

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE - UFS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA  
MESTRADO EM FILOSOFIA

DENIS RICARDO DA SILVA

**A COMPOSIÇÃO DA NARRATIVA SEGUNDO PAUL RICOEUR E O  
*LIVRO DO DESASSOSSEGO* DE FERNANDO PESSOA**

SÃO CRISTOVÃO – SE  
2020

DENIS RICARDO DA SILVA

**A COMPOSIÇÃO DA NARRATIVA SEGUNDO PAUL RICOEUR E O *LIVRO DO*  
*DESASSOSSEGO* DE FERNANDO PESSOA**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Sergipe desenvolvida na linha de pesquisa de Conhecimento e Linguagem.

Orientador: Prof. Dr. Matheus Hidalgo.

SÃO CRISTOVÃO- SE  
2020

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais: Cícero Quintino e Maria de Fátima pelo apoio que me deram em todos os momentos.

Ao Prof<sup>o</sup>. Dr. Matheus Hidalgo, meu orientador, pela gentileza, parceria, paciência, diálogo, amizade, atenção e seu incrível humanismo.

Aos professores que fazem parte do DFL da UFS pelo trabalho que realizam em filosofia.

Aos membros da banca: prof<sup>a</sup>. Dr. Cristina Amaro Viana, Prof<sup>o</sup>. Dr. Cícero Cunha Bezerra e Prof<sup>o</sup>. Dr. Antônio Pereira.

Agradeço à filosofia por me tornar uma pessoa minimamente situada neste mundo.

## RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo discutir a composição da narrativa segundo Paul Ricoeur e apresentar uma possibilidade de sua crise a partir do *Livro do Desassossego* de Fernando Pessoa. No primeiro momento, vamos realizar uma exposição do que consiste a gênese da composição narrativa em Ricoeur (narrativa como arte de tecer intrigas, *síntese do heterogêneo*). Tomaremos como referência principal nesse primeiro momento o tomo I da obra *Tempo e Narrativa*. No segundo momento, pretendemos realizar uma exposição em torno da análise que Ricoeur faz sobre a especificidade do gênero romance e da metamorfose da noção de intriga, e até da situação de possibilidade de sua crise na literatura contemporânea. Tomaremos como referência principal nesse segundo momento a primeira parte do tomo II da obra *Tempo e Narrativa*. Por fim, no terceiro e último momento, pretendemos pontuar algumas observações que indiquem, provavelmente, a singularidade do *Livro do Desassossego* como um exemplo literário que representa uma expressão diretamente implicada numa crise da narrativa e, por conseguinte, um antagonismo à posição teórica de Paul Ricoeur. Também buscaremos demonstrar a singularidade do *Livro* como uma literatura talvez inclassificável, no que diz respeito à sua forma e ao seu gênero. Sendo assim, O *Livro do Desassossego* surge em nossa pesquisa com o papel de suscitar contrapontos e questionamentos no que se refere ao modo clássico da narrativa, que Ricoeur forjou como modelo fundamental para criar obras de ficção ao longo da tradição literária.

Palavras – chave: Narrativa, Paul Ricoeur, Fernando Pessoa, *Livro do Desassossego*.

## ABSTRACT

This research aims to discuss the composition of the narrative according to Paul Ricoeur and to present a possibility of its crisis on Fernando Pessoa's *The Book of Disquiet*. At first, we will do an exposition of what constitutes the narrative composition genesis in Ricoeur (narrative as an art of weaving intrigues, *synthesis of the heterogeneous*). In this first moment we have as main reference the book *Time and Narrative volume I*. At second, we intend to do an exposition on Ricoeur analysis about the specificity of the romance genre, metamorphosis of the notion of intrigue, and the situation of possibility of his crises on the contemporary literature. In this second moment, we have as main reference the first part of the book *Time and Narrative volume II*. At last, we intend to point out some observations that probably indicate the uniqueness of *The Book of Disquiet* as a literary example which represents an expression directly involved in a crisis of the narrative and, therefore, an antagonism to the theoretical position of Paul Ricoeur. We will also demonstrate the uniqueness of the *Book* as a sort of literature perhaps unclassifiable, concerning its form and its genre. Thus, *The Book of Disquiet* appears in our research with the role of raising counterpoints and questions regarding the classic mode of narrative, which Ricoeur forged as a fundamental model to create works of fiction along the literary tradition.

