela exerce o poder de aproximar noções incompatíveis, funcionando mais que uma simples supressão de palavras e mais que um meio de introduzir aproximações sucessivas, ao contrário, ela proporciona imagens fabulosas e uma insurreição sonora tanto quanto os efeitos melopaicos, causados pela introdução de esquemas fonéticos.

Augusto e Haroldo de Campos (2002) destacaram esses “efeitos melopaicos” em *O Guesa* como resultantes da combinação métrica dos versos, como sendo de pura musicalidade originada por “uma calculada alquimia de vogais

e consoantes, num sentido de harmonização pré-simbolista, de “poesia pura”, como incorporar a dissonância e o contraste, o choque e a aspereza. É uma arte que não se volta apenas para o *acorde*, mas se deixa torturar até a ruptura ou explosão pelo sentimento do *desacorde*” (CAMPOS, 2002, p. 91). Essa musicalidade é perfeitamente percebida nos versos a seguir:

Meia noite! O Guesa Errante
 (Na selva os berros do jaguar fragueiros,
 Nas plúmbeas praias da deserta Ronda
 Colhendo o lanço os ledos marinheiros),
 Do seu banho noctuno agora da onda
 Se separava. Assobiando os ventos
 Nas encostas sonoras, lhe enxugavam
 Os negros cabellos, que agitavam
 Qual ondulam sombrios movimentos
 Sobre os Sollimões pallido. Elle escuta:
 Auras surdas; diaphanas alfombras
 No espaço; o resomnar de pedra bruta;
 E entristeceu.

(SOUSÂNDRADE, 2003, p. 9).

Os sons são ouvidos na imaginação de quem os lê. E o tom do acorde e do desacorde é nitidamente distinguido no substantivo “os berros do jaguar fragueiros” em relação com o verbo “Assobiando os ventos”; nos adjetivos: “nas encostas sonoras”; e, “Auras surdas”. O contraste dos termos usados para expressar a sonoridade imprime o desacorde entre o grito e o murmúrio numa musicalidade que completa o itinerário imagético do poema. O som é percebido na faixa semântica em que os símbolos verbais indicam referentes que podem ser chamados de “valores sonoros”. Os signos metafóricos em Sousândrade tendem a reconhecer o nível do referente empírico nas imagens da natureza (tão prementes no poema), segundo uma transubstancia em correlato objetivo de uma experiência subjetiva. Assim, substantivos, adjetivos, verbos ou advérbios fazem referência a fenômenos acústicos funcionando como “som” no processo da narrativa.

Esses “valores sonoros” se alternam de acordo com a imagem criada para introduzirem a noção de movimento ao poema. O movimento é marcante. E é percebido pela mudança da descrição da natureza de acordo com o lugar aonde se encontra o herói Poeta-Guesa. O movimento é percebido tanto na natureza, “O oceano trazia-o com o egoísmo”, como na alma do Poeta-Guesa, “E canta... a Voz às noites incantada”. Novamente o objetivo se transmuta em subjetivo numa

alternância que veicula por si mesma a idéia de movimento, ainda mais que o poema trata de um périplo feito por Sousândrade, tanto pelo continente americano como, também, pelo interior de sua alma.

Em Aristóteles a poesia é a imitação da ação humana. A contextualização desta imitação em arte, no entanto, exige a passagem pela criação de uma fábula, de uma intriga que envolva paixão e desatinos sobrepujantes aos dramas quotidianos da vida. A ação humana, assim, reveste-se de metaforicidade. Este caráter da poesia lhe é dado pela *mímesis*¹⁷.

A composição da *mímesis* é determinada pelo *mythos*. O *mythos* é o ente responsável pela transposição das ações, porque para Aristóteles, o *mythos* é a imitação de ações; e por mito entende a composição dos atos. O *mythos* constitui-se num todo que tem certa grandeza, formado pelo pensamento e pelo caráter das personagens. Portanto, o “*mythos*” é o princípio, é como a alma da poesia.

Na Poética, é a tragédia¹⁸ que apresenta a *mímesis* e o *mythos* mais complexo. São, pois, a tragédia e a epopéia a imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídos pelas diversas partes (do drama), (imitação que se efetua) e que, suscitando o “terror e a piedade tem por efeito a purificação dessas emoções” (ARISTÓTELES, 1973, p. 205, 1449b-1450a). Aristóteles confere ao

¹⁷Aristóteles na *Poética* define com clareza a *mímesis* ao enumerar as suas espécies – poesia épica, tragédia, comédia, poesia ditirâmbica, composição para a flauta e a lira – para depois fazer com que cada uma corresponda especificamente aos “meios”, aos “objetos” e às “modalidades” da imitação. Essa estrutura obedece ao mesmo princípio que distingue o movimento de transformação do ser em ato (*energia*) para a potência (*dynamis*). Em que o ato se refere ao estado atual do ser, como existe aqui e agora, e a potência indica aquilo em que este ser se transforma, sem, no entanto, deixar de sê-lo. Daí que as mudanças e o movimento são o modo como as potencialidades do ser vão se atualizando, passando da potência ao ato mediante uma causa que poderá ser material, formal, eficiente e final. As seis partes da tragédia também são reguladas por essa estrutura quaternária. Com efeito, três delas derivam do objeto da imitação – *muthos*, *ethos* e *dianoia* -, duas dizem respeito aos meios – *melos* e *lexis* -, a última, à maneira – *opsis*. E a *katharsis*, ainda que não constitua uma “parte” pode ser ligada à quarta dimensão da imitação, à “função”, enquanto variedade trágica do prazer de imitar, assim, a *katharsis* está mais para a composição inteligível da tragédia e menos relativa à psicologia do espectador. Ricoeur observa que a imitação é um “processo” de construir cada uma das partes da tragédia, desde a intriga até o espetáculo.

¹⁸Para Aristóteles a criação do *mythos* na tragédia inicia-se pela construção de um caráter “completo e total” que deverá possuir uma uniformidade no começo, meio e fim do poema como condição para manter a unidade e a ordem da ação, visando a diferenciar o *mythos* de qualquer reduplicação da realidade, constituindo-se em *mímesis*. A tragédia, diferentemente da comédia, a imitação das ações humanas é uma imitação que magnifica, porque procura imitar homens “melhores que eles ordinariamente são”; enquanto a comédia “procura imitar os homens piores” O *mythos* além de ser um reordenamento das ações humanas numa forma mais coerente é, também, uma composição que sobreleva por constituir-se numa *mímesis* que restitui do humano os traços essenciais, maiores e mais nobres. O que faz com que a tensão própria à *mímesis* seja dupla: por um lado, a imitação é simultaneamente um quadro do humano e uma composição original, por outro lado, consiste numa restituição e num deslocamento para o cimo.

poema trágico e épico uma dimensão de magnitude que só é possível devido à coerência existente entre atos e caráter, exteriorizando-se por meio da discursividade do pensamento. Este liame organizadamente elaborado na trama trágica e épica é oriundo, em decorrência do traço de organização, de disposição e de ordem, do mito. O mito tem, assim, reverberação no “todo” do poema trágico e épico.

Paul Ricoeur retém dois traços determinantes para a estrutura lógica da imitação em Aristóteles: o primeiro refere-se ao papel do mito na criação poética, por ser a sua construção que constitui a *mímesis*. Pois, “ce qui est dit du caractère ‘complet et entier’ du mythe, de l’agencement entre commencement, milieu et fin, et en général de l’unité et de l’ordre de l’action, contribue à distinguer le mime de toute réduplication de la réalité” (RICOEUR, 1975, p. 56-57). O segundo traço lhe é conferido pela magnificação que a *mímesis* adquire na tragédia para a imitação das ações humanas. Assim, o mito torna-se mais que um reordenamento das ações humanas; na verdade, compõe-se de uma sobrelevação:

La tension propre à la *mimesis* est double: d’une part, l’imitation est à la fois un tableau de l’humain et une composition originale, d’autre part, elle consiste en une restitution et un déplacement vers le haut. C’est ce trait qui, joint au précédent, nous ramène à la métaphore (RICOEUR, 1975, p. 57).

Qual o liame entre metáfora e *mímesis*? O ponto de interação entre a metáfora e a *mímesis* é o *muthos*, pelo fato de ter a função de expressar a *mímesis*, o *mythos* subordina a lexis na sua rede discursiva. A restituição nobre do humano se amalgama com a sobrelevação da linguagem e a metáfora se insere na lexis, quebrando a simplicidade factual da linguagem, dimensionando-a para um “dizer” poético que redescreve a ação humana na categoria de poesia. Para Paul Ricoeur, a poesia é mimética porque tem por objetivo compor uma representação essencial das ações humanas, tendo como modo próprio o de dizer a verdade por meio da ficção e da fábula.

Assim, a tríade *poesia – mímesis – catarse* descreve o mundo da poesia de maneira exclusiva. Esta transmutação da ação em poesia por meio do *mythos* foi elaborada de modo magnífico por Sousândrade ao elevar para o plano do poético a dimensão mítica da lenda dos índios da Colômbia, os Muíscas. A lenda apresenta a

estrutura do arquétipo da América na mais antiga concepção mítica de um povo que é da transmigração da alma pelo sacrifício da inocência em oferenda a um Deus.

A lenda do Guesa compõe-se de magnitude e mistério contidos no *mythos* de todas as culturas arcaicas, o que dimensiona o poema *O Guesa* numa perspectiva universal, cósmica, onde o maravilhoso se afigura nos símbolos da natureza segundo uma representação moral do bem e do mal, nas peripécias dos atos do herói na sua longa trajetória. A lenda narra a peregrinação do ritual vivido pelo Guesa. Sousândrade (2003, p. 26) inicia o seu poema *O Guesa* com a citação da lenda conforme apresentada na enciclopédia *L'Univers*:

“La victime était un enfant enlevé de force à la maison paternelle, dans un village du pays connu aujourd’hui sous le nom de SAN JUAN DE LOS LLANOS. C’était le guesa, ou l’errant, c’est-à-dire la créature sans asile; et cependant on l’élevait avec un grand soin dans le temple du soleil jusqu’à ce qu’il eût atteint l’âge de quinze ans. Cette période de quinze années forme l’indiction dite des muyscas.
 “Alors le guesa était promené processionnellement par le suna, nom donné à la route que Bochica avait suivie à l’époque où il vivait parmi les hommes, et arrivait ainsi à la colonne qui servait à mesurer les ombres équinoxiales. Les Xeques ou prêtres, masques à la manière des Egyptiens, figuraient, le soleil, la lune, les symboles du bien et du mal, les grands reptiles, les eaux et les montagnes.
 “Arrivée à l’extrémité du SUNA, la victime était liée à une petite colonne, et tuée à coups de flèches. Les XÉQUES recueillaient son sang dans des vases sacrés et lui arrachaient le coeur pour l’offrir au soleil”.

– L’Univers, *Colombie* “

Sousândrade encontrou nesta lenda do Guesa a base antropológica mais antiga da América pré-colombiana, concebendo a lenda na realidade pré-colombiana e transformando-a para uma história pós-colombiana. Segundo Duarte (2002), é através desse artifício que o poeta rompe com a visão de uma América cindida em duas – uma, a europeia, invasora, mas ilustrada, e a outra, a autóctone, invadida mas ignorada. O poeta cria as condições para assentar o plano maravilhoso de sua invenção, partindo para construir o respectivo plano histórico.

O enlace entre o plano do maravilhoso e o plano do histórico na *lexis* poética ocorre por meio da “*epífora* do nome”, já dizia Aristóteles. A *epífora* é a noção de movimento que decorre quando se emprega o deslocamento de... para. Em Aristóteles a *epífora* é a metáfora, pela transposição de sentido que o deslocamento de uma dada palavra proporciona quando ela é retirada do seu lugar

lingüístico original, para outro lugar lingüisticamente diferente. A *epífora* demanda uma informação e afeta o sentido da admiração, por acrescentar, como extensão maior ao sentido do termo, a noção de perplexidade. A *epífora* é a metáfora e liga-se à poética “non pas au niveau du discours, mais au niveau d'un segment de discours, le nom” (RICOEUR, 1975, p. 20).

Isto porque, Aristóteles (1973, p. 219, 1478a-1457b) considera a análise da elocução “em partes”, aparecendo nitidamente o nome como o eixo central da enumeração que é definido como “um som significativo, composto, sem determinação de tempo, que não tem nenhuma parte que, como parte do todo seja significativa de *per si* [...]”.

O nome é a primeira das entidades enumeradas dotadas de significação. A teoria da lexis pela sua análise em “partes” tem o objetivo em Aristóteles de destacar o núcleo semântico comum a todas as outras partes e de acentuar aquela que seria a parte central, isto é, o nome, por ter este a *função-pivot*. Aristóteles (1973, p. 220, 1478a-1478b) pergunta: “Qual o nome corrente, ou nome insigne, ou metáfora, ou nome de ornamento, ou nome formado pelo autor, ou nome alongado, ou nome encurtado ou nome modificado?”. E responde que a metáfora é algo que acontece ao nome, e dois são os traços que a caracterizam, o primeiro é chamado de “desvio” e o segundo, por postular o “processo”, permite um uso livre. Porém, chama-se a atenção que um desvio imposto pela língua, um uso forçado, não fará *jus* ao nome de metáfora, pois a noção de desvio traz consigo o sentido de extensão da expressão, quer esta seja palavra, frase ou discurso. E o “uso livre” implica, por um lado, o afastamento das expressões do seu sentido próprio, por outro, supõe que a expressão própria está disponível e que pode ser substituída por outra de livre escolha.

Assim, nota-se a presença da *epífora* do nome em Sousândrade com o próprio emprego da palavra Guesa, que é uma metáfora e significa o “errante”, o “sem lar”; carregando a simbologia da lenda de um índio que fora escolhido desde a infância para, aos quinze anos de idade, cumprir a missão de garantir a continuidade de sua estirpe pelo sacrifício da própria vida. O poeta faz o primeiro deslocamento do sentido da palavra guesa do significado original de ser um menino índio órfão que vai viver longe dos pais, para o sentido de uma significação que personifica todos os índios da América que viviam inocentes e felizes até serem despojados do seu paraíso natural com a invasão dos conquistadores europeus.

O segundo deslocamento remete para o “processo”, com o acréscimo ao poema da história pessoal de Sousândrade que também órfão, passa a vida vagando pelo mundo em eterno estado de incompreensão e solidão à procura de realizar o sonho de construção de uma república redentora em que vingasse a harmonia e a felicidade geral, como missão de um “último guesa”.

O *mythos* tem como traço fundamental o caráter de ordem, organização e disposição, refletindo na composição dos versos de um poema. O *mythos* tem ainda um eco em toda a discursividade da ação, do caráter e do pensamento. O *mythos* tem a exteriorização e explicitação da sua ordem interna por meio da lexis que apresenta a *mímesis*. A *mímesis*, de Platão a Aristóteles, passou por uma considerável mudança. Em Platão, a *mímesis* tem uma extensão ilimitada; aplica-se a todas as artes, aos discursos, às instituições, às coisas naturais que são imitações dos modelos ideais e, assim, aos próprios princípios das coisas. Tem-se como única base segura a relação muito geral entre qualquer coisa que é e qualquer coisa que se assemelha, podendo a semelhança ser boa ou má, real ou aparente.

Os modelos ideais são uma escala de semelhança segundo a qual variam conforme a aproximação do ser pela aparência. Deste modo, uma pintura poderá ser considerada como “imitação da imitação”. E o método dialético enquanto amplo processo de diálogo, impõe à significação da palavra uma larga determinação contextual, causando uma semântica plural. Já para Aristóteles, a definição de *mímesis* situa-se no âmbito do discurso científico e não segundo o uso dialético.

O uso científico da *mímesis* admite apenas um único sentido, para contrapor-se à dialética que se atém ao uso de palavras que admitem mais de um sentido. A *mímesis* em uso científico exige a aplicação de normas que lhe possibilitem uma definição, de acordo com a divisão das ciências, reconhecendo uma única significação literal, que é aquela que delimita o seu emprego no quadro das ciências poéticas, distintas das ciências teóricas e práticas.

Com efeito, para Aristóteles só existe *mímesis* onde há um “fazer”, o que implica que não há *mímesis* na natureza, como pretendia Platão, na medida em que diferentemente do “fazer” o princípio do movimento da natureza é interno e deve dar-se por participação. Do mesmo modo, não poderia haver imitação das idéias porque estas não são concebidas por Aristóteles como fundamento último das coisas. Aristóteles (1975, p. 241, 1451a-1451b) ao referir-se ao *mythos* e à sua unidade de composição, afirma, que “uma imitação é-o sempre de uma coisa só”.

A função referencial da metáfora em poesia é, também, constituída por uma dupla tensão quando voltada para a *mímesis* das melhores ações: submissão à realidade e invenção fabulosa, por um lado, e, restituição e sobrelevação, por outro. Agora, considerada formalmente, enquanto desvio, a metáfora é somente uma diferença no sentido. E enquanto vista de modo abstrato, fora da função de referência, a metáfora esgota-se na sua capacidade de substituição e dissipa-se no ornamento, perdendo-se nos jogos de linguagem.

A metáfora, recolocada sobre esse fundo da *mímesis*, perde todo e qualquer caráter gratuito. Ricoeur observa que não se poderia ligar ao traço da elevação do sentido, próprio da *mímesis*, uma relação de conveniência com o deslocamento de sentido, próprio da metáfora, que se exerce a depender da escolha de palavras.

Ricoeur busca mais uma vez na filosofia de Aristóteles a solução de tal problema. E reconhece que Aristóteles, ao falar sobre o bom uso de metáforas em poesia, coloca que são simétricas aquelas reunidas sob o título das “virtudes” da metáfora em retórica: “Elles tendent vers une déontologie du langage poétique, qui n'est pas sans affinité avec la téléologie de la *mimêsis* elle-même” (RICOEUR, 1975, p. 58).

Aristóteles coloca que a virtude (*areté*) da lexis é ser clara sem ser opaca. Isto quer dizer que a composição poética que fosse simultaneamente clara e opaca seria aquela que comporta apenas palavras de uso corrente. O desvio está na junção do estranho e do nobre que se unem na composição da “boa metáfora”, porque a nobreza da linguagem é condizente à grandeza das ações descritas. A metáfora, enquanto deslocamento de sentido ao nível das palavras, interfere na sobrelevação do sentido no nível do mito. A metáfora, assim vista, está a favor do desvio da linguagem corrente por ser um instrumento da promoção de sentido efetuada pela *mímesis*.

Todo esse paralelismo entre a sobrelevação do sentido no nível da palavra operado pela metáfora em relação à nobreza da *mímesis* de uma boa ação, deve ser estendido à *katharsis*, que se poderia considerar uma sobrelevação do sentimento: “L' imitation, considérée au point de vue de la fonction, constituerait un tout, dans lequel l'élévation au mythe, le déplacement du langage par la métaphore et la purgation des sentiments de crainte et de pitié iraient de pair” (RICOEUR, 1975, p. 58).

Mas, para se entender a *mimesis* fundada no seu enlace com o mito, terá que se passar pelo fato de ser *mimesis physeos*. Na *Poética*, as alusões à *physeos* constituem-se exteriores à poética numa dimensão que passa pelo conceito de *telos*: a descrição das ações humanas numa narrativa marcada por causas e finalidades. Daí que a relação entre a *mimesis* e a *physeos* se estabelece na designação da natureza pela divisão da ordem do saber, segundo a ordem das coisas pela qual a imitação se origina pela ciência do “fazer”. Emprega-se a expressão “imitação da natureza” para a distinção entre o poético e o natural, em que o segundo não é determinante sobre a composição do poema.

Ricoeur reflete se seria arruinar de um só golpe toda a análise sobre a metáfora se unisse de novo a criação do discurso à produção da natureza. Se não seria tornar inútil e impossível o desvio da metáfora, ao ligar a plenitude semântica à plenitude natural? Segundo ele, a imitação funciona no sistema artístico como o fator diferencial que distingue as artes – belas-artes e artes utilitárias – da natureza, o que significa que a expressão “imitação da natureza” tem por função tanto distinguir como coordenar o fazer humano e a produção natural.

Para o filósofo o conceito de *mimesis* serve de indicador para a situação do discurso, porque lembra que todo discurso insere a nossa pertença ao mundo. É pela *mimesis* que a lexis é enraizada e diz que todo discurso está no mundo por perseverar a função referencial do discurso poético. “En tant que *mimêsis physeos*, elle lie cette fonction référentielle à la révélation du Réel comme Acte” (RICOEUR, 1975, p. 61). A *mimesis*, assim, é o outro lado da poesia porque revela a sua referência.

A interpretação do processo mimético em *O Guesa* revela posições sócio-políticas e religiosas do seu autor assim como, um forte teor autobiográfico que expressa todo um estado de impacto vivido por Sousândrade ao presenciar a situação do índio da América em pleno século XIX, em que a tecnologia e a ciência avançavam inexoravelmente para a crença de que a sociedade evolui em estágios progressivos¹⁹. E a *mimesis physeos* insere-se no poema com as alusões aos

¹⁹A década de 1860 no Brasil é marcada pela introdução de idéias positivistas comtianas, em que a civilização do índio e a sua integração à sociedade nacional tornam-se urgentes e indispensáveis pelo fato do desbravamento do sertão, com a instalação e prolongamento das linhas telegráficas e ferroviárias e, ainda, pelo desenvolvimento da navegação fluvial. Cabendo ao major Antônio Ernesto Gomes Carneiro e depois ao marechal Cândido Mariano da Silva Rondon empreenderem a conquista do território nacional através da colonização indígena. As teses de Comte sobre a evolução da sociedade são fortemente acolhidas pelos militares dirigentes da nação brasileira ao ponto de terem a

elementos da natureza como signos de realidades física, psíquica e espiritual, o que torna razoável pensar que a natureza atua no poema como *physis* mas, também, como correlato objetivo da subjetividade do poeta, sendo lícito se deduzir que isso se deve ao fato de que há momentos em que um fenômeno da natureza se liga, no corpo verbal do poema, a um fenômeno da “alma”, como por exemplo, nos versos:

“O tronco secular já não me entende
A sombra docemente abaunilhada
Nas calmas do verão;
A mim nos campos meus não se desprende
Mais o róseo sorrir da madrugada;
Eu olho o céu – o céu é solidão.

(SOUSÂNDRADE, Canto Sexto, 2003, p.132).

A natureza é “animizada” e a emoção é representada por um processo natural. No entanto, a equiparação entre a natureza e um estado de alma não se efetiva em lugar algum através de um “como”, ou seja, de uma comparação expressa mas sempre através de metáforas. Por isso, é importante notar que, na metaforização da “alma” através da “natureza” (ou vice-versa), intervêm continuamente vários recursos da linguagem que se tornam, eles mesmos, metafóricos, como, por exemplo:

- a) o vocativo, no Canto Terceiro: para exclamar a solidão, nos seguintes versos: “Ó lua! Ó meus incantos e minha alma! / Lá do teu céu azul por onde vagas / Ouve a canção do trovador das águas, / E o rude canto seu concede a palma!” E no Canto Nono, ainda cantando a solidão: “Ó mar! Oh! Meu irmão! Que os vês, que os sentes / D’ethereos céus e d’amplos mares ledos / Em nuvens puras e ondas transparentes, / Vê – olha o isolamento dos rochedos!”
- b) o adjetivo, no Canto Primeiro: “a viuvez mediativa”; no Canto Nono: E exila-se aos rochedos solitários”; no Canto Décimo: “Corações matutinos”; Canto Décimo-Segundo: “Em ondas flavo-azul” etc.

sua expressão na divisa positivista da bandeira nacional com o lema: “Ordem e Progresso”. Segundo Cuccagna, a contribuição de Sousândrade “é filha desse tempo, dessas tendências filosóficas e dessas exigências de desenvolvimento nacional. De fato, além, dos traços programáticos específicos que mais adiante examinaremos, ela mantinha pontos de contato com a abordagem positivista que, ao problema do índio e da sociedade em geral, se tentava dar durante a segunda metade do século XIX. Ou melhor, poder-se-á sem dúvida afirmar que os conceitos de “civilização” e de “progresso” estiveram sempre imanentes a todo o projeto indigenista e republicano sousandradino” (CUCCAGNA, 2004, p. 160).

c) o verbo no Canto Segundo: “Opalecem os céus”; no Canto Terceiro: “Estalada alta noite”; Canto Quinto: “Já dos bosques despindo os negros cintos”, etc.

Porém, mesmo sendo a metáfora responsável pelo processo de transformação da ação humana em *mímesis*, a sua ocorrência como pensada por Aristóteles não dá conta de alcançar todo o processo de transmutação das ações humanas para a arte da narrativa quando se considera o caráter temporal da experiência humana, segundo Ricoeur. Isto porque, existe, entre a atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana, uma correlação transcendental que se apresenta na forma de necessidade de transformar o tempo em tempo humano à proporção que é articulado de modo narrativo e que a narrativa alcança a sua significação máxima, quando se torna uma condição de existência temporal.

Partindo desta reflexão, Ricoeur apresenta no livro *Temps et récit* a proposta da teoria da tríplice *mímesis*, isto é, uma *mímesis* estendida em três momentos: *mímesis I*, *mímesis II* e *mímesis III*. Estes três momentos da *mímesis* visam construir o arco hermenêutico que se dá em um processo pelo qual a configuração textual faz a mediação entre a prefiguração do campo prático e sua refiguração pela recepção da obra pelo leitor. Assim, o leitor é o operador por excelência que assume, por seu fazer – a ação de ler – a unidade de percurso da *mímesis I* à *mímesis III* através da *mímesis II*.

É neste percurso que o leitor identificará os traços fictícios e biográficos de uma narrativa. É, ainda, neste percurso que se encontra o problema da relação entre tempo e narrativa mediante a colocação em perspectiva da dinâmica da tessitura da intriga, porque resulta de sua posição intermediária entre as duas operações de *mímesis I* e *mímesis III*. A tessitura da intriga possui um papel mediador no processo mimético, uma vez que ela estrutura o tempo. A intriga é uma imitação da ação. E imitar, para Paul Ricoeur, é elaborar uma significação articulada da ação por meio de três traços: estruturais, simbólicos e temporais.

Esses traços possibilitam inteligir a intriga do campo narrativo em relação à intriga do campo prático, por exigir uma compreensão de pressuposição e transformação da ação em fins que comprometem aquele que faz ou fez algo, remetendo a motivos que resultam numa mudança de destino em direção à felicidade ou ao infortúnio.

A *mimesis I* trata da intriga ainda na sua condição de enraizamento numa pré-compreensão do mundo e da ação, ou seja, de suas estruturas inteligíveis, de suas fontes simbólicas e de seu caráter temporal. Para isso, ela requer a capacidade de identificar a ação em geral por seus traços estruturais, uma vez que imitar é elaborar uma significação articulada da ação, isto é, captar um instante da experiência e transformá-lo em arte, considerando a sua simbologia e sua temporalidade.

Ricoeur diz que na *mimesis II* ocorre a passagem do paradigmático, ou seja, da sincronia, para o sintagmático, isto é, para a diacronia, porque requer a atividade de configuração. Ora, a literatura seria incompreensível se não viesse a configurar o que na ação humana já figura. Com a *mimesis II* abre-se o reino do “como-se”, o reino da ficção. A *mimesis III* efetiva-se com o ato da leitura numa perspectiva de abertura do mundo do texto conforme à sua destinação existencial. Assim, a *mimesis III* supõe o devolver do texto à vida, não em termos de repetição, mas numa perspectiva transformadora em que a pessoa que lê e o ato de ler exercem um papel de mediação.

A entrada pela leitura²⁰ no campo da comunicação marca a entrada no campo da referência, porque aponta para um mundo descrito pela linguagem e o alcance ontológico de cada obra escrita. Como trabalho de linguagem, a obra conserva e supera o quadro de produção onde emergiram, sejam as condições subjetivas relacionadas com a autoria, sejam as determinações objetivas que dizem respeito ao seu enraizamento histórico-cultural presente em uma temporalidade, porque pela leitura o sujeito transforma a sua visão de mundo. A teoria da tríplice *mimesis* possibilita a compreensão do tempo em sua relação com a narrativa.

2.2 Memória, tempo e poesia

Ricoeur no livro *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, liga o tempo à restituição do presente que deixou vestígios na memória. Ele pergunta: De que há recordação?

²⁰Em *Histoire et Vérité*, Ricoeur já anuncia uma teoria da leitura que será desenvolvida em *Qu'est-ce qu'un texte?*, e retomada em *Du texte à l'action*, em que o tema é explorado em toda a sua complexidade.

Não é a memória essencialmente reflexiva? É lembrar-se de algo, lembrar-se imediatamente de si?” O filósofo francês nos diz que os gregos tinham duas palavras para designar a recordação: *mneme*, para a recordação como algo passivo, algo que aparece involuntariamente na memória, e *anamnese* para a recordação como objeto de uma busca, de um esforço espiritual, ou seja, a rememoração.

Lembrar-se é ter uma recordação ou buscá-la mediante um esforço intelectual nos confins da memória. O ato da *anamnese* sugere a pergunta “como?”, na qual é levantado o aspecto pragmático da memória, em que se ressalta o uso e abuso dos efeitos perturbadores da sua condição de veracidade. Cabe, ainda, investigar a pergunta “de quem é a memória?”, que se centra na apropriação da recordação pelo sujeito capaz de lembrar-se de si.

Na linguagem ordinária costuma-se dizer que os acontecimentos passados são representados por imagens, em sua maior parte, visuais e auditivas. Sendo estabelecida uma relação entre memória e imaginação. Essa relação, segundo Ricoeur, encontra-se também em Espinosa, que na passagem do *Livre II de l'Étique*, “*De la nature et de l'origine de l'âme*” (Da natureza e da origem da alma), diz: “Si le corps humain a été affecté une fois par deux ou plusieurs corps simultanément, sitôt que l'Âme imaginera plus tard l'un des deux, il lui souviendra aussi des autres” (*apud* RICOEUR, 2000, p. 5).

É segundo a associação de idéias que a memória e a imaginação são relacionadas numa espécie de entrada em “curto-circuito”, o que nos leva a pensar que essas duas faculdades são ligadas por contigüidade; assim, evocar uma – portanto imaginar – é evocar a outra, portanto, recordar. A memória operaria sob o comando da imaginação. Essa última, situada na base da escala dos modos de conhecimento, é submetida ao regime do encadeamento das coisas exteriores ao corpo humano, como sublinha Espinosa na citação que se segue ainda no *Livre II de l'Éthique*: “Cet enchaînement se fait suivant l'ordre et l'enchaînement des affections du corps humain pour le distinguer de l'enchaînement des idées qui se fait suivant l'ordre de l'entendement” (*apud* RICOEUR, 2000, p. 5-6).

Ricoeur observa que nessa declaração Espinosa concebe o tempo, ou melhor, a duração, como “continuação da existência”, porém, fica surpreso com o fato de que a memória não seja colocada em relação com a apreensão do tempo. A memória passa a ser considerada como modo de educação, sob a égide da memorização de textos tradicionais, como aparece também no *Discurso do Método*,

de Descartes. Mas, para Ricoeur, a memória é do passado e faz com que o tempo se revele através da narrativa porque esta exprime a originalidade da existência humana.

É perceptível tal assertiva de Ricoeur na interpretação do tempo no poema *O Guesa*. Para tanto, faz-se necessária a análise de como ocorre o processo mimético no poema segundo a teoria da tríplice *mímesis*. A *mímesis I* corresponde à universalização da lenda em uma realidade ficcional em que o Guesa simboliza todos os índios da América e o Caminho do *Suna* ou do Sol carrega o sentido de abrangência universal de libertação. Por outro lado, a lenda passa a existir como verdadeira quando o poeta a mune com uma carga de verossimilhança pautada na sua própria vida.

Segundo Ricoeur a relação entre a trama conceitual da ação e as regras de composição narrativa pode ser explicada recorrendo-se à distinção entre a ordem paradigmática e a ordem sintagmática. Enquanto pertencentes à ordem paradigmática, todas as ações relativas à narração são sincrônicas, isto é, as ações podem ser explicadas a partir do eixo da simultaneidade, o que implica numa análise da ordem interna da narração. Equivale a dizer que a ação narrada não corresponde a um único momento histórico, mas está ligada aos acasos temporais e sociais. Consideram-se as relações de inter-significação que existem entre fins, meios, agentes e circunstâncias, porque são perfeitamente reversíveis.

Este aspecto sincrônico é perceptível em *O Guesa* quanto à sua disposição em Cantos, dos quais não é necessário fazer uma leitura linear para se compreender o seu tema como um todo, que, aliás, muda de acordo com a sua inter-significação. Daí, poder dividi-lo em episódios, como o *Episódio de Tatuturema*, que corresponde ao Canto Segundo, e o *Episódio do Inferno de Wall Street*, que equivale ao Canto Décimo.

Tais episódios podem ser destacados do todo do poema sem causar prejuízo à sua compreensão. Já, a ordem sintagmática da narração implica o caráter diacrônico, ou seja, trata do encadeamento das ações ao longo do tempo da história narrada, o que implica nas relações entre ações sucessivas num tempo decorrente. Tal perspectiva diz respeito ao eixo das sucessões e corresponde à evolução a que a história narrada é submetida ao longo do tempo, que pode se dar tanto no sentido cronológico, que acompanha o curso do tempo, como também no sentido contrário, característica de re-narrar.

Segundo Ricoeur uma leitura que remonta do fim em direção ao começo da história não elimina a diacronia fundamental da narrativa. No aspecto interno da narrativa, percebe-se a diacronia em *O Guesa* no uso constante de *flashback*, em que Sousândrade, no Canto Quinto, por exemplo, adapta as cenas dos Primeiros Cantos e conta a sua chegada à fazenda Vitória onde rememora seus amores passados através da recordação dos pais falecidos, fazendo referência a viagens anteriores e explicando aos leitores os acontecimentos ocorridos nos Quatro Primeiros Cantos com a intenção de preparar para os *flashback(s)* que ocorrerão nos Cantos Sexto e Oitavo.

Em *O Guesa*, a diacronia ocorre, ainda, quanto à complexidade da trama conceitual da ação, que vai se alterando na medida em que a intriga confere aos agentes, ao seu fazer e ao seu padecer uma significação efetiva graças ao seu encadeamento seqüencial. Todavia, a característica da dimensão temporal em *O Guesa* é a de ser predominantemente sincrônica por combinar fatos de um passado mítico com uma era colonial e ainda com a contemporaneidade do século XIX, como sendo das maquinarias, numa simultaneidade de ocorrências numa espécie de Não-Tempo, quebrando, assim, com a idéia de tempo contínuo que caracteriza a seqüência narrativa.

A irrupção da memória no poema *O Guesa* por meio da rememoração que insere a dimensão temporal não-cronológica remete para o tempo poético, que é o tempo do mundo épico em que a palavra do poeta é oriunda da memória²¹.

²¹Em seu próprio tempo, os poetas épicos não eram lidos, mas ouvidos. Porque a origem da épica remonta à época das sociedades orais. A composição oral da épica, tal como era praticada por Homero, não deve ser pensada como matéria de improviso; era, por definição, uma composição rítmica que se “voltava para o outro” no sentido de que esse “outro” se constituía em audiência, em um “público” externo à pessoa que falava, como uma platéia ou um indivíduo que ouvia. Por isso, para que fosse entendida em sua totalidade, a poesia épica se compunha de versos que possibilitavam ao cantador entoá-los apoiado no fato de que expressões e ritmos da fala ordinária se refletissem em sua composição, onde que os versos eram tabulados de acordo com os tipos de distribuição de unidades silábicas, determinados por critérios de “redundância” ou “regularidade” na linguagem como meio de trazer ao presente o passado que ficou registrado na memória. Com efeito, a poesia oral exigia também uma memória oral que recolhesse os pormenores das gerações passadas, mesmo de forma parcial e incidental, aqueles fatos apropriados para o reconhecimento do passado pela geração atual. Assim, a composição oral demanda uma elaborada fixidez assegurada por uma regularidade rítmica relativa ao meio oral-lingüístico e ao mecanismo da mentalidade usuária deste meio que pressupunha uma substância fonológica e fonética assentada por leis e métodos acústicos. Daí, o erudito Havelock (1996, p. 148) perguntar: “Qual foi precisamente o metro em que Homero compôs? Ou antes – pois é fácil definir cada “linha” num papel como um “hexâmetro”, demarcado e dividido, através de símbolos escritos, em seis “pés”, cada “pé” com duas sílabas “longas”, ou uma “longa” mais duas “breves”, somando sempre cada hexâmetro o equivalente a 24 “breves”, nem mais nem menos – como veio a dar-se que um tão insólito formal e rigoroso

Platão em sua teoria da *eikon* sublinha o fenômeno da presença da coisa ausente, deixando implícita a referência ao passado. Isto pode ter constituído um obstáculo ao reconhecimento da função temporalizadora da memória (foi Aristóteles quem assinalou esta especificidade). Para Platão, a lembrança é a representação presente de uma coisa ausente. A *eikon* está associada à impressão (*typos*), trata-se da marca deixada pela coisa – metáfora do bloco de cera, presente no *Teeteto* – que lembramos. O erro e o esquecimento são tomados com supressão de marcas ou de falta de ajuste da imagem presente à marca deixada pela coisa ausente.

Dois problemas surgem com a metáfora do bloco de cera: a memória e o esquecimento. Por outro lado, a memória e a imaginação comportam o mesmo enigma: a presença da coisa ausente. Ora, qual a relação entre o objeto que lembramos e a sua marca deixada na memória? De acordo com Platão, essa é uma relação de semelhança. No *Sofista* ele usa a metáfora das artes gráficas para fazer a oposição entre a cópia fiel (*eikon*) e o simulacro (*phantasma*). A memória, em Platão, constitui-se em uma variedade da *mímesis*.

Ricoeur coloca que Aristóteles, em sua obra *Peri mnemes kai anamneseos* (*De memoria et reminiscentia*), tem como questão a coisa que é objeto da lembrança. Nesse tratado, o filósofo grego enuncia a sentença chave para a solução do problema: “A memória é do passado”. Em contraste com o futuro que pertence às conjecturas e o presente que é aferido pelas sensações. Aristóteles diz que toda memória implica a noção de tempo, porque só há memória quando o tempo transcorre ou, mais brevemente, com o tempo. Que em certo grau, os homens compartilham com alguns animais a simples memória, mas distinguem-se destes pela apropriação da sensação (percepção), que consiste na anterioridade implicada na distinção entre o “antes” e o “depois”, que se dão no tempo. Se nós possuímos a capacidade de distinguir dois instantes como sendo um anterior e outro posterior, então, tempo e memória se recobrem.

Aristóteles concorda com os antigos gregos quanto à distinção entre *mneme* e *anamnesis*, dizendo que a primeira se caracteriza em ser uma simples recordação que sobrevive à maneira de uma afecção e está sob o emprego da impressão; enquanto a segunda, *anamnesis*, consiste em uma busca ativa em que a memória percorre uma distância temporal: o ato de recordar se produz, quando o

sistema de medição padronizado no contexto de um número fixo de variantes possíveis, se conseguisse impor entre os ritmos da língua grega?”

tempo é transcorrido. Então, temos um intervalo de tempo entre a impressão primeira – *mneme* – e o seu retorno à alma, percorrido pela recordação – *anamnesis*.

No sentido geral, os atos de recordação se produzem, quando é feito um encadeamento (*kinesis*) em que se processa uma recordação após a outra. Ora, certa sucessão pode ser feita ou, segundo a necessidade ou segundo o hábito, prevalecendo uma instância da memória sobre a coisa que servirá como ponto de partida para o percurso da recordação. Nesse exercício de memória metódica, o tempo é que se torna relevante, por ser mister o seu conhecimento, que se coloca sob a medida dos intervalos temporais percorridos, medida que poderá ser precisa ou indeterminada e que se impõe como noção de proporção. A proporção de tempo é maior ou menor, de acordo com a importância dada à coisa lembrada.

Aristóteles, então, confirma a sua tese de ser a noção de distância temporal inerente à essência da memória e assegura a distinção entre memória e imaginação, porque o papel exercido pelo estímulo dos lapsos de tempo sublinha o aspecto racional da recordação: a “busca” constitui um modo de raciocínio (silogismo), porém, isso não impede que o corpo seja acometido por afecção do presente, que poderá perseguir uma imagem (*phantasma*) que se assemelha à recordação. Assim, a impressão constitui-se ao mesmo tempo por imagem em si mesma (*phantasma*) e cópia (*eikon*) ou referência.

A relação entre memória e tempo remonta a uma mitologia da reminiscência na Grécia arcaica, que trata da divinização da memória com representação religiosa e constituição de uma história que alude para a existência de técnicas de rememoração nas antigas confrarias dos aedos²², de uma organização interna da função com a sua situação de *eu* e a imagem que os homens construíram da memória. Entre os muitos deuses que representam paixões e sentimentos como *Eros*, *Aidós*, *Phódos*; atitudes mentais, *Pístis*; qualidades intelectuais, *Mêtis*; erros ou desvios do espírito, *Áte*, *Lýssia*; há no panteão grego uma divindade que tem o nome de uma função psicológica: *Mnemosyne*, Memória,

²²Cf. Vernant (1990, p. 139-140), o aedo é um recitante porque considera a linguagem poética como uma técnica da memória: “Pode-se pensar que em seu treinamento dava-se muita importância aos exercícios mnemotécnicos, em particular à recitação de trechos bem longos repetidos de cor. Encontra-se em Homero uma indicação nesse sentido. A invocação à Musa ou às Musas, afora os casos em que ela se situa, como é natural, na abertura do canto, pode introduzir uma dessa intermináveis enumerações de nomes de homens, de regiões, de povos, aos quais se chama de Catálogos”.

que por ser uma função muito elaborada atinge as categorias psicológicas do tempo e do *eu*.

