

# *A história, o historiador e a narratividade*

PALESTRA



Nikolaos Gysis. *Historia*. 1892.

## *Edécio Mostaço*

Doutor em Teatro pela Universidade de São Paulo (USP). Professor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc). Pesquisador do CNPq. Autor, entre outros livros, de *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião: uma interpretação da cultura de esquerda*. São Paulo: Proposta, 1982. c2emo@udesc.br

## A história, o historiador e a narrativa\*

Edélcio Mostaço



O que um professor de estética, particularmente de estética teatral, pode dizer aos historiadores? Foi essa a pergunta que me fiz, ao aceitar fazer essa visita, devendo ficar claro, naquilo que segue, uma tentativa de colocar alguns problemas e apontar alguns caminhos não à prática de pesquisa, aos processos metodológicos ou agruras teóricas que a disciplina enfrenta mas, na medida de minhas possibilidades, discorrer sobre o texto historiográfico. A história, afinal, resulta num texto e será ele que intermediará, para o bem ou para o mal, as vozes colhidas no passado pelo historiador e que serão entregues ao presente do leitor.

Poucos leram *Michelet*, obra na qual Roland Barthes enfoca o historiador francês não da óptica de seus acertos ou equívocos historiográficos, mas enquanto escritor, autor de um texto que encanta e que deixa entrever, em seus desvãos, traços de uma personalidade.<sup>1</sup> A história é um rasto, seja do passado, dos mortos, da memória que, evocado e tornado presente pela escrita do pesquisador, retorna das cinzas.

A escrita da história sempre se mostrou problemática. Ela é o resultado, entregue ao leitor, da interpretação proposta pelo historiador. Variam, evidentemente, os aparatos metodológicos que levam o analista às suas conclusões assim como, com peso igual ou maior, ao modo como ele dispõe seus argumentos, estabelece ou refuta relações, interliga ou passa por alto sobre fatos e dados coletados em sua pesquisa, organiza seu raciocínio e dirige a apreensão do leitor. Fazer história, decididamente, é uma tarefa ligada à articulação de uma trama.

Após o advento da Nova História, uma mentalidade estrutural, em grande medida, tomou conta do ambiente historiográfico. Ela surgiu como uma oposição, num primeiro momento, à história dos acontecimentos, chamada em francês de *evenementiel*, uma vez que imaginava que os próprios acontecimentos falavam por si, sem que o historiador necessitasse fazer grandes esforços no sentido de convencer o leitor. Esse tipo de história, também, nem sequer levava em conta o leitor, ciente de que a ciência não precisa de argumentos sobressalentes para impor sua evidência. Ou seja, ela acreditava, em dois paradigmas: os fatos são os fatos (imutáveis em si, necessitando apenas serem adequadamente reunidos) e a evidência advém da prova (fontes incontestáveis jamais poderão ser colocadas em juízo).

Para a Nova História, contudo, não apenas tais evidências não se justificam em si mesmas como, notadamente, o importante não são os fatos, sua seqüência ou significação, mas os ligames invisíveis que dão ensejo à erupção dos fatos, as estruturas que lhes dão suporte, qualidade e motivação.

\* Palestra proferida no Programa de Pós-graduação em História na Universidade Federal de Uberlândia/UFU, em 2009.

<sup>1</sup> Cf. BARTHES, Roland. *Michelet*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

As primeiras obras resultantes da nova tendência logo receberam críticas: o estudo é portentoso, mas chato de ler. Ou ainda, o estudo é muito pertinente e bem arquitetado, mas falta vida humana em suas entrelinhas, causando a sensação de que a história prescinde do homem para ocorrer. Esses novos estudos, contudo, foram rapidamente adquirindo novos enquadramentos e novas perspectivas: houve uma renovação dos objetos históricos (não apenas aqueles da ordem política, militar, diplomática ou econômica), para estudos voltados ao contexto das classes ou grupos sociais ou ainda as práticas concernentes a certos períodos ou situações sociais (as festas de carnaval, a Inquisição, o banditismo, o papel dos intelectuais na Idade Média); assim como a recuperação de segmentos da sociedade em certos períodos (a invenção da infância, a mulher na sociedade romana, os mestres da verdade na Grécia Antiga). A história social revelou-se soberana, equacionando ângulos até então pouco explorados, como o tráfico negreiro na Colônia brasileira, o espetáculo das raças, o diabo na terra de Santa Cruz, a heresia dos índios, a moral, a sexualidade e a Inquisição no Brasil seiscentista.