Keywords: Narrative, Paul Ricoeur, Fernando Pessoa, *Book of Disquiet*.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	8
<b>CAPÍTULO I. RICOEUR E A COMPOSIÇÃO NARRATIVA</b> .....	11
1. A gênese da teoria narrativa de Paul Ricoeur.....	11
1.1 O tecer da intriga.....	15
1.2 O encadeamento causal da narrativa.....	17
1.3 O elemento discordante no tecer da intriga.....	18
1.4 Paul Ricoeur: uma interpretação do conceito de <i>mimesis</i> .....	19
1.4.1 <i>Mimesis I</i> : o estágio da pré-figuração narrativa (mundo prático).....	22
1.4.2 A capacidade da narrativa (tecer da intriga) de identificar a estrutura da ação.....	23
1.4.3 Mediação simbólica da ação.....	24
1.4.4 Tempo da ação.....	25
1.5 <i>Mimesis II</i> : o estágio da configuração narrativa (o tecer da intriga).....	27
1.5.1 <i>Mimesis II</i> e a mediação entre acontecimentos.....	27
1.5.2 <i>Mimesis II</i> e a mediação entre diversos fatores heterogêneos.....	28
1.5.3 <i>Mimesis II</i> : a mediação entre seus próprios caracteres temporais.....	28
1.6 <i>Mimesis III</i> : o estágio da refiguração narrativa.....	31
1.6.1 O ato da leitura.....	32
1.6.2 O problema da referência .....	33
<b>CAPÍTULO II. A PERSPECTIVA DO ROMANCE EM PAUL RICOEUR E A METAMORFOSE DA INTRIGA</b> .....	35
2. A visão de Paul Ricoeur acerca do romance e a noção convencional da intriga em Aristóteles.....	36
2.1 A metamorfose da intriga em relação ao romance por parte de Paul Ricoeur.....	39
2.3 O tema da verossimilhança atribuído ao romance segundo a visão de Paul Ricoeur.....	43
2.3.1 Atribuição da verossimilhança associada ao romance.....	45
2.3.2 O paradoxo que envolve o convencionalismo e a novidade do gênero moderno.....	48
2.4 A dificuldade em terminar a obra narrativa e uma reflexão acerca do fim da arte de narrar.....	50

2.4.1 A conversão do fim iminente em fim imanente em relação ao suposto fim da arte de narrar.....	53
--	----

**CAPÍTULO III. FERNANDO PESSOA E O LIVRO DO DESASSOSSEGO: UMA POSSÍVEL EXPRESSÃO DA CRISE DA NARRATIVA.....59**

3. Fernando Pessoa e as considerações sobre os termos: heterônimo, ortônimo e semi-heterônimo.....	60
3.1 Heterônimo.....	62
3.2 Ortônimo.....	65
3.3 O caso do semi-heterônimo.....	69
3.4 Fernando Pessoa e o <i>Livro do Desassossego</i> .....	75
3.4.1 O caso de Vicente Guedes como um dos autores do <i>Livro</i> .....	80
3.5 O <i>Desassossego</i> multifacetado.....	82
3.6 O que dizer do <i>Livro do Desassossego</i> ?.....	88

**CONSIDERAÇÕES FINAIS.....90**

**REFERÊNCIAS.....95**





## INTRODUÇÃO

*Invento para me conhecer.*

– Manoel de Barros<sup>1</sup>

Nosso trabalho se propõe, em primeiro lugar, realizar uma discussão acerca da composição da narrativa segundo Paul Ricoeur, bem como sua metamorfose com o gênero romance, até uma possível situação de crise, vivenciada na literatura contemporânea a partir do *Livro do Desassossego* de Fernando Pessoa.

Como se pode notar, optamos por escolher, para nosso propósito, dois autores centrais, um diretamente ligado à Filosofia, e o outro, diretamente ligado à literatura. São eles: o filósofo francês Paul Ricoeur (1913-2005) e o escritor português Fernando Pessoa (1888-1935). O primeiro vai representar uma tradição clássica da narrativa, já o escritor português representará uma provável expressão da crise da narrativa.

Para alcançar nosso objetivo, estabelecemos, inicialmente, alguns questionamentos que serão levados em consideração ao longo de nossa pesquisa, a saber: 1) Em que consiste a gênese da composição narrativa segundo Paul Ricoeur? (Discussão que faremos no primeiro capítulo); 2) Quais as novidades do gênero romance em relação ao paradigma clássico da narrativa? Em que consiste a noção de metamorfose da narrativa, diante das experiências do gênero moderno e da crise da arte de narrar, vivenciada na literatura contemporânea? (Discussão do segundo capítulo); 3) O que representa o *Livro do Desassossego* no contexto da obra de Fernando Pessoa? Seria o *Livro* pessoano uma expressão literária que rompe com a força da tradição narrativa, a qual Ricoeur sustenta? (Discussão do terceiro capítulo e das considerações finais).