Segundo Vernant (1990), a sacralização da memória ocorreu em consideração a uma função que comanda um conjunto de operações complexas que demanda para o seu domínio esforço, treinamento e exercício. Daí uma civilização de tradição oral como o foi a civilização grega entre os séculos XII e VIII²³, antes da difusão da escrita, divinizar o poder do exercício de rememoração, porque esse visa uma realidade orientada para o conhecimento do passado e para uma perspectiva temporal. *Mnemosyne* constitui-se, assim, em uma deusa titã, irmã de *Cronos* e de *Okeanos*, mãe das Musas, cujo coro ela conduz, presidindo a função poética.

A memória reveste-se de um caráter sagrado e como Deusa traz a marca da insurreição, da dissolução e do embate: é ambígua a sua relação com a racionalidade ordenadora e luminosa do mundo olímpico presidido por Zeus. A memória sacralizada como deusa pelos gregos arcaicos está muito longe de ser uma faculdade que comanda o ato consciente da lembrança (tal como concebem os modernos), e bem próxima de uma possessão divina, de estado de “entusiasmo” (estar possuído por um deus) em que prevalece o dom da vidência. Esse dom é concedido aos poetas que detêm, como o adivinho o poder sobrenatural de ver o invisível.

Porém, diferentemente do adivinho que tem a palavra da previsão, dirigida para o futuro, para aquilo que ainda não é, o poeta volta a sua palavra para a rememoração de um passado que detém o tempo muito antigo, em que vivem os deuses e os heróis – tempo iluminado pela palavra épica que ultrapassa as fronteiras do tempo dos mortais e aporta no tempo poético.

O tempo poético é o tempo do mundo épico em que a palavra do poeta é oriunda da memória. Palavra épica e memória do poeta interpenetram-se numa

²³Segundo Detienne, nesta sociedade de caráter agonístico duas potências fazem a lei: o Louvor e a Censura, porque comandam o princípio da diferença pautada no elogio e na crítica fazendo com que cada um exerça sobre o outro o direito de observar, reciprocamente; cada um se sente sob o olhar do outro: “Esse direito ao olhar se exerce em todos os níveis do corpo social: em algumas festas, como as Partenéias, as jovens tinham o privilégio de lançar zombarias àqueles que tivessem cometido alguma falta; ao contrário, faziam um longo elogio público, caso os jovens fossem dignos de merecê-los” (DETIENNE, 2003, p. 57). Com efeito, os atos de bravura são valorizados como excelência do guerreiro que terão as suas façanhas “dignas de serem celebradas” e lhes custarão uma “memória ilustre” cantada pelo poeta, que é o árbitro supremo por destacar o herói dentre a comunidade dos “semelhantes” e “iguais”. É assim que o guerreiro busca incessantemente dois valores essenciais, *kudos* e *kléos*, dois aspectos da glória. *Kudos*, enquanto uma espécie de graça divina, é instantânea por ser a glória que derrama luz ao vencedor. Já *kléos* é a glória que se perpetua, porque passa de geração a geração, sendo transmitida de boca em boca.

relação que constitui o *epos* que funda a epopéia como a palavra que evoca e recorda, que refigura e confere sentido à experiência temporal. Por isso, o poeta épico possui uma aguda consciência da relação entre o trabalho de rememoração e a temporalidade dos homens mortais. A rememoração narrativa é uma atividade que se funda na pretensão de eternizar os feitos e obras humanas em contraposição à sua natureza perecível e finita.

Assim, a empresa narrativa pretende dar forma e sentido à temporalidade das ações humanas que se constituem em apenas devir com ausência de unidade. E a forma narrativa que mais corresponde a esse intuito de grandiosidade missionária é a epopéia, por ser um tipo de poesia que faz confluir o tempo dos mortais – tempo da finitude e da memória – e o passado épico – tempo eterno e imemorial onde habitam os deuses. Com efeito, a poesia épica²⁴, consegue confluir no ato de sua composição o tempo da história narrada com o tempo do discurso narrativo, configurando-se numa estrutura narrativa organizada como rememoração épica. Por isso é que o poeta épico inicia a sua narrativa com o procedimento do *in media res*, em que parte de um momento avançado da ação para, em seguida, recuar ao seu ponto de partida.

Porém, o movimento narrativo da épica parece obedecer a uma dialética da memória e do esquecimento. A épica revela um mundo mítico-poético, onde esquecimento em relação à memória irrompe como uma potência contraditória e complementar. Ora, o poeta épico, ao rememorar o passado, esquece-se do presente. Além do fato de que o esquecimento inscreve a desagregação da própria identidade diante do extravio e extinção da alteridade que imprime a condição de ser reflexiva: ao lembrar do outro o sujeito lembra de si. O verbo lembrar é conjugado conjuntamente com esquecer na medida em que a retomada da recordação implica numa seleção e no abandono de algo.

²⁴Ricoeur diz no *Temps et récit* que a poesia épica é composta por dois planos: plano da enunciação e plano do enunciado: a enunciação é o aparelho formal que evidencia a presença do narrador e o enunciado é constituído pelos fatos narrados e pelas vozes das personagens que vivem as experiências na *diegese*. Na *Ilíada* e *Odisséia*, há um distanciamento de mais de quatro séculos entre o tempo do “discurso” e o tempo da “história”, porque o discurso se encontra no presente e acusa o tempo da enunciação, o ato da narração, a época em que viveu Homero, e que recolheu os cantos heróicos que constituem os poemas (século VIII a.C.). Porém, enquanto o tempo da enunciação permanece fixado para sempre num passado remoto que só pode tornar-se presente pela ação da memória que recorda os acontecimentos ocorridos, o tempo da enunciação se renova continuamente a cada leitura do poema, porque muda o destinatário a quem o narrador se dirige.

Para os gregos arcaicos, *Léthe* é a deusa do esquecimento que descende de *Nyx* (Noite) e filha de *Eris* (Discórdia), é responsável pelo trabalho de obliteração, de diluição e de destruição que apaga e dispersa a memória, introduzindo o sujeito ao silêncio e à escuridão da falta de memória. *Léthe* e *Mnemosyne* formam um par antagonístico e complementar.

Para Ricoeur (2000), o esquecimento é designação do caráter desapercibido da perseverança, sua subtração da vigilância da consciência. Com o esquecimento, o tempo nos escapa, dissolvendo e destruindo a permanência e a ordem de sentido que a existência adquire com a temporalidade. Portanto, a poesia épica significa uma força; uma resistência à força do olvido que tudo apaga.

O poeta Sousândrade recorre à memória da história mítica do povo ameríndio simbolizada pelo mito Guesa como redentor do povo Muíscas, mas que também representa o povo Timbiras, indígenas brasileiros conhecidos pelo alto dote de guerreiros corajosos e valentes, somando-se a uma das figuras-símbolo mais difundidas da América Indígena, o Inca, identificada com a personagem de Manco Cápac, fundador de uma ordem social justa e tido como enviado pelo deus solar como herói para difundir a própria obra civilizadora com a fundação da capital incaica Cusco, para deixar registrado por meio da narração do poema *O Guesa*²⁵ a

²⁵Sousândrade na *MEMORABILIA* (2003, p. 484) faz a seguinte observação sobre o seu poema: “O *Guesa* nada tendo do dramático, do lírico ou do épico, mas simplesmente da narrativa, adotei para ele o metro que menos canta, e como se até lhe fosse necessária a monotonia dos sons de uma só corda; adotei o verso que mais separa-se dos esplendores de luz e de música, mas que pela severidade sua dá ao pensamento maior energia e concisão, deixando o poeta na plenitude intelectual – nessa harmonia íntima de criação, que experimentamos no meio do oceano e dos desertos, mais pelo sentimento que em nossa alma influi do que pelas formosas curvas do horizonte. – Ao esplendoroso dos quadros quisera ele antepor o ideal da inteligência”. A partir dessa colocação criou-se uma polêmica quanto ao gênero a que pertence o poema *O Guesa*. Haroldo e Augusto de Campos (2002, p. 46) no seu livro *Re Visão de Sousândrade*, diz: “Nessa obra, da qual o próprio poeta afirmou nada ter do dramático, do lírico ou do épico, mas simplesmente da narrativa, é lícito reconhecer, não obstante, uma interpretação de todas essas linhas, num sentido muito próximo da moderna concepção do poema longo”. Já, Sebastião Moreira Duarte (2002, p. 11) inicia o seu livro *A Épica e a Época de Sousândrade*, com as seguintes palavras: “O assunto que pretendo desenvolver no presente trabalho implica, desde as palavras do título, na afirmação de algo inusitado no campo tradicional da teoria literária: se sustento que uma produção poética da segunda metade do século XIX, como *O Guesa*, de Sousândrade, é um poema épico, já estou afirmando, por isso mesmo, que, enquanto gênero literário, a épica, ao contrário do que se tem dito comumente, não encerrou a sua trajetória a partir do Renascimento”. Também Luisa Lobo defende a tese de ser o poema *O Guesa* uma épica “romântica” no estilo de Byron e Milton. Aqui, neste trabalho, compartilho da idéia de Augusto e Haroldo de Campos, quanto à relação de semelhança entre *O Guesa* e *Cantares*, de Ezra Pound, que os irmãos Campos seguem observando: “vislumbram-se momentos líricos contrapontando com outros dramáticos ou puramente narrativos, sobre o pano de fundo intertemporal da história, da lenda e do mito; se o poema é épico, não o será na acepção tradicional do gênero, mas apenas no sentido de que “inclui história”, como observa Pound; trata-se pois, de uma “plotless epic”, de uma verdadeira épica da memória, sem uma sucessão cronológica de eventos, mas segundo o delineamento de focos de interesse. Também no *guesa* isto de certo modo

própria História do colonizado americano, levando-o a conhecê-la e a tomar a sua posse em definitivo.

Esta transmutação da História em ficção com o acréscimo da própria biografia do poeta corresponde a *mimesis II*, de Ricoeur. É na *mimesis II* que se dá a tessitura da intriga como mediadora entre a história considerada como um todo e os acontecimentos individuais, porque é através dela que se funda a operação de passagem da sincronia para a diacronia, o que permite extrair do simultâneo uma sucessão para poder se fazer uma configuração, na medida em que se combinam em proporções variáveis duas dimensões temporais: uma cronológica e outra não-cronológica.

A primeira constitui a dimensão episódica da narrativa enquanto constituída por acontecimentos seqüenciais. Essa dimensão temporal cronológica corresponde ao tempo de contar, que é equivalente ao tempo de leitura do texto, com todas as suas páginas e linhas. Trata-se de um tempo real, documentado e calculado cronologicamente.

A segunda é a dimensão configurante, graças à qual a intriga transforma os acontecimentos em história e remete a uma experiência fictícia de tempo projetada, como diz Ricoeur, pela conjunção/disjunção entre tempo de contar e tempo contado, que trata de um tempo passado, presente ou futuro que não necessariamente segue esta ordem e, ainda, não necessariamente, tem relação com a realidade.

A *mimesis II* em *O Guesa* se realiza no modo como o tempo é assimilado na narrativa com suas possibilidades de simultaneidades, diacronias, sincronias e saltos temporais que vão se aliando ao modo tradicional do enredo do poema. O curso do tempo se relaciona intimamente com as sensações do protagonista Poeta-Guesa que, freqüentemente, como dos Cantos Sexto ao Oitavo, é acometido de uma memória repentina dos fatos passados na Fazenda Vitória, de recordações de sua infância feliz e do amor dos seus pais, que é personificado pela união de *Coelus* e *Tellus*.

já ocorria; por esta razão, talvez, sentia o poeta a rebeldia de seu poema a uma classificação ortodoxa de gêneros de composição, preferindo apelar para a idéia de narrativa, à falta de outra mais exata. Narrativa, porém, que não tem um desenvolvimento lógico-linear, mas que, tem como nos *Cantares*, evolui mais precisamente no plano da memória, tendo como esquema geral a lenda indígena do *Guesa Errante*".

Esta rememoração é incorporada à trama do poema mediante mudanças temporais inseridas no desenrolar das cenas. A memória é uma instância essencial, sem a qual não existe realidade. A interferência da memória no poema cria novos valores, propõe novas reflexões a respeito da história e do tempo. Ora, à medida em que a memória vai sendo reativada, contando aquilo que já aconteceu, o passado se torna flexível, e o presente um fluxo de mudanças constantes.

E a memória em *O Guesa* reporta-se tanto às lembranças da personagem Guesa, índio muísca que se recorda de uma época feliz na qual sua tribo vivia em harmonia com a natureza. É época de felicidade mítica, prévia à colonização, como no Canto Primeiro, que se inicia com uma atmosfera edênica, ao fazer referência aos Andes como sendo uma paisagem de paraíso, em que “cintila o sol”, “onde o ponto do condor negreja” e onde viviam os “cândidos Incas”. Essa memória de Guesa é a *anamnese*, aquela em que o sujeito exige de si um esforço para que haja a rememoração. A *anamnese* ocorre juntamente com a imaginação numa relação mútua onde evocar uma – imaginar – é evocar a outra, conseqüentemente, recordar.

O Canto Primeiro de *O Guesa*, inicia-se com a evocação: “Eia, imaginação divina”. A imaginação é solta pelo poeta para exercer o comando da operação de ativar a memória. Segundo Aristóteles, a imaginação é responsável pelo regime de encadeamento das coisas exteriores ao corpo humano, enquanto a memória se faz seguindo a ordem do entendimento em relação com a apreensão do tempo, ou seja, a memória é do tempo passado. Então, imaginação e memória comportam o mesmo enigma: a presença da coisa ausente. E, por sua vez, memória e tempo se recobrem: o ato de recordar se produz quando o tempo é transcorrido.

Agora, por outro lado, a memória é do poeta que empresta a história de sua vida para a personagem Guesa. É o próprio Sousândrade (2003, p. 484) que diz: “O poema foi livremente esboçado todo segundo a natureza singela e forte da lenda, e segundo à natureza própria do autor”. A personagem épica Guesa é revestida das vicissitudes da biografia do poeta segundo uma dimensão em que, parcialmente, o poema torna-se autobiográfico. Parcialmente, porque o relato de Sousândrade, para Duarte:

[...] não deve considerações a tempo e espaço, o Guesa original pôde, sem problemas, incorporar diferentes tradições indígenas (ele é muíscas, inca, timbira etc.) e ampliar a sua carga simbólica para fundir-se com os mitos redentores de Prometeu e Jesus Cristo. A estrada do Suna, por sua vez,

também se amplifica para transformar-se no grande périplo americano que o herói-poeta irá descrever (DUARTE, 1990, p. 17).

Mas detenho-me no aspecto autobiográfico do poeta. Ora, uma autobiografia exige a retomada da memória para trazer ao presente acontecimentos do passado como condição da sua narrativa. Uma autobiografia demanda o desprendimento de si, porque enquanto obra trabalha a própria subjetividade sobre uma obra. Com efeito, a autobiografia pressupõe uma medida do mundo a partir de si. E um poema que tem aspecto autobiográfico ultrapassa o nível de uma confissão para alcançar o nível do devaneio, em que a verdade passa a ser uma declaração, na medida em que a vida verdadeira é a vida interior.

Então, recorre-se à análise da memória para viabilizar uma transição que possibilite a análise interna da alma, como condição para se pensar o tempo. E aqui recorro novamente a Paul Ricoeur que, em sua tentativa de compreender o tempo na literatura, busca a teoria do tríplice presente, em Agostinho, como sendo a teoria que melhor explica a temporalidade narrativa.

O que é, então, o tempo? Qual é a medida do tempo? Para Agostinho de Hipona, o tempo é a distensão dos movimentos (de ir e vir) da alma humana (*Distention Animi*) e não um ente físico que se daria a partir do movimento de corpos externos (Sol, Lua), com um antes e um depois. Esta definição presume a inseparabilidade entre tempo e alma e institui o tempo como sendo a forma do sentido interno, ligado ao nosso estado interior.

O tempo é percebido no momento em que falamos e pensamos nas coisas passadas e nas coisas futuras (como longas ou breves). Mas, é a partir do presente que falo tanto das coisas passadas (lembranças/memória) quanto das coisas futuras (previsão) então, é no tempo presente que se inscrevem um tempo passado e um tempo futuro, logo, passado, presente e futuro são modulações do presente.

O que agora claramente transparece é que nem há tempos futuros nem pretéritos. É impróprio afirmar que os tempos são três: pretérito, presente e futuro. Mas talvez fosse próprio dizer que os tempos são três: presente das coisas passadas, presente das coisas presentes e presente das futuras. Existe, pois, estes três tempos na minha mente que não vejo em outra parte: lembrança presente das coisas passadas, visão presente das presentes e esperança presente das coisas futuras (AGOSTINHO, 1987, p. 222).

O tempo presente é um tempo que se volta para o passado devido ao fato de ser no presente que se narra os acontecimentos passados. Portanto, o que permanece impresso na alma é o vestígio. Os acontecimentos que são narrados como verdadeiros o são a partir da memória: são as imagens dos acontecimentos passados que se fixam na alma, imprimindo no espírito uma espécie de rastro (marca, vestígio).

Ainda que se narrem os acontecimentos verídicos já passados, a memória relata, não os próprios acontecimentos que já decorreram, mas sim as palavras concebidas pelas imagens daqueles fatos, os quais ao passarem pelos sentidos, gravaram no espírito uma espécie de vestígio (AGOSTINHO, 1987, p. 223).

O rastro é como um espectro do passado que se volta para o presente, ele não é uma presença possível, pois é da ordem do não-ser, mas diz que algo ocorreu, que algo ausente marca uma presença. Segundo Gagnebin (1997, p. 75): “a idéia de rastro alude ao estatuto ontológico paradoxal de um ser que não é mais”. Pergunta-se: e as coisas futuras? Não são elas ações já executadas, pois o tempo futuro ainda não é. Então, onde elas estão? As coisas futuras, para Agostinho, são da ordem da premeditação, são ações premeditadas presentes na premeditação.

Porém, só se pode prever o futuro a partir da lembrança presente dos acontecimentos passados: são as imagens contidas na memória e não as coisas futuras elas próprias (que ainda não são) que permitem prever o futuro. É somente porque se vê o passado, e com ele, os vestígios deixados na alma, que se pode prever aquilo que ainda não é, por conhecê-lo em sua causa. Daí, a assertiva: todo saber se constitui de memória. Em Agostinho, o tempo é pensado em termos de atividade psíquica-espiritual, pois se estamos dentro do tempo e todavia o percebemos, o medimos, o comparamos e o avaliamos é porque há um movimento introspectivo da alma que permite lembrar, ver e prever, ou seja, reconhecer índices temporais diversos. Porém, falta esclarecer ainda em que condições se apreende o tempo.

Pois, nem passado, nem presente, nem futuro podem ser medidos, mas, mesmo assim os medimos. Como se mede o tempo? Para Agostinho, o futuro, por ainda não ser, não pode ser medido, nem o passado que não é mais, e nem o presente por não ter extensão. Se não podemos medir os tempos futuros, nem os tempos presentes ou os tempos passados, como, ainda assim, medem-se os

tempos? Diz Agostinho (1987, p. 228) “É em ti, ó meu espírito, que meço os tempos”.

A alma espera, fixa a atenção, retém na memória; é na alma que os tempos são e podem ser medidos. O filósofo complementa: “Medimos as impressões que permanecem no espírito depois da passagem do tempo e não as coisas que passam” (AGOSTINHO, 1987, p. 228).

Com esta acepção, Agostinho, segundo Ricoeur, une a questão do tempo à questão da linguagem, como também resolve a aporia do tempo longo ou breve ao dizer que o que se mede não são as coisas, mas as impressões que permanecem fixadas na memória. Mede-se aquilo que permanece na alma depois da passagem do tempo, medem-se as impressões deixadas na alma pelas coisas que passam.

Se medimos o tempo com o próprio tempo, o tempo não pode ser pontual, ele parece ser dotado de uma distensão (*distention*). O tempo é, pois, uma certa distensão da alma (*distention animi*), o que se mede é a longa ou a breve espera do tempo e a longa ou a breve recordação do tempo (e não as coisas elas mesmas). Segundo Ricoeur a grande contribuição de Agostinho para o entendimento do tempo pela via da narrativa é de ter ligado a extensão da alma ao tríplice presente, porque assim fica inteligível como a concordância ocorre no interior da discordância, entre os desígnios da espera, atenção e memória.

Em sua investigação sobre o tempo, Agostinho tenta descrever de dentro do próprio fenômeno – a experiência do tempo – aquilo que acontece em nosso agir: ação, linguagem e temporalidade se imbricam para descrever a nossa experiência do tempo. E nossa experiência do tempo se dá na própria dialética interna do tempo entre intenção e distensão, neste confronto entre estes dois traços da alma humana.

Na oposição entre “a passividade da impressão com a atividade de um espírito estendido em direções opostas; entre a espera, a memória e a atenção é que percebo a face ativa do processo do tempo” (AGOSTINHO, 1987, p. 203).

Para Ricoeur só um espírito assim diversamente estendido pode ser distendido. Agostinho cita como exemplo, para explicar a nossa experiência temporal segundo a teoria do tríplice presente, onde há a distensão da alma, a recitação de um livro de cor, mostrando compreender o caráter ativo da experiência do tempo como *distentio animi*:

Vou recitar um hino de cor. Antes de principiar, a minha espectação estende-se a todo ele. Porém, logo que o começar, a minha memória dilata-se, colhendo tudo o que passa de espectação para o pretérito. A vida deste meu ato divide-se em memória, por causa do hei de recitar. A minha atenção está presente e por ela passa o que era futuro para se tornar pretérito. Quanto mais o hino se aproxima do fim, tanto mais a memória se alonga e a espectação se abrevia, até que esta fica totalmente consumida, quando a ação, já toda acabada, passar inteiramente para o domínio da memória (AGOSTINHO, 1987, p. 229).

Com este exemplo, Agostinho explica que é na passagem de um instante, dividida a alma entre memória e espectação, que a alma (atenta) transforma futuro em pretérito. O tempo passa pelo presente de forma dinâmica. E o presente não é só atravessado, há uma espera e uma lembrança que agem sobre o ato de recitar, e esta ação que diminui a espera e que alonga a memória é feita pela alma atenta. O futuro é transportado para o passado por uma *intenção presente*. É em uma alma que age que o futuro sopra em direção ao passado. Portanto, recitar exige essas três atividades: memória, espectação e atenção. É essa estrutura temporal que me permite medir o tempo.

Para Ricoeur é na alma, pela impressão que fica gravada das coisas, que a espera e a memória têm extensão. Mas a impressão só está na alma enquanto o espírito age, isto é, espera, está atento e recorda-se.

Ricoeur destaca que em Agostinho a questão do tempo está ligada à questão de narrar, porque só se pode falar do tempo na linguagem. O tempo é a condição de possibilidade da linguagem. E Ricoeur busca na teoria de Santo Agostinho uma fundamentação que visa “descronologizar” a narrativa numa perspectiva que unifique temporalidade e linguagem. E a poesia é uma narrativa sobre o movimento lingüístico temporal, o que permite um aprofundamento da temporalidade em níveis sempre mais estendidos contra a idéia de um tempo linear e cronológico. Assim, a temporalidade tem seu sentido pleno quando é restituída ao agir e padecer da poesia.

Ao interpretar o poema *O Guesa*, de Sousândrade, à luz da hermenêutica de Ricoeur que considera a teoria do tríplice presente como a que melhor explica a temporalidade na literatura, percebe-se que o tempo no poema é descontínuo por apresentar um passado, presente e futuro que não obedecem a uma ordem cronológica, mas, intercalam-se entre si fazendo surgir, da diversidade de tempos, uma unidade temporal segundo a atividade de configuração, porque o poeta “não

está preocupado em tecer uma narrativa linear, mas sim, colar tempos, narrar fora da cronologia dos acontecimentos” (LOBO, 2005, p. 91).

A descontinuidade temporal é caracterizada pela síntese de eventos simultâneos e analógicos fazendo com que os episódios constituam uma série aberta de acontecimentos reversíveis de ocorrências . Isto só é possível devido à dimensão temporal sincrônica se radicalizar ao ponto de proporcionar uma desconstrução do tempo cronológico para dar origem à dimensão do tempo poético, ou *destempo*, em que não se reconhece limitações espaço-temporais, tudo pode acontecer em frações de segundos e em espaços diversos. E o tempo irrompe da alma da personagem Guesa conforme seu estado psicológico diante da multiplicidade de fatos que lhe acometem numa vida acidentada e peregrinante.

Assim ocorre no Canto Décimo, em que Guesa escapa da perseguição dos Xeques e vai parar em Nova Iorque, em plena *Wall Stree*, veja-se a passagem:

O Guesa, tendo atravessado as Antilhas, crê-se livre dos Xeques e penetra em NEW – YORK STOCK –EX – CHANGE; a Voz dos desertos:

– Orfeu, Dantas, Enéas, ao inferno
 Desceram; o Inca há de subir...
 = Ogni sp’ranza lasciante,
 Che entrate...
 Swendenborg, há muito porvir?

(Xeques surgindo risonhos e disfarçados em Railroad
 – managers, Stockjobbers, Pimpbrokers etc., apregoando:)
 – Harlem! Erie! Central! Pennsylvania!
 = Milhão! Cem Milhões! Mil Milhões!!!
 – Yong é Grant! Jackson,
 Atkinson!
 Vanderbilts, Jay Gould, anões!

(SOUSÂNDRADE, 2003, p. 231).

Sousândrade insere o tempo de sua época, no qual o capitalismo se impõe como científico no século XIX, resultante de concepções como a de Benjamin Franklin (1706-1790), representante típico da mentalidade dos colonos americanos e do espírito pequeno-burguês. Ele afirmava em seus discursos que “ganhar dinheiro dentro da ordem econômica moderna é, enquanto isso for feito legalmente, o resultado e a expressão da virtude e da eficiência de uma vocação”.

Max Weber (1864-1920) interpreta este tipo de expressão como contendo um forte teor de utilitarismo com conteúdo ético na medida em que o indivíduo passa

a ter como dever a obtenção de mais e mais dinheiro numa perspectiva de que o aumento do capital é considerado como um fim em si mesmo. Para isso, no entanto, há um estrito afastamento de todo gozo espontâneo da vida. Quando Sousândrade chega aos Estados Unidos, em 1870-1871, encontra um país completamente arrefecido pelo capitalismo que impulsionava à uma economia em franca expansão e à construção de uma sociedade industrial, possuidora de um governo caracterizado por influências plurocráticas que tanto marcam a sua democracia. Sousândrade era adepto ferrenho da república e da democracia, o que o faz um entusiasta daquele País.

No entanto, com o passar dos anos descobre aspectos da vida nacional norte-americana poucos louváveis como a corrupção governamental, o excesso de riqueza de determinados grupos sociais e a hipocrisia religiosa, além da busca sequiosa de esplendor e prazeres exóticos de “robustos fanfarrões” que constituíam uma sociedade perdulária e fútil. O poeta é, então, acometido de uma grande decepção pelo modo como aquele país, em grande expansão de desenvolvimento, é assolado pelas mazelas do capitalismo desenfreado.

Daí, constrói uma crítica, por meio da sua poesia, em que satiriza e ironiza aquela sociedade corrupta simbolizada pela Bolsa de Nova Iorque e a alta finança, como nos versos acima do Canto Décimo, episódio intitulado de Inferno de *Wall Street*, em que ele faz referência à viagem feita pelo Guesa, via Antilhas; sendo os Xeques a representação dos capitalistas da Bolsa de Nova Iorque que, segundo ele “não se deixam ouvir a voz que ecoa dos desertos”, então, o poeta invoca figuras conhecidas da literatura mundial que já desceram ao inferno e retornaram, numa prova de que o Inca, personificado pelo Guesa, e sendo uma nova figura literária, será também redimido do inferno.

No diálogo do poema, Guesa pergunta ao místico Swenderborg se mundos melhores que aquele não de surgir. Já, nas estrofes seguintes, Sousândrade invoca a primeira geração de milionários americanos e as grandes companhias ferroviárias que “rasgam” o país levando ao “progresso”.

A Voz mal ouvida d'entre a trovoadas:

- Fulton's Folly, Codezo's *Forgery*...
- Fraude é o clamor da nação!
- Não entendem odes
- Railroads;
- Paralela Wall-Street á Chattám...

Correctores continuando:

- Pygmeus, Brown Brothers! Bennett! Stuart!
- Rotschild e o ruivalho d'Astor!!
- Se os cravos
- Jorram luz, se finda-se a dor!...
- (Norris, Attorney; Codezo, inventor; Yuong, Esq.,
- Manager; ATKINSON, agent; ARMSTRONG, agent;
- RHODES, agent; P. OFFMAN & VOLDO, agents;
- Algazarra, miragem; ao meio, o GUESA:)
- Dois! Trez! Cinco mil! se jogue,
- Senhor, tereis cinco milhões!
- = Ganhou! há! haa! haaa!
- Hurrah! Ah!
- Sumiram ...seriam ladrões?...

(SOUSÂNDRADE, 2003, p.141).

Sousândrade empreende esta crítica com o uso de uma linguagem permeada por recursos formais próprios da escritura barroca, como o cultismo léxico e sintático, hipérbatos e metáforas requintadas que componham aglutinações de termos numa montagem verbal que cria imagens que se justapõem como em um ideograma (CAMPOS, 2002).

O resultado é o surgimento de uma realidade como um constructo mental em que o poema é um mundo em si, com sua própria temporalidade e sua própria ontologia. O *Guesa* exige uma estratégia de leitura particular, de acordo com as coordenadas de sua lógica estrutural e lingüística. É neste momento que a *mímesis III*, como refiguração do mundo vivido, cumpre a sua destinação enquanto abertura para a intersecção entre o mundo da obra e o mundo do leitor através do ato da leitura por ser o vetor de aptidão da intriga na medida em que modela a experiência.

A *mímesis III* supõe o devolver do texto à vida, não em termos de repetição, mas numa perspectiva transformadora em que a pessoa que lê e o ato de ler exercem um papel de mediação. A entrada pela leitura no campo da comunicação marca a entrada no campo da referência, porque aponta para um mundo descrito pela linguagem e o alcance ontológico de cada obra descrita. Como trabalho de linguagem, a obra conserva e supera o quadro de produção em que emergiu, seja em relação às condições subjetivas relacionadas com a autoria, seja

em relação às determinações objetivas que diz respeito ao seu enraizamento histórico-cultural.

A obra literária, assim como a linguagem, significa, isto é, excede sempre a sua situação contextual; e isso possibilita que ela seja retomada através da leitura, em qualquer outra época e sempre podendo ser compreendida, o que faz corresponder simultaneamente o trabalho da leitura ao da recepção de uma herança e da criação do futuro. Havendo, uma relação entre a fenomenologia do tempo com uma hermenêutica do tempo narrado, o que faz parecer uma circularidade que engendra a relação da *mímesis III* à *mímesis I* por meio da *mímesis II*.

Na verdade, o que ocorre é uma dialética entre uma aporética e uma poética da temporalidade que culmina com a questão entre tempo e narrativa. A aporética ocorre porque a narrativa coloca a consonância onde só há dissonância, uma vez que ela dá forma ao que é informe. A narrativa fornece o “como se”, próprio à toda ficção: o artifício literário. A consonância narrativa impõe forma à dissonância temporal, criando um caráter de *concordância-discordante* que se vincula à relação entre narrativa e tempo.

Tem-se, então, a concordância pelo lado da narrativa e a dissonância pelo lado da temporalidade, sendo o ato de ler uma experiência humana mediativa por se compor de sistemas simbólicos que serão interpretados na narrativa em uma temporalidade. Assim, o ato de leitura resignifica o mundo na sua dimensão temporal, uma vez que contar, recitar é refazer a ação do autor segundo o convite do poema.

O poema *O Guesa* contém uma narrativa que nunca se fecha pelo fato do tempo interior ao poema ser descontínuo. Esta descontinuidade temporal se revela, ainda, no modo como o herói se apresenta na sua forma interior, na constituição da sua personalidade que vai se desvelando, primeiramente, em uma condição mítica como um índio inocente e livre, para, em seguida, serem incorporados traços da personalidade do poeta, como a inquietação e o inconformismo.

Deste modo, a personalidade do herói Poeta-Guesa é composta por traços ficcionais e realísticos numa narrativa *in media res*, o que explica a tomada de *flashback* como cortes de tempos que introduz recordações pertencentes à vida do índio Guesa, como também, cortes de tempo pertencentes às recordações da vida do poeta Sousândrade. O tempo é tanto o de um passado longínquo da América

pré-colombiana, antes da chegada dos europeus, como também, o de um passado mais recente de uma América pós-colombiana, após a colonização da América.

É este aspecto interno da personalidade do índio e do homem do século XIX que se faz perceber na temporalidade múltipla do poema, compondo-se uma personalidade de um herói que é Poeta-Guesa. Porém, esta temporalidade múltipla do poema se constituiu em um problema para Sousândrade na medida em que significou dificuldades de compreensão da sua obra, *O Guesa*, fazendo com que ela caísse durante décadas no ostracismo, já presumido pelo poeta nestas entristecidas palavras: “Ouvi dizer já por duas vezes que o Guesa Errante será lido 50 anos depois; entristeci – decepção de quem escreve 50 anos antes” (SOUSÂNDRADE, 2003, p. 489).

2.3 Verdade e poesia

A investigação da verdade na poesia presume uma interpretação que tenha como ponto de partida a hermenêutica por privilegiar o texto na medida em que busca o sentido autônomo da linguagem em sua condição de explicitação do mundo que o discurso poético descobre e abre, fazendo conhecer o seu sentido e sua referência.

A chave de compreensão da verdade da linguagem poética em Ricoeur reside na distinção entre sentido e referência²⁶, que ele próprio apresenta como a sua decisão metodológica inicial na perspectiva da questão. Com efeito, o problema do sentido e da referência não se reduz à obra científica, como pensou Frege (1848-1925), mas é pertinente à obra literária por exigir um posicionamento

²⁶Importante característica do discurso, segundo Ricoeur foi a empregada por Frege, quando reconheceu que é somente na frase que se pode fazer a distinção entre sentido e referência, porque se pode diferenciar o que é dito daquilo que se diz. Para Frege, evidencia-se o sentido da sua relação com a referência na simples definição equacional: $A=B$, em que A e B têm sentidos divergentes. Mas, se possuem sentidos iguais, diz-se que ambos se referem à mesma coisa, podendo ainda haver dois sentidos para a mesma referência, ou aqueles casos em que não existe referente assinalável empiricamente. Ricoeur concorda com a hipótese de Frege sobre a distinção entre sentido e referência e a estende como válida para todas as espécies de discursos. O sentido (*Sinn*) é o que diz a proposição e a referência (*Bedeutung*), aquilo de que o sentido é dito. Sendo necessário pensar no liame regular entre o signo, o seu sentido e sua referência, porque esse liame regular requer que ao signo corresponda um sentido determinado e, ao sentido, uma referência determinada, enquanto que uma única referência (um único objeto) é suscetível de ter mais do que um signo. A referência das proposições “estrela da tarde” e a de “estrela da manhã” será a mesma, mas o seu sentido diferente.

metodológico de interpretação da metáfora para que seja revelada uma referência de segundo grau com um sentido que irrompe do ante-predicativo, arruinando o sentido e a referência literais.

Esta nova perspectiva desvela a verdade segundo uma visão que ultrapassa a verdade da realidade imediata da vida cotidiana e a verdade positiva da investigação científica, por superar os limites da verdade-adequação e apontar para uma dupla direcionalidade: uma nova realidade que advém e uma experiência singular que exige visibilidade e partilha.

Segundo Ricoeur, o referente apareceu em Aristóteles e nos estóicos sob a designação de “coisas”, enquanto distintas das “impressões da alma” ou conteúdos de consciência do significante. Em Santo Agostinho, o referente aparece em Latim como “*res*”, separado do conteúdo da consciência e da palavra. Nas Gramáticas Especulativas medievais, o referente aparece com o nome de “modo de ser”; distinguia-se de outros modos nele fundados como o modo de entender e o modo de significar. Na modernidade, Kant suspendeu a cognoscibilidade da *coisa-em-si* e iniciou uma filosofia do sentido puro em referente, mas, é no final do século XIX que Frege estabelece a diferenciação entre sentido e referência, com importância decisiva na teoria do discurso dos Analistas da Linguagem.

Ricoeur diz que Frege realiza e exemplifica a classificação entre signo, sentido e referência, coordenando-os entre si, de modo que ao signo corresponde um dado sentido e este, em geral – não sempre – determinada referência. Mas, uma referência pode ter mais de um signo e o mesmo sentido pode possuir expressões diversas, tanto em línguas diversas como na mesma língua. Frege faz ainda a diferenciação entre o sentido e a referência de um signo e o aspecto psicológico da representação a ele ligado. A representação muda de sujeito para sujeito, enquanto o sentido é comum a muitos e pode ser transmitidos de geração para geração.

Ricoeur reconhece que Frege deslocou o problema da referência e da verdade da obra de arte para a atividade científica, através da frase: “Ulisses profundamente adormecido foi desembarcado em Ítaca”. Conforme Frege a frase tem um sentido, mas a referência é duvidosa. Porque o pensamento ou sentido permanece o mesmo, quer o nome Ulisses tenha ou não referência a uma das suas partes.

Ricoeur se opõe a Frege quanto à reivindicação da verdade e da referência da obra de arte, indo contra a redução à esfera neutra de sentido, conferida por Frege à obra de arte. Assim, Ricoeur restabelece a referência, o sentido e a verdade à obra de arte, precisamente, à Literatura, através da Hermenêutica por ter como objeto o texto ou a composição de maior extensão do que a frase, exigindo uma identificação diferenciada da referência, do sentido e da verdade pelo fato dos textos literários conterem valor ontológico²⁷.

É a metáfora que confere valor ontológico aos textos poéticos, proporcionando uma dupla referência, um novo conceito de realidade e revelando uma outra verdade. Ricoeur diz que a bipolarização da referência no enunciado metafórico resulta de uma tríplice tensão estabelecida entre as palavras impertinentes do enunciado metafórico, entre a colisão da interpretação literal com a interpretação metafórica e os respectivos sentidos, e entre a identidade e a diferença implicadas na semelhança expressa na função relacional da cópula do verbo “ser”. Essa tensão atinge o último grau quando pretende dizer algo da realidade.

A metáfora redescreve a tensão da própria realidade. E a verdade metafórica aparece pela correspondência entre a tensão referencial da cópula com a diferença de sentidos em relação ao “ser” que, “sendo” e “não sendo”, funda essa tensão. Para Ricoeur, o paradoxo da verdade metafórica está na consequência mais extrema da teoria da tensão, isto é, em incluir a ponte crítica do “não é” (literalmente) na veemência do “é” (metaforicamente). Como consequências, surgem os problemas: a distinção e a relação entre discurso poético e discurso filosófico e a explicitação da ontologia nos postulados da referência metafórica.

Assim, a referência duplicada possibilita a passagem à ontologia explícita presente nos textos poéticos. Na linguagem ordinária só há dominação das

²⁷O intento semântico do discurso poético ocorre por meio do valor ontológico conferido pela referência. O valor ontológico é explicitado quando se pensa a relação da linguagem com a realidade e da linguagem consigo mesma, numa reflexividade que faz aparecer a sua função metalingüística. Ficando a sua relação com o referente invertida de modo que a linguagem se percebe a si mesma como vinda ao discurso do ser ao qual se dirige. Essa condição reflexiva é a condição de sua abertura, por ser a possibilidade de se enunciar uma proposição sobre aquilo que é. Dizendo de outro modo, a condição reflexiva é a possibilidade de dizer que algo é trazido à linguagem, enquanto o dizemos. É esse saber que articula os postulados da referência: esse saber é extra-lingüístico, uma vez que vai do ser ao ser-dito, no próprio momento em que a linguagem vai do sentido para a referência. Ricoeur (1975, p. 85) diz que: “é necessário que alguma coisa seja, para que alguma coisa seja dita”. Essa proposição torna a realidade como a categoria última, segundo a qual toda a linguagem pode ser pensada, embora não conhecida como o ser-dito da realidade.

significações abstratas quando o predicado²⁸ designa os objetos de modo referencial. Neste caso, o predicado funciona de acordo com a natureza própria do objeto no contexto da frase, visando a um determinado referente. Então, o termo lexical tem que ser uma regra para o emprego do predicado no contexto da frase.

Porém, na linguagem poética o campo referencial alarga-se para além das coisas que nos são possíveis mostrar e mesmo para lá das coisas visíveis e perceptíveis, porque o poeta faz variar as condições de emprego do predicado relacionando-as com referentes diferentes dos quais domina normalmente o sentido e, ainda, explora novos referentes que serão descritos não tão exatamente quanto possível.

Percebe-se a relação da linguagem com o seu outro, a realidade, quando o poeta acionando a imaginação faz surgir a imagem empírica dos Andes com toda a sua natureza grandiosa, como referência ao lugar de origem da trama que narra a chegada dos colonizadores europeus na América Latina. A referência possibilita significação à linguagem porque aponta para fora do discurso ao enunciar a realidade como a sua ancoragem. Na linguagem poética a referência é duplicada pela metáfora porque carrega o sentido literal e o sentido figurativo.