Com a explosão da História Cultural nos últimos decênios uma interessante interdisciplinaridade foi forjada, perseguindo objetos tais como as relações entre palavra, alma e corpo no contexto da pedagogia jesuítica; a vida privada nos vários períodos históricos; a história da leitura; o amor e suas reviravoltas através do tempo; não faltando quem tenha se dedicado a mapear a significação da aguardente, do fumo ou dos entorpecentes atravessando séculos. Nesse panorama tão diversificado de interesses e objetos, muitas vezes o historiador pode perder-se, não dominar uma das muitas disciplinas que deve manipular, enveredando pelo descaminho, pela dispersão, ou, no pior dos casos, pela anedota, abrindo as portas para que os acontecimentos voltem ao seu texto, agora sob o formato apequenado da irrelevância.

Fazer história é narrar. Não importa os métodos empregados, os epistemas que guiam o intelecto e a mão do historiador, seu texto irá refletir sua disposição em relação a duas instâncias fundamentais à escrita: a retórica e a capacidade de síntese. Disso resultará a trama que ele pode compor, seu modo de transmitir a experiência das gerações passadas.

Quais são os arquétipos que presidem essa atividade de passar de pessoa a pessoa uma experiência? Em *O narrador*, W. Benjamin situa as duas figuras vislumbradas nesse horizonte: o camponês sedentário e o marinheiro comerciante.<sup>2</sup> Nessa acepção, narrar e aconselhar — formas de transmitir as experiências vividas — corporificam a sabedoria, considerada por Benjamin “o lado épico da verdade”, coisa extinta em nossos tempos. A narrativa foi se perdendo com o passar dos tempos, sucumbindo após o aparecimento da imprensa e o surgimento do romance.

No auspicioso capítulo *O relato*, François Dosse<sup>3</sup> passa em revista as figuras exponenciais que, desde a Antiguidade, cogitaram a respeito da escrita da história, observando em cada uma suas contribuições específicas: Cícero, Salústio e Tito Lívio, para chegar a Tácito e sua eloquência que privilegiava o *pathos*. Da baixa Idade Média são evocados os nomes de Jean de Joinville, Guillaume de Maréchal e Froissart, a que se juntou o renascentista Philippe de Commines. Mas será a estética romântica, contudo, que imprimirá à história um viés marcadamente associado ao sublime ou ao grotesco, acontecimentos que, procurando observações curiosas ou

<sup>2</sup> BENJAMIN, Walter. *O narrador*. In: *Magia e técnica*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

<sup>3</sup> DOSSE, François. *A história*. Bauru: Edusc, 2003.

<sup>4</sup> VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Brasília: UnB, 1998, p. 46.

<sup>5</sup> *Idem, ibidem*, p. 42.

<sup>6</sup> CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense, 2006, p. 335 e 336.

<sup>7</sup> GINZBURG, Carlo. *Mitos, smblemas, sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

entreveros singulares, visavam chamar a atenção do leitor. Nesse perfil foram situadas obras de Augustin Thierry e Jules Michelet, responsáveis, em certa medida, pela exaltação da pátria francesa e a configuração ideológica da jovem república tomando, no caso de Michelet, as figuras da Encarnação e da Paixão cristãs como estros para subsidiá-la. Após longo eclipse, o relato voltará, no século XX, através dos escritos de Paul Veyne, Michel de Certeau e Lawrence Stone.

Veyne vai privilegiar a trama na articulação do discurso histórico, salientando que “os acontecimentos não são coisas, objetos consistentes, substâncias; eles são um corte que realizamos livremente na realidade, um aglomerado de procedimentos em que agem e produzem substâncias em interação, homens e coisas”.<sup>4</sup> “Os fatos não existem isoladamente, no sentido de que o tecido da história é o que chamaremos de uma trama, uma mistura muito humana e muito pouco ‘científica’ de causas materiais, de fins e de acasos; de uma fatia da vida que o historiador isolou segundo sua conveniência, em que fatos têm seus laços objetivos e sua importância relativa; a gênese da sociedade feudal, a política mediterrânea de Felipe II ou somente um episódio dessa política, a revolução de Galileu. A palavra trama tem a vantagem de lembrar que o objeto de estudo do historiador é tão humano quanto um drama ou romance, *Guerra e paz* ou *Antônio e Cleópatra*”.<sup>5</sup>

Talvez seja interessante destacar que essa metáfora — uma fatia de vida que o historiador isola do real — é exatamente a mesma empregada por Emile Zola para evocar o procedimento do romancista ou do teatrólogo naturalistas, em seu texto *O romance experimental*, o que evoca o horizonte mais amplo da medicina, a lição de anatomia propiciada pelo trincar da carne humana. Trama, por outro lado, alude ao tecido, ao entrecruzamento de fios que produz uma superfície lisa e contínua, imprimindo positividade àquilo que estava enovelado.