Por tais questionamentos, nossa pesquisa consiste numa discussão que tem (no primeiro momento) origem no campo de visão da filosofia, acerca da composição da narrativa (mesmo sendo um tema recorrente no campo literário), no entanto, nosso trabalho também é uma discussão que busca sinalizar os limites, que a teoria da narrativa pode enfrentar, a partir da própria capacidade da literatura em criar obras inovadoras. Por esse motivo, o *Livro do Desassossego*, surge, para nós, com o papel de suscitar contrapontos e questionamentos no que se refere ao modo clássico da narrativa que Ricoeur forjou como modelo fundamental para criar obras de ficção literária na obra *Tempo e narrativa*. Por assim dizer, o *Livro* apresenta-se, nesta pesquisa, como um exemplo de uma anti-narrativa, livro aforismático, o

---

<sup>1</sup> Cf. *Menino do Mato*, 2015, p.31.

que nos leva a pensar sobre a natureza da forma da própria obra, bem como os limites da teoria narrativa ricoeuriana.

Dessa maneira, iremos estruturar nossa pesquisa em três capítulos. No primeiro capítulo, investigaremos a gênese da teoria narrativa em Paul Ricoeur e sua interpretação a partir da *Poética* de Aristóteles acerca dos termos *mythos* e *mimesis*, bem como seus desdobramentos. Consideramos o referente capítulo a base de nosso trabalho. Tomaremos como fontes bibliográficas fundamentais no primeiro capítulo, o livro *Tempo e narrativa*, principalmente o Tomo I, e também a obra *Para uma poética da modernidade: uma aproximação à arte do romance em Temps et Récit de Paul Ricoeur*, do pesquisador Hélio Salles Gentil.

No segundo capítulo, iremos abordar a especificidade, novidade do gênero romance e suas peculiaridades em relação ao paradigma clássico da narrativa, (paradigma estabelecido por Ricoeur a partir de Aristóteles). Nesse capítulo, a princípio, focaremos na centralidade individual dos personagens, visando apenas delimitar sobre certo aspecto, o clima da modernidade e sua associação com o romance. Em seguida, conforme a linha de pensamento do filósofo francês, apresentaremos os motivos que levaram o modelo clássico aristotélico (operação do *mythos*, tecer da intriga), a permanecer ainda vivo entre as narrativas de ficção romanescas, mesmo depois das transformações ocorridas com o surgimento do gênero, e até mesmo diante da crise vivida pelo paradigma narrativo da tradição, na literatura contemporânea. Utilizaremos como referências, por sua vez, no segundo capítulo, Ian Watt: *A ascensão do romance*, e Milan Kundera, com a *Arte do romance*; Ricoeur: *Tempo e narrativa* tomo II; além de Hélio Sales Gentil, mais uma vez, com a obra *Para uma poética da modernidade: uma aproximação à arte do romance em Temps et récit de Paul Ricoeur*.

No terceiro e último momento, iremos apresentar, principalmente, o caso de Bernardo Soares e o papel que este personagem e o *Livro do Desassossego* ocupam na vasta obra pessoana. Utilizaremos como referências principais, além do *Livro do Desassossego*, os próprios depoimentos de Fernando Pessoa acerca do *Livro* e do referido personagem. Passagens contidas em cartas e textos de autoanálise, escritos pelo poeta, serão de suma importância na exposição do caso Soares. Alguns escritos são: *Carta a Adolfo Casais Monteiro - 13 Jan. 1935*; *Carta a João Gaspar Simões - 28 Jul. 1932*; *Aspectos [a]*; *Carta a Armando Côrtes-Rodrigues - 19 Nov. 1914*; *Carta a Armando Côrtes-Rodrigues - 4 Out. 1914*, assim como os escritos da *Tábua Bibliográfica*. Utilizaremos também como referências importantes no capítulo supracitado pesquisas realizadas por Leyla Perrone Moises, Richard Zenith, Jorge de Sena e Jerônimo Pizarro, conforme descrito nas referências.