Portanto, a linguagem, de modo geral, permite a construção de expressões referenciais complexas por meio da utilização de termos abstratos previamente compreendidos: predicação e referência prestam-se apoio mútuo, tanto quando relacionamos predicados novos com referentes familiares, como, também, quando exploramos um campo referencial não diretamente acessível, utilizando predicativas, cujo sentido já está dominado.

No poema *O Guesa*, por exemplo, os Andes significam tanto o espaço geográfico dotado de uma natureza peculiar com vulcões circundados de gelos, que caracterizam uma América Latina edênica em sua condição mítica, como simboliza, também, todo o continente americano com sua diversidade natural abrangendo um

²⁸Ricoeur afirma que Aristóteles distinguiu dois tipos de predicados: a atribuição de algo “a” um sujeito e a atribuição de algo “em” um sujeito, ou em outras palavras, o modo “ser dito de” e o modo “ser em”. O sentido da diferença entre esses dois tipos de predicação pode ser explicitado, através do seguinte exemplo: “a ciência é dita da gramática”, “a ciência está na alma”. O primeiro tipo exprime a ligação de dependência do sujeito relativamente ao seu predicado. O segundo tipo exprime o oposto, a relação de dependência do predicado ao seu sujeito. Os seres são referidos no discurso em função da combinatória desses dois tipos de Expressão Predicativa: acidente universal, acidente singular, substância secundária, substância primária. Estes são tipos gramaticais de “ser”, porque os tipos de predicação organizam os seres em tipos gerais – e os seres assim organizados podem, sob essa condição ontológica prévia, ser expressos sob a forma de predicados.

sertão, com calor e sol ardentes. Sendo desta América, enquanto Andes, que irrompe o coração que pulsa a vida do seu habitante original. Observemos tal assertiva na passagem dos versos do Canto Primeiro de *O Guesa*:

Eia imaginação divina!

Os Andes
 Volcanicos elevam cumes calvos,
 Circundados de gelos, mudos, alvos,
 Nuvens fluctuando – que espectas'los grandes!
 Lá, onde o poncto do Kondor negreja,
 Scintillando no espaço como brilhos
 D'olhos, e cae a prumo sobre os filhos
 Do lhama descuidado; onde lampeja
 Da tempestade o raio; onde deserto,
 O azul sertão formoso e deslumbrante,
 Arde do solo incêndio, delirante
 Coração vivo em céu profundo aberto!

(SOUSÂNDRADE, 2003, p. 3-4).

Daí, Ricoeur dizer que é como uma instância crítica, virada contra o conceito tradicional de realidade, que o pensamento especulativo investiga a noção de referência duplicada, porque “saberemos nós o que significam mundo, verdade, realidade?” Para o filósofo, uma possível resposta encontra-se no paradoxo contido na referência duplicada da cópula *é /não é*. Isto porque, para se falar da realidade recorre-se, geralmente, ao discurso positivista que flutua em volta dos usos não críticos do conceito de realidade, em razão de que o discurso científico arroga-se dizer a verdade. Mas, o discurso poético exige um outro conceito de verdade diferente do conceito verdade-verificação, que é correlativo do conceito ordinário de realidade.

O discurso poético retém a noção de verdade ainda em sua acepção primeira como *alétheia*, o qual contém uma ambivalência em sua etimologia: *léthe* designa algo encoberto, ou melhor, algo que foi submetido ao esquecimento, *a-léthe* significa o não-oculto, o não-latente, o não velado. É desta designação originária que deriva a noção de Verdade na poesia como *Alétheia*, isto é, desvelamento, não-esquecimento, revelação/recordação. No ensaio que precede a obra *Teogonia*, de Hesíodo, o seu autor, Jaa Torrano, observa que é:

Como desocultação é que os gregos antigos tiveram a experiência fundamental da Verdade. A palavra grega *Alétheia*, que nomeia, indica-a como *não-esquecimento*, no sentido em que elas experimentaram o Esquecimento não como um fato psicológico, mas como uma força numinosa de ocultação, de encobrimento (HESÍODO, 2006, p. 25).

A verdade como *alétheia* legitima a referência duplicada *é/não é* como significando *ser* e *não-ser*: isto *era* e *não-era*, em que o *ser* figura como cópula de afirmação e negação, como *ser* apofântico que tem a sua marca apofântica no paradoxo da cópula é. Ricoeur interpreta o “*ser como*” a partir de uma passagem da Retórica na qual Aristóteles usa a expressão “*pôr diante dos olhos*” e que sistematicamente tem sido traduzida como “*retratar*”, “*fazer um quadro*”, significando conceber as coisas em ato. Ora, conceber as coisas em ato é percebê-las em movimento, então, quando o poeta dá movimento às coisas inanimadas, os seus versos dão vida, uma vez que ato é movimento e, logo, vida.

Assim, Aristóteles reenvia a noção de “*ser como*”, segundo Ricoeur, para a distinção mais radical que é: a do *ser* como potência e a do *ser* como ato. O campo da polissemia do *ser* se estende de modo que articula o sentido último da referência do discurso poético com os limites do discurso especulativo. Ricoeur diz que isso significa que o intento semântico da enunciação metafórica coloca em movimento o *ser* como ato e como potência. E, mais ainda, que esta interseção entre a poética e a ontologia diz respeito à poesia de modo geral, uma vez que o poder de significar em ato quer dizer *ver* as coisas como ações. Tem-se, então, a explicitação ontológica da referência duplicada.

Assim é o caso da tragédia, a qual mostra os homens “*como agindo, como em ato*”. Porém, será que *ver* todas as coisas em ato será vê-las à maneira de uma obra de arte? Se assim for, a realidade aparecerá aos nossos olhos, como um grande artifício engendrado por uma vontade de artista, “*que não encontraria nenhum obstáculo exterior*”, como diz Aristóteles (1973) na *Metafísica*. Mas, com essa colocação não se adentra em um antropomorfismo? O homem artista é responsável pela criação da realidade. No entanto, se retornarmos à *Retórica* a questão é outra: *ver* as coisas em ato seria, então, vê-las como eclosões naturais.

Em ato, significa *ver* as coisas de modo natural, sem qualquer impedimento delas serem o que são, vê-las do modo como eclodem. Daí, em ato significar a potência, no sentido englobante que se orienta para toda a produção de movimento e de repouso. O poeta é, então, aquele que percebe a potência como ato

e o ato como potência. Aquele que vê como acabado e completo o que se faz e o que se esboça, aquele que percebe toda a forma culminada como promessa de novidade, numa palavra, aquele que apreende esse princípio imanente que existe nos seres naturais, quer em potência, quer em *enteléquia* que o grego denomina *physis*.

Entretanto, como fica a verdade nessa realidade sem distinção entre ato e potência solicitada pela poesia? Ricoeur explica mediante a tese da referência duplicada, em que a metáfora ocupa um lugar fundamental, que se trata de fazer aparecer as diferenças entre, por um lado, o que é “metaforicamente Verdadeiro” e, por outro lado, o que é “literalmente Verdadeiro”. A noção de verdade metafórica possui um sentido completamente diferenciado daquele que sustenta o conceito de verdade como concordância com o real e ausência de contradição.

A verdade metafórica apresenta-se como *alétheia*, em que a tensão da cópula *é/não é* sobressai-se dando à verdade poética uma acepção de dimensões *reveladas/esquecidas* do real. A *alétheia* poética, ela própria palavra ambígua, não exclui a não-coincidência e mantém a coexistência dos contrários.

De modo geral, a verdade metafórica com a aplicação de predicados ou propriedade a qualquer coisa se constitui numa espécie de transferência. Já a verdade literal exige o desdobramento de uma rede conceitual que compreende noções de denotação, descrição, representação e expressão. A palavra denotação é oriunda do latim *denotacione*, que tem como significação sinal, indicação, por corresponder à extensão do conceito na medida em que procura abordar os aspectos objetivos da realidade. O sentido denotativo é mais ou menos igual para todos os falantes de uma mesma língua. O sentido literal concebe como sinônimas as palavras denotação e referência.

A denotação sendo assim definida subsume o que constitui o sentido literal, que equivale a representar a realidade conforme o modelo científico, ou seja, de acordo com o sentido de verdade adequação, para o qual representar qualquer coisa e o que constitui a linguagem é simplesmente descrever a realidade empírica. Agora, representar na acepção de *alétheia* não é imitar no sentido de assemelhar-se com... ou de copiar. A representação pode apresentar um ser inexistente, ou seja, uma realidade fictícia.

Segundo Ricoeur, representar é também classificar, porque o objeto e seus aspectos dependem da organização. A representação pelo modo como

classifica ou é classificada está apta a fazer conexão, analisar objetos, melhor dizendo, a organizar o mundo mediante o simbolismo, ligando ficção e redescritção, criando uma outra realidade. Com esse sentido, representar é produzir referência. Qual a relação da metáfora com a representação?

A metáfora ocorre por transferência de uma relação, sendo, ela própria, inversa à referência e da qual a representação é uma espécie, então, todas as distinções – descrição, expressão, representação – se incluem no interior da referência, sob a condição de uma diferença de orientação, e a expressão metafórica caracteriza-se por ser a transferência da posse. Então, o que é uma posse transferida?

Ricoeur dá o seguinte exemplo: a pintura é literalmente cinzenta e metaforicamente triste. O primeiro enunciado reporta-se a um “fato”, no sentido tomado por Russell e Wittgenstein, em que “fato” significa “estado de coisa”, que é o modo como a coisa se apresenta em um determinado momento. “Estado de coisa” é correlativo ao ato predicativo. Pela mesma razão, a “figura” não é o ornamento de uma palavra, mas o uso predicativo em uma denotação invertida. Então, “fato” e “figura” são maneiras diferentes de aplicar predicado. Conforme Ricoeur:

Il est donc vain de chercher ce qui justifie l'application métaphorique d'un prédicat: la différence du littéral et du métaphorique introduit de toute manière une dissymétrie dans la convenance; une personne et un tableau se ressemblent-ils en étant tristes? Mais l'une l'est littéralement, l'autre métaphoriquement, selon l'usage établi de nos langues (RICOEUR, 1975, p. 298).

A metáfora cria semelhanças, mas do que as encontra ou as exprime. E os problemas colocados pela aplicação metafórica são semelhantes aos problemas postos pela aplicação dos predicados. A diferença é que a aplicação literal recebeu aval do uso, é por isso, diz Ricoeur, que a questão da verdade não é insólita; só a aplicação metafórica o é. Assim, se toda a linguagem, se todo o simbolismo, consiste em “refazer a realidade”, não há na linguagem lugar onde esse trabalho se mostre com maior evidência: é quando o simbolismo ultrapassa as suas fronteiras e alcança novos territórios que se estendem os recursos da linguagem ordinária.

Então duas questões se põem quanto à delimitação do fenômeno metafórico. A primeira diz respeito à enumeração e a segunda concerne ao exercício da função metafórica fora do simbolismo verbal.

A enumeração corresponde aos modos de discursos. Em Aristóteles, a metáfora não é uma figura do discurso entre outras, mas o princípio de transferência comum a todas elas. Se, ao invés de se tomar a noção de figura, levar-se em conta a noção de “reino” ou de “esquema”, pode-se incluir num primeiro grupo todas as transferências de um reino para outro sem interseção, e a enumeração aparecerá de acordo com a transferência feita: de pessoa para coisa é a personificação; do todo para parte é a sinédoque; da coisa para a propriedade é a antonomásia.

Num segundo grupo, colocam-se todas as transferências de um reino para outro em interseção: o deslocamento para cima é a hipérbole; para baixo é a litote. E um terceiro grupo: as transferências sem mudanças de extensão, por exemplo, a inversão, no mesmo plano, a ironia.

A segunda questão diz respeito à delimitação da função metafórica fora do simbolismo verbal. Tem-se como exemplo o dado por Ricoeur da expressão triste de uma pintura e encontra-se uma série de distinções e relacionamentos: 1) a exemplificação como inverso da denotação; 2) a posse como exemplificação; 3) a expressão como transferência de posse. Esta mesma série denotação-exemplificação-posse deve ser considerada não apenas na ordem dos símbolos verbais, logo, na ordem da descrição, mas, ainda, na ordem dos símbolos não verbais (picturais etc.), ou seja, na ordem da representação. Pois, o que se chama expressão é uma posse representativa. E que no exemplo considerado, a pintura triste, é um caso de posse metafórica de uma “amostra” representativa.

A representação poética quando vista sob o prisma da relação entre a palavra e a realidade, entre o signo e o referente pode resultar obscura, dependendo da linguagem. É perceptível em muitos poemas que a “realidade empírica” seja posta de lado. Isto significa, em outros termos, que a ordem ou as relações em que as coisas estão disponíveis no mundo empírico passam a ser “desrespeitadas” no corpo do poema.

Essa perspectiva da realidade corresponde a uma “deformação” do mundo, mais precisamente a uma “deformação” do mundo através da linguagem, pois qualquer desfiguramento do “real” só pode ser entendido em função de uma “deformação” da linguagem, visto que é por meio desta que o mundo de alguma forma “se ordena” ao nível da consciência.

Nesse caso, o problema da “desorganização” do mundo reduz-se, em última instância, a uma “desorganização” da linguagem, isto é, ao uso de uma outra

modalidade de organização que passa a agir no lugar da convencional. E é mediante a violação de padrões consagrados, que a realidade em poesia surge “transformada”, isto é, apresentada sob uma nova ordem, que muitas vezes pode ser confundida com “desordem”. Isto quer dizer que a realidade, em poesia, aparece “deformada”, ou, para dizer de outro modo, “recriada”.

Nessa recriação da realidade, é admissível supor que o poema não esteja prioritariamente empenhado em representar o ser segundo as categorias já existentes, mas em instaurá-lo por meio da instrumentalidade de uma linguagem metafórica. A poesia propõe, no entanto, um novo tipo de leitura e compreensão mais voltada para a sua combinatória (através da qual o poeta se sente em condições de tecer relações entre a linguagem e a realidade que de outro modo não poderiam ser reveladas) do que para a realidade inserida numa semântica pré-formada.

Veja-se nestes versos abaixo de *O Guesa*, no Canto Segundo, conhecido como “Inferno de Tatuturama”, em que Sousândrade denuncia a realidade atual vivenciada pelos índios após a colonização por encontrarem-se num estado de miscigenação com a perda da sua cultura e da sua identidade. O Canto relata um rito com a participação de índios das mais diferentes tribos, regatões, padres, personagens históricos, como o poeta Gonçalves Dias, o matemático Gomes de Sousa etc. Em loucura, galhofa e pandemônio da miscigenação do índio vendido, “embraquecido”, dissolvido e dissoluto numa vida de roubo, fraude, orgia e embriaguez. Os índios narram a história trágica e melancólica da chegada dos colonizadores europeus que raptam as suas mulheres, roubam as suas terras, profanam os seus espíritos e, em troca, recebem uma civilização corrompida, administrada por políticos desonestos que introduzem no seu meio doenças, luxúria e uma religião hipócrita, pregada por padres sem Deus.

Em síntese poética, Sousândrade narra o episódio numa linguagem cifrada, quase em código, com características estilísticas que envolvem uma técnica imagista com procedimentos que aparentemente dimanam numa linguagem desordenada por causa das montagens de citações coloquiais ou literárias ou *faits divers* da época, como dizem Augusto e Haroldo de Campos, com uma dicção sintético-ideogrâmica decorrente do uso de termos do grego, do latim e do inglês imiscuídos nas línguas indígena e portuguesa.

MUXURANA histórica:

– Os primeiros fizeram
As escravas de nós;
Nossas filhas roubavam,
Logravam
E vendiam após.

TEGUNA a s'embalar na rede e querendo sua**Independência:**

– Carimbavam as faces
Bocetadas em flor,
Altos seios carnudos,
Ponctudos,
Onde há sestras de amor.
(MURA comprada escrava a onze tostões:)
– Por gentil mocetona,
Boa prata de lei.
Ou a saya de chita
Bonita,
Dava pro-rata el-rei.

TUPINAMBÁ anciando por um lustre nos maus**PORTUGUEZES**

– Currupiras os cansem
No caminho ao calor,
Parinthins orelhudos,
Trombudos,
Dos desertos horror!

Coro dos Índios:

– Mas os tempos mudaram,
Já não se anda mais nu:
Hoje o padre que folga,
Que empolga,
Vem conosco ao tatu.

Ainda esta passagem:

Padre Excelsior respondendo

“– Indorum libertate
Salva, ferva cauim
Que nas veias titila
Cintila
No prazer do festim!”

(SOUSÂNDRADE, 2003, p. 38).

3 HERMENÊUTICA E TEORIA DA NARRATIVIDADE: a configuração da ação histórica pela narrativa poética

No presente capítulo pretendo examinar como a hermenêutica e a teoria da narratividade se correlacionam em implicações nas quais a interpretação das narrativas de ficção e de história desvelam que a nossa experiência temporal é posta em correspondência com a capacidade do discurso narrativo. Desta correspondência resulta que o discurso narrativo unifica a temporalidade em que o vivido e o cronológico se imiscuem de modo às vezes contraditório.

É nessa questão que Ricoeur concentra a atenção para analisar como a narrativa de ficção e de história contam a temporalidade humana. O tempo é paradoxal, porém, quando se bifurca em tempo histórico e tempo ficcional torna-se suscetível à narrativa e pressuposto de unicidade. Pergunta-se: será que a narração que molda o tempo em uno é condição também para uma consciência histórica uma? Aqui, entretanto, me prendo na discussão que visa a unificação do tempo pela narrativa e o processo de configuração em que a ação histórica se introduz na poética sem perder a sua condição de registro do tempo cronológico, portanto, fato histórico.

Ricoeur interpreta majestosamente três monumentais romances como experiências fictícias de tempo os quais relacionam tempo vivido e tempo cósmico como uma dimensão do mundo, onde a ação histórica serve de fio de sustentação para a tessitura da intriga narrada. Os romances narram experiências temporais fictícias não totalizáveis com a introdução de acontecimentos datados que servem de referência do tempo cronológico na temporalidade de ficção.

As obras de Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido*; Virgínia Woolf, *Mrs. Dalloway*; e Thomas Mann, *A montanha mágica*, são experiências que formulam o problema do tempo e sua solução ao jogarem com o tempo por meios de artifícios da linguagem como tempos verbais e diferenciação entre enunciação e enunciado, ocasionando a distinção fundamental entre tempo de narrar e tempo narrado o que torna possível o estabelecimento das diferenças entre autor, narrador e personagem. É mediante estes recursos que a narrativa de ficção torna possível a exploração de diversas perspectivas de construção de “variações imaginativas” da experiência do tempo através das “sínteses do heterogêneo” feitas pela imaginação.

As sínteses da imaginação quando unificam o tempo cósmico e o tempo vivido atando ficção e história, imbricam a lógica das possibilidades do irreal com a lógica das possibilidades do real, buscando no “rastros” o indício de que algo passou e deixou uma marca que merece ser restituída em representação significativa.

A minha interpretação não se prenderá aos romances citados, mas persigo a orientação de Ricoeur quanto aos procedimentos que a hermenêutica dispõe para o exame do poema *O Guesa*. Assim, a ficção entendida como criação de um mundo irreal, mas possível, será estendida à idéia de narrativa que Sousândrade empreendeu no seu longo poema histórico e memorial. Atenho-me como ponto de partida aos entrecruzamentos e limites da poesia e da história estabelecidos por Aristóteles na *Poética* e ressaltados por Ricoeur em obras tais como *La métaphore vive* e *Temps et récit*, para a sua investigação sobre a capacidade humana de tecer uma intriga como condição de possibilidade da narrativa quer de ficção, quer de história.

A investigação de Ricoeur a esse respeito mostra que a intriga mantém a intencionalidade da história em consonância com a arte de contar, comprovando que o paradigma aristotélico não se dilui frente à cientificidade do saber histórico. Segundo Leal:

As operações configurativas utilizadas pela história atestam a expansão do modelo grego e trazem uma contribuição para esse gênero de narrativa, porém seria um equívoco preservar a escrita historiadora muito próxima da *mímesis*, reduzindo, por conseguinte, a história à esfera dos acontecimentos oriundos da ação individual (LEAL, 2002, p. 78).

Para Ricoeur a palavra tempo e a palavra história designam um singular coletivo na medida em que abarcam dois processos de totalização em curso, tanto no nível da história narrativa quanto no da história efetiva. É através de uma forma correlativa à consciência histórica unitária e à condição histórica indivisível que a dupla significação de tempo e história se mostram por exigir a refiguração do tempo pela narrativa. A refiguração se dá de modo cruzado, isto porque ocorre empréstimos mútuos entre narrativa historiográfica e ficcional: a história recorre ao imaginário ficcional para a interpretação da sua representação e a ficção ao plano temporal da história.

A representação da história encontra sua condição de origem no âmbito da “presença do ausente”, que se reporta ao rastro presente de um ausente anterior.

Ricoeur chama de “representância” essa “potência representativa” que se mostra como uma “pulsão referencial” do discurso do historiador. Em *La mémoire l'histoire et l'oubli*, o filósofo francês diz que o texto de história está voltado para um referente exterior a ele (aquele passado que foi real), mas a representância mantém o real que passou, ou seja, a possibilidade de sua representação e o quanto de inacabado que ainda permanece, mesmo considerando-se que o historiador tem a intenção de instituir em sua pesquisa a referência ao real.

Segundo Ricoeur (2000, p. 359) a escrita da história é marcada pelas resistências de sua forma literária em se exteriorizar para fora do texto:

Le mot 'représentance' condense em lui-même toutes les attentes, toutes les exigences et toutes les apories liées à ce qu'on appelle par ailleurs l'intention ou l'intentionnalité historique: elle désigne l'attente attachée à la connaissance historique des constructions constituant des reconstructions du cours passé des événements (RICOEUR, 2000, p. 359).

Ricoeur argumenta que existe um pacto tácito entre o historiador e seu leitor, que espera uma narrativa verdadeira e não de ficção. Por isso, a representação do passado é vista num plano anterior à história, mas propriamente no plano da memória porque se encontra implícito um ato de confiança na medida em que se reconhece que a imagem sobressaltada pela lembrança não é fantasia ou uma alucinação.

O problema surge da representação em dois aspectos: para a memória diz respeito à fidelidade da representação; para a história concerne à representação da 'verdade', o que implica o reconhecimento de perspectivas e critérios de confiança não pautados na memória individual. Essa questão, no entanto, está fora da perspectiva de discussão deste trabalho.

O que ressaltamos aqui é a interpretação como ponto culminante no processo de refiguração tanto do texto ficcional como historiográfico, este último pelo fato de sua exigência em que a interpretação da ação histórica solicita da imaginação acréscimos de dados que torne a representação mais completa naquilo que ficou falha quanto uma composição do real e, para a ficção, a criação de um mundo irreal. Com efeito, a interpretação capta propostas de mundo abertas pelas referências não ostensivas do texto, quer historiográfico, quer ficcional.

Por isso, para, Ricoeur (1986, p. 148), a capacidade de projeção de um mundo deve ser identificada com a dimensão poética, isto é, com a capacidade criadora da imaginação:

L'imagination et non la volonté. Car le pouvoir de se décider et de choisir. L'imagination est cette dimension de la subjectivité qui répond au texte comme Poème. Quand la distanciation de l'imagination répond à la réalité, une poétique de l'existence répond à la poétique du discours (RICOEUR, 1986, p. 148).

A imaginação separa-se da percepção e liga-se à linguagem pelo poder de significação das metáforas que possibilita expressar as “variações imaginativas”. Este percurso, segundo Ricoeur, conduz à compreensão de *si* na medida em que a interpretação aprofunda o conhecimento da condição humana.

3.1 Poesia e História: entrecruzamentos e limites

Desde Aristóteles, a questão entre os limites da poesia e da história são prementes. A começar pelo modo como o filósofo concebe a *mímesis* que origina a poesia, como sendo uma forma humana elevada de aprendizagem onde o que interessa é o modo como se imita e não propriamente a imitação. Portanto, é a capacidade mimética do homem, o *mimeisthai*, que está sendo inquirida por Aristóteles, uma vez que é nela que se enraíza a *poietiké*, entendida como criação de uma obra de arte.

A *Poética* de Aristóteles é normativa porque preza o emprego apropriado das palavras, dos ritmos, da trama e da finalidade da obra estética. O filósofo prega a *mímesis* e a *mimeisthai* fazendo uma verdadeira revolução ao ligar o êxito da representação artística ao desenvolvimento integral e harmonioso da faculdade mimética, descartando tal êxito da reprodução do modelo. Mas, como explicar o prazer sentido pela representação de um objeto que, na realidade, nos causaria repugnância? Ora, em Aristóteles a *mímesis* ressalta um ganho em relação ao conhecimento na medida em que o conhecido não é tanto o objeto reproduzido enquanto tal, mas, muito mais, a *relação* entre a imagem e o objeto.

O que se ressalta é que a aprendizagem em seu momento específico e prazeroso está na produção dessa relação, que ocorre por meio do *mimeisthai*. Então, aquilo que causaria repugnância, na realidade causa prazer em decorrência da atenção e da aprendizagem estarem voltadas para a *relação* da *mímesis* e não para o modelo que representa o objeto da realidade. Cita-se a seguinte passagem na *Poética*:

Ao que parece, duas são as causas, e ambas naturais, que geraram a poesia. O imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador, e, por imitação, aprende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado.

Sinal disso é o que acontece na experiência: nós contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo, (as representações de) animais ferozes e (de) cadáveres. Causa é que o aprender não só muito apraz aos filósofos, mas também, igualmente, aos demais homens, se bem que menos participam dele. Efetivamente, 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’ (ARISTÓTELES, 1987, p. 203, 1448b-1449a).

Dois pontos são destacados como essenciais nesta passagem, por Gagnebin (2005, p. 173). O primeiro diz respeito ao fato da *mímesis* fazer parte da natureza humana, caracterizando particularmente a aprendizagem humana. Havendo uma ligação entre *mimeisthai* e *manthanein* que insiste na composição ativa e criativa da *mímesis*, inscrevendo-a na atividade excelentemente humana que é o conhecer. Aristóteles assegura que o aprendizado mimético produz prazer porque agrada.

Segundo Gagnebin (2005, p. 174), “esse momento de prazer não é interpretado como um desvio perigoso da essência, como em Platão, mas, pelo contrário, como um fator favorável, que estimula e encoraja o processo de conhecimento (importância do lúdico)”.

O segundo ponto ressalta a característica de “reconhecimento” ao descrever o ganho de conhecimento pela imitação, pois Aristóteles observa que os homens olham para as imagens e “reconhecem” nelas uma representação da realidade; dizem: “este é tal”. Para Gagnebin, em Aristóteles, a atividade intelectual

enraíza-se mais no reconhecimento de “semelhanças” do que em uma relação de causa e efeito. Esses dois pontos da sua reflexão conduzem a uma conclusão de uma teoria “positiva” da *mímesis*:

Em que a *mímesis* designa um processo de aprendizagem específica do homem (e, em particular das crianças). A aquisição de conhecimento é favorecida pelos aspectos prazerosos do processo. Poderíamos dizer, nesse sentido, que o impulso mimético está na raiz do lúdico e do artístico. Ele repousa sobre a faculdade de reconhecer semelhanças e de produzi-las na linguagem. A teoria da *mímesis* induz, portanto, a uma teoria da metáfora (GAGNEBIN, 2005, p. 175).

Aristóteles reabilita a poesia mediante essa nova perspectiva da *mímesis* enquanto uma atividade que produz conhecimento, precisamente, à disposição dos fatos pela tessitura da intriga, que é o *mythos*. Em Aristóteles, a *mímesis* não é concebida como uma cópia da realidade, mas como uma imitação criadora. Assim, ele transforma o sentido conferido à *mímesis* por Platão como participação, em que as coisas imitam as idéias e as obras de arte imitam as coisas, estando a obra de arte afastada dois graus do modelo ideal que é o fundamento último. A *mímesis* em Aristóteles tem só um espaço de desenvolvimento: o fazer humano, as artes da composição.

E, para o filósofo grego, era Homero por excelência o supremo poeta na arte da composição, distinguindo-se pela excelência da feição dramática das suas imitações. Segundo Aristóteles, o aedo Homero era superior em relação aos outros poetas, porque intervinha o menos possível em seus poemas, colocando em cena personagens caracterizadas de acordo com o papel do poeta, que é imitar o máximo possível. Aristóteles admite o caráter imitativo dos diálogos homéricos que contêm em sua narrativa uma dicção mista: tanto trágica quanto dramática. Daí o filósofo elevar a épica à categoria de poesia universal, por conceber a imitação no seu sentido dinâmico de produzir a representação, ou melhor, transposição em obras representativas.

É segundo essa exigência, conforme Ricoeur, que Aristóteles enumera e define as seis “partes” da tragédia, no Capítulo VI da *Poética*, não somente como “partes” do poema, mas da arte de compor. Assim, o sentido de *mímesis* é englobante em Aristóteles; porém, para Ricoeur (1984, p. 59), “c’est l’imitation ou la représentation de l’action propre à la tragédie, à la comédie et à l’épopée qui est

seule prise en compte”; ou seja, é a imitação ou a representação da ação por meio da linguagem métrica²⁹ acompanhada de ritmos que é considerada por Aristóteles.

Aristóteles louva ainda Homero quanto à relação com suas personagens no ato de narrar, pelo fato desta não ser tão direta, o que faz com que ele permaneça sempre como autor sem se transformar em uma personagem. Segundo o filósofo grego, Homero dota as personagens com caracteres, deixando-as agir e falar em seu próprio nome, em suma, deixa-as ocupar a cena.

A *mímesis* em Homero introduz, no campo da representação articulada pela linguagem ritmada, um critério ético de nobreza ou de baixaza que se aplica às personagens, que podem assumir esse ou aquele caráter. A épica tem intriga, caracteres, pensamentos e ritmos e realiza sua própria finalidade sem concurso ou atores. A leitura revela sua qualidade. Por essas razões internas à composição é que a épica possui uma extensão maior, admitindo acontecimentos episódicos no seu conteúdo. Mas não falha quanto à exigência de limitação em consequência da intriga possuir um contorno que lhe impõe o limite.

Para Aristóteles a extensão que permite a inversão da infelicidade para a felicidade, ou da felicidade para a infelicidade por uma série de acontecimentos encadeados, segundo o verossímil ou o necessário, fornece uma delimitação à exaustão do desenvolvimento da narrativa. Isto porque a extensão é temporal em relação ao tempo da obra, não é o tempo dos acontecimentos do mundo; o caráter de necessidade aplica-se a acontecimentos em que a intriga torna-os contíguos. Os tempos vazios são excluídos da obra.

Ao analisar a questão da temporalidade tratada por Aristóteles na *Poética*, Ricoeur diz que Aristóteles opõe dois tipos de unidades de tempo: de um lado, a unidade temporal (*hénos khronou*) que caracteriza um período único com todos os acontecimentos que foram produzidos no seu curso, afetando um só ou muitos

²⁹Eric Havelock (1996) afirma que o hexâmetro da épica grega, é um estilo oral de composição que funciona como veículo da tradição oral como meio de continuidade de uma cultura. Esse estilo oral, quando transladado para o estilo escrito, pode ser identificado através de critérios que definem cinco tipos de “redundâncias” ou “regularidades” da linguagem, são: padrões fonêmicos, com rima ou assonância; padrões formulares, constatados em “feixes morfêmicos” recorrentes; padrões periódicos, ou sintáticos; padrões temáticos e, por fim, o “indicador do canto”. As “redundâncias” ou “regularidades” possibilitam uma memorização dos enunciados verbais que, mesmo dispostos numa ordem fixa, possuem extensão variável o que permite que o hexâmetro incorpore às fórmulas tópicas as situações narrativas e, ainda, séries de situações que perfaziam um episódio e, ainda mais, um determinado número de episódios, que compunham a totalidade da narração. Isso exigia por parte do aedo uma concentração controlada pelo ritmo das palavras, fazendo com que ele permanecesse indiferente ao que acontecia a seu redor e se voltasse completamente para o único fato de estar declamando.

homens e, entretanto, uns com outros em relação contingente; do outro lado, a unidade dramática, que caracteriza “uma ação una” – formando um todo que vai até seu termo, com um começo, um meio e um fim. Daí que numerosas ações advindo num único período de tempo não constituem uma ação una.

C'est pourquoi Homère est loué pour avoir choisi dans l'histoire de la guerre de Troie – bien que celle-ci ait un commencement et une fin – ‘une partie unique’ dont seul son art a déterminé le commencement et la fin. Ces notations confirment qu'Aristote ne marque aucun intérêt pour la construction du temps susceptible d'être impliquée dans la construction de l'intrigue (RICOEUR, 1983, p. 82).

Disso resulta que o laço interno da intriga é mais lógico do que cronológico. Porém, de que lógica se trata? Ricoeur observa que Aristóteles não se refere à palavra “lógica” na *Poética*, que aparece como categoria do *Organon*, uma vez que se trata de uma inteligibilidade apropriada ao campo da práxis e não da *théoria*, próxima da *phronésis*, que é a inteligência da ação. Ricoeur observa que:

La poésie en effet est en ‘faire’, et un ‘faire’ sur un ‘faire’ – les ‘agissants’ du chapitre II. Seulement, ce n'est pas un faire effectif, éthique, mais précisément inventé, poétique. C'est pourquoi il faut bien discerner les traits spécifiques de cette intelligence mimétique et mythique – au sens aristotélicien de ces deux termes (RICOEUR, 1983, p. 82-83).

Essa inteligência se trata da aprendizagem pela imitação. Não é o produto que nos apraz, mas, o ato de inteligência de ser possível imitar algo. Aprender, concluir, reconhecer a forma: eis o esqueleto inteligível do prazer da imitação (ou da representação). A poesia torna-se mais universal do que a história em decorrência da imitação. A poesia fala sobre o que poderia ter ocorrido enquanto a história relata o que ocorreu.

Tem-se, então, uma dupla oposição do possível ao efetivo e do geral ao particular que corresponde à diferença entre o historiador e o poeta, segundo Aristóteles:

Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postos em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fosse em verso o que era em prosa) – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais

sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal e esta o particular. Por 'referir-se ao universal' entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convêm a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia, ainda que dê nomes às suas personagens; particular, pelo contrário, é o que fez Alcebíades ou o que lhe aconteceu (ARISTÓTELES (1987, p. 209, 1451b-1452a).

Toda essa diferenciação filosófica estabelecida entre história e poesia por Aristóteles, será retomada por Ricoeur como uma questão que inexoravelmente tem como fundamento a aporia da temporalidade naquilo em que ambas têm de estrutura comum: o relato, o que permite considerar o âmbito da narração como um modelo de discurso homogêneo. Isso porque se deve considerar que tanto a história como a poesia têm o mesmo aporte referencial, que é a realidade. A diferença entre elas se estabelece pelo tipo de abordagem peculiar a cada um dos gêneros.

Para Ricoeur, a história, por ser ciência, requer regras de evidência empírica próprias de sua área como ainda tem que guiar sua pretensão referencial em conformidade à das ciências. Mas, mesmo assim, por pertencer ao âmbito da narrativa, está sujeita às leis que regem a linguagem narrativa que, sob seu ponto de vista, apresenta variadas formas de elaboração.

Ou seja, o discurso narrativo, mesmo quando científico, pode ser elaborado de modos diferentes segundo a contingência colocada. Com efeito, deve-se reconhecer a existência de um caráter fictício na ciência da História, pelo fato dela constituir-se também como um discurso construído no campo da linguagem, mesmo que seu objetivo seja a busca da verdade nas provas sobre os fatos passados.

Aponta-se, ainda, para a constatação de que a natureza da narrativa histórica pressupõe a existência de um narrador que trabalha a partir de escolhas éticas, estéticas e ideológicas, tal qual o poeta. Portanto, quando o historiador opta pelo o que contar e o que não contar, está selecionando fatos por meio de um "arquivo" de conhecimento que lhe é disposto através de documentos antes também selecionados sob as mesmas condições; assim, o seu discurso é mais um dentre tantos outros possíveis, com a mesma perspectiva de alcance da verdade unívoca e universal.

Assim também, identifica-se na poesia uma história dissertada da 'história real', como meio de reconstrução do 'mundo real' pelo 'mundo da ficção' segundo artifícios linguísticos que contam a História a partir de uma narrativa simbólica. Esse

é o caso do poema *O Guesa* que, dentre muitos fatos históricos narrados em meio à ficção criada pelo poeta, conta o episódio ocorrido entre 15 e 16 de novembro de 1532 no Peru, quando da embaixada dos conquistadores espanhóis enviada por Francisco Pizarro ao líder Inca Atahualpa que se encontrava em jejum religioso em sua tribo imperial. A acolhida feita pelo líder Inca foi marcada por benevolência, presentes e festejo ao visitar o acampamento dos espanhóis na cidade de Cajamarca.

No entanto, desde o princípio da visita que o padre Vicente de Valverde tenta doutrinar o líder indígena com preceitos cristãos para, em seguida, mediante cilada pensada por Pizarro, capturar e prender o Inca Atahualpa exigindo como resgate uma fortuna em ouro. Os espanhóis agindo de modo desleal apossam-se do ouro, mas não libertam o líder Inca, submetendo-o a um julgamento sumário para, em seguida, decretarem a sua morte após uma conversão alcançada *in extremis*. O líder Inca Atahualpa, ao invés de ser morto na fogueira, é, então, garroteado. Veja-se como fica a narração poética do último momento desse episódio revivida por Sousândrade (2003, p. 174) em tonalidade de repreensão e riqueza de *pathos* nas estrofes a seguir:

Ai quem 'stá sub a fôrça dos cobardes!
 Ou pânico, ou dos crimes a consciência,
 Do quanto de bestial e de maldades
 Practicam, de loucura e de indecência
 Ou, talvez, offendidos do desprêso
 Com que o real prisioneiro, ora acordado,
 Os via e 'tinha-os em tão pouco preço',
 Os que, à cubiça e ao vício escravizados,
 Só à traição da pólvora venciam,
 E aquilo que era respeitoso e sancto,
 Melhorar não sabendo, polluiam;
 Ou (dos aventureiros desicanto)
 Receiando a vingança do futuro; -
 Na traça ou no terror, jogam a sorte
 Do inca infeliz. Baptizam-n' o. Em seguro
 Choram-n' o e dão... 'suavissimo' garrote.

(SOUSÂNDRADE, 2003, p. 174).

A narração poética mesmo quando relata fatos reais ou de ações históricas desdobra a sua referência por meio da metáfora em discurso poético com a criação da *mímesis*, possibilitando uma refiguração da ação histórica em ação simbólica. Já a ciência da História, quando ultrapassa a compreensão habitual exigida pela lógica do relato, ocorre através de conjecturas.

No entanto, segundo Ricoeur, a História e a ficção se confundem quando constroem uma narrativa em que tem como cenário agentes sociais e históricos com papéis nunca perscrutados e vozes jamais ouvidas ou, ainda, simplesmente apagadas da história real. Com efeito, a questão encontra-se na imbricação dos discursos no nível da elaboração do enredo em consequência da imbricação natural existente entre a lógica das possibilidades da práxis com a lógica das possibilidades da narração.

Daí o paradoxo da estrutura dos papéis narrativos consistir na separação entre narrativa histórica e narrativa de ficção. Tal separação dar-se-á mediante a destinação conduzida pelo enredo segundo o repertório de informação que exigirá ou uma compreensão habitual que corresponda ao poder da razão, ou uma compreensão mediada pela elucidação da metáfora que corresponda ao poder da imaginação.

Assim, percebe-se que a lógica convencional do relato amplia-se abarcando toda a complexidade de relações que envolvem o relato histórico e o relato ficcional sem todavia definir as limitações que incidem no grau zero da narratividade e na divergência dicotômica entre aquilo que produz o real e o que origina a ficção. Sobre o discurso da história, Ricoeur diz que consiste em levar a cabo uma indagação, uma inquirição, uma “Forschung”. E que a história, por mais que resulte de uma ideologia, de uma ficção ou de uma instituição, ela tem que se amoldar à uma exigência específica: o arquivo. E essa exigência faz com que a história tenha que romper continuamente com a ideologia e com a ficção, sendo o seu vetor principal a conjectura.

Para Ricoeur o que diferencia mesmo um texto fictício de um texto histórico é sua origem e sua destinação. Porque tanto o poeta quanto o historiador dentro do âmbito específico da estética de construção lingüística de cada estilo, dirigem-se a leitores visando à compreensão destes em relação as suas reflexões. E ambos podem inventar e silenciar sobre certos acontecimentos.

Desde os tempos clássicos da épica que ocorre o entrecruzamento da ficção, presente na poesia, com a vida real relatada pela história, como atestam a *Ilíada* e a *Odisséia*³⁰.

³⁰Essa projeção da vida para a ficção por meio da poesia na *Ilíada* e *Odisséia* faz com que haja uma correspondência entre o humano e o heróico, entre os mortais e os deuses. Isso, segundo Lukács, significa na *Ilíada* e *Odisséia*, a busca da essencialidade da vida no desejo utópico de esboçar o mapa

Tanto é assim que os poemas homéricos possuem uma *mímesis* que prima pela estrutura sensorial, linguística e, sobretudo, sintática, relativamente simples, principalmente quando apresenta a imagem do homem em sua relação com a realidade da vida que descreve.