Michel de Certeau é bem mais radical quanto a essa articulação entre o “verossímil” e o “semelhante”, dois pressupostos para a articulação da intriga encontráveis na *Poética*, de Aristóteles, o primeiro teorizador da trama, sustentando a operação narrativa. De Certeau não hesita, após re-censurar os principais problemas concernentes à história das religiões, em *A escrita da história*, em fechar seu texto declarando: “É a relação da ficção com a história. Ficção, porque o homem não tem nem gosto nem inclinação para aceitar a verdade. Ela é o que cala pela própria prática da linguagem. A comunicação é sempre a metáfora do que oculta. Verdade, portanto, porque tendo direitos neste mesmo lugar, algo de ‘infantil’ ‘permanece’ lá: documento *in-fans*, excluído e construtor da linguagem comunicada (a tradição), ‘núcleo da verdade histórica’, marca *inscrita e ilegível*, impressa”.<sup>6</sup> O texto histórico deve abrir-se, também, nesse caso, para o inconsciente e o velado, sujeitando tanto a trama quanto seu autor, desconfiando da eficácia daquilo que conhecemos sob o nome de comunicação. Como se observa, a retórica vai e volta, dá-se a conhecer ou se oculta nos estratagemas empregados pelos teóricos, mas indica sempre as vicissitudes da escritura.

E falando em estratagemas, falamos novamente em ardis, em fios de tecido. Num luminoso ensaio denominado Sinais, Carlo Ginzburg destaca aqueles que podem ser tomados como os arquétipos contemporâneos do narrador: Sherlock Holmes, Sigmund Freud e Giovanni Morelli.<sup>7</sup> Os dois primeiros são bem conhecidos; sendo o terceiro um historiador italiano da

arte que se notabilizou por procurar, em diversos museus da Europa, os verdadeiros autores de obras pictóricas desaparecidas, fazendo sua perícia através de detalhes de somenos importância, como o modo como foram pintados os joelhos, as orelhas ou as unhas dos modelos. Sherlock era, como se sabe, arguto perseguidor de provas: tocos de cigarros, cheiros no ar, pegadas na lama, cabelos caídos, frascos de perfume, tabaqueiras, luvas. Freud, num percurso assemelhado, inquiriu sobre rastos perdidos, hiãsias, repetições, recalques, sonhos, imagens e visões que retornam, palavras e objetos inomináveis, a rede de indícios que pudessem desvendar o trauma.

São várias as conclusões de Ginzburg nesse ensaio e não posso aqui evocá-las na totalidade, destacando apenas aquela mais diretamente vinculada a nosso assunto: o tapete formado pelos indícios recolhidos constitui o paradigma que chamamos às vezes de contexto, de venatório, de divinatório, indiciário ou semiótico que, sendo termos não sinônimos, apontam, todavia, para um modelo epistemológico comum, articulado sob diferentes saberes, entre si associados através de métodos ou termos-chave. Saberes que conformam aquilo que, entre os séculos XVIII e XIX recebeu o nome de “ciências humanas” — a constelação das ciências indiciárias. Prossegue nosso autor: “na metade do século XIX, vemos desenhar-se uma alternativa: o modelo anatômico de um lado, o semiótico de outro. A metáfora da ‘anatomia da sociedade’, usada numa passagem crucial também por Marx, exprime a aspiração a um conhecimento sistemático numa época que vira enfim o desmoronamento do último sistema filosófico, o hegeliano. Mas, não obstante o grande destino do marxismo, as ciências humanas acabaram por assumir sempre mais (com uma relevante exceção, como veremos) o paradigma indiciário da semiótica. E aqui reencontramos a tríade Morelli-Freud-Cornan Doyle”.<sup>8</sup>

A aludida exceção ao paradigma indiciário é a lingüística que, como sabemos, ajudou o estruturalismo a organizar-se ao longo do século XX. As conseqüências dele decorrentes são aquelas apontadas no início, o que motivou Ginzburg a perguntar se o tipo de rigor por ela proposto é atingível ou desejável para as formas de saber mais ligadas à experiência cotidiana —, ou, mais precisamente, a todas as situações em que a unicidade e o caráter insubstituível dos dados não são, aos olhos dos envolvidos, decisivos. “Ninguém aprende o ofício de conhecedor ou de diagnosticador limitando-se a pôr em prática regras preexistentes. Nesse tipo de conhecimento entram em jogo (diz-se normalmente) elementos imponderáveis: faro, golpe de vista, intuição”.<sup>9</sup> E é assim que os três arquétipos de narradores são novamente evocados em paralelo ao ofício de historiador, através da intuição baixa, aquela que “une estreitamente o animal homem às outras espécies animais”.