Sendo assim, pretendemos encerrar nosso trabalho realizando algumas observações acerca dos limites da configuração narrativa estabelecida por Ricoeur e também enfatizar a particularidade do *Livro do Desassossego* no contexto da obra pessoana. Nossa inspiração e referência principal para esse momento, além dos críticos de Fernando Pessoa que já mencionamos, é o artigo “Não sei quantas almas tenho: a fragmentação do ‘eu’ em Fernando Pessoa/Bernardo Soares, à luz da tese da identidade narrativa de Paul Ricoeur”, do pesquisador português Martinho Tomé Martins Soares.

## CAPÍTULO I. RICOEUR E A COMPOSIÇÃO NARRATIVA

Em *Tempo e narrativa I*, Ricoeur se dedicou, em boa parte desta obra, à elaboração de sua tese, segundo a qual considerou o modelo de toda composição narrativa. Quando falamos em narrativa, conforme sua filosofia, o que levamos em consideração? Esta é uma das indagações principais que o autor desenvolve em *Tempo e narrativa I*, e que, por conseguinte, tomaremos como a indagação principal no nosso primeiro capítulo.

Nosso principal objetivo nesse momento é realizar uma análise e discussão acerca da origem do conceito de composição narrativa em Paul Ricoeur.

Tendo em vista tal finalidade, (1º) trataremos da demonstração da interpretação ricoeuriana sobre a *Poética* de Aristóteles em relação ao conceito de *mythos*, considerado uma das partes que compunham as tragédias gregas; (2º) buscaremos caracterizar o que Ricoeur concebeu por *tecer da intriga* desde a filosofia aristotélica, com o fim de tornar essa operação o centro de toda narrativa, ultrapassando os limites das tragédias gregas; (3º) trataremos da discussão sobre o encadeamento causal das ações, realizadas, por seu turno, pelo *tecer da intriga* e de sua lógica dentro da composição narrativa; (4º) discutiremos sobre o papel importante do elemento discordante na narrativa, destacando sua principal característica e seus efeitos e (5º) abordaremos, finalmente, a interpretação de Ricoeur sobre o conceito de *mímesis*, sua quase completa associação com o *tecer da intriga* e seus três desdobramentos: (*mímesis I*, *mímesis II* e *mímesis III*).

Assim, temos o intuito de realizar um panorama adequado a respeito da compreensão ricoeuriana no que se refere à composição narrativa, sua origem e seus desdobramentos. Uma base de sustentação e intercâmbio para compreendermos as razões que levaram Ricoeur a uma análise do gênero romance e da metamorfose da narrativa com as transformações do gênero moderno, o assunto que abordaremos em boa parte no nosso segundo capítulo.

### 1. A gênese da teoria narrativa de Paul Ricoeur

A origem do que Paul Ricoeur concebeu por composição narrativa ocorreu principalmente a partir dos estudos da *Poética* de Aristóteles. No livro VI dessa obra, ao tratar da tragédia e dos elementos que a compõem, o filósofo de Estagira destacou o *mythos* (tradicionalmente compreendido por fábula, enredo, trama, intriga, narrativa<sup>2</sup>) como sendo

---

<sup>2</sup> Seguimos aqui a indicação dos estudos de Hélio Salles Gentil: “o termo já foi traduzido por *mito*, *enredo*, *trama*, *história*, *fábula*, *intriga*. Ricoeur não utilizará o termo história para traduzir *mythos* [...]. Opta por traduzi-

aquilo que de mais essencial existia nas composições das artes trágicas. A respeito do papel do *mythos*, Aristóteles chegou a afirmar que sem os atores e o espetáculo, isto é, a partir da composição da própria narrativa, a tragédia já seria capaz de atingir sua finalidade. “A fábula é imitação da ação. Chamo fábula a reunião das ações” (ARISTÓTELES, 2004 p. 43). Além dessa passagem o filósofo continua e nos diz: “as ações e a narrativa constituem a finalidade da tragédia e, de tudo, a finalidade é o que mais importa” (ARISTÓTELES, p.44). Ainda nessa mesma página percebemos que ele reforça sua ideia ao dizer: “fábula, é, pois, o princípio e, por assim dizer, a alma da tragédia (ARISTÓTELES, p.44)<sup>3</sup>.”

Ao partir de tais afirmações, Ricoeur considerou em TR I<sup>4</sup> a definição aristotélica de *mythos* como o elemento central para compreendermos a estrutura de toda narrativa produzida no ocidente. Subterfugiado em Aristóteles, ele chegou a afirmar que a reunião das ações ou o agenciamento dos fatos constitui-se a partícula fundante do que ele quis postular para sua teoria narrativa: “[...] chamamos de narrativa exatamente aquilo que Aristóteles chama de *mythos*<sup>5</sup>, isto é, o agenciamento dos fatos” (RICOEUR, 2010, p. 65).