Para Auerbach (2004), Homero tenta a todo custo mostrar que a alegria pela exigência sensível é tudo para os personagens, e sua mais alta intenção é apresentar esta alegria. Entre lutas e choupanas, aventuras e perigos, o poeta mostra caçadas e banquetes, palácios e choupanas de pastores, competições e lavatórios, relatando poeticamente a história de um modo de vida próprio daquele povo naquele tempo imemorial.

Para que ocorra a transmutação de ações históricas para o plano da poesia é necessária a criação de um simbolismo que se atém ao uso de imagens pitorescas através de metáforas que sintetizarão uma forma “teleológica” de destino para a vida na ficção. Percebe-se que desde Homero que a poesia define-se como uma condição de transformação do ser humano, por expor conflitos que confrontam paradoxos da representação poética e da representação histórica numa perspectiva que configura/refigura a identidade de um povo.

O poema *O Guesa*, de Sousândrade, é exemplo de construção/reconstrução da história segundo a ótica do colonizado americano. O sujeito da enunciação revela a consciência do poeta engajado, cujo papel é deixar registrada a sua compreensão acerca dos fatos históricos, sabidos por outrem ou

arquetípico da humanidade, através de respostas dadas antes mesmo do espírito em sua marcha histórica encontrar a pergunta ancestral: “Como pode a vida tornar-se essencial?” E, para responder a esta pergunta ancestral, segundo Lukács, é que Homero cria a Épica como uma narração em forma de poemas que têm como aspecto interior a alusão ao heróico, ao nacional a ao maravilhoso, segundo uma composição que designa uma eternidade envolta por um simbolismo redentor por transcender o mundano mediante uma dimensão que passa pelo sentido de um *telos*. Lukács, em seu livro *A Teoria do Romance*, diz ainda que esse é um tempo afortunado, onde não há filosofia, ou, o que dá no mesmo, todos os homens desse tempo são filósofos, e onde a paixão é o caminho predeterminado pela razão para a perfeita individualidade. Não há ainda nenhuma interioridade, pois ainda não há nenhum exterior, nenhuma alteridade para a alma. O homem, ao sair em busca de aventuras e vencê-las, desconhece o real tormento da procura e o real perigo da descoberta. Ele ainda não sabe que pode perder-se, e nunca imagina que terá de buscar-se. Segundo Lukács, essa é a era da epopéia. E não é a falta de sofrimento ou a segurança do ser que revestem homens e ações em contornos jovialmente rígidos, mas, sim, a adequação das ações às exigências intrínsecas da alma: à grandeza, ao desdobramento, à plenitude. Pois, nessa época a alma ainda não conhece em si nenhum abismo que a possa atrair à queda ou a impelir a alturas ínvias, que a divindade que preside o mundo e distribui as dádivas desconhecidas e injustas do destino posta-se junto aos homens; as dádivas são incompreendidas, mas, conhecidas, então, toda a ação é somente um traje bem-talhado da alma: “Ser e destino, aventura e perfeição, vida e essência são então conceitos idênticos. Pois a pergunta da qual nasce a epopéia como resposta configuradora é: como pode a vida tornar-se essencial? E o caráter inatingível e inacessível de Homero – e a rigor apenas os seus poemas são epopéia – decorre do fato de ele ter encontrado a resposta antes que a marcha do espírito na história permitisse formular a pergunta” (LUKÁCS, 1996, p. 179).

vividos por ele mesmo entre as tantas possíveis versões e leituras que se farão dessa mesma história. Verdade ou invenção, nem sempre se sabe ou se pode distingui-las. Daí Cuccagna afirmar que:

Sousândrade, na sua missão de moralista, educador e reformador da sociedade brasileira, sentia a necessidade de denunciar a condição do indígena dominado pela ignorância e pela degradação, e indicava como responsáveis diretos pelo prolongamento dessa situação histórica todos os que, entregues à corrupção e ao proveito pessoal, exploravam os índios, ou, ainda pior, subjugavam-nos aos próprios vícios, conforme se depreende, por exemplo, destas afirmações que o poeta faz logo depois de ter findado a representação do “Tatutrema” (CUCCAGNA, 2004, p. 145).

Segue os versos em que se dá a denúncia do poeta:

Chamem elles, embora, louco ao sábio
 Que os cancos sociaes descobre à luz;
 Complice é quem protrae, torcendo o labio,
 A aquelles para os quaes veiu Jesus;
 Quem deixa a corrupção lavrar occulta;
 Quem por lei do interesse, ou cobardia,
 Não vê que a humanidade se sepulta
 E que a patria decae dia por dia.

(SOUSÂNDRADE, 2003, p. 47).

As verdades construídas pelo poeta resultam da sua escolha individual por um determinado modo de vida a serviço da justiça e da lealdade para com a sua alteridade, que nesse caso é representada pelo índio americano, dilacerado pela crueldade do momento histórico. De toda forma, essas verdades escolhidas nunca são isentas e acabam por embaralhar os limites já tênues do fato e da imaginação, esfumando a visão do leitor. A realidade é construída à medida que a narrativa avança para uma realidade plural porque desvela uma América antagônica sob vários pontos de vistas.

Ao dar voz a personagens que são subjugadas na história real – como os índios –, Sousândrade adota uma postura ideológica que pretende contestar as verdades oficiais. Então, cada uma das personagens interpreta o mundo à sua volta sob seu próprio prisma em tensão dialética, como ocorrem nos episódios “Tatutrema” e “Inferno de Wall Street”, onde há uma confluência de vozes se

intercalam ressaltando a primazia da intriga na busca da universalidade da ação que se representa na narratividade.

Nos dois episódios citados, a estrutura fragmentada e os diálogos de cunho político e filosófico entre o herói Poeta-Guesa e demais personagens jogam o leitor para dentro de um labirinto, cabendo-lhe, portanto, achar o seu próprio “fio de Ariadne” que lhe permita construir “uma” história a partir da sua própria leitura. O poema *O Guesa* é um constructo e não um simulacro de uma realidade onde não se nega o passado, mas se problematiza o modo de conhecer deste passado que se atualiza no presente, porque Sousândrade já percebe a sua projeção no futuro com verdades desveladas através da linguagem no interior do texto, que não se constitui em uma realidade em si, mas em uma possível representação da ação histórica configurada em narrativa poética.

3.2 A ação significativa na história e na poesia: *representância e variações imaginativas*

A linguagem visa a configuração da ação por meio de uma operação que fixa os diversos elementos integrantes da intriga na rede discursiva da narratividade. Para isso, torna-se necessária a síntese da heterogeneidade da ação por meio da tríplice *mímesis* a partir da compreensão do mundo concreto da ação como condição à sua composição textual, evidenciando o caráter ontológico³¹ conferido por Ricoeur ao narrativo, segundo uma implicação que se caracteriza como o momento da “colisão entre o mundo do texto e o mundo da vida”.

A ação passa a ser significativa por meio da semântica que lhe é designada quando se faz a sua articulação com as noções de objetivo, motivo e fim conforme uma relação de intersignificação que possibilita a sua compreensão no campo prático. A semântica será pertinente quando o seu uso for coerente com a modalidade de discurso pertencente a determinada comunidade histórica. Para que

³¹Ricoeur acredita que o sujeito está originalmente mergulhado no mundo no qual se enraízam as *estruturas inteligíveis, as fontes simbólicas e o caráter temporal da ação*, formando, assim, a *mímesis* I da sua hermenêutica. O sujeito, por estar no mundo e ser afetado pelas situações, procura se orientar por meio da compreensão. Percebe-se uma influência heideggeriana nesta concepção de Ricoeur.

esta ação seja representada ou imitada é necessária a sua identificação mediante a semântica que a torna inteligível como *muthos* (*mise en intrigue*), exigindo uma competência que a efetive como ação significativa através da narração.

Ricoeur acentua a importância das fontes simbólicas do campo prático na pré-compreensão da ação, isto porque os costumes, os hábitos de uma comunidade, exprimem um simbolismo que convencionam um contexto significativo em razão do qual a ação receberá um dado valor. Assim, a ação encontra-se mediatizada pelo simbolismo que a convencionam como significativa no campo prático, passando a ter a sua representação na narrativa mediante essa semântica pré-formada.

A pré-compreensão possui um caráter temporal que constitui as estruturas envolvidas na ação que solicitam a sua narração. Essas estruturas induzem à narração, na medida em que remetem a ação para a rede conceitual e para a dimensão múltipla do tempo: a ação passa a ser narrada no presente como ocorrida no passado e implicando no futuro.

Segundo Ricoeur, essa articulação do tríplice presente desvincula-se do plano interior da *anima* e passa a ser processada no plano da existência cotidiana, daí a reclamação da ação pela sua narratividade³².

Com efeito, os traços temporais da ação são indutores da narração uma vez que a multiplicidade temporal é percebida a partir da experiência cotidiana da própria vida, que se cruza com outras histórias de vida, em perspectivas individuais e coletivas num emaranhado de experiências que formam os sistemas simbólicos de uma cultura. Muitas das vezes essas histórias são recontadas ainda sem a ordenação de *récit*, mas pela necessidade de compreensão da ação que se enuncia e como o sujeito está mergulhado no universo da linguagem, a sua ação reclama a enunciação, o que o impele a transcender o seu mundo privado e lançar-se para o mundo público, dos códigos sociais e testemunhos. É dessa experiência primeira

³²Esse deslocamento da estrutura temporal concordante-discordante do âmbito da subjetividade, como pensou Agostinho, para o âmbito da práxis é feito por Ricoeur por meio da noção heideggeriana de intratemporalidade, por corresponder a um dos níveis da hierarquização existencial do *Dasein*, que consiste na composição do tempo conjuntamente com a historicidade. Segundo Leal (2002, p. 47): “A intratemporalidade constitui o nível menos autêntico da escala temporal heideggeriana, uma vez que o dizer sobre o tempo é posto em paralelo com a representação linear. Uma simples sucessão de agoras abstratos. Embora a intratemporalidade se estabeleça dentro do agir cotidiano, esta não se confunde com o tempo cronológico. Essa irredutibilidade da ação a uma sucessão cronológica e sua inscrição sobre uma ontologia do tempo são os aspectos que guardamos do empréstimo de Ricoeur à Heidegger”.

com o tempo que tem procedência uma história recontada como uma pré-narrativa que se constituirá em intriga a partir da *mímesis II*, com o *mundo do como se*.

É nesse limite que a ação será recontada enquanto uma representação da historiografia ou uma representação poética. Ora, a representação da história tem como propriedade intrínseca a *representância*, que alude ao passado histórico quando referido ao real, ou seja, aquilo que passou e que está relacionado com esse passado como uma função que o caracteriza de modo *indireto*, por ser um *conhecimento por rastro*.

Ricoeur (1985, p. 252) em *Temps et récit III* levanta as seguintes questões: “que signifie le terme ‘réel’ appliqué au passé historique? Que pouvons-nous dire quand nous disons que quelque chose est ‘réellement’ arrivé?” Isto porque a representação na história tem como ponto de origem “a presença do ausente”, isto é, a ação passou, porém, deixou *rastros (trace)* que são qualificados como a matéria pela qual algo passou, a *passadidade (passéité)*, e compôs uma imagem do acontecimento. Assim, a *passadidade* é a passagem em que se inscreve a matéria do acontecimento.

A refiguração da ação histórica passa não somente pela compreensão de algo ausente, mas, ainda, pelo ausente anterior, ou seja, pela intelecção do “enigma do passado”: ao mesmo tempo aquilo que foi (*ce qui a été*) e aquilo que não é mais (*ce qui n’est plus*). A solução para este enigma ocorre em duas etapas singulares: na primeira atribui-se ao traço o caráter de *impressão* com função de “efeito-signo” da passagem – algo se passou deixando vestígios de sua passagem; na segunda etapa identificam-se as características da semelhança como uma relação que se estabelece entre o retrato e o seu retratado; ou ainda, como entre a cópia e o original – faz-se analogia entre a passagem de algo e seu vestígio.

E a noção de “representância” procura dar conta dessa condição indutora da representação da ação em sua solicitação de narrativa histórica, quando significa referência ao passado dos contemporâneos como meio de compreensão dos seus predecessores. É no âmbito dessa “presença do ausente” que a representação da história encontra seu ponto de origem, porque remete à distinção fundamental de uma imagem presente de um ausente anterior - que possibilita a narrativa histórica, e uma imagem presente de um ausente irreal - que possibilita a narrativa literária.

Esse presente do ausente irreal do mundo da ficção emerge do mundo da ação que é estruturado significativamente pela narrativa. Ricoeur diz que a

narratividade não deve ser compreendida como uma projeção da literatura sobre a vida, mas significa essencialmente a continuação das histórias não ditas. A narrativa literária desvincula-se do mundo da ação efetiva pela introdução da inovação semântica que possibilita a criação de mundos imaginários e mundos possíveis de serem habitados.

Para que ocorra a criação desses mundos ficcionais, a imaginação revela-se como produtora de um conhecimento que se realiza ao modo de um “ver-como³³”, viabilizado pelo processo metafórico que, segundo Ricoeur, mais faz ver semelhanças do que as cria, reestruturando campos semânticos com a aproximação de significados pertencentes a âmbitos diferentes, criando, assim, uma nova perspectiva da realidade. Ricoeur afirma que a imaginação:

Avant d’être une perception évanouissante, l’image est une signification émergente”. É na linguagem poética que o papel da imaginação se evidencia porque gera e configura imagens unicamente pela linguagem e, segundo o filósofo, “Le poète est cet artisan en langage qui engendre et configure des images sur le seul moyen du langage (RICOEUR, 1986, p. 244).

É por meio da imaginação que o mundo da narrativa poética suspende a referência imediata ao mundo circundado para fazer emergir uma referência de segundo grau ao abrir espaço à manifestação de novas possibilidades do ser, ao proporcionar um distanciamento dos compromissos próprios do mundo da ação efetiva.

Assim, Ricoeur diz que o discurso poético deixa-ser (*laisse-être*) o pertencimento profundo ao mundo da vida, deixa-se-dizer (*laisse-se-dire*) a ligação ontológica do nosso ser aos outros seres e ao ser. Essa referência é considerada pelo filósofo como primordial na medida em que se desvia da designação imediata e visa indiretamente a realidade, alcançando uma sua dimensão fundamental por constituir o que ele chama de “novo efeito de referência” que “Ce nouvel effet de référence n’est pas autre chose que le pouvoir de la fiction de redécrire la réalité” (RICOEUR, 1986, p. 246).

Esse poder da ficção de redescrever a realidade lhe é possibilitado pela metáfora que possui as características de radicalidade e de organização tal qual o

³³“Imaginer, c’est d’abord restructurer des champs sémantiques. C’est, selon une expression de Wittgenstein dans les *Investigations philosophiques*, voir-comme...” (RICOEUR, 1986, p. 243).

“modelo³⁴” no discurso científico ao explicitar um domínio da realidade desconhecido em função de um domínio melhor conhecido. Assim também a ficção, por meio da metáfora, desdobra sistematicamente a realidade desvelando novas dimensões imaginativas do mundo da vida. Por isso, ficção e poesia “visent de l’être, non plus sous la modalité du pouvoir-être. Par là même, la réalité quotidienne est métamorphosée à la faveur de ce qu’on pourrait appeler les variations imaginatives que la littérature opère sur le réel” (RICOEUR, 1986, p.128).

As variações imaginativas são produzidas pela ficção ao engendrar um tempo singular à experiência viva das personagens da narrativa literária. Essa noção de “variação imaginativa” aparece em Ricoeur como sendo de origem husserliana, mas não se aplica exatamente ao modo eidético de Husserl. As variações imaginativas sobre o tempo irrompem em relação à experiência vivida e à narrativa histórica porque, segundo Ricoeur, como a história precisa responder às aporias da fenomenologia do tempo cria um terceiro tempo que faz a mediação entre o tempo vivido e o tempo cósmico, inscrevendo o tempo vivido no tempo cósmico através do tempo histórico por procedimentos de registros tais como: calendário, arquivos, seqüência de gerações, documentos e vestígios ou rastros. Já, a narrativa de ficção responde às mesmas aporias com a criação de variações imaginativas.

Com efeito, ocorre uma oposição entre o tempo histórico e o tempo de ficção, porém, é em torno do eixo do tempo histórico que se dão as variações imaginativas estabelecendo uma dependência da ficção em relação à história, o que faz aparecer um entrecruzamento da história com a ficção no processo de refiguração do tempo, tanto na consciência de se ser afetado pelo tempo como na constituição da identidade narrativa. Isto fica evidenciado nas narrativas literárias em que o mundo da história é trazido para o interior do mundo da ficção com liberdade do narrador, que mesmo contando ações históricas não se dobra aos conectores

³⁴Ricoeur refere-se ao conceito de modelo defendido por Max Black como uma representação do real ou do imaginário, e que a sua criação encontra-se na capacidade da imaginação científica em formular objetos paralelos aos conceitos prévios da zona de investigação, outorgando uma estrutura e uma terminologia expressa que possibilitam ao cientista elucidar o menos conhecido. O uso de modelos na ciência aprecia suposições prévias e implicações que nortearão as operações de transferências de enunciados, pertencentes ao domínio secundário, em enunciados aplicáveis ao domínio original. É nessa transposição que se configuram às regras de interpretação dos modelos, pois a sua tradutibilidade se fundamenta no isomorfismo das relações entre o real e o imaginário. É nessa operação de transposição que o modelo se identifica com a metáfora (RICOEUR, 1975, p. 118).

específicos da reinscrição do tempo vivido sobre o tempo cósmico. Ricoeur em *Temps et récit III* diz:

En ce sens, de l'épopée au roman, en passant par la tragédie et la comédie ancienne et moderne, le temps du récit de fiction est libéré des contraintes qui exigent de le reverser au temps de l'univers. La recherche des connecteurs entre temps phénoménologique et temps cosmologique – institution du calendrier, temps des contemporains, des prédécesseurs et des successeurs, suite des générations, documents et traces – paraît, en première approximation du moins, ainsi perdre toute raison d'être. Chaque expérience temporelle fictive déploie son monde, et chacun de ces mondes est singulier, incomparable, unique (RICOEUR, 1985, p. 230-231).

Daí que a experiência fictícia do tempo tem poderes para relacionar à sua maneira a temporalidade vivida e o tempo percebido como uma dimensão do mundo. É assim que a epopéia, o drama ou o romance introduzem personagens históricos, acontecimentos datados e sítios geográficos conhecidos às personagens, aos acontecimentos e aos lugares inventados.

Essa experiência fictícia é vivenciada por Sousândrade na sua narração de *O Guesa*, que em várias passagens tem como referência ações históricas do mundo real, como no Canto Décimo, *O Inferno de Wall Street*, em que conta sobre a visita do Imperador D. Pedro II aos Estados Unidos, na abertura da Exposição Universal de 1876³⁵, na cidade de Filadélfia, durante a comemoração do centenário da assinatura da declaração da independência daquele país.

Sousândrade insere no poema notícias de recortes de jornais da época e transforma em versos situações reais ocorridas, como a queda acidental ao mar de D. Pedro II ainda quando se encontrava a bordo do navio “Hevelius”, que foi notícia publicada no jornal “Herald”. O poeta transforma a queda literal de D. Pedro II em uma metáfora que simboliza a queda do poder monárquico, há tanto esperada. Veja-se como em versos ficam a situação cômica e também a sátira feita à tradução

³⁵Foi a primeira Exposição mundial nos E.U.A., aconteceu na cidade de Filadélfia e as instalações foram projetadas por Hermann Schwarzmann, mas a idéia da exposição é creditada a John L. Campbell. Estavam presentes à cerimônia de inauguração, o presidente norte americano Ulysses Grant e D. Pedro II. Nesta Exposição foram apresentados ao público pela primeira vez, o telefone de Alexander Graham Bell, a máquina de escrever Remington e o ketchup Hein. Também bastante noticiada foi a presença da delegação brasileira na Exposição, pelo jornal brasileiro em Nova Iorque, *O Novo Mundo*: “Quando a delegação brasileira atrasava-se nos seus preparativos. O editor comenta que estariam seguindo a velha tradição de “Não fazer hoje o que pode ser feito amanhã” (NM6:95). *O Novo Mundo* publicou os retratos de D. Pedro II e do Presidente Grant, quando inauguraram a Exposição (6:176) e noticiou todos os prêmios conquistados nela pelos brasileiros (WILLIAMS, 1976, p. 201).

feita por D. Pedro II do hino nacional norte-americano que continha equívocos, fato também noticiado no jornal “Herald”, sob o título de “Bandeira Estrelada”.

**(Salvados passageiros desembarcando do ATLANTICO;
HERALD deslealmente desafinando a imperial ‘ouverture:’)**

– Agora o Brazil é república;
O Thono no Hevelius caiu ...
But we picked it up!
Em farrapo
‘Bandeira estrelada’ se viu.

(SOUSÂDRADE, Canto Décimo, 2003, p. 145).

A visita de D. Pedro II foi amplamente divulgada nos Estados Unidos e o imperador preferiu viajar anonimamente pelo país como um cidadão comum. Sousândrade atento, registra em versos todos os acontecimentos da época:

**(Um rei yankee desembarca entre os imigrantes nas
BATTERIAS, bebe águas republicanas na fonte de
BOWLINGGREEN e desaparece; o povo saúda os Carros de
CASARINO E ANTONIO pelo de JULIUS-CESAR:)**

– Off! Off! Para São francisco off,
Sem primeiro a Grant saudar!
Só um spokesman ...
Disse amen ...
Que a Deus deve e não a César.

(SOUSÂDRADE, Canto Décimo, 2003, p. 145).

Sobre a exposição da tela A Carioca, de Pedro Américo, no evento de Filadélfia, Sousândrade assim expressa a admiração americana:

**(Commissarios em PHILADELPHIA expondo a Carioca
De Pedro-Americo; QUAKERS admirados:)**

– Antidiluvio ‘plesiosaurus’,
Industria nossa na Exposição ...
= Oh Ponza! Que coxas!
Que trouxas!

(SOUSÂDRADE, Canto Décimo, 2003, p. 145).

Esses acontecimentos datados não arrastam o tempo da ficção para o espaço gravitacional do tempo histórico. Segundo a hermenêutica de Ricoeur, ocorre exatamente o contrário: como o narrador e o herói são fictícios arrastam as referências a acontecimentos históricos para um despojamento de sua função de representância relativa ao passado histórico, conferindo-lhes o estatuto de “irreal” ao fazerem parte da ficção, isto porque os acontecimentos históricos já não são mais denotados, mas, sim, mencionados.

É o caso destes versos de *O Guesa*, em que a visita de D. Pedro II aos Estados Unidos insere-se como um episódio sem referência empírica porque foi neutralizado enquanto acontecimento histórico. Vejam-se, ainda, essas estrofes em que Sousândrade idealiza que o imperador está perdendo poder no Brasil e prevê a sua queda fazendo menção à data da abdicação de D. Pedro I.

**(Detectives furfurando em Main – Building;
telegrama Submarino:)**

O Imperador sta no Brasil.
– Não está! Christova
É a nova,
De lá vinda em Septe de Abril!

(SOUSÂNDRADE, Canto Décimo, 2003, p. 145).

Em todos os versos do *Inferno de Wall Street*, o poeta mantém a figura de D. Pedro II como vilão, o que atesta a sua profunda aversão ao regime monárquico e, conseqüentemente, à figura do imperador que em todo o poema *O Guesa* é tratado de modo sarcástico. Sousândrade empreende em todo o episódio da visita de D. Pedro II, no Canto Décimo, um diálogo entre a República e a Monarquia através das figuras do Presidente Grant e de D. Pedro II. Este colóquio imaginário é permeado por várias vozes de outras personagens históricas como Babcock, Belknap, e “assume o aspecto de um ‘desafio’ poético-satírico, onde são encarnadas as galas do Império e também não deixam de ser verberadas as mazelas que assolam a República” (CAMPOS, 2002, p. 71).

(PRESIDENTE GRANT com impassibilidade e seus ministros BABCOCK, BELKNAP, etc. lendo o SUN e cumprimentando a Dom Pedro:)

-De *greenback* as almas saúdam
 Ao vento de oiro Imperador!
 = '*Bully Emperor*' incrente
 Em sua gente,
 É tal rei tal reino, Senhor?

(DOM PEDRO com impaciência ao GENERAL GRANT:)

– Porque, Grant, á penitenciaria
 Amigos vos vão um por um?
Forgeries, rings, wrongs; Ira's songs
 Cantar vim no circo Barnúm!

(GENERAL GRANT e DOM PEDRO:)

– Fazei-nos os cabellos brancos...
 Um filho das leis do amanha!
 =Com Romanos ... Papa; Satrapa,
 Com Gregos; *Napóleon*, com Grant!

(SOUSÂNDRADE, Canto Décimo, 2003, p. 146).

Para Ricoeur, os acontecimentos e personagens históricos ao serem incluídos na ficção passam a gravitar em esferas temporais heterogêneas e postas na dimensão do imaginário. Assim, o dinamismo das seqüências temporais pode ser derivado do antagonismo entre o tempo mortal e o tempo monumental. O narrador não enuncia a sua narrativa em antinomias especulativas temporais, mesmo quando estas são existenciais, mas em experiências-limites entre as quais insere a gama das experiências singulares que escolheu para colocar em cena.

Por isso, Ricoeur (1985, p. 234) diz: “La question est dès lors de savoir de quelle manière une parcelle d'événements mondains est incorporée à l'expérience temporelle des personnages de la fiction. C'est à cette question que la fiction réplique en déployant l'éventail des variations imaginatives qui répondent à l'aporie majeure de la phénoménologie”. As narrativas sobre o tempo e a inscrição feita pela ação histórica do tempo vivido sobre o tempo cósmico possibilita uma compreensão das características não-lineares do tempo fenomenológico que o tempo cronológico oculta, em razão do seu embutimento na grande cronologia universal.

É assim que em *O Guesa*, Sousândrade se transporta livremente pela imaginação ao fazer a unificação do fluxo temporal que consiste numa espécie de imbricação que resulta da sobreposição de um tempo sobre outro tempo permeado pelo presente vivo, que é o seu próprio tempo de existência. Com efeito, o herói

Poeta-Guesa faz a incursão em um passado mítico pela voz do narrador que se encontra no presente do século XIX, sendo ainda lançado para o futuro da República tão sonhada.

O herói Poeta-Guesa tem a missão de gerar a sua própria duração, fazendo recobrirem-se presentes pertencentes ao passado do Inca que vivia nos Andes com o vivido no presente do poeta, que vaga pelas ruas de Nova Iorque e que recorda a sua infância no Maranhão, seu passado projeta tanto o Inca como o poeta a um futuro antecipado pelo delírio da busca da República, já real nos Estados Unidos da América.

Tal entrecruzamento do tempo histórico com o tempo da ficção numa confluência da divergência à convergência entre narrativa histórica e narrativa de ficção concretiza-se com o ato de *afigurar-se* inscrito pela metáfora ao introduzir o fenômeno do *como se*. Isso ocorre inicialmente porque a história reinscreve o tempo da narrativa no tempo do universo e o imaginário interfere na consideração do *ter-sido* da ação histórica, o rastro, que se organiza como *efeito-signo*, exigindo por parte do sujeito uma atividade sintética operada por meio da imaginação. A síntese ocorre através de inferências de tipo causal aplicadas ao rastro e atividades de interpretação ligadas ao rastro como marca presente que vale pela coisa passada.

Segundo Ricoeur (1985, p. 334), “cette activité synthétique, qu'exprime bien le verbe retracer, résume à son tour des opérations aussi complexes que celles qui sont à l'origine du *gnomon* et du calendrier”. As atividades que mediatizam e esquematizam o rastro como presença da coisa ausente, são permeadas pelo caráter imaginativo que o *afiguram* de acordo com o contexto de vida, o ambiente social e cultural em que ele se imprime. Porém, a sua dimensão ficcional advém quando a imaginação, para além da sua inscrição na historiografia, dimensiona-o ao modo do *ver-cómo* da arte poética por meio da inovação semântica.

3.3 Imaginação e inovação semântica

Em Ricoeur a pertença da imaginação se inscreve na linguagem. Isto porque ele pensa a imaginação a partir da concepção kantiana³⁶ de possuir dois

³⁶Ricoeur em resposta ao crítico Michel Philibert no seu ensaio “Imaginação Filosófica: Paul Ricoeur como cantor de ruínas”, diz: “Poder-se-á afirmar que a imaginação não é apenas um tema sobre o

movimentos importantes: o reprodutor e o produtor, que se complementam para a primeira síntese no processo do esquematismo que é o de produzir uma imagem à um conceito. A imaginação reprodutora consiste na evocação da coisa ausente, “mais existant ailleurs, sans que cette évocation implique la confusion de la chose absente avec les choses présentes ici et maintenant” (RICOEUR, 1986, p. 239).

Ela tem a função de “substituir” o ausente com a representação de uma existência empírica como retratos, quadros, desenhos, diagramas, etc. Ou seja, acrescenta ao “rastros” as características reproduzidas pela cultura, ambiente e situação em que se insere. Já, a imaginação produtora evoca coisas inexistentes por meio de ficções que podem se desenvolver como sonhos, “et les inventions dotées d'une existence littéraire, tels les drames et les romans”. Assim, a imaginação está relacionada diretamente a um uso específico da linguagem por meio do processo metafórico que gera a inovação semântica. Com efeito, a imaginação produtora aparece afirmada e confirmada em sua importância às próprias circunstâncias do discurso em que se objetiva. Ou seja, o discurso cujo uso gera o imaginário.

A imaginação produtora está presente quer na metáfora, quer na narrativa. Na metáfora, a imaginação irrompe como mediação específica à criação de um novo sentido das “ruínas” da predicação literal³⁷. Isto porque, para Ricoeur, a imaginação é a visão súbita de uma nova pertinência predicativa que se constrói na ou a partir da impertinência. Daí, a sua irrupção na linguagem ser sob a forma da metáfora³⁸ no uso desviante dos predicados no quadro da frase completa.

Por isso, cabe referir-se à uma enunciação metafórica em contrapartida à uma palavra empregada metaforicamente. A nova pertinência semântica criada pela enunciação metafórica repercute no discurso como um todo. Porque para o filósofo: “Imaginer, c'est d'abord restructurer des champs sémantiques”. Ora, no

qual a filosofia assenta, mas que constitui a própria operação através da qual um autor luta por 'pensar algo mais'. Esta última expressão, que retirei do parágrafo 59 da *Crítica da faculdade de julgar*, sugere que não é simplesmente o esquematismo kantiano, de acordo com a *Crítica da razão pura*, que deve ser evocado com vistas a justificar esta esfera imaginária constitutiva do discurso filosófico em acto, mas também a imaginação em acção no julgamento reflexivo, cuja teoria Kant expôs na sua terceira crítica” (HAHN, 1997, p. 82)

³⁷O sentido literal é imediato e definido pelo contexto, sendo a sua interpretação um problema lexical ou de semântica estrutural, quando o que produz os efeitos de sentido estiver no nível estrutural.

³⁸Cf. Castro (2002, p. 256) “Enquanto vemos a imaginação como a ponte necessária para a captação do sentido da metáfora que se dá pela passagem do sentido literal para o sentido figurado das palavras componentes de uma metáfora, ETXEBERRIA MAULEON, aplicando a analogia do esquematismo kantiano entende que é a própria metáfora que é a ponte. Ponte, no sentido em que ela é o momento onde se dá a mediação entre a força literal e a força figurativa, tal como a imaginação, em Kant, na *Crítica da razão pura*, estabelece a ponte entre a sensibilidade e o entendimento”.

esquematismo kantiano a imaginação é mais um método que um conteúdo pelo fato de dar uma imagem à um conceito e, ainda, uma regra para a produção desta imagem. Esta operação na linguagem visa apreender o semelhante em procedência à assimilação predicativa que responde ao choque semântico.

Daí, que se passa a “ver-como”: “nous voyons la vieillesse comme le soir du jour, le temps comme un mendiant, la nature comme un temple où de vivants piliers...” É neste íterim que a imaginação produtora kantiana é introduzida no âmbito da linguagem, ou seja: “En bref, le travail de l'imagination est de schématiser l'attribution métaphorique. Comme le schème kantien, elle donne une image à une signification émergente” (RICOEUR, 1986, p. 244).

A criação da tessitura da intriga pela imaginação produtora evidencia a sua liberdade frente a razão e/ou ao empírico por fazer aparecer o que o conceito³⁹ não dá conta de mostrar. Na imaginação produtora eclode o segredo da criação como momento ímpar de criatividade em que faz aparecer mundos possíveis, mediante o pôr-em-intriga que se desenlaça pela composição de uma narrativa literária.

Ricoeur faz um exame de como a imaginação produtora se manifesta em grandes escritores da literatura moderna, nos romances de Proust, *Em busca do tempo perdido*; Virgínia Woolf, *Mrs. Dalloway*; e, Thomas Mann, *A Montanha Mágica*, para a criação de variações imaginativas sobre o tempo trazidas à linguagem por meio de um discurso metafórico em que leitor e personagens se imbricam e se diferenciam, naquilo que aprendem segundo um traço identificado na arte de narrar.

Em todos os autores citados, a imaginação produtora ultrapassa as dualidades básicas que organizam a apreensão do tempo e proporciona o conhecimento ulterior de “dimensões qualitativas” da experiência com o tempo. Em Marcel Proust, na obra *Em busca do tempo perdido*, as dimensões temporais de dualidade organizam-se nas experiências de um “tempo perdido” e um “tempo

³⁹Ricoeur afirma em *La métaphore vive* que o conceito não pode ser derivado da percepção ou da imaginação por causa da descontinuidade dos níveis de discurso ser instaurada pela própria estrutura do espaço conceitual em que se inscrevem as significações, quando estas se separam do processo de natureza metafórica do qual se originam. É o poder do especulativo que fornece o horizonte, ou melhor, o espaço lógico segundo o qual a elucidação do intento significativo do conceito se distingue radicalmente de toda explicação genética, que se dá a partir da percepção ou da imagem. Ricoeur diz que a esse propósito, a distinção feita por Husserl entre elucidação (*aufklärung*) dos atos que conferem a significação e toda a explicação (*erklärung*) de estilo genético tem a sua origem no horizonte especulativo no qual se inscreve a significação logo que ela assuma o estatuto conceitual.

redescoberto” em dimensões também duais de experiências se dando “no tempo” e “fora do tempo”. Essas polaridades são estendidas em relações variadas com a experiência maior com o tempo monumental, para ser possível tornar o tempo cronológico e histórico: “Quant aux épisodes de *la Recherche*, ils se répartissent avant et après la Première Guerre mondiale; les développements de l’Affaire Dreyfus y fournissent des repères chronologiques aisés à identifier, et la description de Paris pendant la guerre s’y insère dans un temps expressément daté”. Aparecendo assim as experiências com o próprio tempo e a eternidade.

Em Virgínia Woolf, a experiência de dualidade se dá entre o tempo monumental e o tempo cronológico ocasionando a irrupção de um tempo interior percebido como uma dimensão do mundo: “Ainsi, l’intrigue de *Mrs. Dalloway* est nettement située après la Première Guerre mondiale, exactement en 1923, et se déroule dans le cadre monumental de ce qui était encore la capitale de l’Empire britannique”. Em Thomas Mann, a experiência com o tempo aparece como uma oposição entre um tempo sem medida e um tempo cronológico medido, ou seja, o confronto entre o tempo cósmico e o tempo vivido, em que a guerra é também marca de acontecimento do tempo cronológico: “De même, les aventures de Hans Castorpo, dans *Der Zauberberg*, appartiennent clairement à l’avant-guerre et débouchent explicitement sur la catastrophe de 1914”. (RICOEUR, 1985, p. 332-333).

As manifestações de experiências com o tempo são organizadas nas narrativas de ficção como condição da própria *diegese*, diz Ricoeur, em *Temps et récit*. E a imaginação produtora tem participação efetiva no ato criador da *mímesis*, que, em seu momento de *mímesis I*, a imaginação produtora atua dando ao símbolo um duplo sentido possibilitando que o mesmo ultrapasse a sua condição de sinal e releve-se à uma dimensão universalizante, exigindo um trabalho de interpretação em dois níveis diferentes: o da palavra e o do texto, porque, como símbolo, expressa semânticas diferentes e contraditórias.

No ato criador da *mímesis II*, a imaginação produtora faz a configuração dos recursos simbólicos do campo prático conferindo à ação uma legibilidade e uma normatividade de comportamento, que lhe dá forma, ordem e direção com a introdução do caráter temporal, dimensionando a ação à condição de ficção. Em *mímesis III*, torna-se necessária a imputação à imaginação produtora como pensada por Kant, na *Crítica da faculdade do juízo*. Ricoeur diz que se deve aproximar o ato configurante com o trabalho da imaginação produtora. Ele adverte que não se deve

entender a imaginação produtora como uma faculdade psicologizante, mas, antes, transcendental, porque possibilita às próprias condições da tessitura da intriga serem a matriz geradora das regras da composição narrativa.

Dans la première *Critique*, les catégories de l'entendement sont d'abord schématisées par l'imagination productrice. Le schématisme a ce pouvoir, parce que l'imagination productrice a fondamentalement une fonction syntétique. Elle relie l'entendement et l'intuition en engendrant des synthèses à la fois intellectuelles et intuitives. La mise en intrigue, également, engendre une intelligibilité mixte entre ce qu'on a déjà appelé la pointe, le thème, la 'pensée' de l'histoire racontée, et la présentation intuitive des circonstances, des caractères, des épisodes et des changements de fortune qui font le dénouement. C'est ainsi qu'on peut parler d'un *schématisme* de la fonction narrative (RICOEUR, 1983, p.1320).

Chama-se a atenção para o fato de que esse *esquematismo* ocorrido no campo da narrativa não é intemporal, na medida em que se constitui numa história com todas as características da tradição. O *esquematismo* apresenta-se como transmissão vívida de uma inovação sempre suscetível de ser reativada, quando se retorna ao momento de criatividade da imaginação produtora ao irromper a atividade inovadora do fazer poético. Isso evidencia a constituição de uma tradição que se sedimenta a partir de uma história resultante da prática tradicional e da inovação da própria tradição.

Daí que, por um lado, os paradigmas que constituem a tipologia da tessitura da intriga devem fazer referência à *sedimentação*, uma vez que determinadas formas, gêneros e tipos oriundos da imaginação produtora marcam a tradição narrativa, e o criador da tessitura da intriga terá que considerá-la. Por outro lado, está a *inovação* como correlativa à sedimentação como, no dizer de Ricoeur, uma “deformação regrada” onde surge o novo, com acréscimos e desvios em relação ao passado. Portanto, é essa variedade na aplicação que confere uma história à imaginação produtora e que, fazendo contraponto com a sedimentação, torna possível uma tradição narrativa. É em função da tradição narrativa que se pode classificar uma obra literária como pertencente à um determinado gênero, à uma determinada escola e à um determinado estilo.

Assim, por exemplo, em *O Guesa*, Sousândrade é considerado em alguns aspectos como condoreiro³⁹, pelo seu compromisso de “cantar” o índio americano.

³⁹O condoreirismo é uma corrente literária do romantismo que possuiu intensa impregnação político-social e nacionalista marcada por um lirismo intimista e amoroso por influência de Victor Hugo,

E qual o corvo taciturno voa
 Atravessando o rio sobre o vento,
 O vapor fumegando, n'um momento
 Rente à riba direita alveja a proa:
 Caminha ousado nas vermelhas rodas
 Que espanejam ao longe: aos sons ruidentes
 Saem da brenha às alterosas bordas,
 Ficam olhando os Índios inocentes.

(SOUSÂNDRADE, Canto Segundo, 2003, p. 36).

E, ainda, romântico⁴⁰, pela influência que sofreu de Victor Hugo e Byron ao impregnar um lirismo intimista e amoroso nos Cantos iniciais.

“E a claridade rósea
 Um grupo de alabastos
 Sorrindo, doce virgem,
 Esplendido donzel -
 Fulgem os seios brancos
 D'intenso amor pungidos;
 Cobre as purpúreas camas
 Dos sonhos o docel.

(SOUSÂNDRADE, Canto Terceiro, 2003, p. 51).

Mas, a *inovação*, que possibilita ao artista acrescentar o novo à tradição, também é percebida na criação de Sousândrade ao ultrapassar o romantismo e incorporar traços estilísticos que o conduzem à uma visão prospectiva que o projeta para a concepção da poesia moderna⁴¹.

tendendo para um lirismo de metáforas arrebatadas e ousadas. Esta corrente literária apreciou com maior ênfase as temáticas sobre o índio, o canto da pátria, a natureza e o abolicionismo, fugindo um pouco do egocentrismo dos ultra-românticos.

⁴⁰Sousândrade lança-se como poeta em plena era do romantismo no Brasil. A publicação do seu primeiro livro *Harpas Selvagens*, em 1857, é marcada pelo lirismo e se insere numa fase do romantismo dominada pelo individualismo e subjetivismo, dúvida, desilusão, cinismo e negativismo boêmio. Já, *O Guesa*, inicialmente intitulado *O Guesa errante*, teve a sua primeira publicação em São Luís, em 1868, em um volume denominado *Impressos*, e contém os Cantos Primeiro e Segundo, além de *Poemas Diversos*.