Essa perspectiva deceptiva de Ginzburg não deve, contudo, desanimar ninguém aqui; uma vez que reflete, a seu modo e estilo, uma assemelhada assertiva preconizada por Marc Bloch a respeito do ofício de historiar: “não sentimos mais a obrigação de buscar impor a todos os objetos do conhecimento um modelo intelectual uniforme, inspirado nas ciências da natureza física, uma vez que até nelas este gabarito deixou de ser integralmente observado. Não sabemos ainda muito bem o que um dia serão as ciências do homem. Sabemos que para existirem — mesmo continuando, evidentemente, a obedecer às regras fundamentais da razão —, não precisarão renunciar à sua originalidade, nem ter vergonha dela”.<sup>10</sup>

Contrapondo os revezes existentes entre a história dos acontecimen-

<sup>8</sup> *Idem, ibidem*, p. 112.

<sup>9</sup> *Idem, ibidem*, p. 179.

<sup>10</sup> BLOC, Marc. *Apologia da história ou o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 49.

<sup>11</sup> BURKE, Peter. *A escrita da história*. São Paulo: Unesp, 1992, p. 337.

<sup>12</sup> RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. V. I e II. Campinas: Papirus, 1994.

tos e o renascimento da narrativa, Peter Burke assinala novos procedimentos para a articulação da trama: a decomposição da continuidade temporal (como percebida em James Joyce, Proust ou Virginia Woolf); a multiplicidade de pontos de vista (como em Faulkner ou Lawrence Durrell); a superposição de vozes narrativas (como em Dostoiévski); contar os episódios da frente para trás; alertar o leitor de que não são narradores oniscientes ou imparciais, como preconiza Golo Mann ao afirmar que o historiador deve tentar fazer ‘as duas coisas simultaneamente, nadar com a corrente dos acontecimentos’ e ‘analisar esses acontecimentos da posição de um observador posterior, mais bem informado’, produzindo assim uma aparência de homogeneidade.<sup>11</sup> A densidade do texto é outro aspecto que preocupa os historiadores e, nesse sentido, tentativas vem sendo empreendidas a partir de outros modelos narratológicos colhidos na contemporaneidade, tais como o cinema (através do recurso à montagem) ou a antropologia (onde são privilegiados os confrontos culturais), expedientes que possam ensinar, enfim, a permanente reinvenção da escritura histórica.

### Tempo e narrativa

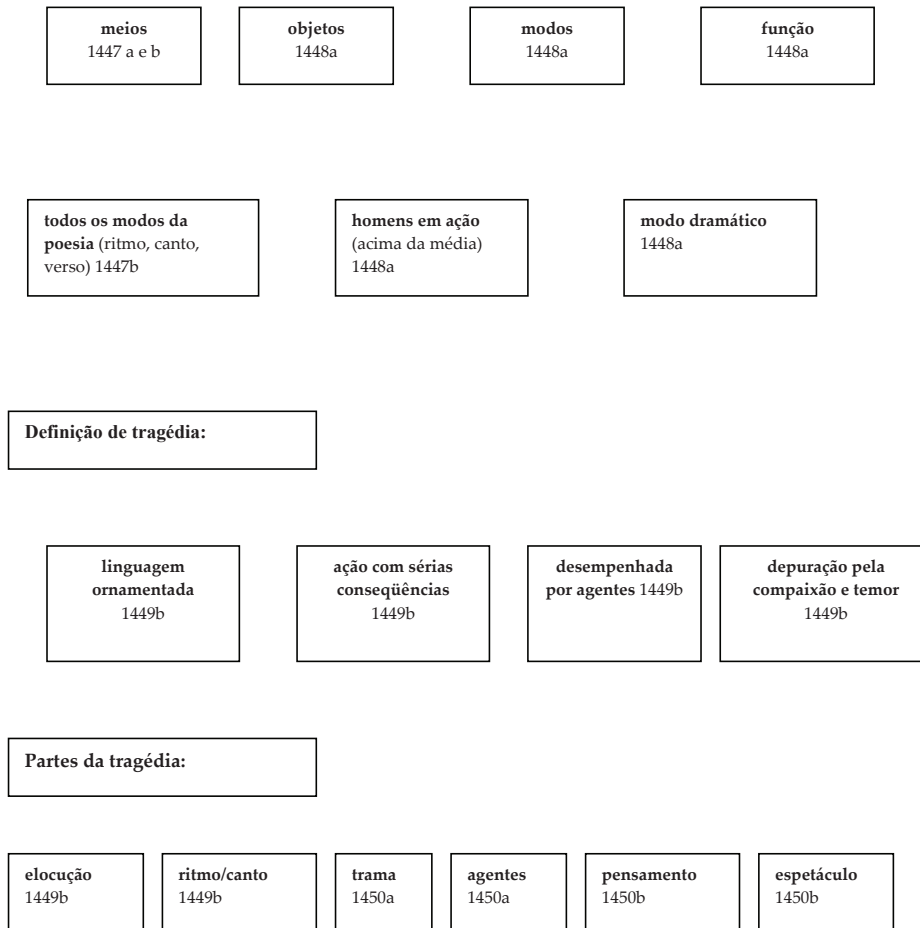
Vou me debruçar agora, especificamente, sobre *Tempo e narrativa*, obra do filósofo Paul Ricoeur dedicada ao estudo das relações semânticas presentes nas narrativas.<sup>12</sup> Nessa extensa obra em dois volumes, o hermenêuta francês passa em revista alguns dos principais problemas que atravessam os discursos, constituindo a questão do tempo, sua duração, sua emergência, relações e impactos sobre o indivíduo e a sociedade, os grandes temas que o ocupam.