⁴¹Cf. Moisés (2001, p. 12-27) o modernismo encontra na *belle époque* o seu momento de explosão e não apresenta uma cronologia rigorosa. “Remontando a Baudelaire e Rimbaud (“Il faut être absolument moderne”, de “Adieu”), inicia-se por volta de 1880, segundo o consenso da crítica, e avança pelo século XX até uma data que varia de 1925 a 1950. Na verdade, embora o seu ápice possa ser localizado entre 1910 e 1930, a hegemonia do moderno permanece até os nossos dias, nas numerosas mutações que vem revestindo, numa sequência de “ismos” ainda longe de esgotar-se e igualmente longe de sugerir um deles para rotular a totalidade”. As características da poesia moderna são: respeito à liberdade do inconsciente, verso livre, rima livre, rapidez, síntese e polifonismo, etc.

(Pagã LUCRECIA antiga; moderna christã LUCRECIA:)

– Romana loba a Collatinus
 Vinga, em si cravando o punhal!
 = Yankee ursa s'embolsa
 Co'a solfa
 Dos assassinos de paschoal!

(SOUSÂNDRADE, Canto Décimo, 2003, p. 151).

A imaginação produtora é, assim, a faculdade que subjaz e funda o poder de auto-criação do ser humano e fomenta a autocompreensão mediada pelos signos, símbolos e textos. Ela continua atuando quando da transição da mimesis II para a mimesis III por meio do ato de leitura, que continua solicitando o esquematismo e a tradicionalidade como recursos para que se possa superar a oposição de um “dentro” e um “fora” do texto.

Assim, estes dois elementos são categoriais para que haja a interação entre a operatividade da escritura e da leitura. Esta operatividade é apresentada por Ricoeur como dual:

D'un côté, les paradigmes reçus structurent les attentes du lecteur et l'aident à reconnaître la règle formelle, le genre ou le type exemplifiés par l'histoire racontée. Ils fournissent des lignes directrices pour la rencontre entre le texte et son lecteur. Bref, Ce sont eux qui règlent la capacité de l'histoire à se laisser suivre. D'un autre côté, c'est l'acte de lire qui accompagne la configuration du récit et actualise sa capacité à être suivie. Suivre une histoire, c'est l'actualiser en lecture (RICOEUR, 1983, p. 145).

A imaginação é a faculdade humana criadora da identidade pessoal porque tem a capacidade de inventar ações identificadoras da individualidade. Em Ricoeur, a imaginação ultrapassa as formulações individualizantes como, “eu sou”, “eu penso”, “eu quero” e abre para o autoconhecimento do “si-mesmo”, reflexivo e dotado com capacidade de se representar como um “outro” na *hermenêutica do si (soi)* que integra a existência como esforço e desejo de se ser. E a inovação semântica aparece na obra de Ricoeur a partir de *La métaphore vive*, 1975, como uma criação de sentido na e pela linguagem, presente na frase ou no texto, na metáfora ou na narrativa, pertencendo ao cruzamento da imaginação produtora mítico-poética com uma arqueologia do sujeito.

3.4 A pertença do discurso poético ao ato narrativo

Em *Métaphore Vive*, no estudo intitulado, *Le travail de la ressemblance*, Ricoeur parte do princípio epistemológico de discurso definido por Benveniste, para a submissão da sua tese de ser o discurso poético⁴² derivado do ato narrativo e pertencente ao quadro geral da comunicação, como pensado por Roman Jakobson. Isto porque, Jakobson tenta abarcar a totalidade dos fenômenos lingüísticos a partir de “fatores” que contribuem para o processo da comunicação verbal, classificando-os em seis: destinador, destinatário, código, mensagem, contato, contexto.

Na estrutura verbal de uma mensagem haverá a predominância de uma das funções, porém, nunca será exclusiva, seguindo a disposição tal: ao destinador corresponde a função emotiva; ao destinatário, a função conotativa; ao contato, a função fática; ao código, a função metalingüística; ao contexto, a função referencial. Para a função poética da linguagem, Jakobson diz que corresponde ao colocar em relevo a mensagem por si mesma, evidenciando o caráter palpável dos signos, aprofundando a dicotomia fundamental dos signos e dos objetos, podendo ainda ocorrer que enunciados isolados interrompam o curso de um discurso prosaico referencial e apresentem uma acentuação da mensagem e obliteração do referente, característica da função poética.

Os gêneros poéticos alteram a hierarquia das funções de comunicação e distinguem-se pelo modo segundo o qual as outras funções interferem na função poética. Daí, Jakobson acentuar que:

A função épica, centrada na terceira pessoa, põe intensamente em destaque a função referencial da linguagem; a lírica, orientada para a primeira pessoa, está intimamente vinculada à função emotiva; a poesia da segunda pessoa está imbuída da função conotativa e é ou súplica ou exortativa, dependendo de a primeira pessoa estar subordinada à segunda ou à primeira (JAKOBSON, 2001, p. 129).

⁴²“D'abord, le discours est le siège d'un travail de composition , ou de 'disposition' – pour reprendre le mot de l'ancienne rhétorique -, qui fait d'un poème ou d'un roman une totalité irréductible à une simple somme de phrases. Ensuite, cette 'disposition' obéit à des règles formelles, à une codification, qui n'est plus de langue, mais de discours, et qui fait de celui-ci ce que nous venons d'appeler un poème ou un roman” (RICOEUR, 1975, p. 277).

Segundo Ricoeur, esse quadro geral da comunicação da Lingüística de Roman Jakobson oferece um instrumento de análise da teoria da função poética pela sua distinção conforme duas coordenadas fundamentais: seleção e combinação. Tais coordenadas devendo estar correlacionadas. Sendo que a seleção ocorre quando na constituição de uma mensagem escolhe-se uma palavra entre outras semelhantes, e esta, devendo estar no interior de um conjunto que constitui um paradigma fundado na similaridade, havendo um liame entre seleção e semântica e seleção e similaridade, portanto, seleção e metáfora.

Quanto à combinação, a sua relação é com a sintaxe tanto por causa da composição das palavras como, também, porque as seqüências fonemáticas são fatos sintagmáticos, ocasionando uma correspondência entre combinação contextual e combinação sintagmática. Existe ainda uma relação entre combinação e contigüidade, logo, combinação e metonímia, de acordo com Ricoeur (1975, p. 225): “Il est donc possible de remplacer le couple saussurien du syntagmatique et du paradigmatic par celui de la syntaxe et de la sémantique, et de placer ces deux derniers sur les deux axes orthogonaux de la combinaison et de la sélection”.

Assim, a elaboração de toda e qualquer mensagem assenta no jogo destes dois modos de coordenação, sendo que o que caracteriza a função poética é a alteração das relações entre os eixos das operações, isto é, o que está no eixo da combinação equivale ao que está no eixo da seleção. Dizendo de outro modo: a função metonímica da palavra equivale à função metafórica da mesma.

Para Jakobson (2001, p. 131), “a função poética projeta o princípio da equivalência do eixo da seleção no eixo da comunicação”. Isso ocorre porque na linguagem ordinária, a da prosa, o princípio da equivalência não serve para constituir uma seqüência, mas para, no prosseguimento da prosa por via da semelhança, escolher-se as palavras adequadas. As relações de sentido na poesia são induzidas por uma recorrência da fônica, por haver uma “vizinhança semântica” e mesmo uma “equivalência semântica” que resulta da ressonância das rimas.

A equivalência semântica induzida pela equivalência fônica carrega uma ambigüidade que afeta todas as funções da comunicação: o destinador duplica-se (o *eu* do herói lírico ou do narrador fictício); assim como o destinatário (o *vós* do destinatário suposto nos monólogos dramáticos, das suplicações, das epístolas), tendo como resultado a não supressão da referência, mas a sua alteração pelo jogo da ambigüidade.

A mensagem torna-se de duplo sentido. Ricoeur chama a atenção para o fato de que a corrente dominante na crítica literária, tanto americana como europeia, considera radicalmente como sendo característica da mensagem poética a ruína da referência, porque parece adequar-se aos traços principais da poesia, que são: possibilidade de reiteração; retificação da mensagem poética e dos seus elementos constitutivos; e conversão da mensagem em algo de durável.

A última colocação ratifica a idéia de captura do sentido do invólucro sonoro constituindo o essencial da estratégia do discurso em poesia. Pois, do mesmo modo da escultura, a poesia converte a linguagem em material trabalhado em si mesmo. Daí, dizer que: “En effet, le jeu de miroirs entre le sens et le son absorbe em quelque sorte le mouvement du poème qui ne se dépense plus au-dehors, mais au-dedans” (RICOEUR, 1975, p. 283).

Os textos literários são formas particulares de Discurso por exigirem um trabalho de composição e de disposição que faz de um poema ou de um romance uma totalidade irreduzível a uma simples soma de frases. Assim, essa composição obedece a regras formais de uma codificação que já não é de língua, mas de Discurso – Gênero – que faz com que esse mesmo Discurso seja um poema ou um romance.

E, finalmente, esse discurso codificado em “gênero” literário completa-se numa obra singular, que Ricoeur denomina de estilo com o sentido definido por Gilles-Gaston Granger, que diz ser o estilo aquilo que faz da obra uma individualidade singular, possibilitando a distinção das categorias práticas das categorias teóricas. O estilo especifica uma determinada obra, segundo o modo de sua produção no prezar pela singularidade correlativa de uma práxis.

O poema *O Guesa*, distingue-se pelo seu estilo em confluir uma multiplicidade de estilos⁴³ numa totalidade que pode ser redutível ao que seu autor chamou de “narrativa”. Assim, reconhece-se momentos essencialmente líricos, isto é, enraizados na própria afetividade, em que se destaca a função emotiva, como nos versos a seguir:

⁴³Com o advento do romance moderno costuma-se dizer que a épica se transformou em romance e que surgiu um novo estilo de poema de memória e histórico e que conflui vários estilos, mutações de temas e formas, história e descidas às fontes da memória e do inconsciente em seu “corpo” poemático, sendo denominado de “poema longo”. Isto porque, a épica refere-se propriamente a uma época histórica da Grécia antiga e que é marcada propriamente pela oralidade.

Dos perfumes osinhos ineffaveis -
 Oçamos... o fervor de extranha prece,
 Que no silencio a natureza imita
 De nossos coraçõs... aquẽm palpita...
 Alẽm suspira... alẽm, no mar floresce...
 Porque eu venho, do mundo fugitivo,
 No deserto escutar a voz da terra:
 Eu sou qual este lirio, triste, esquivo,
 Qual esta brisa que nos ares erra.

(SOUSÂNDRADE, Canto Segundo, 2003, p. 48).

Reconhece-se ainda momentos fortemente dramáticos, com forte apelo emocional, em que se destaca a súplica, com dependência da primeira pessoa em relação à segunda, notando-se a função conotativa, como na passagem abaixo citada:

“Quero ser vencedor em campo aberto!”

Has de a perda chorar d'essa ventura
 Nos mysterios gerada e perto, e perto
 Das frescas bordas de uma sepultura!
 E o doce amor, que foge e à cabeceira
 pode faltar de moribundos paes,
 A horas tão más às sombras da palmeira
 Ao dado prazo não faltou jamais...
 Oh! A ardente paixão da mocidade!
 Do orvalho ethereo quẽda fecundante
 Na terra aberta em flor! E o beijo amante
 Recolham os céus – dando a saudade.
 Porém, quem tanto amara não voltou -
 E inda lá vê-se, qual um astro erguido,
 N'um alvo braço um rosto entristecido...
 – Depois veiu o passado, e alẽm passou.

(SOUSÂNDRADE, Canto Quarto, 2003, p. 70).

E reconhece-se nitidamente também momentos épicos⁴⁴, com descidas às fontes da memória, da história e vínculos sociais concretos, os versos que

⁴⁴A poesia épica remonta às sociedades orais que adquiriam uma consciência social através da composição de narrativas poéticas que serviam também de normas de conduta na medida em que eram transmitidas por meio da memorização; sendo continuamente recitadas constituem um apanhado e uma reafirmação do *éthos* comunitário, e também recomendação de observá-lo e obedecer-lhe. Tais eram os poemas homéricos, elaborados criativamente para uma memorização oral que correspondesse à necessidade de uma transmissão segura, eles continham normas para a conduta considerada justa e correta. Assim, a poesia épica constitui-se em um dos gêneros mais antigos de poesia. A sua origem remonta aos cantos heróicos que começam com a história do nascimento do herói, desenvolvendo-se através de uma fulgurante série de cantos tradicionais. O acontecer da épica deu-se com Homero que a sedimentou como uma poesia grandiosa e concentrada, intuitiva e imagética, procedendo-se por traços justos e precisos. Em vez de uma história de guerra troiana ou da vida inteira de Aquiles, Homero apresenta apenas, com prodigiosa

alinham nomes ou expressões nominais que sugerem o embalo da evocação, predominando a terceira pessoa com notoriedade para a função referencial, como nos verso que se seguem:

E vasta e ricca a zona dos imperios:

Ao occidente os Incas gloriosos;
 Ao oriente os Principes iberios;
 Oceano e oceano; ao meio andeos colossos.
 Minas-Geraes a patria do diamante
 E das pedras preciosas, d'este lado;
 Do outro, os aureos metaes a que oscillando
 Todo o paiz se funde enthesoirado.
 Lá, manko-Kápak a salvar a história
 Dos naturaes, que eleva a humanidade;
 Aqui Pedro-Bragança co'a victoria
 D'independencia, pela liberdade.
 – Mas, aonde vai qual trevas o monarcha,
 Deixando-vos pinhor de vinda aurora
 Entre as mãos de inimigo patriarcha?
 – Quem a si patria faz, sem patria agora?

(SOUSÂNDRADE. Canto sexto, 2003, p.48-49).

Há, ainda, a presença de versos cômicos, predominando o estilo *limerick*⁴⁵, como em todo o episódio *O Inferno de Wall Street*, em que se destacam os versos finais⁴⁶:

segurança, as grandes crises, alguns momentos de significação representativa e da mais alta fecundidade poética, o que possibilita a concentração e evocação de um breve espaço de tempo, dez anos de guerra com todos os seus combates e vicissitudes. Desde a antiguidade que se registra admiração por essa capacidade de concentração intuitiva. Foi ela que fez de Homero, para Aristóteles, o clássico dentre os épicos e o mais sublime modelo de força e mestria poéticas (HAVELOCK, 1996, p.138-145)

⁴⁵Cf. Lobo (2005, p. 151): “O *limerick* é um verso cômico de extração popular e tradição oral, usado na Inglaterra em poemas com temas indecentes, jocosos, infantis, entre outros. Pode ter influído em Sousândrade na escrita dos dois fragmentos dos Cantos II e X de *O Guesa* para indicar as duas descidas épicas ao inferno. São eles a “Dança de Taturema”, no Canto II, que mostra o “Inferno verde” da Amazônia e o “Inferno de Wall Street”, no Canto X, que mostra a Bolsa de Valores do alto capitalismo, em Nova York. Os índios das tribos da região amazônica, provavelmente os Tariana ou Ize, durante o ritual se vestem com peles de tatu e praticam a iniciação sexual. Sousândrade viajou até a Amazônia de 1858 a 1860 e lá assistiu pessoalmente a essas práticas tribais coletivas. Chocou-se com o rito ou viu nele a decadência desses índios, e o transformou numa forma carnalizada para criticar o controle da Igreja e do governo monárquico”.

⁴⁶“A palavra 'urso' em inglês 'bear', associa-se, a partir do seu efeito cacofônico, com a doença 'beribéri', com o deus Mâmon, da riqueza, e com o nome da mulher de Atta Troll, |Muma, que se passou alegremente para o urso russo logo após a morte do marido (referência à Prússia, e se liga ao vulgar som de mamão e de mamãe, com efeito cômico e nasalizado. Assim, o 'canicular delírio' e a 'dissolução do inferno em movimento', já apontados no Canto II, aparecem aqui não no aspecto descritivo e denotativo da narrativa, mas como transformação no próprio plano de linguagem. Portanto, Sousândrade, antecipando-se a Mallarmé e à união indissolúvel entre forma e conteúdo que seria proposta pelos formalistas russos na primeira década do século XX, promove, através da camada fônica do significante, uma contaminação com o significado, explorando, na linguagem, o

(Nariz guatimalo cornado em facho d'HYMENEU; coração DAME-RYDER nas envenenadas vidraças do 'too dark' wedding-pudding:)

– 'Caramba! Yo soy cirujano-
Jesuita... yankee... industrial!'
– Job... ou *poisada*
Malassombrada,
'Byron' magnetismo-animal!...

(Praticos mystificadores fazendo seu negócio: self-help ATA-TROLL:)

– Que indefeso cáia o extrageiro,
Que a usura não paga, o pagão!
= Orelha ursos tragam,
Se afaçam,
Mammumma, mammummma, Mammão;

(Magnetico *handle-organ*; ring d'ursos sentenciando á pena-última o architecto da PHARSALIA; odysseu phantasma nas chammas dos incendios d'Albion:)

– Bear ... Bear é ber'beri, Bear .. Bear...
= Mammumma, mammumma, Mammão!
– Bear .. Bear ..ber' ... Pegasus...
Parnasus...
= Mammumma, mammumma, Mammão.

(SOUSÂNDRADE, Canto Décimo, 2003, p. 260-261).

A teoria da narratividade em Ricoeur presume uma *mímesis* da ação que, por sua vez, inclui a *mímesis* de seres agentes, isto é, seres que pensam e sentem, ou melhor, seres capazes de falar seus pensamentos, seus sentimentos e suas ações. É a partir dessa condição que se torna possível deslocar a noção de *mímesis* da ação para a personagem e da personagem para o discurso da personagem.

Segundo Ricoeur (1984, p.166), a introdução do discurso da personagem sobre sua experiência na *diegese* implica uma reformulação do par enunciação-enunciado, em que "l'énonciation devient le discours du narrateur, tandis que l'énoncé devient le discours du personnage. La question sera alors de savoir par quels procédés narratifs spéciaux le récit se constitue en *discours d'un narrateur racontant le discours de ses personnages*.

Ricoeur (1984, p. 165) diz ainda que é mediante as noções de ponto de vista e de voz narrativa que estes procedimentos serão esclarecidos, isto porque "le

aspecto alegórico e simbólico das palavras. Para tal, lança mão de metáforas, jogos de palavras e associações sonoras. No que diz respeito às noções tradicionais de gêneros e de versificação, rompe ao mesmo tempo com a forma e o conteúdo tradicionais, introduzindo na atmosfera lírica e mágica dos Infernos a possibilidade de uma dupla leitura política, crítica, tragicômica e antiépica" (LOBO, 2005, p.177-178).

point de vue est point du vue sur la sphère d'expérience à laquelle appartient le personnage, et où la voix narrative est celle qui, s'adressant au lecteur, lui présente le monde raconté (para reprendre le terme de Harald Weinrich).

Em *O Guesa* misturam-se as vozes do narrador e da personagem, constituindo-se dois narradores: por um lado a voz épica, histórica, exterior, descritiva, em terceira pessoa do singular; e, por outro lado, a voz da personagem, em primeira pessoa do singular, como ponto de vista pessoal, de Guesa, e sem aspas, para a voz externa, do narrador. Porém, a identificação das vozes, enquanto enunciação e enunciado, torna-se problemática quando há a introdução de outra voz marcada por duplas aspas e, ainda, quando o poeta introduz uma personagem chamada a Voz, a qual pode ser identificada como sendo o próprio Guesa ou ainda uma personagem indefinida.

A essa confluência de vozes no poema acrescentam-se as vozes de outras personagens indefinidas, vozes que se colocam nos diálogos e que são marcadas por duplo travessão. A voz narrativa, isto é, a enunciação, dirige-se ao leitor para apresentar-lhe o mundo contado a partir da invocação épica que, por sua vez, se dirige à “imaginação divina” como sendo uma faculdade que lhe permitirá a verdadeira revelação daquele mundo encoberto pela ideologia de que o “extermínio” será a única condição de liberdade para um povo imolado pelos conquistadores.

Assim, a imaginação que é “divina” e não “humana”, é substituída das “Musas⁴⁷” naquilo que confere ao poeta o poder de inteligir para além do que a imaginação lhe permitiria. Desse modo, a voz narrativa começa com a invocação da

⁴⁷Cf. Costa (2008, p. 27): “De acordo com a genealogia estabelecida pelo próprio Hesíodo, as musas são filhas de Zeus e de Memória (*Mnemosyne*). No seu sentido comum, musa significa palavra cantada ou palavra ritmada, o que faz recordar o vínculo originário que liga a função poética ao ritmo musical. Porém, as musas constituem também uma potência divina: sob a inspiração delas, o canto poético do aedo manifesta-se como uma linguagem sagrada que, ao celebrar os deuses e cantar os feitos memoráveis dos heróis, revela o que é, o que foi e o que será. A estreita correspondência na Grécia arcaica entre o culto religioso das musas e a sacralização da palavra cantada do poeta já se faz notar nos nomes atribuídos às cantoras divinas: Clio (*Kléos*) refere-se à glória dos heróis cujas façanhas são conservadas e transmitidas às gerações futuras graças à palavra do poeta; Tália diz respeito à festa como o momento privilegiado da vida comunitária que dá lugar à atividade poética; Melpômene e Terpsícore aludem à música e a dança. Uma tradição mais antiga, anterior a Hesíodo, faz referência a um grupo de três musas, cujos nomes remetem a dimensões diversas da função poética: Mélete denota a atenção e a concentração que a arte do aedo exige; Mnême indica a relevância da memória no ofício poético; Aoide, a última das três musas, designa o próprio canto poético, resultado da conjugação de Mélete e Mnême. Algumas nomenclaturas incluem ainda como musas Arché, referência ao princípio original que a palavra do poeta busca atingir, e Thelxinoé, a sedução e o encantamento que o canto poético exercem sobre o ouvinte”. Sousândrade invoca a Imaginação divina numa clara alusão à Musa, segundo a tradição épica que muito está presente em sua poesia.

“Imaginação Divina” para, em seguida, descrever os Andes como sendo o lugar em que se inicia a história que será contada a de um índio que, prometido como salvador das dores ancestrais da sua tribo, revelar-se-á ao longo do poema como testemunha ocular da trajetória de exploração no processo de colonização ao qual seu povo foi submetido pelos europeus.

O ponto de vista da personagem Guesa parte da perspectiva de uma América Latina em seu tempo de paraíso perdido, o início da história dos povos americanos, descrevendo toda a exuberância da natureza por meio de uma linguagem em que se dá a interação da metáfora com a *mímesis* na criação do *muthos*, exigindo uma *mímesis phuseos* como meio de imitação que faz alusões exteriores à poética, buscando tornar o poético o mais verossímil do natural.

Por isso, as aspas para diferenciar a voz do Poeta-Guesa, que emerge do texto para contar sobre a *physis* e a *psyché* do ser humano, enquanto autoconsciência de um intelectual brasileiro que ao pensar a situação dos índios pensa a sua própria condição existencial, como se verifica nos versos a seguir:

“Flor solar! Sussurantes ao meio dia
 As abelhas na selva, na espessura
 Reina o viver – Oh! bella creatura!
 A luz dos olhos teus é tão sombria!...
 “Se comprimem-se os membros palpitantes
 A passa-os em si, ou são delírios
 Dos incantos, os candidos martyrrios
 Dos desejos instando co'os instantes,
 “Não sei. Mas, tincto de coral o rosto,
 Em doce incarnação, qual se se abrissem
 No coração jardins e que florissem
 Do matiz vivo, puro e não composto,
 “Desce o vago dos céus, desce no enlêvo
 Crepuscular e à doce transparencia
 Das rosas namoradas da innocencia..
 -Ser e não ser.” -Adeuses eu descrevo
 Adeuses, co' a gentil philosophia,
 Com toda a metaphysica inspirada
 De Platão o divino; que em poesia
 Possa caber n'esta soidão sagrada.
 Descrevo a embriaguez d'elyseos sonhos
 E as tão formosas coisas, de tal sorte
 Das mãos dos céus seraphicos risonhos,
 Caindo meigas entre a origem e a morte.

(SOUSÂNDRADE, Canto Primeiro, 2003, p. 28).

A voz que ecoa é ontologicamente dupla: ela é a voz da *persona* índia que representa alegoricamente o primeiro habitante da América e por isso tem que

se fazer ouvir e respeitar e, ela é a voz da *persona* poeta, intelectual, que eleva os seus pensamentos aos deuses e recorre à filosofia para dar à sua poesia uma substância metafísica inspirada em Platão. Essa é a esfera de experiência à qual pertence a personagem Poeta-Guesa. Já, a voz do narrador se apresenta de modo onisciente. Ele descreve tanto as aventuras vividas pela personagem como a consciência dela. Com a introdução da voz do narrador na *diegese*, ele passa a fazer parte do mesmo domínio ao qual as outras personagens pertencem.

E, nos dois episódios em que ocorrem as descidas ao inferno, respectivamente, o Canto Segundo, *A Dança de Tatuturema*, e o Canto Décimo, *O Inferno de Wall Street*, Sousândrade insere uma composição de versos dialógicos em que se percebe a presença da polifonia, por estarem as múltiplas vozes distintas e dispostas uma em relação às outras. E a multiplicidade de vozes se faz notar ainda pelo uso de parênteses como meio de indicar uma reflexão incidental do narrador para introduzir a voz que fala.

Os episódios aparecem tecidos polifonicamente por fios dialógicos de vozes que polemizam entre si, completam-se ou respondem umas às outras, numa seqüência em que se afirma o primado do intertextual sobre o textual fazendo com que a intertextualidade seja uma dimensão primeira de onde se deriva o texto. Para Ricoeur, há polifonia em um texto quando:

Le rapport dialogal entre les personnages est en effet développé au point d'inclure le rapport entre le narrateur et ses personnages. Disparaît la conscience auctoriale unique. A sa place survient un narrateur qui converse avec ses personnages et devient lui-même une pluralité de centres de conscience irréductibles à un commun dénominateur (RICOEUR, 1984, p.183).

Em suma, as noções de ponto de vista e de voz narrativa são compatíveis entre si ao ponto de serem indiscerníveis. Para Ricoeur trata-se de uma única função que responde à duas questões: “De onde se percebe o que é mostrado pelo fato de ser contado?” Portanto, “de onde se fala?” E a noção de voz responde: “Quem está falando aqui?” Em o poema *O Guesa*, fica claro que o mundo mostrado é o de Sousândrade, onde a sua biografia serve de “manto social” para um índio que representa todos os povos primitivos da América, e que são submetidos à um processo de colonização desumana. E a voz é desse Poeta-Índio que ecoa como um grito de desespero e de ironia frente a esse mundo que o ignora.

3.5 Ser e ritmo: a fundamentação da narrativa poética

Ricoeur mostra em *Métaphore vive* que a possibilidade do discurso poético encontra-se na inovação semântica da enunciação metafórica, porque o discurso poético prolonga o seu intento semântico a custo de uma transmutação que resulta da sua transferência para um outro espaço de sentido.

Essa transmutação se dá através da dialética que rege a passagem para uma ontologia explícita, com o ganho de significação, proveniente do estabelecimento de uma nova pertinência semântica, ao nível do enunciado metafórico total. Porém, observa-se que esse ganho ocorre conjuntamente com a tensão, tanto entre os termos do enunciado como, também, entre duas interpretações, uma literal, limitada aos valores instituídos das palavras; a outra, metafórica, proveniente da “torção⁴⁸” imposta a essas palavras para “fazerem sentido” com o enunciado total. O choque resultante das duas interpretações é a busca do sentido do *ser* pela poesia.

O intento semântico do discurso poético é a explicitação ontológica da referência duplicada: *ser* e *não/ser*. Isso porque, a linguagem, de modo geral, designa tanto a si mesma como ao seu outro em decorrência da sua função reflexiva, que a impele a se saber no ser. Daí, a sua relação com o seu referente ficar invertida, de modo que ela se apercebe a si mesma como vinda ao discurso do ser ao qual se dirige.

É essa condição reflexiva da linguagem que possibilita a sua abertura para a enunciação daquilo que *é*; por sua vez, a possibilidade de enunciar que algo *é*, viabiliza se trazer este algo à linguagem, enquanto o dizemos. É esse saber que articula a referência ao *ser*. Tal saber é extra-lingüístico, porque vai do *ser* ao *ser dito*, no mesmo instante em que a linguagem vai do sentido para a referência. Ricoeur (1975, p. 386) diz: “ Il faut que quelque chose soit, pour que quelque chose soit dit”.

⁴⁸Cf. Ricoeur em *La métaphore vive*, a inovação semântica exige uma interpretação, uma vez que a metáfora não existe em si mesma. Daí a interpretação metafórica pressupor uma interpretação literal que se autodestrói numa contradição significante. A torção é exatamente esse processo de autodestruição ou de transformação imposto às palavras, advindo uma extensão do sentido em que a interpretação literal torna-se literalmente absurda.

O plano epistemológico do discurso poético revela a função heurística da metáfora como uma estratégia do discurso que preserva e desenvolve o poder criador da linguagem que é desdobrada pela ficção. É pelo desdobramento da linguagem que se desvela o plano ontológico do discurso poético, por possibilitar que o ser humano decifre a sua condição humana por meio da descoberta de novos valores e do estabelecimento de critérios éticos que sirvam de avaliação para as ações, colocando em relevo a dimensão qualitativa do homem e o valor de verdade do imaginário ao evidenciar o poder ontológico da poesia. Assim, o mito, no plano da poesia, a metáfora no plano da linguagem, têm uma função ontológica e hermenêutica.

Em *Temps et récit*, o filósofo francês estabelece relações entre o romance moderno e o mito trágico, entre a arte e a verdade para evidenciar a complexidade dos conceitos de intriga e de tempo narrativo como meio de mostrar que o sentido do tempo vivido resulta de uma interpretação, não podendo nunca resultar de um dado imediato. Com efeito, tanto no âmbito da história como no da ficção, a busca pelo sentido da vida humana advém pela interpretação, pela hierarquização dos diferentes níveis da experiência.

Para Ricoeur, a ficção e a história, a poesia e o mito são meios encontrados pelos homens para superar a dor de viver⁴⁸ pela criação artística e científica. Sendo que a arte é a exaltação do extratemporal, porque permite a decifração dos signos e torna possível a descoberta do sentido da existência e de uma orientação na vastidão do mundo.

A poesia visa exprimir os conteúdos do “eu-profundo”. É neste ponto que se localiza a problemática do ser da poesia. Isso porque, tanto a consciência quanto a faculdade cognoscente desempenham um papel importante no ato criador, que pressupõe a junção de todas as faculdades ou estratos mentais do poeta, num movimento complexo e total, que tem por objetivo tornar consciente o que antes era subconsciente ou inconsciente.

⁴⁸Cf. Castro (2002, p. 108): “Na elaboração da sua antropologia filosófica Ricoeur procura compreender o homem falível a partir do reconhecimento da sua realidade como *pathos* 'miserio'. Esta noção, englobante da pré-compreensão do homem como um todo e não cindido entre o finito e o infinito, esconde a inteligibilidade da raiz da falibilidade humana, que Ricoeur analisou em *Finitude et culpabilité*. Nessa obra, o estudo das estruturas fundamentais do homem -cognitiva, prática e afectiva -, deu-nos a entender o homem como um ser misto, cuja existência se desenrola balizada pelas fronteiras de uma dualidade fundamental que procura sempre sintetizar”.

A única alternativa para o poeta é a opção pela palavra: o poeta entrega-se ao combate verbal como a própria razão de ser, desejoso de captar a emoção fugidia que sente lhe pulsar no íntimo. Do contrário, uma saturação poderia acometer-lhe no seu íntimo e comprometê-lo como homem e esteta, arrastando-o à desintegração pela impossibilidade ou recusa de comunicar-se⁴⁹. Mas, o que é dito é pouco diante do que fica por dizer. É um mero indício, espuma evanescente de um mar imenso de sensações inefáveis e desencontradas.

A meditação de Ricoeur sobre o *eu* passa por uma análise do sujeito⁵⁰ e por uma crítica do *Cogito*⁵¹, tanto em Descartes como em Kant, concebido enquanto instância fundadora da verdade. A crítica de Ricoeur passa pelo exame de como se manifesta o *eu* como primado da primeira pessoa gramatical e o *eu* psicológico na operação reflexiva da narratividade.

São três as direções que apontam a investigação do filósofo: a distinção entre o eu imediato e o si reflexivo; a distinção entre a identidade-mesmidade e a identidade-ipseidade; e a distinção do componente de passividade que a identidade-ipseidade assume quando da contrapartida de autoridade de iniciativa que diferencia o sujeito falante, agente e que narra a si próprio. Conquanto, a idéia de alteridade é estendida para significar o próprio corpo, porque além de se dirigir ao outro enquanto outrem, alcança o outro dentro do próprio sujeito, a consciência moral.

⁴⁹Cf. Desroches em estudo intitulado "Ricoeur, crítico do cogito" (In: *A Hermenêutica Francesa*, 2002, p. 31), diz que Ricoeur pela crítica do *Cogito* desenvolve a idéia da descentralização da subjetividade que se opera por uma transcendência mediante os significados postos à luz pela interpretação textual. Esta descentralização da subjetividade "conduz a uma reapropriação do sujeito pela reflexão, a qual não será mais aplicada a si mesma num solipsismo metódico, mas aos signos mediadores que o objetivam". Conquanto, a mediação entre o sujeito e o mundo pelos signos impossibilita o aprisionamento do sujeito ao solipsismo.

⁵⁰Ricoeur (1988, p. 51) parte da filosofia reflexiva em que considera o sujeito segundo o primado da subjetividade, porque a reflexão não é uma intuição mas o movimento do pensar que permite um retorno do sujeito sobre si mesmo. A consequência é um estabelecimento do conhecimento de si por um enxerto da hermenêutica: "A decifração do sujeito só pode ser entendida quando a reflexão aparece como um retorno à pretensa evidência da consciência imediata; é-nos preciso introduzir um segundo traço da reflexão: reflexão não é intuição, ou, em termos positivos: a reflexão é o esforço para retornar o Ego do Ego cogito no espelho de seus objetivos, de suas obras e finalmente de seus atos. [...] A primeira verdade permanece tão abstrata e vazia, quanto invencível; é preciso que seja mediatizada pelas representações, as ações, as obras, os monumentos que a objetivam".

⁵¹"[...] o famoso Cogito cartesiano, que se apreende diretamente na prova da dúvida, é uma verdade tão vã quanto invencível; não nego que seja uma verdade; é uma verdade que se põe a si mesma. A este título ela não pode ser nem verificada nem deduzida. É ao mesmo tempo a posição de um ser e de uma acto, de uma existência e de uma operação de pensamento; eu sou, eu penso; existir para mim é pensar; existo enquanto penso. Mas esta verdade é uma verdade vã, é como um primeiro passo que não pode ser seguido por nenhum outro enquanto que o ego do ego cogito não se reapreendeu no espelho dos seus objectos, das suas obras e, finalmente, dos seus actos" (RICOEUR, 1988, p. 19).

Esse sujeito que narra a si próprio com a consciência de imputação aparece em Sousândrade quando este recorda a sua infância e revela a sua alma como atormentada e mergulhada em solidão, numa reflexão profunda do seu ser que remonta à indagação primeira do filósofo: quem sou eu?, quando se volta para dentro de “si” no afã da interpretação da sua condição humana e finita, quer do filósofo quer do poeta.

“Anda-se qual eu ando, sem confôrto,
 Vendo a verdade nas divinas dores,
 E n'estes astros, n'este abril de flores,
 Somente espinhos – como no Mar Morto
 “Cingiam a onda e a demasiada frente,
 Coroa unica ... Eu que sou? quem era?
 Ramo estalado ao sol da primavera,
 Olhando os cumes do teu sacro monte,
 “Filha eterna dos céus! Oh! ninguem queira
 Saber o quanto pode ter passado
 Um mudo coração que chega ao estado
 Solitário, em que estou n'esta ribeira!
 “Eu não conheço as afeições queridas
 Da família e do lar: as minhas mágoas,
 Qual os sons d'estes rios, d'estas fraguas
 N'este silencio morrem, vão perdidas,
 “Sem a tão doce inclinação que leva,
 Qual a veia dos valles, aos ouvidos
 O puro mel de lábios conhecidos -
 A noite eu sou, consumo a minha treva.

(SOUSÂNDRADE, Canto Primeiro, 2003, p. 32).

Do desdobramento da palavra poética decorre um de seus componentes principais: o ritmo. No fundo de todo fenômeno verbal há o ritmo. As palavras juntam-se e separam-se atendendo a certos princípios rítmicos. O ritmo é entendido como expressão daquilo que no mundo interior do poeta é permanente movimento em espiral, como uma seqüência de sons, de sentidos e de sentimentos, uma seqüência ao mesmo tempo musical, semântica e emotiva. O poeta remonta a corrente em busca da linguagem original, anterior à gramática, e encontra o núcleo primitivo do poema, o ritmo⁵².

⁵²A poesia oral exigia do aedo uma capacidade em recitar todas as partes, todos os *mythoi* particulares que vieram a compor a *Ilíada* e a *Odisséia* segundo uma dedicação psicológica ao ritmo e ao fluxo da palavra rítmica que comanda a memória acústica por ser esta associativa, na medida em que segue um princípio de ligação que entrelaça feixes de situações. Esta capacidade, Havelock (1996, p. 178) chama de princípio do eco, porque o ouvido tinha de ser seduzido e conduzido por arranjos que se fundariam em sons reais, de palavras idênticas ou similares, encerradas em formulares parágrafos de análogo soar: “O eco é uma coisa que o ouvido do cantador e o de sua

Se a linguagem é um contínuo vai e vem de frases e associações verbais regidos por um ritmo secreto, a reprodução desse ritmo dá poder ao poeta sobre as palavras. O dinamismo da linguagem leva o poeta a crer no seu universo verbal considerando nas mesmas forças de atração e repulsão. Daí Bosi (2004, p. 82) dizer que: “O ritmo da linguagem funda-se, em última análise, na alternância. Mas os grupos de sílabas que alternam, ou seja, o momento forte e o momento fraco, não são necessariamente isócronos”.

Segundo Bosi (2004, p. 82-89), o uso poético do ritmo deu-se historicamente de várias maneiras, mas pode-se destacar três: o ritmo no poema primitivo ou arcaico; o ritmo no poema clássico e o ritmo no poema moderno.

- a) No poema primitivo o ritmo retoma, concentra e realça os acentos da linguagem oral⁵³.
- b) No poema clássico, o ritmo tende a demarcar, no interior de uma língua geral, uma área particular de regularidades. É o tempo em que nasce a consciência do metro. Nesse momento, o velho canto ritual cede lugar à *ars* poética⁵⁴. Começa-se a fazer poesia, intencionalmente, segundo uma técnica refletida que exige a composição regular de um texto cujas partes devem ser segmentos iguais, ou quase iguais.

audiência estão treinados para esperar. Sua utilidade mnemônica estimula a antecipação. Podemos dizer que a segunda ocorrência ecoa a primeira, ou que a primeira prediz a segunda. O *mythos* oral é continuamente estendido desta maneira, à medida que é enunciado, a fim de apoiar a recordação, na mente do recitador, de como há de prosseguir, de qual será a trama”.

⁵³As condições vigentes na sociedade em que a *Ilíada* se compõe permitem que se fale da existência de uma forma simultânea de auto-recitador, em cantor rapsodo em decorrência de que o poema consistia de um encantamento dirigido aos dois órgãos dos sentidos que comandam a oralidade: à boca do cantador e sua figura, de um lado; aos ouvidos da audiência e sua expressividade, de outro lado. Assim, a necessidade de memorizar enunciados verbais constitutivos de parte de um hexâmetro e as situações que perfaziam todo um episódio e ainda todo o conjunto de episódios que compunham a narração total, conferia ao encantamento a necessidade urgente de uma memória treinada por meio de exercícios mnemotécnicos como a recitação de trechos bem longos repetidos de cor, porque, segundo Vernant (1990, p. 139): “As próprias regras de composição oral exigem que o cantor disponha não só de um esboço de temas e de narrações, mas de uma técnica de dicção formular que ele utiliza já pronta e que comporta o emprego de expressões tradicionais, de combinações de palavras já fixadas, de receitas de versificações estabelecidas”.

⁵⁴A lírica representa este ideal de *ars* poética pela busca de uma exigência de estrutura lingüística constituída por padrões de rima e metro para alcançar o efeito poético. A linguagem da lírica em seu rigor formal pretende expressar a pura subjetividade, segundo Adorno (2003, p. 70): “A pura subjetividade dessas composições, aquilo que nelas parece harmônico e não fraturado, testemunha o contrário, o sofrimento com a existência alheia ao sujeito, bem como o amor a essa existência - aliás, sua harmonia não é propriamente nada mais que a consonância recíproca desse sofrimento e desse amor. Os versos de Goethe ‘*Warte nur, balde / ruhest du auch*’ (Espera um pouco, logo / tu repousarás também) ainda têm o gesto de consolação: sua abissal beleza é inseparável daquilo que eles calam, da representação de um mundo que rejeita a paz”.

c) No poema moderno⁵⁵, o ritmo tende a abalar o *cânon* da uniformidade estrita. Isto é: procura-se abolir o verso; é o que explica a exploração, agora consciente, das potências musicais da frase.

Todo ritmo é sentido de algo. Assim, o ritmo não é exclusivamente uma medida vazia de conteúdo, mas uma direção, um sentido. O ritmo não é medida, mas tempo original. A medida não é tempo, mas maneira de calculá-lo. E, mais precisamente, recriação do tempo arquétipo. No poema o tempo cotidiano sofre uma transmutação: deixa de ser sucessão homogênea e vazia para converter-se em ritmo. Epopéia, tragédia, canção, o poema tende a repetir e recriar um instante, um fato, um conjunto de fatos que, de alguma maneira, resultam em arquétipos que se fazem presentes apenas nos lábios que repetem suas frases rítmicas. Essas frases rítmicas e suas funções consistem em recriar o tempo. Esta criação do tempo pelo ritmo tem sua originalidade na epopéia com a criação do verso hexâmetro.

Segundo Havelock (1996, p.148-149), o hexâmetro desenvolveu-se no contexto de uma tradição métrica indo-européia. Esta assertiva se baseia nos exames das relações entre o verso grego e seus protótipos orientais que possibilitou o discernimento dos “princípios gerais de associação fonética em que se funda toda composição genuinamente oral, em qualquer parte do mundo, quando se tenta ouvir e captar a encantação do verso para se descrever de algum modo suas próprias leis e métodos acústicos”.

Com isso, Havelock (1996) afirma que existe um estilo oral específico de composição que funciona como veículo da tradição oral como meio de continuidade de uma cultura. Esse estilo oral, quando trasladado para o estilo escrito, pode ser identificado através de critérios que definem cinco tipos de “redundâncias” ou “regularidades” da linguagem, são: padrões fonêmicos, como rima ou assonância; padrões formulares, constatados em “feixes morfêmicos” recorrentes; padrões periódicos, ou sintáticos; padrões temáticos – há a categorização de repetição de sílabas similares em palavras diferentes; e, por fim, o indicador do canto. Assim, as “redundâncias” ou “regularidades” possibilitam uma memorização dos enunciados verbais que mesmo disposto numa ordem fixa, possuem extensão variável o que

⁵⁵Cf. Bosi (2004), em *A escrava que não é Isaura*, Mário de Andrade apresenta algumas das tendências da poesia modernista: “Aí se lê a fórmula a que chegara o seu pensamento: Lirismo puro + Crítica + Palavra = Poesia. Quer dizer: às fontes subconscientes deve seguir-se a ação da inteligência e do meio expressivo. As leis gerais seriam: a) tecnicamente: o Verso livre, a Rima livre, a Vitória do Dicionário; b) esteticamente: a Substituição da Ordem Intelectual pela Ordem Subconsciente, Rapidez e Síntese, Polifonismo”.

permitia que o hexâmetro incorporasse às fórmulas tópicas as situações narrativas e, ainda, séries de situações que perfaziam um episódio e, ainda mais, um determinado número de episódios, que compunham a totalidade da narração. Isso exigia por parte do aedo uma concentração controlada do ritmo das palavras, fazendo com que ele permanecesse indiferente ao que acontecia a seu redor e se voltasse completamente para o único fato de estar declamando. Havelock acentua:

Em suma, a memória acústica é associativa, mas não compreensiva; vive e funciona por dedicação total temporária a uma extensão de *mythos*, antes de volver-se, em transição, para um novo *mythos*, correspondente a um novo ato de recordação. Mas o segundo há de compartilhar o mesmo *éthos* do primeiro, pois ambos, em sua expressão, refletem e preservam o *mores* da cultura; ambos são parte da mesma enciclopédia cultural; inevitáveis, o estilo e a substância do poema permanecem uniformes, a um grau que um “comitê” de poetas letrados nunca poderia atingir (HAVELOCK, 1996, p. 52).

O ritmo e o fluxo da palavra rítmica comandam a memória acústica, como a mais originária ancestralidade do ser. A memória acústica é associativa e obedece a um princípio de ligação que entrelaça feixes de situações. Essa capacidade, Havelock chama de eco, por ressoar no ouvido tal qual o reflexo do espelho se apresenta diante da visão, porque o ouvido tinha de ser seduzido e conduzido por arranjos que se fundariam em sons reais, de palavras idênticas ou similares, encerradas em fórmulas e parágrafos de análogo soar.

Com essa mesma perspectiva, Sousândrade usa o pronome *se*, provocando dois expressivos casos de próclise inicial, e um ritmo diferenciado ao fazer a sua aplicação com o verbo *embalar*, no Canto Quarto, para produzir o eco e o movimento indolentes das redes, como nos versos que se seguem:

Pelo arredor os gallos já cantavam,
Quando os sons, qual esfolam-se violetas,
Perderam-se da orchestra. S'embalavam
Ao em tórno da luz as borboletas:
S'embalavam as redes na varanda
Alvas, undosas, ao clarão da lua
Que merencoria olhava a miserenda
Casa e a veiga dos thesoiros nua.

(SOUSÂNDRADE, Canto Quarto, 2003, p. 63).

Esse traço originário da poesia épica é percebido em Sousândrade no aspecto sintático da língua portuguesa, que é transformada de acordo com a força

da idéia que o poeta deseja sugerir. Ora, na época de Sousândrade, em pleno romantismo, não mais se buscava a memória acústica como meio de rememoração de um passado imemorial, mas o eco é produzido como meio de sugestão do ritmo e movimento que a imagem poética transmite.

O poema *O Guesa*, de Sousândrade, possui uma ação educadora por fazer valer as forças estéticas e éticas do homem do século XIX, que se encontrava em uma época de transgressão cultural pelo que propunha o romantismo com a subversão da linguagem visando o alcance de um estado de sensação contra o rigor dos clássicos, fazendo prevalecer a mais pura liberdade sintática. Por outro lado, já se lançava para um futuro que deslumbrava o advento do estilo modernista nas artes, em que a “técnica da enumeração caótica”, o uso de recortes de notícias de jornais ilustrando poemas, e a impregnação de questões filosóficas, sociais, religiosas e políticas serão urgentes.

Essa relação estética e ética se funda no fato de o conteúdo normativo e a forma artística da obra de arte estarem em interação e terem, na sua parte mais profunda, uma raiz comum: um *ethos* que proporciona um anseio espiritual, uma imagem do humano capaz de se tornar uma obrigação e um dever. Portanto, o poema *O Guesa* não nos dá um fragmento qualquer da realidade; o poema nos permite vislumbrar um trecho da existência, escolhido e considerado em relação a um ideal determinado. Os gregos antigos chamavam de *psicagogia* o poder ilimitado de conversão espiritual da arte, devido ao fato de esta conter ao mesmo tempo a validade universal e a plenitude imediata da vida, que são as condições mais importantes da ação educativa, por possibilitar que a arte supere ao mesmo tempo a vida real e a reflexão filosófica.

4 HERMENÊUTICA E IDENTIDADE NARRATIVA: as implicações éticas na narrativa literária

Ricoeur ao direcionar a sua reflexão sobre a linguagem para a forma narrativa, liga-a ao problema do tempo, o que submete a articulação do discurso humano ao desdobramento do antes e do depois. Existe uma reciprocidade entre o tempo e o discurso narrativo na medida em que tudo aquilo que é narrado ocorre no tempo e desenvolve-se no tempo, o que comprova, segundo o filósofo, que tudo que se desenvolve no tempo pode ser narrado. A tese de Ricoeur atesta que a narrativa permite um modo de acesso privilegiado ao tempo humano. Portanto, a narrativa contém um enigma da existência humana.

No final dos três volumes de *Temps et récit*, Ricoeur sublinha o caráter enigmático do tempo nas três aporias que formam conflitos insolúveis com os quais se confrontam todas as tentativas de conceitualização ou de se dar expressão lingüística ao tempo, são: a perspectiva dupla sobre o tempo, o fenomenológico e o cosmológico, e a sua ocultação mútua; a totalidade e a totalização do tempo; e, a inescrutabilidade do tempo e dos limites da narrativa. Aqui, prendo-me na discussão da primeira aporia até porque as duas subseqüentes já foram exploradas nos capítulos anteriores.

O confronto com as aporias foi inevitável para Ricoeur, depois de todo o exame feito sobre as implicações entre tempo e narrativa literária. E como solução à aporética do tempo, O filósofo propõe uma Poética da Narrativa: “La vertu de cette épreuve d'adéquation aura été du moins de révéler, à la fois, l'ampleur du domaine où la réplique de la poétique du récit à l'aporétique du temps est pertinente – et la limite au-delà de laquelle la temporalité, échappant au quadrillage de la narrativité, retourne du problème au mystère” (RICOEUR, 1985, p. 439).

À primeira aporia que trata da fenda entre tempo cosmológico e tempo fenomenológico, a poética da narrativa revela a existência de uma identidade narrativa presente nos seres humanos e suas comunidades, como um *rejeton*, princípio de solução e problema, constituído pelo entrecruzamento da história com a ficção. A teoria da identidade narrativa sustenta-se na concepção da natureza epistemológica da História e da Ficção Literária que consiste em dupla afirmação: por um lado certifica-se que a História não pode prescindir totalmente da condição

do ato de narrar por causa de ser o passado irrecuperável, o que leva ao reconhecimento da necessidade da invocação imaginativa como recurso para suprir tal dificuldade. Por outro lado, o uso poético da linguagem proporciona a expressão da invocação narrativa sob a forma de criação ficcional, dando origem a mundos possíveis e habitáveis. A identidade narrativa aparece como uma “ponte” que liga o tempo cosmológico com a experiência subjetiva de tempo, o que permite ainda ser uma aposta no sentido da narrativa apesar da desconstrução a que vem sendo sujeita tanto no campo da historiografia como no campo da ficção.

A identidade narrativa foi inicialmente tematizada em *Temps et récit III* para depois ser desenvolvida em toda a sua complexidade e implicações em *Soi-même comme un Autre* (1990) como uma categoria prática que trata da constituição da identidade pessoal e que por isso, pretende ser modelo de resposta possível às interrogações: quem fala? Quem age? Quem se narra? Quem é o sujeito moral da imputação? À primeira pergunta, a resposta é fundamentada a partir da filosofia da linguagem em seus aspectos semântico e pragmático porque a sua abordagem é descritiva⁵⁶. À segunda interrogação, também por pertencer ao âmbito da descrição, requer uma filosofia da ação⁵⁷ também nos aspectos semântico e pragmático. À terceira interrogação, faz irromper a dialética mesmidade-ipseidade⁵⁸ como

⁵⁶Ricoeur recorre à teoria dos atos de fala, de John Austin, entre outros filósofos analíticos, para discutir sobre o aspecto pragmático da linguagem. E Austin explica a estrutura dos atos de discurso segundo a distinção de três realidades lingüísticas estratificadas no ato de falar. O primeiro é chamado de ato locucionário: refere-se ao proferimento de uma sentença com certo significado; o segundo denominado de ato ilocucionário constitui-se em um proferimento de louvor, ameaça, crítica, anuência, etc. Em terceiro, tem-se o ato perlocutório, que se configura no efeito conseqüente, que o locutor deseja obter da audiência, em decorrência do proferimento feito. Veja-se a expressão: “dispare nela”, referindo-se à palavra “dispare” e à palavra “nela”; um ato ilocucionário: instigou-me (ou aconselhou-me: persuadiu-me a disparar nela (ou que disparasse nela). A designação perlocutória alude ao fato de que o novo tipo de ato é, freqüentemente, levado a efeito não em um ato locutório, mas através (em latim, per) de um ato locutório. O discurso compreende, simultaneamente, esses três atos, fazendo referência da função identificante à função predicativa. Esta teoria de Austin, segundo Ricoeur, permite identificar a pessoa que fala para poder atribui-lhe a responsabilidade moral do seu discurso.

⁵⁷A teoria da ação, em seu aspecto pragmático, possibilita a Ricoeur no desenvolvimento da sua Ética, abordar como o sujeito considerado capaz consegue designar si mesmo autor de suas ações. Em sua interação com a linguagem, a teoria da ação explica como através dos atos de discurso o agente da ação se designa como aquele que age e, ainda mais, que os atos de discursos são eles próprios ações e, por implicação, os locutores são também agentes. E Ricoeur afirma que os estudos de Austin e Searle destacam o entrelaçamento do dizer com o falar.

⁵⁸A dialética mesmidade e ipseidade que implica a permanência no tempo e a manutenção de si pela promessa, aponta para a existência de uma vazia que Ricoeur preenche com a noção de identidade narrativa. Percebe-se, segundo o filósofo, que neste intervalo mediano “l'identité narrative osciller entre deux limites, une limite inférieure, où la permanence dans le temps exprime la confusion de l'idem et de l'ipse, et une limite supérieure, où l'ipse pose la question de son identité sans le secours et l'appui de l'idem (RICOEUR, 1990, p.150). O objetivo de Ricoeur não se encerra em uma alternativa da identidade pessoal regida somente pela dialética *idem / ipse* pois, ele reconhece o tanto

constitutiva da identidade pessoal na medida em que o ato de narrar é o meio pelo qual o sujeito se põe no mundo e no tempo pelo reconhecimento da sua história. À quarta interrogação, situa a identidade pessoal no âmbito da ética e da moral⁵⁹ pela atribuição prescritiva da responsabilidade da ação de um sujeito que se descobre capaz de assumir a imputação moral de seus atos.

Em *Soi-même comme un Autre*, Ricoeur (1990, p. 11) diz que pretende “marquer le primat de la méditation réflexive sur la position immédiate du sujet, telle qu'elle s'exprime à la première personne du singulier: 'je pense', 'je suis'. Cette première intention trouve un appui dans la grammaire des langues naturelles lorsque celle-ci permet d'opposer 'soi' à 'je'”. A gramática das línguas naturais dá suporte à teoria de Ricoeur pelo fato do “se” como pronome reflexivo da terceira pessoa designar a “reflexividade” de todos os pronomes pessoais e impessoais. Então, o “si” pode ser considerado como pronome reflexivo omnípessoal e quando empregado veicula a idéia de implicação.

Uma outra posição de Ricoeur na referida obra, é dissociar os dois significados dos termos “idêntico” ou “identidade”: *idem* e *ipse*. A permanência no tempo corresponde ao termo *Idem* e o seu contrário, a mudança, indica *Ipse* como um núcleo mutante da personalidade, mesmo apresentando certa manutenção de si, o modelo desta permanência encontra-se na exigência da promessa. Tem-se, então, uma sinonímia entre “mesmo” e “idêntico”, na qual o termo “mesmo” será empregado no quadro de uma comparação para considerar a mesmidade como sinônimo da identidade *idem*, enquanto a ipseidade será concebida como identidade *ipse*.

A terceira posição de Ricoeur, concerne a apresentação da dialética presente na identidade *ipse* entre o “si” e o mesmo que “si”, ou seja, a alteridade,

que é importante a a mesmidade para continuar a colocação da questão “quem sou eu” , pelo que serve a narrativa de mediação porque nela se misturam signos de persistência e signos de mudança que respondem a questão “quem se narra”, remetendo, assim, à problemática da identidade pessoal ou identidade narrativa no ponto conforme ele havia interrompido, mas “avec des ressources nouvelles procurées par l'analyse de l'identité personnelle em fonction de critères objectifs d'identification” (RICOEUR, 1990, p. 29). Ricoeur reconhece que a dialética *idem* / *ipse* constitui um traço gramatical importante na hermenêutica do si pela consideração à linguagem e à ação na medida em que o sujeito ao falar de si é o “sujeito da ação narrada” sendo, então, possível falar de um sujeito agindo e sofrendo.

⁵⁹A abordagem das determinações éticas e morais, Ricoeur trata de responder à questão: quem é o sujeito moral da imputação? Ele analisa as dimensões éticas e morais de um sujeito a quem as ações boas ou más, feitas por dever ou não devem ser imputadas. Aparecendo, conseqüentemente, “L'autonomie du soi y apparaîtra intimement liée à la sollicitude pour le proche et à la justice pour chaque homme” (RICOEUR, 1990, p. 30). Aqui, o tema da narrativa serve de ligação entre o descritivo – filosofia analítica, e a dimensão prescritiva – ética e moral.

que é vista como constitutiva da ipseidade porque detém o sentido de implicação do si *enquanto* outro. Ricoeur diz que não há si sem a presença do outro, isto é, pensar a ipseidade implica em pensar a alteridade.

O problema da identidade na filosofia surgiu com Descartes e depois passou a ser discutido nas chamadas filosofias do sujeito. Com Descartes tanto o sujeito como o seu equivalente, o *cogito*, são “exaltados”. Por outro lado, com Nietzsche ocorre o contrário, o sujeito e o *cogito* são humilhados. Ricoeur questiona tanto a exaltação como a humilhação e propõe um *cogito* ferido, no qual o sujeito não será nem Rei nem Escravo, mas homem entre os demais.

Esta posição remete Ricoeur a considerar a identidade pessoal na ordem da ética e da moral em consequência da sua recusa em equiparar o si com o mesmo, ou seja, a negar a substancialização do sujeito ao submetê-lo às contingências existenciais e históricas. Ora, se tudo muda e o sujeito pela própria instabilidade constitutiva é infiel, como garantir seu comprometimento, ou, como diz Ricoeur, a sua promessa? Como confiar em quem sempre muda? O que fazer com a responsabilidade e o comprometimento? Este problema é de fundamental importância para Ricoeur, que tentará através da noção de ipseidade apresentar uma resposta.

Estas inquições são centrais na obra de Ricoeur e aparecem em *Soi-même Comme Un Autre* articuladas em raciocínios rigorosos que compõem uma filosofia hermenêutica unificante, mas, sem pretensão de aceder a um saber absoluto. Pretende-se, fazer aqui, um estudo do tema ricoeuriano da identidade narrativa configurando as suas linhas estruturantes para em seguida explorar na obra poética de Sousândrade *O Guesa*, conforme tenho assumido nos capítulos anteriores.

4.1 A constituição da identidade narrativa: a matriz hermenêutica do sujeito

A identidade narrativa aparece no final de *Temps et récit III* como uma articulação entre duas espécies de narrativas e funciona como o ponto de fusão entre a história e a ficção. Ricoeur denomina-a de *rejeton*, ou seja, um produto que funciona como princípio de solução e problema que a poética da narrativa fornece

como “resposta menos imperfeita” a primeira aporia da temporalidade: “Le temps raconté est comme um pont jeté par-dessus la brèche que la spéculation ne cesse de creuser entre le temps phénoménologique et le temps cosmologique” (RICOEUR, 1985, p. 439).

Esta aporia trata sobre a necessidade interior por meio da qual o ser humano vivencia a experiência temporal, o tempo fenomenológico, e não possui a capacidade de explicar o tempo físico, enquanto a especulação sobre o tempo cosmológico e as suas unidades comuns de medição é, por sua vez, incapaz de integrar a experiência qualitativa do tempo que está por vir, que está a passar e o presente. Uma divisão separa estas duas perspectivas sobre o tempo e Ricoeur apresenta como solução a criação de um terceiro tempo que reúne vários elementos de ligação, cuja função é suprimir a falha e ligar o tempo físico com o tempo fenomenológico, ou seja, o tempo daquilo que empreendemos e o tempo daquilo por que passamos.

Os elementos que servem de ligação são inovações culturais como o gnómon, os relógios e os calendários, que organizam o tempo cosmológico e possibilitam marcas do fluxo constante com as intensidades variáveis dos acontecimentos humanos tais como, comemoração de certos eventos passados, a sua repetição no presente, etc. Daí, resulta uma descendência da imbricação da história com a ficção:

Le rejeton fragile issu de l'union de l'histoire et de la fiction, c'est l'assignation à un individu ou à une communauté d'une identité spécifique qu'on peut appeler leur identité narrative. “Identité” est pris ici au sens d' une catégorie de la pratique. Dire l'identité d'une individu ou d' une communauté, c'est répondre à la question: qui a fait telle action? Qui en est l' agent, l' auteur? Il est d'abord répondu à cette question en nommant quelqu'un, c' est-à-dire en le désignant par un nome propre. Mais quel est le support de la permanence du nom propre? Qu' est-ce qui justifie qu' on tienne le sujet de l' action, ainsi désigné par son nom, pour le même tout au long d' une vie qui s' étire de la naissance à la mort? La réponse ne peut être que narrative. Répondre à la question “qui?”, comme l'avait fortement dit Hanna Arendt, c'est raconter l'histoire d'une vie. L'histoire raconté dit le qui de l'action. *L'identité du qui n'est donc elle-meme qu'une identité narrative.* (RICOEUR, 1985, p. 442-443).

Essa identidade tem como estrutura a narrativa⁶⁰. Ora, dentro do domínio da linguagem, é o texto que a narrativa toma como unidade lingüística de base, por

⁶⁰Desde os estudos feitos sobre a *Poética*, de Aristóteles, que Ricoeur percebeu as leis de composição que servem para organizar um produto do discurso numa totalidade, um texto que faça

causa do acesso à mediação complexa que a narrativa desempenha entre o caráter de episódios que constitui os acontecimentos e o aspecto de composição pelo qual o relato tem os seus elementos inter-relacionados e dispostos de modo tal que formam uma totalidade.

Pelo lado do poeta, tem-se as leis de composição que envolvem a construção do enredo e cria um todo a partir de uma heterogeneidade de acontecimentos e personagens, circunstâncias e motivações, que serão recepcionados pelo lado do leitor. A percepção do todo como a interligação dos acontecimentos ocorridos em sucessão, ou seja, o momento de configuração, também se encontra na compreensão ou na capacidade do leitor de ligar e conter as componentes narrativas que vão se desenrolando em seqüências ao longo do texto. O final da narrativa clarifica a história em sua totalidade porque todas as suas partes adquirem significação ao serem ordenadas nas suas relações mútuas.

No entanto, a harmonia não precisa estar presente sempre nos acontecimentos, que muitas das vezes vêm relacionados de modo conflituoso, até porque a consistência de uma história se dá mais por laços de tensão do que por meios de uma complementaridade. Com efeito, a organização de acontecimentos desiguais num todo coerente constitui tanto o ponto de firmamento da arte da composição como a condição da sua inteligibilidade. Esta capacidade de configuração, traço primordial da composição narrativa, serve como paradigma para a inteligibilidade de pessoas e comunidades porque não se deixa arrastar à força de dispersão dos acontecimentos debandados no tempo e nem à clausura de uma unidade substancial formal, a identidade narrativa permite:

Sans le secours de la narration, le problème de l'identité personnelle est en effet voué à une antinomie sans solution: ou bien l'on pose un sujet identique à lui-même dans la diversité de ses états, ou bien l'on tient, à la suite de Hume et de Nietzsche, que ce sujet identique n'est qu'une illusion substantialiste, dont l'élimination ne laisse apparaître qu'un pur divers de cognition, d'émotions, de volitions. Le dilemme disparaît si, à l'identité comprise au sens d'un autre que la différence entre une identité substantielle ou formelle et l'identité narrative. L'ipséité peut échapper au dilemme du Même et de l'Autre, dans la mesure où son identité repose sur une structure temporelle conforme au modèle d'identité dynamique issue de la composition poétique d'un texte narratif (RICOEUR, 1985, p. 443).

sentido por si só, como pedra angular para se pensar a constituição da identidade. Isto porque o ordenamento que torna o texto uma narrativa obedece uma operação de pôr-na-forma-de-um-enredo os acontecimentos particulares ao curso da ação como um todo equivalendo à história de uma vida, mesmo considerando as ações e ocorrências que fogem ao fluxo de uma integralização que venham a compor uma história satisfatória, completa, com princípio e fim.

Ricoeur distingue na identidade dois aspectos que denomina segundo os termos latinos *idem* (mesmidade) e *ipse* (si-mesmo, idêntico a si). A identidade como mesmidade constitui a identidade inflexível e estática das coisas, do mesmo, em que se sobrepõem quatro significados: o primeiro refere-se a um sentido numérico em que identidade contém o sentido de unicidade e seu contrário é a pluralidade. Aqui a identidade é concebida como reidentificação do mesmo; o segundo significado remete à idéia de semelhança extrema, em que o seu contrário é o diferente.

Esse dois critérios podem se sobrepor quando, por exemplo, a reidentificação do mesmo objeto de dúvida se trata de dizer que um X, réu e acusado hoje, e o autor de um crime antigo são uma mesma e única pessoa. É a fraqueza do critério de similitude no caso de uma grande distância no tempo que sugere outro critério, ou outro significado da identidade como mesmidade. Terceiro significado, a continuidade ininterrupta de um ser entre o primeiro e o último estágio de sua evolução: por exemplo, um X, de feto ou bebê a homem adulto ou velho, é uma única e mesma pessoa. O contrário, nesse significado, é a descontinuidade. O quarto significado da identidade como mesmidade é a permanência no tempo, o seu contrário é a diversidade ou mutabilidade. Ricoeur chama a atenção para o fato de que a permanência no tempo da identidade leva a postular uma espécie de substrato ou substância inerente a identidade, assim o fizera Aristóteles e Kant.

Esse é o ponto do conflito, segundo Ricoeur (1991, p. 35), porque as pessoas não são sempre as mesmas, elas mudam da infância à velhice: nada na experiência interior escapa à mudança? Pergunta o filósofo e completa: que o si mesmo é caracterizado pela mudança e por experiências de descontinuidade, como o atestam, por exemplo, de modo bastante dramático, as experiências de conversão. Por isso, identidade não é somente mesmidade, mas é ainda *ipseidade*, no sentido de *ipse*, 'idêntico' está ligado ao conceito de *ipseidade*, de um si mesmo. A diferença dos contrários esclarece que: mesmidade opõe-se a pluralidade, em oposição à unicidade; diferente, por conter o contrário de similitude; descontinuidade, contra a idéia de continuidade; e diversidade, que se opõe à permanência; e o oposto à *ipseidade* é a alteridade.

É a partir desta distinção fundamental que não se concebe mais a existência de uma essência ou substância imutável no sujeito, pois a *ipseidade* não se caracteriza como sempre igual num processo de repetição. Já, a mesmidade implica uma permanência no tempo, enquanto a *ipseidade* prescinde-a, embora não

totalmente. Aqui, reside o problema: qual a consequência ética de uma *ipseidade* que perdeu o suporte da mesmidade? Pois, tem-se um problema ético com a recusa da repetição na medida em que tudo muda e o sujeito pela própria instabilidade é levado à infidelidade, como garantir seu comprometimento ou sua promessa?

Conseqüentemente, o que fazer com a responsabilidade e o comprometimento? Ricoeur (1990, p. 148) diz que é necessário que subsista na *ipseidade* uma certa permanência ou “manutenção de si” (*maintien de soi*): “C'est celui de la parole tenue dans la fidélité à la parole donnée”. Isto porque, uma coisa é a perseverança do caráter⁶¹, outra é perseverança na fidelidade da palavra dada. É importante que, apesar de todas as mudanças, se manter a palavra dada: “A cet égard, la tenue de la promesse, comme il a été rappelé plus haut, paraît bien constituer un défi au temps, un déni du changement: quand même mon désir changerait, quand même je changerais d'opinion, d'inclination, 'je maintiendrait” (RICOEUR, 1990, p.149). O fim à esta errância da *ipseidade* é dado pela categoria ética da promessa.

Assim, a identidade narrativa diz respeito ao sujeito real da ação, ou seja, a uma existência corporal, não podendo a *mesmidade* ser separada totalmente da *ipseidade*, pelo que, a sua configuração corresponde ao processo de análise dos pontos de cruzamentos e as linhas de dispersão entre *mesmidade* e *ipseidade*, enquanto formas de permanência no tempo.

É neste processo de configuração que se perfila a construção da intriga – ponto crucial da narrativa -, como um paradigma de concepção da permanência no tempo com o triunfo da unidade sobre a fragmentação, mas o perigo da ruptura rodeando sempre, podendo servir, portanto, como “laboratório de experiência” de uma forma de conceitualizar a identidade como sendo tão-somente o ponto de cruzamento entre um equilíbrio (permanência) e um desequilíbrio (mudança). Nessa medida, o processo de narração é o único meio de aceder, por construção, a uma inteligibilidade do si mesmo, sob a forma de personagem de uma história, cujo princípio e fim não se têm o controle.

A articulação entre a categoria identidade narrativa e a literatura quanto ao seu alcance ontológico, enraíza-se na própria questão em análise. Ricoeur, ao explicitar que a identidade narrativa era o nome dado a uma hipótese teórica que

⁶¹Percebe-se que o conceito de caráter sofre modificações ao longo da obra de Ricoeur, porém, pode-se considerar de modo geral, que este diz respeito à mesmidade.

tinha como proposta a relação entre as narrativas de ficção e histórica como meio de configurar o tempo humano, constituindo-se em uma ponte que liga o tempo cosmológico e o tempo fenomenológico. Em *Temps et récit III* a identidade narrativa irrompe do interior de uma concepção do literário, enquanto uso específico da linguagem, que conduz o pensamento por novos caminhos e explorações por ser a linguagem literária uma fonte inesgotável de significação.

Ricoeur aprofunda o tema da identidade narrativa no livro *Soi-même comme un Autre* dentro do quadro de uma hermenêutica do si mesmo⁶², tendo como base a sua teoria da narratividade para projetar a idéia de tomar a identidade da personagem de uma intriga como configuração da identidade narrativa do si mesmo. Ricoeur, então, a partir de injunções de sentidos transplantados da literatura para a conceitualização da filosofia articula a categoria identidade narrativa em duas direções: como paradigma de exploração e desenvolvimento e, ainda, como mediação para a problemática ética.

A literatura mostra-se fecunda para as experiências do pensamento que coloca à prova da narrativa o valor e os limites dos recursos da variação da identidade narrativa como princípio de interpretação do sujeito. Para isso, revela a relação dialética entre mesmidade e *ipseidade* como inseparável porque assenta na idéia de que o corpo tem de ser sempre um *corpo-próprio*, isto é, um corpo que é assumido por uma subjetividade.

Esta dimensão corporal configura a condição terrestre como modo de ser da identidade narrativa. É neste patamar da questão, que Ricoeur discute com Derek Parfit⁶³ sobre os seus *puzzling cases* enquanto exemplos que contemplam a

⁶² Madison *apud* Hahn (1997, p. 40) afirma que: “Ricoeur decida coloca como questão-chave da sua investigação a seguinte pergunta: 'Afinal, qual é o significado da Reflexão? Qual é o significado de si ou de reflectir sobre si? 'A abordagem de Ricoeur da temática da subjetividade pode ser caracterizada como sendo, simultaneamente, fenomenológica e hermenêutica. Fenomenológica, na medida em que procura clarificar através da análise reflexiva aquilo que é imediata e indubitavelmente dado à consciência: o facto da própria existência da consciência, a 'minhitude' característica da existência. Hermenêutica, por esta análise reflexiva não ser descritiva numa forma intuitiva ou introspectiva, mas ser indirecta e interpretativa; e, acima de tudo, por ser motivada pelo objectivo fundamental de toda a hermenêutica: uma mais elevada autocompreensão”.

⁶³Ricoeur acusa Derek Parfit em sua obra *Reasons and Persons* de confundir mesmidade com ipseidade quando conceitua identidade. Para Parfit a identidade pessoal pode ser reduzida a certos fatos de ordem psicológica ou corporal, com descrição de modo impessoal sem a pressuposição da identidade da pessoa ou sem a sustentação explícita das experiências da vida destas pessoas ou, ainda, sem pretensão explícita da existência da pessoa. Daí, que mesmo não existindo separadamente do cérebro, do corpo e da experiência, a identidade pessoal constitui um fato suplementar, não sendo a identidade o que importa. Para ilustrar a sua tese, Parfit recorre *puzzling cases* retirados da ficção científica, tais como transplante do cérebro, bissecção do cérebro e fabricação de uma cópia exata do cérebro. Ele supõe, então, que sendo feita uma cópia exata do seu

problemática da dissolução do sentido de identidade. Para tanto, estabelece uma diferenciação nítida entre os tipos de variações imaginativas que constroem a identidade da personagem da intriga pela ficção literária e pelo que denomina de ficção tecnológica, como referência à ficção científica. As variações imaginativas, na ficção literária, dão-se em volta da dimensão corporal, ou seja, em torno da condição corporal das personagens.

Essa perspectiva é chamada por Ricoeur (1990, p. 178) de condição terrestre, porque aqui se concebe a terra como “c'est le nom mythique de notre ancrage corporel dans le monde. Voilà ce qui est ultimement présupposé par le récit littéraire em tant que soumis à la contrainte qui en fait une *mimèsis* de l'action. Car l'action 'imitée', dans et par la fiction, reste elle aussi soumise à la contrainte de la condition corporelle et terrestre”.

Constata-se que há uma inseparabilidade entre corpo agente e a sua ação, o que se leva a perceber o corpo como parte inalienável da subjetividade, havendo uma inscrição na idéia de corpo próprio. No outro caso, o da ficção científica ou tecnológica as variações imaginativas ocorrem em torno de uma “tecnologia concebível” e de um “do sonho tecnológico”, tendo como idéia de base a impessoalidade do corpo em que se tem o cérebro como o único equivalente corporal da pessoa, daí se poder projetar a possibilidade de reduplicação do cérebro, a sua tele-transportação, a sua implantação, etc. E demais artifícios para criar dificuldades à conceitualização da identidade.

Ricoeur (1990, p. 179) observa que esse modo de abordar a corporeidade equivale a concepção da identidade de forma impessoal pelo seguinte: “En ce sens, on peut dire que les variations imaginatives de la science-fiction sont des variations relatives à l'ipséité, ou plus exactement à l'ipséité dans son rapport dialectique à la mêmeté”. Com efeito, nas experiências imaginadas por Parfit o cérebro é considerado equivalente a pessoa, por isso pode lhe substituir. Assim sendo, Parfit esquece a incontornável condição terrestre e existencial da pessoa, presente nas narrativas literárias.

cérebro e enviada a outro planeta e que ele mesmo vá a este planeta e que no meio da viagem ocorra um acidente de modo que ele não consiga alcançar o seu cérebro copiado. A questão é: ele sobreviverá em sua própria réplica? A resposta é indecível. Sendo tal resposta indecível, segundo Parfit, é que a questão ela própria é vazia, o que o leva a concluir que a identidade pessoal não é o que importa.

Ricoeur indaga se estas experiências que dizem respeito à tecnologia do cérebro narradas pela ficção científica não viola tão-somente uma regra, uma lei e um estado de coisa, mas a condição existencial sob a qual existem regra, leis e fatos? Outra questão concerne à ausência do outro, sendo a sua presença também incontornável porque leva a se pensar a mesmidade sem o outro. Já, a *ipseidade* não pode prescindir do outro e nas narrativas literárias a *ipseidade* e a alteridade são dois existenciais correlativos. A *ipseidade* não pode ser pensada sem a alteridade por causa da sua relação dialética.

Outro caso em que a ficção literária se apresenta como paradigma e horizonte de confirmação da identidade narrativa diz respeito ao próprio modo de como a narrativa ficcional mostra maneiras possíveis de permanência no tempo, ou seja, a forma como ocorrem as variações entre personagem e identidade. A amplitude de inscrição de modos diferentes de configuração da permanência no tempo pela ficção literária é exemplificada por Ricoeur em dois extremos: de um lado, os contos de fadas e o folclore, e, do outro, Robert Musil com o seu *O homem sem qualidades*.

Nos contos de fadas e no folclore, o modelo proposto de permanência no tempo inscreve-se no quadro da mesmidade pelos traços de caráter fixos e estereotipados. O outro extremo, em *O homem sem qualidades*, Robert Musil⁶⁴ por meio da ficção protagoniza a perda da identidade, o seu total estilhaçar ou o seu vazio.

Essa protagonização se constitui na prova de fogo de Ricoeur por ser o contra exemplo da sua argumentação, a qual empreende dois tipos de aproximação: num primeiro momento, arrola a obra de Musil dentro da crise ou no fim da identidade. Assim inserida, o estilhaçamento da personagem interferiria na intriga e,

⁶⁴Na citada obra, Musil pretende fazer um extenso retrato da cultura austríaca (ou européia) através de um abjeto jogo de relações humanas, fazendo aparecer uma crítica contundente à modernidade. Para tanto, o autor parte do impacto do desenvolvimento da ciência e da técnica sob a frágil vida psíquica e social na racionalizada sociedade capitalista, levando a fragmentação, ao isolamento do indivíduo e a falta de comunicação como um doloroso resultado. Com efeito, em *O homem sem qualidades* predomina a visão da modernidade como uma época de crise, de uma brusca transição. A crise não se refere à decadência da política e da diplomacia e à gigantesca catástrofe bélica, mas, fundamentalmente ao estado de tensão entre dois modos de se compreender e de se viver o mundo, isto é, entre duas “mentalidades”: a atual que pode ser identificada como científica e técnica; a mais antiga, religiosa e metafísica. Estas mentalidades são colocadas por Musil como antagônicas. Esta conturbada situação pela qual passa a sociedade reflete na existência do seu protagonista, Ulrich, que decide por uma existência voltada para a introspecção e indeterminação quanto a falta de desejos: quer de constituir família, quer de fazer fortuna, quer de executar obras literárias ou filosóficas fabulosas, apesar da sua rara inteligência e grandiosas oportunidades.

devido a isto, surge o questionamento de se estar dentro da narrativa ou nas fronteiras do ensaio. Entretanto, mesmo considerando este contexto, Ricoeur acredita que só a dimensão *idem* da identidade foi derrotada e diz que até nestes

cas déroutants de la narrativité se laissent réinterpréter comme mise à nu de l'ipséité par perte de support de la mêmété. C'est en ce sens qu'ils constituent le pôle opposé à celui du héros identifiable par superposition de l'ipséité et de la mêmété. Ce qui est maintenant perdu, sous le titre de 'propriété', c'est ce qui permettait d'égaliser le personnage à son caractère (RICOEUR, 1990, p. 177-178).

A afirmação “perda da identidade” implica o quase desaparecimento do “eu”. Uma questão auspiciosa surge: a que *nada* conduz a perda da identidade? Ricoeur (1990, p. 196) referindo-se à obra de Musil, observa: “La phase: 'Je ne suis rien', doit garder sa forme paradoxale: 'rien' ne signifierait plus rien, si 'rien' n'était en effet attribué à 'je'. Mais qui est encore *je* quand le sujet dit qu'il n'est rien? Un soi privé du secours de la mêmété avons-nous dit et répète. Soi”.

O que se nota é a perda da *mesmidade* enquanto categoria da substância e de seu esquema de permanência no tempo, portanto, a *ipseidade* permanece presente. É a *mesmidade* como modelo de permanência no tempo que se encontra em causa. À este *eu* estilizado e destituído de todas as qualidades e propriedades se deve necessariamente reconvocar o plano da responsabilidade moral transportado na idéia de promessa e da possibilidade de seu cumprimento. Ricoeur pergunta: Comment, dès lors, maintenir au plan éthique un soi qui, au plan narratif, paraître s'effacer? Comment dire à la fois: 'Qui sui-je?', et 'Me voici! E responde:

Entre l'imagination qui dit: 'Je peux tout essayer', et la voix qui dit: 'Tout est possible, mais tout n'est pas bénéfique (entendons: à autrui et à toi-même)', une sourde discorde s'installe. C'est cette discorde que l'acte de la promesse transforme en concorde fragile: 'Je peux tout essayer' certes, mais: 'ici je me tiens!' (RICOEUR, 1990, p. 196).

O que se percebe é a existência de alguém que diz *eu* e não se compreende de modo imediato. A compreensão parte necessariamente da linguagem porque o conhecimento de si é por via da interpretação de si. Assim, a variação imaginativa-limite da personagem passa a ser assumida por Ricoeur como uma crise existencial do si mesmo e não a destruição da identidade narrativa enquanto um princípio hermenêutico fecundo. Em *Temps et récit III*, o filósofo já

apontava a necessidade do auto-conhecimento que passa inexoravelmente pelo desvio do outro que si, do que precede e ultrapassa o sujeito, desvio pela alteridade.

Le soi de la connaissance de soi est le ruit d'une vie examinée, selon le mot de Socrate dans l'Apologie. Or une vie examinée est, pour une large part, une vie épurée, clarifiée par les effets cathartiques des récits tant historiques que fictifs véhiculés par notre culture. L'ipséité est ainsi celle d'un soi instruit par les ouvres de la culture qu'ils s'est appliquées à lui-même (RICOEUR, 1985, p. 443-444).

Observa-se que não há uma justaposição da versão narrativa e a versão ética da *ipseidade*. A identidade narrativa não esgota a questão da *ipseidade*, até porque a perspectiva ricoeuriana não se encerra na linguagem ou na textualidade, pois a promessa ultrapassa a condição lingüística. Porém, o texto narrativo, em decorrência da teoria da tríplice *mímesis* emerge como elemento de ligação e de ruptura com o mundo da ação efetiva, a *montante* e *jusante* da sua constituição. A ficção, enquanto imitação da ação efetiva, parte do mundo da ação efetiva porque nele se enraíza, mas, simultaneamente, como criação da imaginação produtora, rompe com esse mundo e “abre o reino do como se” ao propor uma nova configuração do mundo.

Contudo, o texto literário é em si mesmo incompleto na sua função referencial, sendo necessário o seu devolvimento à vida da ação efetiva pela sua eficácia refiguradora, através da recepção da leitura. Neste nível situado, com função mediadora, a ficção literária concretiza-se, pelo menos, em dois aspectos: amplificador da experiência pessoal e consolação. Ora, na medida em que o sujeito se abre à perspectiva do mundo do texto proposto pela narrativa literária, ele tem a sua experiência pessoal dimensionada por aferi-la com as diferentes experiências que as narrativas literária lhes apresentam como possíveis.

E, ainda, esse dimensionamento da experiência faz-se, necessariamente, por meio de um processo de avaliação do que lhe é proposto pela narrativa literária, resultando que o gozo estético é acompanhado de um juízo moral, ainda que não se reduza a este.