Há uma tese central, verificável já no início: o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado em modo narrativo. Duas introduções históricas servem de ponto de partida: a concepção de tempo formulada por Agostinho, nas *Confissões*, e a concepção de tempo preconizada na *Poética*, por Aristóteles, texto sobre o qual me deterei mais amplamente. Para Agostinho, que parte da concepção bíblica do tempo eterno, expresso pela fórmula: *no princípio era Deus...*, o tempo é examinado como uma contraposição à fórmula cética que afirma que o tempo não tem ser, posto que o futuro ainda não é, o passado não é mais e o presente não permanece. Sua formulação surge assim expressa: “o presente do passado é a memória, o presente do presente é a visão, o presente do futuro é a espera”. Acometido por essas três angústias, o presente, portanto, exige ser vivido, suportado, purgado através da narração compensatória que reenvia para a eternidade, através de uma dialética na qual figura a oposição entre a intenção e a distensão da alma. Contrapondo o tempo eterno ao tempo humano, Agostinho encontra uma solução: enquanto a distensão torna-se sinônimo de dispersão na multiplicidade e na errância do velho homem, a intenção tende a se identificar com a unificação do homem interior — “Eu me unifico segundo o Uno”, ao entoar o hino que celebra o Eterno.

Ricoeur percebe na articulação da trama, como pensada por Aristóteles, a possibilidade de uma réplica para essa questão da distensão proposta por Agostinho, a experiência humana da duração. Para tanto, o poema dramático constitui o triunfo da concordância sobre a discordância, ao articular a mimese como experiência temporal.

Para um entendimento mais acurado da *Poética*, com a finalidade de facilitar o entendimento das relações trabalhadas por Ricoeur, tomemos o seguinte quadro:

*Esquema estrutural da poética de aristóteles:*<sup>13</sup>



Alguns termos e condições necessitam ser dimensionados para uma inteligência mais funda da *Poética*. Observar que:

- no primeiro nível, surgem as características das artes miméticas, expressas através de meios, objetos, modos e função;
- no segundo nível, as especificações relativas a elas: os meios empregados, os agentes como portadores da ação, o modo dramático como resultado;
- a definição de tragédia, pode ser assim sintetizada: linguagem ornamentada, a ação com sérias conseqüências, desempenhada por personagens, e o efeito resultante, a *catarsis*;
- no último nível temos as partes resultantes desse modo operacional de composição: a elocução, o ritmo/canto, a trama, os agentes/ caracteres, o pensamento e o espetáculo

A trama (*muthos/mythos*) é a parte privilegiada no estudo de Aristóteles, dada sua complexidade. Esquemáticamente, ela pode ser assim resumida:

- comporta três instâncias de estruturação: as peripécias, os reconhecimento e a catástrofe;

<sup>13</sup> Cf. MOSTAÇO, Edélcio. *Máscaras de Dioniso — uma leitura da Poética de Aristóteles*. Tese de Doutorado. (São Paulo) – ECA/ USP, 2002.

<sup>14</sup> ARISTOTE, *La Poétique*. Text, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Paris: Seuil, 1980.

<sup>15</sup> RICOUER, Paul, *op. cit.*, p. 60.

- b) a peripécia pode possuir duas feições: a negativa ou a positiva;
- c) o reconhecimento comporta três possibilidades expressivas: decorrente ou por intermédio de peripécia, por objetos e por acaso;
- d) a catástrofe conhece quatro possibilidades; intencional, não-intencional, evitada conscientemente, evitada depois do reconhecimento.