Le plaisir que nous prenons à suivre le destin des personnages implique certes que nous suspendions tout jugement moral réel en même temps que nous mettons en suspens l'action effective. Mais, dans l'enceinte irrédelle de la fiction, nous ne laissons pas d'explorer de nouvelles manières d'évaluer actions et personnages. Les expériences de pensée que nous conduisons dans le grand laboratoire de l'imaginaire sont aussi des explorations menées dans le royaume du bien et du mal (RICOEUR, 1990, p.194).

Ricoeur diz que a narrativa literária tem profundas implicações éticas ao contextualizar e orientar a identidade narrativa no seguimento da função essencial de tornar o agente humano capaz para a responsabilidade. Por isso, a experiência da leitura ficcional realiza-se numa atitude de abertura de mundo pela disponibilidade do texto. O mundo passa a ser refigurado e o texto pode funcionar como consolação ao proporcionar a catarse para as questões existenciais limites, como no caso do sofrimento e da morte. Ricoeur (1990, p. 192) assevera: “Ainsi la fiction peut-elle concourir à l'apprentissage du mourir”.

A categoria narrativa se constitui como sendo um tipo de “intriga” em que cada sujeito se encontra implicado, mesmo não tendo controle sobre o seu começo e o seu fim, mas cabe-lhe conferir sentido. E quando este sujeito se coloca na vida como Autor-cidadão-identificado como construindo sua própria narrativa, e que ao construir a sua obra, narra-se como escritor e/ou poeta ciente do sentido que dá à vida, tecendo a sua própria intriga; ele estrutura-se enquanto sujeito que escreve não se diferenciando de outras personagens que narra. Este sujeito Autor-cidadão se constitui na entidade autoral da obra que passa a ter existência porque narra, e narra-se mesmo em solilóquio, não prescindindo da sua condição de narrador.

Assim, Sousândrade colocou-se na vida: como um narrador. Em seu longo poema *O Guesa*, afirma a sua identidade pela narrativa, que se executa duplamente: por via de quem narra de fora, ou de quem narra de dentro. Em ambas situações impõe-se como o senhor do fio da narrativa que se desenrola deixando à mostra os “eus” que falam de si, quer como entidade autoral da obra, quer como narrador, quer como herói, e ao falar de si e dos outros desvela um mundo interior e um mundo exterior que vão se formando de acordo com o tecer da intriga. Assim, vai construindo a sua identidade que se ajusta à imagem e ao sentido que a narrativa imprime, revelando desconforto e frustração num vazio, onde constata:

“E eu também nasci, e enquanto queres,
Meu negro fio tece – ai! Desconcerta
Teu manto vivo, que se andraja e esperta
N'este mysterio eterno – *reverteris*.”

(SOUSÂNDRADE, Canto Primeiro, 2003, p. 34).

No poema *O Guesa* cada personagem ganha o sentido que o seu narrar impõe, supervisionadas por um Narrador que controla as cenas, onde as personagens se encontram e se dizem, como nos Cantos Segundo e Décimo, em

que o diálogo cruzado de vozes confusas e dispersas mais parece uma manifestação do inconsciente do poeta a revelar o descontentamento com a história efetiva, que enlaça a sua existência no interior de uma reflexão intempestiva sobre a vida que engendra. E a vida torna-se um fardo pela questão, como diz Ricoeur, de saber o que significa viver historicamente. Sousândrade assume-se como agente responsável com a sua personagem Guesa, ao destinar-lhe a missão de transformar e assimilar o passado e o heterogêneo, de cicatrizar as feridas da perda da identidade cultural e de reparar as perdas com a reconstrução de uma outra identidade mais forte e capaz de ser vivente e permanecer sadio e fecundo no interior da História.

A promessa feita por Sousândrade de ser agente responsável por uma transformação cultural estabelece um compromisso de fazer do presente uma dimensão ética a partir do plano político, por isso a sua abnegação frente a defesa dos índios e do regime republicano. A sua promessa não tem caráter solipsista porque não o limita a se obrigar ao prometer e se ele não é beneficiário dela, outrem pelo menos testemunha e compactua do ato do comprometimento com a leitura do poema *O Guesa*.

4.2 A 'dialética da justa medida': *ipseidade*-alteridade

Para Ricoeur *ipseidade* e alteridade⁶⁵ implicam-se mutuamente de tal modo que não podem ser pensadas separadamente. O *si enquanto* outro implica numa alteridade constitutiva da própria *ipseidade*. Pois, o que define a *ipseidade* é que o *si* se mantém como promessa feita ao outro. A *ipseidade* remete, portanto, à resposta do sujeito que se torna responsável pela demanda do outro. É decisiva a mediação do outro na constituição da *ipseidade*, porque o *si* só constitui sua identidade numa estrutura em que se relaciona com a alteridade com predominância para a dimensão dialógica sobre a monológica. A identidade-*ipse* utiliza de uma

⁶⁵Ricoeur sublinha a presença do outro na *ipseidade* visando também estabelecer uma distinção fundamental entre sujeito e indivíduo. Para o filósofo o individualismo é um produto ideológico da cultura contemporânea ligado ao fenômeno de classes. Isto porque o indivíduo percebe a sociedade como uma inimiga que o impede de ter direitos próprios que, inclusive, já lhes pertencem antes mesmo de entrar em sociedade. Ricoeur assegura que esta idéia nasceu nos últimos três séculos e que se faz importante a sua crítica, para que se possa pensar o sujeito ou pessoa para além do individualismo.

dialética denominada por Ricoeur de “dialética da justa medida” que é complementar à dialética da mesmidade e *ipseidade*, a saber, a dialética do *si* e do diverso do *si*:

Soi-même comme un Autre suggère d'entrée de jeu que l'ipséité du soi-même implique l'atérité à un degré si intime que l'une ne se laisse pas penser sans l'autre, que l'une passe plutôt dans l'autre, comme on dirait em langage hégélien. Au 'comme', nous voudrions attacher la signification forte, non pas seulement d'une comparaison – soi-même semblable à un autre –, mais bien d'une implication: soi-même em tant que ...autre (RICOEUR, 1990, p. 14).

A alteridade é parte constitutiva da *ipseidade*, ou seja, da identidade pessoal do sujeito que é única e irrepetível, na medida em que *ipseidade* e alteridade são co-originais, não se estabelecendo uma relação de rivalidade, mas de confiança, mesmo Ricoeur admitindo que muitas das vezes o mal se apresente nas relações interpessoais. Os lugares designados como forma original da dialética entre a *ipseidade* e alteridade são o corpo e a consciência moral, a voz da consciência ou “foro interior”⁶⁶. Restrinjo-me, aqui, à alteridade do outro enquanto relação interpessoal e relação institucional.

A dialética *ipseidade* e alteridade do outrem é pensada por Ricoeur segundo um cruzamento da *ipseidade* para a alteridade e vice-versa visto que possibilita uma significação mais contundente da identidade pessoal do sujeito, isto porque a identidade passa ser entendida como a capacidade de autodesignação do sujeito que abrange desde a capacidade de autodesignar-se como sujeito falante até à capacidade de ser moralmente responsável pelos seus atos e, ainda, como identidade dada pela destinação de se ser responsável pelo outro.

Assim, para Ricoeur, pensar a dialética *ipseidade* e alteridade é ser possuidor de um pensamento dialético sobre o destinamento que se tem quanto à responsabilidade pelo outro e o poder de autodesignação do *si* como sujeito. Tal dialética fica explícita quando se interpreta uma personagem de ficção e verifica-se que a sua construção expressa a identidade pessoal projetada na personagem de ficção como uma invenção do *si*, talvez do alter-ego desejável do autor. Com a personagem o autor conversa, discute e incumbi-lhe uma missão: ser aquilo que ele

⁶⁶A voz da consciência – ao lado do próprio corpo e do outro – constitui uma das figuras da alteridade. Estas figuras, segundo Ricoeur, fraturam a soberania de um “eu” fechado em si mesmo. Em seu diálogo com Freud e Proust, as noções de inconsciente e memória involuntária, respectivamente pertencentes a cada autor citado, “destronam” o sujeito de sua ilusória posição soberana e coloca-o frente a frente com aspectos de si próprio que ele não controla e nem domina e, muitas das vezes, desconhece.

é ou gostaria que fosse. E se a literatura é um “laboratório experimental do pensamento”, em o poema *O Guesa* tem-se clara e conscientemente essa prerrogativa utilizada pelo autor Sousândrade, que compôs discursos outros às personagens de eventos históricos e ao seu sentimento de assombração para com a vida, criando, assim, novas perspectivas de observação da identidade pessoal. E quando ele se pergunta “Quem sou eu?”, é mais do que o desejo de autoconhecimento, é o dar-se a responsabilidade pelo outro, porque ele só é enquanto implicado responsabilmente pelo outro. Assim, sente-se responsável pela devolução do direito à vida digna dos índios e implantação da República no Brasil, temas explorados na sua poesia como crenças que lhe conferem sentido à existência. A identidade pessoal do Poeta-Guesa passa impreterivelmente pela promessa feita ao outro:

Eu, e tu a do imperio; não maldigo
nem proclamo teu throno, e nem eu digo
Que deveras ser meu; do Sol no gyros,
“Porém, lesses, talvez exemplo deras
De verdadeira eterna realeza,
D'elle descendo que é, por natureza,
Do direito dos povos, teu, se houveras
“De eleito ser. Ahi passas glorioso
Das festas que o paiz da libeerdade
Prodiga-te; honra-te a hospitalidade-
Ave Cesar! Tu és vitorioso.

(SOUSÂNDRADE, Canto Décimo, 2003, p. 130).

É a poesia que permite a Sousândrade adquirir uma identidade própria. E se essa conscienciosa condição de sobrevivência lhe marca a *ipseidade* como um tipo de permanência que lhe permite dizer “eu”, embora com mudanças, cumpre um percurso discursivo de reencontro com esse “eu” profundo, pois é autoconhecedor das suas raízes literárias, tanto é assim que declara em *Memorabilia*:

Amo a calma platônica; admiro a grandiosidade do Homero ou do Dante;
seduz-me a verdade terrível shakspereo-byrônica; e a celeste lamartiniana
saudade me encanta. Ora, todas essas generosas naturezas não me
ensinaram a fazer verso, a traçar os contornos da forma, a imitar *vox
faucibus* o seu canto, porém a uma coisa somente: ser individualidade
própria ao próprio modo acabada – enamorada e crente em si própria
(SOUSÂNDRADE, 2003, p. 484).

Em *O Guesa*, o entrosamento de discursos é complexo em decorrência dos cortes temporais que inserem situações diversas com transição brusca. O “eu” que pode ser do herói Poeta-Guesa, pode ser, ainda, o “eu” do narrador que apresenta e comenta situações com o “outro” e, repentinamente, a resposta desse “outro” vem introduzida numa narrativa diferente daquilo que lhe foi apresentado ou perguntado, numa posição que pode ser “ver de fora” ou “ver de dentro” da *diegese*.

Homens qual sou? Dos céus, certo, que os olhos
 Se, para a terra o olhar voltando, se abrem
 D'ella fóra os não vêm; vermes-abrolhos
 “Porém, na negra massa a embalos dentro
 Das redes do sol no ar longe lançadas,
 Em si gyrando a propulsar do centro
 Vida, que á luz anima-se-animadas
 “Odes da terra a um só destino – a morte -
 Que elevam-se na acção do movimento,
 Tomam fórmãs gentís, última sorte
 No eterno edicto do aniquilamento.

(SOUSÂNDRADE, Canto Quinto, 2003, p. 90).

Ricoeur observa que a resposta responsável ao apelo do outro, a destinação à responsabilidade pelo outro, requer uma pressuposição da capacidade de compreensão ao acolhimento deste apelo que precisa ser discernido das várias modalidades de figuras que esse outro se mostra: o mestre de justiça do ofensor, do carrasco, do senhor de escravo, etc. É da estrutura reflexiva da *ipseidade* que resulta esta capacidade de discernimento. Por isso, a relação de distância pretendida absoluta entre o eu e o outro deve ser sobreposta por uma relação de reciprocidade pela qual o Mesmo se abre ao Outro e a sua voz se interioriza no Mesmo. Ricoeur encontra o modelo de reciprocidade na linguagem, pela troca dos pronomes pessoais, e principalmente no ato de fala da promessa:

Il faut remonter de ces formes de promesses sanctionnés par les tribunaux à celles où le lien du moment normatif à la visée éthique est encore perceptible: 'de toi, me dit l'autre, j'attends que tu tiennes ta parole'; à toi, je répons: 'tu peux compter sur moi'. Ce *compter* sur relie le maintien de soi, dans sa teneur morale, au principe de réciprocité fondé dans la sollicitude” (RICOEUR, 1990, p. 312).

Assim, a estrutura diádica que se constitui a *ipseidade* por uma alteridade é revelada por meio da promessa⁶⁷. É como resultado à expectativa do outro que a resposta se converte em manutenção de si, como obrigação de manter-se a si mesmo. O si torna-se responsável pelos próprios atos pela consciência de recepção do outro. Ricoeur pensa a acepção de responsabilidade como imputabilidade, ou seja, como autor dos próprios atos, o sujeito afirma-se a si mesmo.

Resulta que os dois movimentos do Si para o Outro e do Outro para Si em cruzamento que não se anulam, uma vez que o critério de injunção ética vinda do outro e a capacidade de autodesignação do si remetem-se mutuamente. Portanto, a responsabilidade pelo outro torna-se uma destinação co-originária de um sujeito-capaz.

4.3 A confirmação do sujeito capaz e sua presença em *O Guesa*: identidade pessoal e imputação moral

Ricoeur desenvolve o seu pensamento sobre uma teoria do sujeito no horizonte de uma reflexão que concebe a pessoa como um “sujeito capaz”, dotado de capacidades, potencialidades e disponibilidades, em que a sua realização será alcançada no plano da intersubjetividade e da institucionalidade. Ele acredita na necessidade de restauração do sentido de um discurso sobre o sujeito no interior do discurso da filosofia. O seu ponto de partida é o Si, que como pronome reflexivo de todos os pronomes pessoais e impessoais percorre todos os movimentos do sujeito em seus atos, experiências e objetivações sendo capaz de se apropriar da sua identidade.

Porém, o movimento do si só será completo em consideração com a intersubjetividade e a política. Ricoeur opta em chamar a subjetividade de *ipseidade* para distanciar-se das filosofias do *cogito* ou do sujeito, daí não ser a referência o Eu, da primeira pessoa, mas o Si. Pois, a distinção do eu (*ego*) e da consciência

⁶⁷A categoria da promessa permite o despojamento e desaparecimento do si. A primeira vista parece paradoxal, porém, Ricoeur diz que é propriamente porque se mantém a palavra dada e empenhada, a *despeito do que sou*, precisamente porque, a *despeito de onde eu esteja*, que há a resposta: “*Eis-me*” ao apelo do Outro. Então, eu me despojo de mim, me dou ou doo ao outro. Trata-se propriamente de um dom de si ao outro.

para a questão do sujeito torna-se decisiva tanto para o campo da política como da ética como meio de sustentação e defesa de uma política dos direitos do homem, em que um sujeito de direito é concebido como um sujeito capaz, um “sujeito por si mesmo”.

Ricoeur retoma a questão do sujeito num quadro que ultrapassa a oposição entre a exaltação do sujeito conferida por Descartes e da sua humilhação lhe dada por Nietzsche, ou seja, entre o triunfalismo cartesiano e o niilismo do *anti-cogito* nietzschiano. Esta oposição entre a exaltação do *Cogito* e a sua deposição, segundo Ricoeur, está situada numa perspectiva de pretensão de fundamentação última: ou o Eu é afirmado como certeza primeira ou verdade primeira, isto para Descartes⁶⁸, ou é rebaixado para o grau de uma ilusão, assim para Nietzsche⁶⁹. Na primeira situação, tem-se a subjetividade como fundamento, a “certeza incontestável” da filosofia, enquanto na segunda o sujeito é interpretado como uma ilusão pelo que consiste apenas em uma “imagem de um substrato ou substância de sujeito”, sendo desconstruído uma vez que consiste a sua origem em atos do

⁶⁸Descartes inicia a primeira meditação duvidando de tudo. É uma dúvida radical, hiperbólica e metafísica, que duvida até do entendimento. Tal dúvida é dramatizada a partir da hipótese da existência de um gênio maligno, que me engana em tudo. Ricoeur (1990, p. 16) inicia a sua investigação sobre o raciocínio desenvolvido por Descartes, assegurando que alguém conduz a dúvida, para, então, perguntar: “Mais ce 'je' qui doute, ainsi désancré au regard de tous les repères spatio-temporels solidaires du corps propre, qui est-il?” Advém a resposta, este eu é tão “metafísico e hiperbólico” quanto a própria dúvida. “Il n'est à vrai dire personne”. Na segunda meditação, este “eu” 'desancorado quer' encontrar somente uma coisa que seja certa e indubitável. E a primeira certeza é da própria existência: “Não há, pois, dúvida alguma de que sou, se ele me engana ; e, por mais que me engane , não poderá jamais fazer com que eu nada seja, enquanto eu pensar ser alguma coisa (DESCARTES, 1996, p. 266). O que sou ? “Sou uma coisa que pensa, isto é, um espírito, um entendimento, ou uma razão”(Idem, p. 269). Ricoeur conclui: “Et, comme le doute est volontaire et libre, la pensée se pose en posant le doute. C'est dans ce sens que le 'j'existe pensant' est une première vérité, c'est-à-dire une vérité que rien ne précède” (RICOEUR, 1990, p. 18)

⁶⁹É por meio de uma análise da linguagem que Nietzsche ataca o cogito cartesiano. Para Nietzsche a linguagem é essencialmente metafórica por ser totalmente figurativa. Sendo assim, a linguagem é mentirosa, diz Nietzsche em *Verdade e Mentira no Sentido Extra Moral* (1873). Ricoeur considera tal assertiva nietzschiana um paradoxo: “o paradoxo do mentiroso”. Aliás, um duplo paradoxo porque, em primeiro lugar, a noção de vida é tomada aparentemente em um sentido referencial e não figurado poderia ser colocada no mesmo diapasão que o *Cogito* cartesiano como revelação de um novo imediato e passaria a ter as mesmas pretensões fundacionais do *Cogito*. Ricoeur coloca que a isto sucubiram alguns comentadores de Nietzsche, no entanto, tem que se considerar o gesto de desconstrução de Nietzsche e não o seu desejo de reconstrução para não se cair no niilismo. Em segundo lugar, se radicalizar o paradoxo, a própria filosofia de Nietzsche será incluída nele e, conseqüentemente, seu discurso como outro qualquer da filosofia será considerado mentiroso. Ricoeur (1990, p. 24) assenta que: “De même que le doute de Descartes procédait de l'indistinction supposée entre le rêve et la veille, celui de Nietzsche procède de l'indistinction plus hyperbolique entre mensonge et vérité”. Assim, o gênio maligno de Nietzsche se converte em mais maligno que o de Descartes, na medida em que este não inclui em sua dúvida o instinto de verdade e aquele, de Nietzsche, alcança o próprio instinto de verdade. Ricoeur (1990, p. 25) tenta mostrar que “dans l'*anti-Cogito* de Nietzsche non pas l'inverse du *Cogito* de cartésien, mais la destruction de la question même à laquelle le cogito était censé apporter une réponse absolue”.

pensamento que se expressam gramaticalmente pela colocação de um substrato do sujeito sob a égide do *cogito* por meio do hábito gramatical de se ligar um agente à uma ação.

Esta alternativa é considerada falsa por Ricoeur, que admite ser o eu distinto do si. O eu ou é posto ou deposto; é exaltado ou humilhado, enquanto o si encontra-se implicado reflexivamente nas operações de análise e tem como precedência o retorno a si mesmo. Quando formulado na primeira pessoa do singular, o eu – “eu penso”, “eu sou”, “eu existo” – exprime uma posição imediata, absoluta do sujeito, sem confrontação com o outro. Já, o si, como pronome reflexivo de todas as pessoas gramaticais, expressa a posição indireta da pessoa por ser o primado da mediação reflexiva. Com efeito, o sujeito é despojado da sua condição de eu, desta espécie de substrato metafísico sem ancoragem quanto às referências de espaço e tempo, não se colocando como um interlocutor. Mas, o si, como uma singularidade determinada, é chamada por Ricoeur (1990, p. 18) de “*locuteur, agent, personnage de narration, sujet d'imputation morale, etc.*”

A subjetividade⁷⁰ nesta concepção é ato, ação. E a constituição da ação nos seus mais diferentes níveis: lingüística, narrativa, prática e ético-política concorre para a constituição do sujeito. O sujeito, então, manifesta-se pluralmente em concomitância com as diversas formas da *praxis*, sendo a polissemia regente tanto da noção de sujeito como da ação⁷¹.

Ricoeur não pretende enveredar para o ceticismo ou niilismo com a negação à pretensão de fundamentação última ou autofundação do sujeito. Na verdade, a *ipseidade* contém em si a atestação, um tipo de certeza que não se refere à uma fundamentação última do saber por ser uma certeza frágil, vulnerável, sem fundação, próxima da categoria do testemunho.

A atestação é um modo alético ou veritativo que concerne à hermenêutica do si, portanto, constitui-se em um tipo de crença ou confiança no sentido filosófico

⁷⁰Segundo Madison *apud* Hahn (1997, p. 50): “Dada a forma hermenêutica e pós-metafísica como Ricoeur tem redefinido a subjetividade a 'transformação qualitativa de consciência reflexiva' por ele instituída, deve ser patente a difícil sustentabilidade de uma crítica pós-estruturalista da obra de Ricoeur sob o fundamento de que ele ainda é 'metafísico' ou 'idealista'. Com efeito, poderia ser defendido que Ricoeur ultrapassa de um modo mais decisivo, do que tanto Foucault e Derrida, a filosofia, uma vez que a transposição do objectivismo por Ricoeur não aponta nem na direção do relativismo nem do niilismo”.

⁷¹Ricoeur fala da ação através do modelo do texto por apreciar que o relato toma invariavelmente a forma da narração de uma história. Para ele compreender uma experiência ou um acontecimento é conferir-lhe um significado sob a forma de uma história.

com inscrição na gramática do “eu creio em” do testemunho, remetendo o sujeito a uma posição de verdade quanto à palavra dada. A atestação não se configura num critério de verificação da objetividade do conhecimento, antes se coloca como uma oposição à pretensão de fundamentação última do *cogito*. A atestação é crença sem garantia quando relacionada com o *cogito*, mas quanto ao *cogito* humilhado, ao *anti-cogito*, converte-se numa confiança forte que supera a suspeita: é confiança da ipseidade pelo fato de ser a segurança que cada sujeito tem de existir como um mesmo e único, de ser si mesmo: “Cette confiance sera tour à tour confiance dans le pouvoir e dire, dans le pouvoir de faire, dans le pouvoir de se reconnaître personnage de récit, dans le pouvoir enfin de répondre à l'accusation par l'accusatif: me voici!” (RICOEUR, 1990, p. 34-35).

Assim, a atestação garante pela crença e confiança ser o sujeito dono de seu discurso, de sua ação, da responsabilidade que o faz se reconhecer como um si idêntico em sua história e em seu compromisso, como autor dos relatos que faz sobre si mesmo: “l'attestation est l'assurance – la créance et la fiance – d'exister sur le mode de l'ipséité” (RICOEUR, 1990, p. 351).

Esse sujeito capaz torna-se referente último do respeito moral e de direito pelo reconhecimento da sua identificação por meio da “questão quem?”, que não é de modo imediato um ponto de vista ontológico, mas uma condição do bem viver que se dá em concomitância com a ação em seus diferentes níveis: o falar, o agir, o narrar e o imputar.

A questão maior, para Ricoeur, diz respeito em saber como o sujeito torna-se um sujeito agente e quais as etapas que ele tem de se submeter para que, como sujeito agente, se torne cada vez mais responsável. É o processo de identificação do sujeito da ação que está em pauta: o reconhecimento da ação do sujeito falante, do fazer do agente da ação, do ato de narrar e da ação de imputar. Para tomar conhecimento deste processo, Ricoeur parte da tentativa de reconstrução dos estágios através dos quais a ipseidade se apropria da identidade. O seu marco de partida na abordagem do sujeito é semântico-lingüístico, porque acredita que viabiliza uma perspectiva individualizante de um si potencial e a implicação referencial do sujeito.

Segundo Ricoeur, a linguagem é dotada de procedimentos que possibilitam a designação do individual como amostra não divisível de qualquer espécie. Tais procedimentos recebem a denominação de “operadores de

individualização”, são as descrições definidas – os nomes próprios, pronomes pessoais, os demonstrativos, os advérbios de lugar, de tempo e de modo e os tempos verbais. Com efeito, é como si que aparece o indivíduo humano, convertendo-se em uma “pessoa potencial”, mas não como a autodesignação de um sujeito capaz, que somente será alcançada no plano da pragmática.

É na filosofia da linguagem de Strawson, mas propriamente em *Os indivíduos*, que Ricoeur encontra a estratégia para proceder quanto ao isolamento dentre os particulares, aqueles denominados por Strawson de “particulares de base” ou “conceitos primitivos” de toda referência identificante, isto é, os corpos físicos e as pessoas, por permitirem a derivação de argumentos a partir da sua pressuposição. Assim, os corpos ou as pessoas são primeiramente classificados para poderem possibilitar a sua identificação enquanto um particular. A pessoa insurge como um particular de base, uma referência identificante.

Para que a pessoa seja definida como um particular de base, Ricoeur acentua três teses defendidas por Strawson: a primeira trata da atribuição de dois tipos de predicados, físico e psíquico, como exemplo: X pesa 60kg; X recorda-se de uma viagem recente; a segunda diz que se predica os dois tipos de predicados à mesma pessoa e não a duas entidades distintas como a alma e o corpo; e a terceira observa que os predicados psíquicos conservam sempre a mesma significação, tanto faz serem atribuídos a si-mesmo ou a um diverso de si (eu entendo a inveja, mesmo que ela seja dita de mim, de Pedro ou de Paulo). A vantagem destas três teses, segundo Ricoeur, é que ao definir a pessoa como um “particular de base”, ela torna-se uma referência para quem fala o que acentua o plano público e objetivo da análise da pessoa deixando de lado o plano da referência privada, em que se assentam os eventos mentais como as representações, a consciência pura e o pensamento.

A referência identificante como meio de abordagem da pessoa permite que a antropologia dualista seja superada, pelo fato de que se torna único referente dotado dos predicados físicos e psíquicos, eliminando a idéia cartesiana em que na pessoa se distingue o corpo da alma. Como particular de base, a pessoa possibilita dar o pleno direito à terceira pessoa gramatical, mesmo ainda não sendo um si com competência para se autodesignar a si-mesmo, um eu reflexivo.

Entretanto, o eu como referência identificante permite que a identidade da pessoa seja compreendida como mesmidade, pois sendo a mesma coisa ou

entidade que recebe dois tipos de predicados converte-se na própria atribuição dos predicados psíquicos, conservando o mesmo sentido quer se faça a atribuição a si ou a outrem. Assim, o “mesmo” tem acentuado os critérios de identificação e reivindicação, o que significa o anulamento da identidade como ipseidade não se levando em conta a referência do si do sujeito falante tanto dos predicados psíquicos quanto físicos. Segundo Ricoeur, como particular de base, a pessoa ainda não é capaz de identificar-se a si mesma, de autodesignar-se, não compreendendo ainda que os eventos psíquicos são um aspecto de si.

A superação da teoria da referência identificante pela teoria pragmática não significa que a abordagem referencial da pessoa foi abolida, pois se poderia “cair nas malhas” das aporias do solipsismo e da experiência privada. Para Ricoeur, a pragmática, como enunciada na teoria dos atos de fala de Austin e Searle, viabiliza pensar a pessoa como um si porque engaja o sujeito falante ao seu discurso, implicando uma reflexividade nos atos de discursos. Nesta perspectiva, a pessoa é primeiramente um eu que fala a um tu e como o que é acentuado não é mais o enunciado, mas o ato de dizer, o ato do discurso, tanto o eu quanto o tu são elevados para o primeiro plano, privilegiando-se o locutor e o interlocutor.

Constata-se que sendo o locutor reflexivamente designado pelo ato de discurso, tanto nos atos performativos quanto nos constatativos há uma ilocução que implica o locutor e o fazer no dizer; e que no ato ilocucionário, aquele que consiste naquilo que o locutor faz falando, o sujeito como autor do discurso se designa a si mesmo. Nos performativos a implicação do dizer no fazer é completamente evidenciada.

dans les constatifs eux-mêmes, un faire est inclus, qui demeure le plus souvent non dit, mais que l'on peut expliciter en faisant précéder l'énoncé par un préfixe de la forme 'je'affirme que', tout à fait comparable au 'je promets que', forme dans laquelle toute promesse peut être réécrite (RICOEUR, 1990, p. 58-59).

A ipseidade em Ricoeur origina-se a partir da sua reflexão sobre a abordagem do sujeito pela teoria pragmático-lingüística, pois os estudos do filósofo a respeito da linguagem já o certificava que é no nível do discurso, do ato de dizer, e não na língua, que a questão “quem fala” é colocada com propriedade. Então, a ipseidade aparece como referência à pessoa como sujeito capaz de designa-se a si mesmo como sujeito falante. Daí, os pronomes pessoais, eu, tu, ele, quando

submetidos a uma análise estrutural, conforme fizera Benveniste, insurgem como fatos de língua, opondo-se eu e tu em relação conjunta a ele como pessoa à não pessoa e opondo-se entre si. O eu só significa quando aquele que fala se apropria para designar a si mesmo, fora desta condição é um signo vazio, sem referência e significação, o que permite que qualquer sujeito possa do eu se apropriar, conferindo-lhe significação única e de cada vez. Porém, a investigação estrutural dos pronomes pessoais não explica a totalidade das suas relações.

Contudo, Ricoeur percebe a aporia quanto ao sujeito da enunciação como estatuto do eu. Ora, parece impossível a conciliação do caráter substituível do eu como pronome da primeira pessoa do singular que se desloca como termo viajante ou disponível e o caráter nunca substituível da ancoragem do eu que designa uma única pessoa. A solução para tal aporia está na operação de inscrição: o sujeito da enunciação, o eu reflexivo é:

Je est littéralement inscrit, en vertu de la force illocutoire d'un acte de discours particulier, l'appellation, sur la liste publique des noms propres, suivant les règles conventionnelles qui régissent l'attribution des patronymes et des prénoms (ainsi, en France et dans d'autres pays, le patronyme est imposé par les règles de parenté -règles matrimoniales, règles de filiation -et le prénom choisi de façon relativement libre par des parents légaux, donc par d'autres que le porteur du nom; en ce sens, l'appellation est de part un acte d'inscription) (RICOEUR, 1990, p. 71)

Portanto, no plano da linguagem, o sujeito advém como aquele tem capacidade de se designar a si mesmo como narrador, como sujeito falante, dotado de competência para a apropriação de uma língua, com os usos de seus signos para a si designar-se; e a linguagem tem, então, função identificante, por ser evento da palavra, ato de discurso, ancoragem do sujeito. Ao dizer-se eu, o sujeito faz a sua inscrição no mundo por se autodeterminar uma posição de narrador que organiza um sentido à sua vida e, ao organizá-lo, afirma-se como ser vivente, definido e com objetivos. E quando a linguagem ultrapassa a condição da fala para inscrever o sujeito na escrita por meio da literatura, este sujeito se estrutura como sujeito que escreve e que projeta um mundo numa temporalidade não só humana, mas à escala do viver humano – única forma de a personagem se poder encontrar. E, como já foi dito, o sujeito-personagem narra, narra-se, para tentar responder à questão: “quem sou eu?”

Em *O Guesa*, Sousândrade lança e responde a questão em todo o transcorrer do poema como busca de autoconhecimento em que a identidade da personagem se conflui com a sua própria identidade numa inscrição da sua condição de sujeito capaz que pensa a sua existência e que vai se ajustando à imagem e ao sentido do sofrimento e do êxito de ser alguém consciente de si, que se narra. O que se verifica pelos segmentos da sua narrativa em que a própria fala, cedida pelo Narrador, é um monólogo interior, como se observa nesta passagem:

“Quem s'está rindo?!... eu devo com mais calma
Pensar ... não são tão sós mesmos as areias...
“E eu verguei ao pêso dos meus males -
Céus, quanto soffro! Tenho consumido
Gotta por gotta do meu negro calix
O fel, de acabei por ser nutrido...”
Força da solidão, eterna imagem
Contemplada nos céus, alma em acção,
Oh! sê divina! E vós, musas da aragem,
Vibrai as harpas da meditação!

(SOUSÂNDRADE, Canto Quinto, 2003, p. 99).

Mas se o sujeito escritor Sousândrade em narração poética designa a personagem Poeta-Guesa uma identidade de traços marcantes em que a dialética mesmidade-ipseidade se determina em todo o narrar da história pela tessitura da intriga da lenda de Guesa.

Em sua vida mundana, Sousândrade designa a si uma identidade também constituída por traços marcantes pelas ações feitas como agente. Foi militante da causa política numa perspectiva de agente de ação transformadora da história. Em Nova Iorque, ele escreveu artigos e resenhas literárias para o jornal brasileiro *O Novo Mundo*. Em 1875, aceitou a vice-presidência da Associação Mantenedora do jornal e ajudou financeiramente a sua manutenção, talvez por sua linha antimonarquista.

Em 1876, ocorreram as comemorações do Centenário da Independência dos Estados Unidos e Sousândrade viajou à Filadélfia para visitar a Exposição, que teve como convidado especial D. Pedro II, Imperador do Brasil, para presidir ao lado do Presidente Grant as comemorações. Porém, “quando o monarca brasileiro visitou a redação de *O Novo Mundo*, Sousândrade foi uma conspícua ausência” (WILLIAMS, 1976, p. 12).

Durante a sua permanência nos Estados Unidos da América, Sousândrade pode observar um governo republicano em ação e embora apreciasse aquele país por seu sistema, antevendo a esperança do futuro no novo regime, ele condenou veementemente as distorções econômicas e as injustiças sócio-políticas associadas ao seu progresso. Assim, o poeta assumiu uma postura crítica diante do capitalismo, empenhando-se direta e crescentemente numa ideologia política e religiosa,

informando-se pela imprensa a aprofundando seus conhecimentos de história política da América Central e do Sul para balizar sua revolta. De certa forma, era um encontro indireto com Byron, Lamartine e Victor Hugo, que, dentro do espírito romântico europeu, teciam uma elegia da República e das formas políticas antimonarquistas (LOBO, 2005, p. 39).

Sousândrade era consciente da transformação que passava o mundo, advinda com a industrialização, envolvendo-se cada vez mais com os problemas da Democracia, da República, da Abolição e do Liberalismo econômico, “os quais tentou enfrentar, colocando em práticas soluções idealistas, assim que retornou ao Brasil em 1880” (LOBO, 2005, p. 40).

Quando de volta definitivamente à São Luís, Sousândrade mantém-se informado sobre todos os acontecimentos políticos e, em 1888, quando ocorreu a Abolição da Escravatura, decidiu dividir as terras que possuía nas cidades de Codó e Cururupu com seus ex-escravos. Uma ação sua bastante simbólica sob o ponto de sua ideologia, ocorreu em 1889 quando da Proclamação da República, glorificada em seu outro poema longo *Novo Éden* (1893), ele exaltado enviou um telegrama ao Marechal Deodoro da Fonseca com mensagem metafórica com os dizeres: “Pau d’Arco em flor Viva a República”.

A mensagem tem sido explicada pelos críticos como sendo uma alusão aos paus d’arcos florescerem em novembro, mês que ocorreu a proclamação da República e que simboliza a primavera. Foram ainda empreendidas pelo sujeito Sousândrade ações contundentes em sua efetividade, como aquela em que ele se candidatou e elegeu-se como primeiro intendente da cidade de São Luís na República e, mesmo em meio a instabilidade política do regime, fez um mandato voltado para a educação com a construção de muitas escolas. Assim, Sousândrade fez, como no dizer de Ricoeur, um vínculo entre o seu discurso e a sua ação.

A teoria da ação em Ricoeur acrescenta uma significação diferente e renovada à subjetividade, à identidade pessoal do sujeito. E se a filosofia da linguagem serve de princípios para a teoria da ação, esta não se reduz à uma simples aplicação da análise lingüística. Pois, designar-se a si mesmo como agente da ação significa mais do que designar-se como aquele que fala.

Para Ricoeur, a questão “quem?”, “quem age”, aborda a implicação do agente na ação, a atribuição ou “ascrição”, uma suspensão das determinações ético-morais tanto da ação quanto do seu agente. Esta relação entre agente e sua ação é vista segundo uma pré-moral. A base desta investigação de Ricoeur encontra-se em Aristóteles, no livro *Ética a Nicomâco*, livro III, em que o estagirita procede pela análise de um ato fundamental (*proairesis*) para sustentação da sua ética que, segundo Ricoeur (1990, p. 123) “dans lequel s'exprime une puissance d'agir plus primitive que le caractère blâmable ou louable – nous dirions aujourd'hui “verdictible” - de l'action produite”.

Essa abordagem pragmática da ação por levar em conta a relação de interação, torna-se capaz de explicar o problema da atribuição explícita da ação a um sujeito, ou seja, o poder do agente de designar-se a si mesmo como agente de suas ações. O que, segundo Ricoeur, a teoria semântica da ação, pela análise lógica das frases de ação, desenvolvida por autores como E. Anscombe e D. Davidson, não consegue dar conta porque esquece a referência ao sujeito falante. Na teoria semântica da ação a importância recai nas questões da descrição e da explicação da ação, isto é, considera-se como relevante à ação, para que ocorra a sua descrição, as causas, motivos intenções e razões do agir que possam explicar determinada ação. Com efeito, o sujeito da ação é mencionado através de um “nome próprio”, um “indicador” ou uma “descrição definida”; e identificado somente como alguém que faz ou sofre tal ação, faltando-lhe a capacidade de autodesignar-se como sujeito agente.

Segundo Ricoeur, esta condição de sujeito agente faz aparecer a responsabilidade pré-moral do sujeito e suas aporias quanto ser decisiva para a moral e o direito. Primeira aporia: é na suspensão de toda atribuição explícita ao sujeito que as ações e as paixões podem ser compreendidas. Estas não precisam ser atribuídas a si mesmo ou a diverso de si para serem explicitadas. Segunda aporia: Existe uma ambigüidade entre a “descrição” e a “imputação moral” quanto a “ascrição” ser a atribuição da ação ao sujeito. Isto porque, “ascrição” não se

confunde com “descrição” e, ainda, se diferencia de imputação moral. A “ascrição” possui um sentido que envolve a pré-moral quanto a sua origem em relação à “descrição”, enquanto a diferença com a imputação moral consiste naquilo em esta supõe mais ou menos o sentido de incriminação por considerar a possibilidade de ser o agente culpável ou não. Terceira aporia: exprime a relação pré-moral e causal entre a ação e o seu agente no que concerne ao sentido de “potência e agir”.

É em Aristóteles que Ricoeur encontra mais uma vez os subsídios que permitem explicar o caráter confuso da relação sujeito-agente por meio de duas metáforas: uma familiar e outra política: na primeira o agente é o “pai” das próprias ações como ele é de seus filhos; na segunda, o agente é o “senhor” de suas ações. Ele expressa esta relação ainda pela conjugação entre o conceito genérico de “princípio” (*arche*) e o pronome pessoal “si” (*autos*) pela mediação da preposição “de” (*epi*). O agente é concebido como princípio da ação em decorrência da transmutação do agente em “si”, havendo um sentido que o princípio “tem o sentido” si e o si “como” princípio. Daí, Ricoeur (1990, p. 115) concluir que: “en ce sens, les métaphores expresses de la paternité et de la maîtrise seraient la seule manière de porter au langage le lien issu du court-circuit entre principe et soi”.

4.4 A “pequena ética” de Ricoeur e a sua interpretação em *O Guesa*

Ricoeur, na obra *Soi-même comme un Autre*, passa a desenvolver uma ética depois do exame da linguagem, da ação e da narração⁷², uma vez que acredita ser necessário a consideração destes elementos pré-éticos por serem as raízes antropológicas da ética pela sua constituição como desejo de ser, esforço por existir. A “pequena ética”, como é denominada por Ricoeur, é pensada segundo uma circularidade de uma “dialética inacabada” e constituída de três momentos: a intenção ética, a norma moral e a sabedoria prática. Em *Lectures 1. Autour du Politique*, Ricoeur estabelece que há um primado da ética sobre a moral, porém, a intenção ética deve passar pelo crivo da moral e, ainda, que a legitimidade de um

⁷²O lugar da narração é de mediação entre a teoria da ação e a teoria ética. Isto porque a narração expressa uma ampliação para o campo da teoria da ação e uma propedêutica para a teoria ética por ser um laboratório do julgamento moral. A narrativa possibilita o alargamento do domínio da ação em termos de práticas, projetos de vida e configura unidade narrativa à uma vida. As longas ações pelo seu caráter de complexidade servem de ponto de sustentação para a intenção ética por expressarem o desejo de uma vida realizada.

recurso da norma à intenção deve atentar à singularidade das ocasiões, isto em decorrência da norma quando remete a conflitos para os quais se tem como única saída uma sabedoria prática que reenvia à esta singularidade. Esta tríplice distinção almeja, primeiramente, uma articulação contrária à oposição feita entre antigos e modernos quanto a referência teleológica aristotélica e a tradição deontológica kantiana e, em segundo lugar, à oposição entre uma moral de princípios, seja aristotélica ou kantiana e uma moral de situação.