Definição de tragédia: “a tragédia é a representação de uma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem ornamentada, com várias espécies de ornamentos em cada parte, com atores agindo, não narrando, a qual, inspirando o temor e a compaixão, opera a catarse própria dessas emoções” (*Poética*, 1949b).<sup>14</sup>

A trama é definida pelo Estagirita como “a disposição dos fatos em sistema” (1450a5), o que evidencia que todos seus elementos integrantes devem ser pensados em modo operativo, concorrendo para a articulação de “um todo”. É preciso lembrar que o verbo *poien* (do qual se origina *poética*) significa “fazer, dispor, operar”, o que ratifica a natureza da poética ser uma atividade produzida, criada, não-natural. Não por outra razão, o pensamento é uma de suas partes constituintes (empregado seja para produzir o poema dramático, seja para orientar as ações das personagens), e a mimese (o modo dramático em que resulta) é obtida através da representação pelos agentes.

A *Poética* só tem um conceito englobante: a mimese, que forma, com a articulação da trama, o verdadeiro ser do poema dramático, o modo próprio de existir da tragédia. É a razão pela qual, quando oferece sua definição, o autor grifa que ela opera simultaneamente *através da ação* de suas seis partes qualitativas como *um todo*. Há, portanto, um sentido dinâmico presidindo o produto, sendo a ação predicada como a *alma* da tragédia.

Isso atinge também a própria natureza da mimese, ou seja, a representação só ocorre se estiver impregnada desse mesmo princípio ativo. “A imitação ou a representação é uma atividade mimética enquanto produz algo, a saber, precisamente a disposição dos fatos pela tessitura da intriga”.<sup>15</sup> Temos aqui, para Ricoeur, a ocorrência de uma *noese* prática (a experiência vivida pela reflexão em relação ao fenômeno percebido), onde a ação é o “construído” da construção (*mimesis praxeôs*, a ação de construção da mimese).

As tramas constroem tragédias, comédias ou epopéias; sendo a distinção entre elas verificável em função da qualidade das personagens mobilizadas. Ou seja, o que importa não é o modo de construção da ação, mas, explicitamente, a qualidade dos caracteres que cada uma delas comporta (tragédia e epopéia, os homens em sua melhor condição; comédia, os homens em sua pior condição).

O modo dramático é que separa a comédia e a tragédia da epopéia. A ênfase distintiva está no “como”: as duas primeiras apresentam as personagens em ação, a segunda através de um narrador. Mas tanto a tragédia quanto a epopéia possuem inúmeros traços em comum, como a qualidade das personagens, a extensão e a finalidade, sendo o mais característico que seus autores são “compositores de tramas”. Cabem ambas, portanto, no conceito mais amplo de narrativas (*apangelia*).



## A trama, um modelo de concórdia

O rigor da composição trágica pede um princípio primeiro, a ordem. Se, como um todo, ela conforma um “sistema de fatos”, a ordem nela desempenha função central, dada não como subordinação ao tempo (seqüencial), mas decorrente de uma organização lógica, “causal”, “a disposição dos fatos” que deve resultar na completude do “todo”. Tal lógica está mais próxima da *phronésis* (intelecção da vida prática), mais do que daquela física ou metafísica, onde são quatro as causas operativas: a formal, a material, a motriz e a final.

Esse todo, efetivamente, concebido como sistema, articula “começo, meio e fim”, mas onde a ênfase não está depositada sobre a duração, mas subordinada às categorias lógicas do verossímil e do necessário. Diz Ricoeur: “é somente em virtude da composição poética que algo vale como começo, como meio ou como fim: o que define o começo não é a ausência de antecedente, mas a ausência de necessidade na sucessão. Quanto ao fim, é bem o que vem depois de outra coisa, mas ‘em virtude, seja da necessidade, seja da probabilidade’” (1450b31).

Resta enquadrar o termo “meio”: ele é “aquilo que vem depois de outra coisa, e depois dele vem outra coisa” (1452b31). Para o modelo trágico, contudo, o que conta é a reviravolta (*metabasis*), aquilo que faz o protagonista passar da felicidade para a infelicidade, as motivações e as implicações subjacentes a seus atos. Não é destacada, como em Agostinho, a “duração”, o tempo decorrente entre uma coisa e outra, no sentido da finalidade projetada no futuro (desígnio cristão) mas, isto sim, a qualidade presente da ação perpetrada, relativa à convivência na *polis* (no sentido da *vita ativa*, de Arendt).

A ênfase no par lógico necessidade-verossimilhança destaca o período de tempo compreendido entre o início e o término dessa ação, suficiente em si mesmo, sem relação ao tempo cronológico. O paradoxal está ausente, e somente conta a organização lógica desse todo; o que reforça o aspecto de *efeito* quanto à articulação entre seu começo e seu fim. Vários comentaristas apontam, a propósito dessa situação, uma circularidade ou redundância, alegando que o fim já está implícito no começo. Voltaremos sobre esse aspecto mais adiante. Esse efeito vale também para a extensão do poema: seu limite temporal é dado pelas características da trama: o tempo necessário e verossímil para que ocorra a reviravolta, passível de ser guardado na memória do espectador (princípio que sustenta um importante traço da estética da recepção).

## A discórdia

Se a tragédia trata do trânsito entre a felicidade e a infelicidade, percebemos um claro desígnio ético vincando tal trajetória. A discordância surge do descompasso entre a vontade consciente de levar a ação a cabo e os obstáculos que ela vai encontrar, conformando a “ação complexa”, aquela pontilhada por reviravoltas e reconhecimentos. Contam aqui os padecimentos implicados nesse percurso, bem como as surpresas, os inesperados ou os eventos que vão contra as expectativas. Resulta então uma tensão, sentida no entrechoque entre o “necessário” lógico e o “complexo” acional.

Nesse ponto, Ricoeur pergunta-se sobre as implicações do uso da

<sup>16</sup> *Idem, ibidem*, p. 67.

<sup>17</sup> *Idem, ibidem*, p. 90.

<sup>18</sup> *Idem, ibidem*, p. 91.

narrativa em outros modelos que não o trágico, chamando atenção para a historiografia: “se a inversão é tão essencial a qualquer história em que o insensato ameaça o sensato, a conjugação entre inversão e reconhecimento não conserva uma universalidade que ultrapassa o caso da tragédia? Os historiadores não buscam também colocar lucidez onde existe perplexidade? E a perplexidade não é maior onde as inversões da sorte são mais inesperadas?”<sup>16</sup>

Essas densas questões, apontando para as inúmeras alternativas possíveis à construção dos relatos, necessitam serem entendidas frente às distintas concepções de mundo que cada historiador contextualiza. Algo dessas implicações inerentes a tais percursos serão observados na análise que Ricoeur estabelece sobre a natureza da mimese.

## A mimese

Para melhor distinguir a complexidade própria da mimese, ou seja, o formato da representação, Ricoeur propõe três olhares a ela dirigidos, tentando, através dessa disjunção apenas analítica, surpreender características que, em conjunto, fazem-na existir e operar adequadamente.

Mimese I — compreende o universo de fatores que pré-supõem a existência mesma da mimese: suas estruturas inteligíveis e suas fontes simbólicas. Ou seja, se a trama é uma imitação da ação, é necessária, antes, uma competência preliminar, a de identificar o que ela é, a de compreender suas mediações simbólicas e a de dimensionar seu tempo.

Ações implicam em fins, que remetem às motivações que as desencadeiam e indicam quem as pratica, ou seja, seus agentes. Realizadas, as ações apontam para as circunstâncias que as enredam, bem como implicam a existência de outros, aqueles que as recebem (sob o signo da cooperação, competição ou luta) configurando a interação. O resultado da ação pode levar à felicidade ou à infelicidade, ou seja, um modo de compreensão prática (no horizonte ético grego, ligada à vida coletiva ou social, nunca doméstica).

A narrativa supõe o domínio de uma comunicação entre o escritor e o leitor, fazendo com que as frases sejam adequadamente compreendidas: “X faz A nestas ou naquelas circunstâncias e levando em conta o fato de que Y faz B em circunstâncias idênticas ou diferentes”.<sup>17</sup>

Além disso, uma narração não é apenas o alinhavo de frases seqüenciais de ação, mas verdadeiramente a articulação de um discurso, cujas características sintagmáticas e paradigmáticas apontam para as relações de intersignificação existentes entre os fins, os meios, os agentes, as circunstâncias etc., regendo a ordem diacrônica da história: “compreender uma história é compreender ao mesmo tempo a linguagem do ‘fazer’ e a tradição da qual procede a tipologia das intrigas”.<sup>18</sup>

Os traços simbólicos dizem respeito ao campo prático, aspectos do fazer, do fazer-poder e do saber-poder-fazer característicos da mediação simbólica (formas estruturadas como processos culturais que articulam a experiência inteira, são públicas e não psicológicas — ver, a propósito, as conclusões de Cassirer e Bakhtin). É o que permite identificar tal gesto ou tal palavra com esse ou aquele significado, fornecendo sua legibilidade. Ou seja, inscrevem-se no campo mais amplo das normas, das regras, dos

comportamentos que regem a vida social e que apóiam sua substância ética.

É nesse contexto que as ações serão julgadas: oportunas, desastrosas, generosas, grosseiras etc. e seus agentes valorados: nobres, vis, grandiloquentes, nefastos etc. Tais são, portanto, os significados latentes aos caracteres, como aludidos por Aristóteles na *Poética*: nobres ou vis, altos ou baixos, bons ou maus. Não há ação que não suscite, em maior ou menor grau, aprovação ou desaprovação em função de uma hierarquia de valores.