A distinção feita por Ricoeur entre ética e moral é estabelecida por simples convenção em que a primeira se refere ao que é estimado bom e a segunda ao que se impõe como obrigatório. Ricoeur (1990, p. 200) diz: “le terme d'éthique pour la visée d'une vie accomplie et celui de morale pour l'articulation de cette visée dans des normes caractérisées à la fois par la prétention à l'universalité et par un effet de contrainte [...]”. Assim, a diferenciação entre ética e moral não se impõe pela etimologia e nem pelo uso histórico dos termos – *ethos* em *grego*, *mores*, em *latim*. Portanto, o filósofo busca uma articulação entre os termos em que a mediação entre ambos dar-se-á no plano da sabedoria prática por está ligada à escolha em situação, isto é, ao julgamento moral em situação devido a exigência ética ser de uma vida realizada e feliz e a exigência moral ser de universalização da moral.

É no plano da “intenção ética” que Ricoeur concebe a ética por partir da convicção da existência de uma “vida melhor” como resultado do “bom agir”, o que faz a ética ser definida como “la 'vie bonne' avec et pour autrui dans des institutions justes” (RICOEUR, 1990, p. 202). Assim, a ética visa o “bem pensar”, o “bem viver” e o “bem agir”. Portanto, a intenção da “vida boa” serve de guia para o direcionamento da vida ética sendo também o fim último da sua ação, o que a faz se constituir como primeiro momento da ética, que é designada como aquilo considerado bom por um sujeito ou uma comunidade, ligando-se à singularidade das pessoas e das comunidades históricas.

Neste primeiro momento, funda-se a ética no desejo da “vida boa”, feliz e realizada e não no dever e na obrigação moral. Para Ricoeur é “la visée de la 'vie bonne'” o ponto de partida da ética, na medida em que se constitui na afirmação do desejo de ser, do esforço por existir, do desejo fundamental de ser uma pessoa realizada porque só assim será feliz. A realização deste desejo se dar pela afirmação, que é a atestação originária do sujeito capaz, do si como sujeito agente. É a partir desta contextualização que a intenção ética aparece como uma estrutura

ternária: a estima de si, a solicitude ou cuidado pelo outro e a preocupação pelas instituições justas. A estima de si estimula o sujeito à intenção ética por ser a primeira componente e ponto de partida da ética, constituindo-se como o momento reflexivo do desejo da “vida boa”, que é uma vida realizada e feliz. Daí, a apreciação da sua ação pelo sujeito remete-o para a apreciação de si mesmo porque é da ação o seu autor, conferindo-lhe autonomia por percebê-la não como uma simples força da vontade da natureza ou um simples instrumento, mas um desejo do bom agir.

Portanto, a aplicação do predicado “bom” abrange deste o plano da ação à compreensão de si, uma vez que o objeto da estima de si é um “sujeito capaz”, em que a capacidade de se designar como locutor, a capacidade de se reconhecer como agente de suas ações, a capacidade de se identificar como personagem que narra a sua vida e capacidade de se imputar a responsabilidade de seus próprios atos configuram isso que se diz como estimável na pessoa. A afirmação ou atestação originária de si como sujeito agente, este seu “poder-fazer”, que é estimável.

A segunda componente da ética para a compreensão de si pelo sujeito é o cuidado do outro ou solicitude, que decorre pela implicação reflexiva da estima de si, que só se torna possível segundo uma relação de reciprocidade. Assim, a estima de si dá-se originariamente em correlação com a estima de outrem pelo fato de que o desejo de uma vida realizada implica a participação do outro. Segundo Ricoeur, este é o momento propriamente ético pela atestação da participação do outro na originalidade da experiência ética, constatando-se que a estima de si não compreende uma posição egológica em que o outro se converteria em uma duplicação do eu, mas, sim, como um ser verdadeiramente diverso.

A terceira componente da ética, o desejo de viver em instituições justas para que o sujeito se compreenda a si, impõe-se como exigência para que se tenha cuidado com as instituições, pelo viver em comum, na medida em que se pertence à uma comunidade histórica e que as instituições justas abrem para a participação na política como implicação da realização da “vida boa”. É o crivo da moral que rege o desejo de viver com e para os outros em instituições justas por ser articulado em normas, leis e interdições.

Neste segundo momento, o qual se refere a aplicação das normas e princípios universais exige-se a imposição de regras que estabeleçam o respeito às pessoas e de regras de justiça que conduzam as ações singulares para a superação

dos conflitos. Porém, um outro aditivo se fará importante tanto para o sujeito quanto para a coletividade que é a sabedoria prática por constituir-se num julgamento moral e político em situação.

Passa-se, então, a um terceiro momento da ética que consiste na criação de condutas que mais satisfaçam a exceção em favor do outro, com o menor grau possível de traição da regra. Assim, será necessário inventar os comportamentos considerados justos e apropriados à singularidade da situação sem, no entanto, deixar-se cair na arbitrariedade do situacionismo moral, que já seria a sua corrupção. A sabedoria prática buscará o “justo meio” às situações graves que rompem a fronteira entre o permitido e o proibido através de orientação que se alinha ao bom conselho, com valor moral mesmo não contendo valor de princípio universal.

Assim deferida por Ricoeur, a responsabilidade ética é um fator supremo da ipseidade e a literatura pode concorrer para a sua aprendizagem quando apresenta personagens com identidade fincada em princípios que nortearão o desejo da “vida boa”.

Sousândrade foi um poeta que buscou a compreensão de si pela estima da sua ação ao tornar-se convicto na crença de construção de uma sociedade justa com “vida boa” para todos. A sua existência foi marcada por ações políticas, em 1889 passou a assinar a coluna “Centelhas” no jornal republicano *O Novo Brasil* e ainda escreveu artigos políticos para *O Globo*, em São Luís. Nesse período exerceu vários cargos políticos sem remuneração financeira. Apresentou um projeto para a bandeira do Maranhão. E durante três meses participou da Junta Governamental Provisória da cidade e de, 23 de janeiro a 14 de agosto de 1890, tornou-se o primeiro Intendente da cidade de São Luís sob o regime republicano.

Fez uma campanha para angariar fundos com a intensão de erigir uma estátua em homenagem à República, a qual se chamaria “Altar de Minerva”. Projeto que não vingou devido à falta de adeptos à idéia. Mas, como prefeito aprovou a fundação de três escolas primárias para crianças pobres; em seguida, criou mais 12 escolas mistas, às quais chamou “Escolas 21 de Abril” em homenagem a um de seus heróis preferidos, o Tiradentes. Ainda aprovou, por contrato, a instalação das primeiras linhas telefônicas para São Luís e uma lei que proibiu o trabalho aos domingos. Porém, o seu grande sonho foi a criação de uma universidade que seria a primeira do Brasil e se chamaria ou Nova Atenas ou Atlântida. Sonho este não

realizado. Em *O Guesa* encontra-se esta passagem em que o poeta narra sua expectativa quanto a idéia de Moral que deveria reger a República:

Da liberdade espero; da República,
Onde os erros debatem-se; da calma
Que sucede ao furor; da bella e pudica
Mãe Moral; do céu íntimo em cada alma.
E do Eden as serpentes que, mudando,
Co'os seculos renovam-se, esmagadas
Serão da Vencedora. Heis-me esperando
Sim, do amor pelo Amor; das ignoradas
Causas do justo pelo Justo; e a crença,
Mas do dever pelo Dever, que em vida
Prende-me ao grande Todo e faz querida
A Glória de existir sem recompensa.

(SOUSÂNDRADE, Canto Décimo, 2003, p. 124)

4.5 A hermenêutica do si: a compreensão do si como sujeito capaz em suas múltiplas determinações reais e literárias

O si como reflexivo designa todos os pronomes pessoais e impessoais pelo seu caráter de onipessoal, já evidenciado pela gramática das línguas naturais o que viabiliza uma proposta de Hermenêutica do Si, apresentada por Ricoeur em *Soi-meme comme un Autre*, e fundamentada em princípios da Filosofia da Linguagem em seu aspecto semântico para a designação de uma coisa pela sua referência; e pragmático no que diz respeito às condições da interlocução que implicam a expressão: “falar é dirigir-a”.

O retorno à filosofia analítica por Ricoeur permite que ele através da análise lingüística acentue o caráter reflexivo do si em sua relação com a imediaticidade do sujeito, deixando à mostra as múltiplas formas para falar de modo não subjetivista deste si mesmo em que se constitui como sujeito capaz. Daí a questão “quem fala?” abranger duas outras: de “quem se fala” para designar de modo referencial a pessoa – aspecto semântico; e “quem fala” para o si designar a si enquanto locutor – aspecto pragmático.

Le recours à l'analyse, au sens donné à ce terme par la philosophie analytique, est le prix à payer pour une herméneutique caractérisée par le statut indirect de la position du soi. Par ce premier trait, l'herméneutique se

révèle être une philosophie du détour: le détour par la philosophie analytique m'a paru tout simplement le plus riche de promesses et de résultats (RICOEUR, 1990, p. 28).

Os filósofos com os quais Ricoeur debate são Frege, Russel, Strawson, Austin e Searle, entre outros. Benveniste continua como aquele autor sempre buscado por Ricoeur para explicar as questões estruturais da linguagem. Esse desvio pela analítica alcança também uma teoria da ação no que concerne a sua análise pragmática como meio de explicitar a situação de interação e de atribuição desta a um sujeito, isto é, o poder do agente de designar a si mesmo como autor da ação. Esse ponto é para Ricoeur de fundamental importância: a implicação do agente na ação, a “ascrição” ou referência da ação a seu sujeito. Têm-se, então, as questões: “quem?”, “quem age?”.

A teoria da ação liga-se a uma análise lingüística em duas perspectivas: primeiro que a ação se diz nos enunciados “et où c'est dans des actes de discours que l'agent de l'action se désigne comme celui qui agit” (RICOEUR, 1990, p. 29). E em segundo lugar, que “les actes de discours sont eux-mêmes des actions et où, par implication, les locuteurs sont aussi des agissants” (RICOEUR, 1990, p. 29). O que leva à conclusão que “La question qui parle? Et la question qui agit? Apparaîtront ainsi étroitement estrellacées. Ici encore, le lecteur sera invité à participer à une confrontation constructive entre philosophie analytique et herméneutique” (RICOEUR, 1990, p. 29).

Esta recorrência à filosofia analítica mostra que a constituição do si ainda não se completa quanto a plenitude da identidade pessoal no que diz respeito ao próprio esclarecimento do termo identidade, que muitas vezes leva a equívocos e aporias. Ricoeur pretende esclarecê-los por meio da teoria da narratividade ao apresentar a sua tese da identidade narrativa como mediação entre o descrever e o prescrever. A identidade narrativa como *rejeton* do entrecruzamento da história com a ficção se dá através do narrar e permite reencontrar o sujeito na sua identidade ética, porque apresenta a dialética da identidade: identidade *idem*, a permanência no tempo e a sua oposição no diferente no sentido de mutável, variável, a identidade *ipse*. Com efeito, o si é o sujeito que assume a dialética da sua identidade, na mesmidade de seu caráter (*idem*) e na manutenção de sua palavra e promessa (*ipse*), acompanhando a história das suas transformações em relação com a alteridade. É o agente de suas ações e paciente, no prazer ou na dor com o outro.

É nesta dialética entre *idem* e *ipse* que se mostra em toda a sua relevância a dialética entre ipseidade e alteridade como as dimensões ética e moral do sujeito “à qui l'action, bonne ou non, faite par devoir ou non, peut être *imputée*” (RICOEUR, 1990, p. 30). O sujeito descobre a alteridade nas suas deliberações e nas avaliações de suas ações para prosseguir numa perspectiva ética de “vida boa com e para o outro em instituições justas”. Trata-se de responder a questão: quem é o sujeito moral da imputação? Este trabalho de reflexão no nível ético permite ao sujeito capaz valorizar a norma e desenvolver a sua capacidade de deliberação com o objetivo de alcançar a virtude de homem sábio e prudente.

Deste modo, como pessoa-agente aprenderá a inventar um comportamento apropriado para cada situação agindo com solicitude para com os outros e sendo justo com aquele que não conhece pessoalmente. Este uso da sabedoria prática afirma e desenvolve o sujeito como pessoa, pois ao conquistar a virtude pela superação dos conflitos no exercício do viver, desenvolve a perspectiva ética que está evocado a realizar. Nesta etapa, segundo Ricoeur, a compreensão da dimensão ética do si para a realização do projeto da vida boa exige a estima de si, a solicitude para com o outro em instituições justas.

A hermenêutica do si possui uma dimensão ontológica⁷³ na qual apresenta a alteridade e revela que a identidade para ser autenticamente pessoal tem que envolver a responsabilidade para assumir os conflitos que surgem e a busca de sua superação tanto no nível pessoal como institucional⁷⁴. Daí, o reconhecimento da identidade como uma identidade simbolizada requer interpretação através de respostas às questões: quem? Quem é o agente ou paciente? Quem é o narrador? Quem é o responsável? Este trabalho de auto-interpretação do texto e da ação exige constante reflexão para tornar o sujeito mais consciente da tarefa de ser pessoa.

⁷³Nesta dimensão ontológica aparece a questão: “Que tipo de ser é o si?” Com este questionamento Ricoeur busca compreender se é possível colocar o agir humano sob a égide de um modo de ser fundamental.

⁷⁴Segundo Garrido *apud* Cesar (2002, p. 133): “As instituições, que são o ponto de aplicação da justiça, nos levam a compreender o papel da distribuição; uma das características fundamentais de toda instituição é regular a repartição. A distribuição não só se dá no plano econômico, mas também no referente a papéis, tarefas, vantagens e desvantagens. As instituições asseguram o trânsito dos aspectos e relações interpessoais numa sociedade; são responsáveis pela aplicação, tanto da justiça distributiva como da justiça reparadora. A justiça distributiva é proporcionalidade (igualdade de relações entre as partes) e não igualdade; a justiça reparadora é necessária para restabelecer a justiça que, em algum momento ou situação, não se deu”.

Entretanto, na perspectiva ontológica de Ricoeur a pergunta pelo ser, pelo ser do sujeito que pensa, que sente, que vive, coloca-se como anterior ao reconhecimento da identidade, havendo uma primazia da existência, do ato de ser sobre o ato de reflexão. Decorre desta afirmação, que a verdade primeira não é o *cogito ergo sum*, mas *sum ergo cogito*. Ricoeur interpreta a manifestação do ato de ser, enquanto representação intelectual e a intencionalidade noética, como o esforço por existir, apetite, desejo de ser.

Então, Ricoeur interpreta a ontologia aristotélica do ato-potência, do ser com ato, por meio das filosofias de Espinoza e Leibniz, relacionando o ato de ser com o *conatus* de Espinoza e com o *appetitus* de Leibniz. É por meio do ato reflexivo que o sujeito se retoma, se apreende e se identifica, sendo a manifestação do ser, do esforço por existir. Porém, Ricoeur adverte que a reflexão não é intuição e nem compreensão direta de si por si, na medida em que o sujeito não dá conta de seu próprio ser por meio único de um ato noético-reflexivo. Mesmo pertencendo à uma tradição da filosofia reflexiva e da fenomenologia, o filósofo francês critica a pretensão à imediatez e à transparência do ser em único ato noético-reflexivo, porque, segundo ele, o sujeito reflexivo tem um acesso significativo à sua própria existência somente através de signos, nos quais se expressam o seu esforço por existir e o seu desejo de ser:

A reflexão é uma intuição cega se não é mediatizada por aquilo a que Dilthey chamava as expressões nas quais a vida se objetiva. Para empregar uma outra linguagem, a de Jean Nabert, a reflexão apenas poderia ser a apropriação do nosso acto de existir, por meio de uma crítica aplicada às obras e aos actos que são os sinais desse acto de existir. Assim a reflexão é uma crítica, não no sentido kantiano de uma justificação de ciência e do dever, mas no sentido em que o *Cogito* apenas pode ser reapreendido através do desvio de uma decifração aplicada aos documentos da sua vida. A reflexão é a apropriação do nosso esforço para existir e do nosso desejo de ser através das obras que testemunham esse esforço e esse desejo (RICOEUR, 1988, p. 19).

Para Ricoeur, uma filosofia hermenêutica é precisamente uma filosofia que compreende a natureza mediatizada da subjetividade e que aceita a impossibilidade de uma mediação total, no fim da qual a reflexão atingiria de novo a intuição intelectual na transparência do si-mesmo de um sujeito absoluto. Assim, o sujeito que reflete em busca da compreensão de si é um sujeito lingüístico, um sujeito que se conhece a si mesmo por intermédio da linguagem onde habita. E a tarefa da hermenêutica é a de reconstrução da dinâmica interna de um texto de

modo a tornar revelado o mundo que ele projeta. Este mundo é possível na medida em que serve de morada para o sujeito enquanto leitor. E os textos literários ao abrirem mundos que exprimem a possibilidade de ser, geram significação e permitem a compreensão de si pelo esforço e desejo de se tornar, de se ser um sujeito-capaz pelas considerações ou juízos que nos dão as personagens.

Em *O Guesa* o discurso da personagem são apontamentos carregados de conotação moral acerca dos seus sentires, das suas projeções de fragmentos do passado recriado, sobre o presente, do peso desse passado neste presente sem perspectiva. Assim, Sousândrade emprega imagens antitéticas para fazer ressaltar a radical oposição existente entre, o que ele acredita ser, a bondade dos índios e a malvadeza dos espanhóis. A sua poesia assume uma posição denunciadora, reformadora e polêmica ao corporificar essa visão antitética explorando, hiperbolicamente, um rígido esquema de comportamento que tentava caracterizar o contato interétnico: de uma parte os índios, sempre com boa disposição e amizade para com os espanhóis, e de outra, os últimos, que retribuía com traição a tal hospitalidade, aproveitando da benevolência dos indígenas para sujeitá-los ou ainda para exterminá-los, agindo em contraposição a todas as leis naturais. Sousândrade narra como exemplo representativo o massacre da princesa Anacoana e dos seus súditos pelos soldados do governador da época, Nicolás de Ovando, na província de Jaraguá, na ilha caribenha da Hispaniola (originalmente Haiti) onde a ação celerada da conquista espanhola foi virulenta a ponto de determinar a total destruição das populações indígenas. Os versos estão imbuídos de valores morais:

Dos codigos penaes longe, á natura,
 Viu-se alli quanto o que é civilizado
 Sobr'excede, em torpezas execradro,
 Ao que o não é, que vive na candura.
 Tal foi quando a formosa Anacoana,
 D'entre os thesoiros das montanhas suas,
 De que ella era o melhor (doces, consonas,
 Flor em grinaldas as donzellas, nuas),
 Festejava seus hóspedes bemvidos
 Com jogos, com folgares das florestas: -
 Elles também a permissão pedindo
 Para exporem dos seus paiz as festas,
 E concedida a permissão (contentes
 Agglomerados Indios observando,
 Povo e cacique , velhos e innocentes,
 Do *celicola* o garbo se alinhando),
 Foi a descarga da cavallaria!
 A lança, a espada a acutilar por elles!

Os caes a lacerar! A gritaria,
 O inferno, o horror, que sobre Indios imbelles
 Abriu-se repentino, d'incendidos
 Galhardos Hespanhoes! Da rôta estranha,
 Das contorções dos corpos e os mugidos,
 Recúa a alma ante o espectc'lo, a sanha
 De traição e impudor! Nas cheias ócas,
 Que escapasso ninguem, o incendio ardera:
 A princesa infeliz pendeu das forcas;
 Dos Naturaes despovoou-se a terra.
 Tal a America foi: a amenidade
 D'ambrosiados climas, qual os sonhos
 Dos missionários são, e a liberdade
 Qual a bella mulher. Dos céus risonhos
 Viste que esta caiu lívida, lívida,
 Sem os olhos erguer. Nunca houve festas
 Brinde final tão negro; nunca divida
 Do coração foi paga com horror qual estas!

(SOUSÂDRADE, Canto Nono, 2003, p.114 -115).

Sousândrade se reconhece na dor do outro através do ato reflexivo mediante o qual ele se retoma, se apreende e se identifica numa manifestação explícita do esforço por existir segundo uma situação de interação entre a história da sua vida com a história da vida do outro. Assim, ele consegue sublinhar o contraste existente entre a inocência, a bondade, a lealdade dos indígenas, de um lado, e a perfídia, a deslealdade, e a violência dos europeus, do outro. Com isso, empreende um esquema comportamental avaliado como um recurso indispensável à denúncia pessoal a favor dos índios, contida em sua poesia.

O emprego das antíteses, acompanhadas muitas vezes de uma dose de sarcástica ironia, ocorre toda vez que ele discorre sobre o tema do contato interétnico e seus efeitos nefastos produzidos nas populações indígenas, como no episódio acima lidado à Hispaniola, à conquista do império incaico e ao processo de colonização dos indígenas brasileiros. Estas antíteses constituem expressões que realizam a visão maniqueísta de mundo tida por Sousândrade como uma ideologia que apresenta uma luta áspera entre si as forças do bem contra as do mal. “É por essa ótica dualista que o poeta interpreta as fases relevantes do contato interétnico, propondo quase sempre os índios como pertencentes à parte benigna e os invasores europeus, à maligna” (CUCCAGNA, 2004, p. 81).

A narrativa poética de Sousândrade⁷⁵ tem profundas implicações éticas ao contextualizar e orientar a identidade narrativa do leitor para a sua função essencial de capacitação de ser um agente humano para a responsabilidade. Ora, o leitor, como sujeito hermenêutico reflete, fala e é falado; ele existe pelo seu poder auto-afirmativo de esforço e desejo, percebendo a sua existência por meio da autocompreensão que resulta do jogo constitutivo e crítico dos signos, símbolos e textos.

Segundo Ricoeur, a compreensão da existência não ocorre por meio de um dado natural (metafísico), mas como o resultado de um processo semiótico. A existência humana não pode ser separada do seu próprio relato, porque é no contar das próprias histórias que a pessoa se atribui uma identidade. No entanto, compreender-se não é se projetar num texto, mas expor-se a ele para receber um si aumentado pela apropriação do mundo proposto que a interpretação revela. Assim, a reflexão é mediada pela hermenêutica dos signos, símbolos e textos através dos quais o sujeito se objetiva. Então, segundo Piva:

a filosofia reflexiva e fenomenologia se convertem em hermenêutica. E a hermenêutica faz a mediação entre a fenomenologia e a ontologia. Toda compreensão de si deverá ser mediatizada pela análise dos símbolos, signos, textos, etc. A hermenêutica é, para Ricoeur, a via obrigatória que a reflexão deve atravessar para a reapropriação de seu ser e de seu desejo de existir. Ricoeur define a hermenêutica como 'a decifração mesma da vida no espelho do texto', a decifração da nossa experiência no espelho dos símbolos, textos, documentos, etc. (PIVA, 1999, p. 237).

A hermenêutica de Ricoeur busca compreender o sentido da vida humana e do Ser atravessada por uma ontologia quanto às questões sobre as estruturas do si mediadas pelo reconhecimento da estima dirigida ao sujeito capaz, a promessa efetivamente mantida e a equidade das instituições. Neste sentido, a sua ontologia diz respeito quanto aos questionamentos sobre o sagrado, o mal e a finitude da vida

⁷⁵Em 21 de junho de 1894, Sousândrade assinou um contrato com o governo do Estado para lecionar grego no Liceu Maranhense. Em 1899, candidatou-se ao Senado Federal e não obteve êxito nas eleições. Daí em diante a sua vida começou a decair para a pobreza e amarga as dificuldades financeiras. Nos últimos anos de magistério no Liceu eram poucos os alunos que se matriculavam em sua disciplina. Assim, reduzido quase à penúria com o parco salário de professor, vendia as pedras do enorme muro da sua mansão às companhias construtoras da cidade que crescia e ganhava nova forma. Conta a tradição que indagado como passava, respondeu: "vou bem comendo pedras". O seu desapontamento com o regime republicano instalado no Brasil é patenteado nos versos do poema Harpas de ouro, em que diz: "E eis minha casa, miniatura / Da República: o pão... me dá / Pedras, a Vitória [...]". Sousândrade foi encontrado pelos alunos gravemente enfermo em sua casa e transferido para o hospital no dia 21 de abril de 1902, falecendo nesta mesma data.

humana segundo uma relação estreita entre metafísica e moral. Para, então, o filósofo francês afirmar que a angústia e a dor da condição humana podem ser superadas pela afirmação do amor e da justiça e pela criação artística.

5 CONCLUSÃO

Nessa conclusão, atendo-me na tentativa de unir os vários níveis de exposição da hermenêutica fenomenológica em que está implicada a discussão sobre a literatura, para evidenciar a minha tese de que a proposta de Ricoeur pode ser estendida a outros textos literários que não somente aqueles contemplados pela sua investigação. Para tanto, faço muito mais uma organização precisa dos problemas identificados ao longo desse trabalho como fundamentais para a interpretação de um texto considerado de difícil exegese, do que uma análise de caráter definitivo. Pois, a densidade das injunções argumentativas e a variedade das vias possíveis de investigação propostas por Ricoeur à interpretação literária são originais e fecundas.

Assim, procuro interpretar o poema *O Guesa*, de Sousândrade, considerado hermético, logo, de difícil compreensão, segundo o fulcro que a hermenêutica fenomenológica de Ricoeur nos oferece para pensar. E, no âmbito da filosofia ricoeuriana, busco inicialmente a sua teoria da metáfora para a explicitação da inteligibilidade da linguagem sousandradina, que se constitui num denso universo verbal complicado. Isso permite a introdução do problema do excesso de sentido da linguagem poética, acarretando um desvio em relação às regras lógicas do discurso. Visto que o discurso de Sousândrade diz coisas incomuns sem a recomendada cautela retórica, uma vez que as suas metáforas fogem decididamente até mesmo ao símile, portanto, não mantém a “objetividade” da analogia entre os termos da comparação. Por outro lado, as metáforas emprestam um caráter de “surpresa”, “estranheza” ou “arrojo” ao teor verbal das imagens criadas pelo poeta.

Diante dessa constatação, recorro à obra *La métaphore vive* como guia para orientação do desvelamento do sentido que as metáforas sousandradinas parecem ocultar por baixo do seu “contra-senso”. A partir de *La métaphore vive* percebo que o “contra-senso” se caracteriza essencialmente por ser uma predicação contraditória e que toda metáfora contém uma contradição, sendo que esta não pode deixar de ser captada na medida em que a sua formação infalivelmente choca os hábitos da percepção e da linguagem “normais”. A solução encontrada em *La métaphore vive* foi buscar no quadro de referência dos desvios causados pela metáfora em relação aos padrões da linguagem ordinária, aquele cujo sentido pode ser presumido pela substituição no enunciado metafórico por algo semelhante

através de uma manipulação da linguagem sem, no entanto, perder a informação estética.

Ricoeur complementa a teoria aristotélica da metáfora com as teorias de autores anglo-saxônicos como Richards, Max Black e Monroe Beardsley que procuraram compreender a criação do significado metafórico pelo lado da predicação. O filósofo cruza, então, a concepção aristotélica com a destes autores e tem como resultado a abrangência do poder da metáfora à frase inteira, levando-o a vislumbrar a passagem da díade palavra/frase para a tríade palavra/frase/texto. Nesse jogo entre a palavra e a frase a criação de sentido está na última, fazendo com que a metáfora implique numa inovação semântica na medida em que possibilita um processo originário de criação de novas acepções metafóricas. Como, por exemplo, “a velhice é o outono da vida” Qual a razão subjacente que justifique o sentido de tal comparação? O que tem haver “velhice” com “outono”, no sentido literal das palavras? Nada. No entanto, na frase, o sentido literal ganha uma conotação significativa, que é captada pela imaginação.

Ricoeur mediante essa inteligibilidade recupera uma categoria fundamental da concepção retórica da metáfora, que é a “arte de inventar”. Assim, ao contrário dos autores anglo-saxônicos, ele referencia o poder de criação de imagens da metáfora pela assimilação predicativa que capacita a criar similitude entre duas coisas que, inicialmente, pareciam contraditórias.

A metáfora serve de ponto de partida para Ricoeur ampliar a dimensão significativa da linguagem em seus aspectos relevantes como aqueles que dizem respeito ao sentido, a referência e a verdade. Ele constrói a sua argumentação a partir do estudo de textos clássicos como a *Poética* e a *Retórica*, de Aristóteles, passando pela concepção estruturalista ao buscar apoio epistemológico em Benveniste, por exemplo, para dirigir-se à crítica pós-estruturalista via Frege e Wittgenstein, até a corrente da filosofia da linguagem inglesa e americana.

Uma vez explicado o caso relativamente simples da frase metafórica, Ricoeur alarga o seu princípio a trechos maiores de discurso, como a literatura dramática e narrativa. Nessa fase de sua especulação estética, o cerne da questão se constitui na formulação do enredo de uma história, ou seja, na tessitura da intriga como ponto nodular ao entendimento da *mimesis* enquanto uma interseção possível entre a linguagem e o mundo efetivo da ação, por meio da imaginação. É em *Temps et récit* que Ricoeur explora o conceito de ação como uma noção-chave

indissociável das personagens e dos acontecimentos que envolvem uma história recontada. A intriga, enquanto *mímesis* da ação, tem o seu conceito ampliado em relação aquele conferido por Aristóteles como meio de ser estendida ao momento prefigurativo do contexto social e ao momento que é ulterior à fixação da escritura, isto é, o da *mímesis III*, compreendido como o efeito de uma história sobre o mundo prático.

A reflexão de Ricoeur volta-se para a narrativa na sua circularidade com o tempo. Ora, para o filósofo as narrativas históricas e ficcionais podem dar uma resposta à dicotomia entre as perspectivas cosmológica e fenomenológica do tempo. A história na medida em que constitui uma temporalidade múltipla, entre o tempo cosmológico e o fenomenológico e a narrativa de ficção porque possibilita a abertura a variações imaginativas, explora na dimensão imaginativa, as muitas propriedades qualitativas do tempo. A sua análise segue os mesmos parâmetros da metáfora, isto é, toma a obra *Poética*, de Aristóteles, como princípio para a investigação da relação entre *mythos* e *mímesis*. Ele parte da hipótese de haver uma reciprocidade entre o tempo e a arte de pôr-em-intriga, a narrativa. Para tanto, toma por base dois suportes teóricos: a teoria do tempo, em Agostinho, e a teoria da intriga, em Aristóteles.

Ricoeur pensa conjuntamente a *distentio animi*, das *Confissões*, de Agostinho, e o *mythos* trágico da *Poética*, de Aristóteles, a partir do fato de considerar que em Agostinho existe uma discordância na concordância e que na teoria aristotélica há uma concordância no interior na discordância que se revela na intriga. Então, a intriga como uma atividade mimética, na medida em que ordena os fatos pelo pôr-em-intriga passa a ser estendida à toda composição narrativa, explicitando a concordância do discordante através da extensão do conceito de *mímesis*, o qual passa a englobar todo o processo de criação do texto pela teoria da tríplice *mímesis*.

Depois de verificar que a narrativa de ficção e a narrativa histórica são originadas da mesma raiz condicional, que é a racionalidade narrativa, Ricoeur certifica-se que ambas possuem a capacidade de configurar a experiência humana. Se o problema do tempo fez Agostinho confessar no capítulo 14, Livro XI, das *Confissões*, que o tempo é inescrutável, no entanto, por meio das narrativas da ficção e da história, naquilo que elas têm de comum, a intriga, a experiência temporal pode ser configurada e compreendida.

Faço a tentativa, com a interpretação do poema *O Guesa*, de trazer à luz uma experiência de tessitura de uma intriga que considero como uma inovação semântica produzida pela arte poética que revela, particularmente, a complexidade da experiência com a linguagem metafórica, com o tempo e a ação histórica, por articular diferentes modalidades de conhecimento. Isso porque, percebe-se na construção da intriga do poema *O Guesa* o exercício das formas narrativas de “concordância-discordância”, que elevam a compreensão da vida pela qualificação de uma experiência poética, pois, mesmo sendo distanciado do mundo da ação efetiva, os poemas abrem um espaço de reflexão através de sua leitura com implicações na identidade do leitor que será refigurada segundo um processo onde se combinam conhecimento de si e transformação de si pela mediação da palavra poética.

Ricoeur mostra como isso ocorre por meio de uma filosofia hermenêutica que considera uma série de conceitos na tentativa de elucidar a relação entre a subjetividade e a objetividade da narrativa poética conforme uma dialética em que a identidade pessoal do leitor é suscetível de ser afirmada e transformada pela implicação da obra literária em sua vida, levando-o à auto-interpretação que o encaminha e o torna mais consciente da tarefa de ser pessoa. Isso porque, o sujeito constitui a sua identidade por meio de experiências vinculadas à ficção e à história fazendo com que se origine uma identidade narrativa.

Esse sujeito pensado por Ricoeur não é metafísico; e constitui-se em um sujeito reflexivo que tem um acesso significativo à sua própria existência através dos signos, nos quais se expressam o seu esforço de existir e o seu desejo de ser. O sujeito reflete em busca de significação, de auto-interpretação para que ocorra a compreensão da sua existência. E a identidade narrativa por ser constituída pela relação dialética entre a permanência e a mudança permite que ele se reconheça na perpetuação de seu caráter (*idem*) e na manutenção de sua palavra e promessa (*ipse*). O sujeito é agente de suas ações, acompanhando a história de suas transformações e vivenciando a experiência da alteridade.

Ricoeur evidencia a identidade narrativa com a distinção dos termos latinos *idem* e *ipse*, esclarecendo que esta se constitui numa identidade flexível e que tem o sentido propriamente de si, da mesmidade ou permanência de si. O termo ipseidade foi adotado para exprimir essa identidade dinâmica, a qual não se caracteriza como sendo uma identidade formal ou substancial, mas, o resultado de

um processo constituído pelo entrecruzamento da ficção com a história. Assim, para Ricoeur a identidade narrativa assenta numa estrutura temporal que se ajusta ao modelo da identidade dinâmica que se origina da composição de um texto narrativo. Como meio de ilustrar o conceito de identidade narrativa no que concerne ao modo como ele se adéqua à compreensão da si-mesmidade, ou da auto-compreensão, o filósofo exemplifica a experiência da psicanálise em que a pessoa analisada se vem a reconhecer nas histórias que conta acerca dela própria.

Assim, a identidade narrativa se afirma pela reflexão do sujeito sobre a sua vida numa perspectiva ética e moral, a qual solicita uma apreciação sobre si mesmo por meio da interpretação da sua ação, reconhecendo-se como um sujeito digno de estima pela capacidade que desenvolve e se define como o ser que pode avaliar suas ações, estimando como bons os fins de algumas delas. Essa mesma perspectiva de construção de uma “vida boa” se projeta nos textos literários ao inscrever num tempo e num lugar uma história que, mesmo sendo fictícia, reconhece a natureza finita da existência das personagens por habitarem um mundo limitado pela narrativa. Nesse mundo terão que construir um projeto ético regido por normas de conduta que levam ao auto-respeito no contexto de uma sociedade que reclama pela justiça. Tal perspectiva, identifico no universo poético de Sousândrade que, para além, de desejar interpretar a sociedade de sua época, ele buscou uma auto-interpretação pelo ato de narrar. E por meio da narrativa do poema *O Guesa* interpreta toda a ancestralidade e modernidade da América, em sua originalidade única e irrepetível.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. Tradução Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/34, 2003.
- AGOSTINHO, Santo. **As confissões**. Os pesadores. São Paulo: Abril Cultural, 1987.
- AMALRIC, Jean-luc. **Ricoeur, Derrida**. L'enjeu de la métaphore. Philosophies. Paris: Presses Universitaires de France, 2006.
- ARISTÓTELES, Ética a Nicômaco. Tradução Leonel Vallandro; Gerd Bornheim. In: **Os Pensadores**. São Paulo: Editora Victor Civita, 1973.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis**. Tradução Vários. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2004.
- CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo. **Re visão de Sousândrade**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CASTRO, Maria Gabriela Azevedo. **Imaginação em Paul Ricoeur**. Lisboa: Instituto Piaget, 2002.
- CESAR, Constança Marcondes (org.). **Hermenêutica francesa: Paul Ricoeur**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.
- _____. **Paul Ricoeur: ensaios**. São Paulo: Paulus, 1998.
- COSTA, Luís Inácio Oliveira. **Do canto e do silêncio das sereias: um estudo à luz da teoria da narração de Walter Benjamin**. São Paulo: EDUC, 2008.
- CUCCAGNA, Cláudio. **A visão do ameríndio na obra de Sousândrade**. São Paulo: Hucitec, 2004.
- DESROCHES, Daniel. Ricoeur, crítico do cogito. In: CESAR, Constança Marcondes (org.). **Hermenêutica francesa: Paul Ricoeur**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.
- DESCARTES, René. Meditações. In: **Os pensadores**. São Paulo: Ed. Nova Cultura, 1996.
- DETIENNE, Marcel. **Os mestres da verdade na Grécia Arcaica**. Tradução Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- DILTHEY, Wilhelm. **Sistema da ética**. Tradução Edson Bini. São Paulo: Ícone, 1994.

DOUEK, Sybil Safdie. **Memória e exílio**. São Paulo: Escuta, 2003.

DUARTE, Sebastião Moreira. *A épica e a época de Sousândrade*. São Luís: AML, 2002.

_____. **O périplo e o porto**. São Luís, Edufma, 1990.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

_____. **Uma filosofia do *Cogito Ferido***: Paul Ricoeur. *Estudos avançados* II (30), 1997.

GRANGER, Gilles-Gaston. **Essai d'ne philosophil du style**. Paris: Odile Jacob, 1998.

_____. **Formes, operations objets**. Paris: Vrin, 1994.

HAHN, Lewis Edwin (org.). **A filosofia de Paul Ricoeur**. Lisboa> Intituto Piaget, 1977.

HAVELOCK, Eric A. **A revolução da escrita na Grécia**. Tradução Ordep José Serra. São Paulo: UNESP, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

HENRIQUES, Fernanda (org.). **A filosofia de Paul Ricoeur**. Coimbra: Ariadne, 2006.

HESÍODO. **Teogonia**. Tradução Jaa Torrano. 3ª ed., São Paulo: Iluminuras, 2006.

JAKOBSON, Roman. **Lingüística e comunicação**. Tradução Izidoro Blikstein; José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2001.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade de julgar**. Tradução Valderio Rohden; Antonio Marques. Rio de Janeiro: 2008.

_____. **Crítica da razão prática**. Tradução Rodolfo Schaefer. São Paulo: Martin Claret, 2006.

_____. **Crítica da razão pura**. Tradução Manuela Pinto dos Santos; Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1985.

KRAUSZ, Luis S. **As musas: poesia e divindade na Grécia arcaica**. São Paulo: Edusp, 2007.

LEAL, Ivanhoé Albuquerque. **História e ação na teoria da narrativa de Paul Ricoeur**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

LOBO, Luiza. **Épica e modernidade em Sousândrade**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

_____. **Tradição e ruptura: O Guesa de Sousândrade**. São Luís: Sioge, 1979.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 1996.

MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira**. Das origens ao romantismo. São Paulo: Cultrix, 2001.

MUSIL, Robert. **O homem sem qualidades**. Tradução Lya Luft; Carlos Abbenseth. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. Verdade e mentira no sentido extra-moral (1973) In: **Os pensadores**. São Paulo: Ed. Nova Cultural. 1996.

_____. Curso de retórica (1872). Tradução e apresentação Thelma Lesa da Fonseca. In: **Cadernos de Tradução**, nº 4, DF/USP, 1999.

PIVA, Edgard Antonio. A questão do sujeito em Paul Ricoeur. In: **Síntese**. Belo Horizonte: v. 26, nº 85, 1999.

PROUS, Marcel. **Em busca do tempo perdido – no caminho de Swann**. Tradução Mário Quintana. Porto Alegre: Globo, 1983.

REGO, Josoaldo Lima. **Cosmovisão e modernidade**. São Luís: Edfunc, 2008.

RICHARDS, I. A. **A prática da crítica literária**. Tradução Almiro Pissetta; Lenita Maria Rimoli Esteves. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

RICOEUR, Paul. **O único e o singular**. Tradução Maria Leonor F. R. Loureiro. São Paulo: Unesp, Belém: UEPA, 2002.

_____. **La mémoire, l'histoire, l'oubli**. Paris: Seuil, 2000.

_____. **Lectures 1. autour du politique**. Paris: Seuil. 1991.

_____. **Soi-même comme un Autre**. Paris: Seuil, 1990.

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

_____. **Du texte à l'action**. Paris: Seuil. 1986.

_____. **Temps et récit. III**. Paris: Seuil, 1985.

_____. **Temps et récit. I**. Paris: Seuil, 1983.

_____. **Interpretação e Ideologias**. Tradução Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

_____. **Temps et récit. II**. Paris: Seuil, 1984.

_____. **La métaphore vive**. Paris: Seuil, 1975.

SOUSÂNDRADE, Joaquim de. **O Guesa**. MORAES, Jomar; WILLIAMS, Frederic G. (orgs.). São Luís: AML, 2003.

VERNANT, Pierre-Jean. **Mito e pensamento entre os gregos.** Tradução Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

WAHL, François. **Estruturalismo e filosofia.** Tradução Alfredo Bosi. São Paulo: Cultrix, 1973.

WILLIAMS, Frederick G. **Sousândrade:** vida e obra. São Luís: Sioge, 1976.