Resta um equacionamento quanto ao tempo da ação. Após longas cogitações, Ricoeur termina afirmando, ao modo de Heidegger, que *dizer-agora* é a articulação no discurso de um *tornar-presente* que se temporaliza em união com uma espera que retém; o tornar-presente que interpreta a si mesmo, o que é interpretado e considerado no agora — é o que chamamos tempo.

Resumindo, Mimese I significa entender que imitar ou representar a ação é primeiro pré-compreender o que ocorre com o agir humano: com sua semântica, com sua simbólica, com sua temporalidade. É sobre essa estrutura dada no âmbito social que a trama poderá lograr sua tessitura adequadamente construída.

Mimese II — constitui o reino do “como se”, o aspecto *dinâmico* da representação e, quando confrontada com a dimensão temporal, aquilo que permite distinguir a narrativa “real” daquela de “ficção”.

Ela é instância mediadora, admitindo três manejos: a) a configuração da intriga (a relação entre a totalidade dos acontecimentos e aqueles selecionados para compor a trama); b) a colocação de um ponto final na seqüência (ou seja, reorganiza o real segundo uma dada ordem ou segmento de assunto); c) a introdução da inteligibilidade do tempo (quando verificada da frente para trás, possibilita uma recapitulação do tempo, invertendo a ordem natural).

Essa acepção de mimese comporta, ainda, dois traços operativos marcantes: a esquematização e o tradicionalismo. Na concepção do ato configurante, emprega-se a imaginação criadora (função de síntese que interliga o entendimento com a intuição, conformando esquemas de apreensão, referidos por Aristóteles como o “pensamento” da história narrada). O tradicionalismo, por sua vez, importa como o possível jogo entre a inovação e a sedimentação se estabelece entre os paradigmas formais (modelos narrativos anteriores, obras já escritas) e suas possíveis desestabilizações através da inovação, da invenção (quebra de regras, alterações de sentido etc).

Mimese III — atrela todos os desdobramentos causados pela mimese, ou seja, a intersecção entre o mundo configurado no texto e o mundo do leitor/espectador. Ricoeur assinala quatro instâncias aqui envolvidas, sobretudo ligadas às inter-relações entre tempo e narrativa.

- 1) a questão da circularidade, entrevista entre Mimese I e Mimese III, através de Mimese II, supondo que o ponto de chegada já estava entrevisto no ponto de partida. Deve ser evitada, recorrendo-se ao emprego de uma postura dialética entre um ponto e outro, o que evita, igualmente, a redundância na interpretação;
- 2) a reconfiguração proposta pela leitura, fazendo do leitor/espectador o último organizador dos sentidos propostos pela narrativa. De um

lado, os paradigmas anteriormente por ele mobilizados conformam as *expectativas* do leitor, de outro, é a própria leitura que acompanha a configuração da narrativa e atualiza sua capacidade de ser seguida. É o ato de ler que atualiza o jogo entre sedimentação e inovação. É ele que conjuga Mimese III e Mimese II.

3) a questão da referência (em semiótica, chamada de enciclopédia do leitor), sempre muito complexa, uma vez que mobiliza todo o mundo interior do leitor. É preciso considerar que toda leitura é dialógica, construção conjunta entre texto e leitor. A linguagem possui uma característica metafórica inalienável (exposta pelo autor em outra obra, *A Metáfora Viva*), que se incumbe de extrapolar a referência, liberando um poder mais radical junto ao ser-no-mundo do leitor, alargando sua experiência.

4) A reconfiguração do tempo na narrativa, o que leva à consideração da fenomenologia do tempo, como trabalhada por Husserl e Heidegger. Para esse, a partir de uma ontologia da Inquietação, há uma hierarquização dos níveis de temporalidade, exposta em *O Ser e o Tempo*, objeto de longa análise de Ricoeur na terceira e quarta partes de seu livro.

É possível aqui se detectar uma conclusão provisória, uma vez que todas essas questões serão aprofundadas por Ricoeur no interior de sua obra: “só um mortal pode dar às coisas da vida uma dignidade que as eternize”. A história, por sua vez, só permanece histórica se, ocorrendo acima da morte, proteger-se do esquecimento da morte e dos mortos, permanecendo uma recordação da morte e da memória dos mortos — ou seja, integrando-se ao tempo dos vivos.

A respeito dessa última consideração, não posso deixar de novamente evocar W. Benjamin, que me ajudou a abrir essa palestra através das figuras dos narradores, ao afirmar que “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’... um salto de tigre em relação ao passado”.<sup>19</sup>



*Texto recebido e aprovado em março de 2010.*