Tal afirmação tornou-se o horizonte principal de seu projeto filosófico ao estudar a narrativa. No entanto, tendo em vista esclarecer a peculiaridade desse estudo e o objetivo central a ser alcançado por sua filosofia, ao resgatar Aristóteles, o autor elaborou em TR I, respectivamente, a seguinte pergunta e a seguinte ponderação.

Como poderia a narrativa [mythos] tornar-se o termo abrangente se no começo é apenas uma espécie? Teremos de mostrar até que ponto o texto de Aristóteles autoriza a dissociar o **modelo estrutural** de seu primeiro investimento trágico e suscita, gradativamente, uma reorganização de todo o campo narrativo (RICOEUR, 2010, p.57, grifo nosso).

A pesquisa ricoeuriana pretendeu conceber da poética aristotélica, a reunião das ações, o *mythos*, alma da arte trágica grega, como o aspecto formal da composição de toda narrativa, a saber: o modelo estrutural de compor histórias e organizar ações. Com essa proposta,

---

lo como intriga, mais especificamente entendido [...] *por tecer da intriga*. (GENTIL, 2004, p. 88-89). Faremos adiante uma discussão mais detalhada sobre o tecer da intriga em Paul Ricoeur.

<sup>3</sup> Estamos utilizando a tradução da *Poética* realizada por Baby Abrão, coleção Os Pensadores, 2004.

<sup>4</sup> Utilizaremos TR I todas as vezes que formos nos referir à obra “Tempo e narrativa”, tomo I de Paul Ricoeur. Estamos utilizando a tradução de Claudia Berliner, publicada pela Martins Fontes, com introdução de Hélio Salles Gentil, 2010.

<sup>5</sup> Apesar da citação apresentar a palavra fábula (*mythos*), nesse contexto, (*mythos*) não equivale às narrativas fantásticas do mundo grego transmitidas oralmente. Seu significado na *Poética* diz respeito muito mais à composição narrativa tecida pelos poetas épicos e trágicos. Embora muitas composições gregas fossem inspiradas nas narrativas míticas, o *mythos* significou para Aristóteles a composição dos atos de uma composição artística pela palavra, trágica ou épica. Ainda sobre o uso da palavra *mythos*, empregada em nossa pesquisa, vale ressaltar que no texto de Ricoeur ela aparece com acento circunflexo na letra (Y). Como não foi possível empregar por digitação o devido acento na letra (Y) seguimos utilizando sem o circunflexo.

Ricoeur buscou estabelecer inicialmente que a forma por excelência da narrativa nas tragédias gregas, o *mythos*, podia ser vista também na epopeia. Entretanto, sua pretensão geral em TR I também foi demonstrar que o *mythos*, compreendido enquanto modelo estrutural da narrativa, pode alcançar também até mesmo a narrativa histórica e os romances modernos.<sup>6</sup>

Dessa maneira, o objetivo de Ricoeur ao considerar o *mythos* foi estabelecer que o mesmo não ficasse reduzido a ser somente uma das partes que constituíam as tragédias gregas, mas torná-lo também a essência de todas as composições que demandam narrativas.

Para justificar seu projeto, Ricoeur buscou em primeiro lugar demonstrar, no texto de Aristóteles, que a epopeia aparece dotada do elemento fundamental que ele designou por “modelo estrutural da narrativa” (*mythos*), e que suas distinções em relação à tragédia, na verdade, não eram suficientes para que ela não fosse enquadrada no que ele quis classificar como gênero da narrativa<sup>7</sup>. Ao que parece, no final das contas, o foco principal da narrativa, segundo a interpretação feita por Ricoeur, seria ela realizar propriamente a composição da intriga.

De fato, na ordem da intriga, a epopeia segue as regras da tragédia com apenas uma variante, a do ‘comprimento’, que pode ser extraída da própria composição e que não conseguiria afetar as regras fundamentais do agenciamento dos fatos. O essencial é que o poeta – narrador **[quando o**

<sup>6</sup> [...] “para distinguir da narrativa histórica, designo com o termo *narrativa de ficção*. Pertence a esse vasto subconjunto tudo o que a teoria dos gêneros literários coloca na rubrica do conto popular, da epopeia, da tragédia e da comédia, e do romance. [...] a narrativa histórica e a narrativa de ficção têm em comum provir das mesmas operações configurantes [...]. (RICOEUR TR II, 2010, p. 6). Por operações configurantes, Ricoeur se refere à atividade do *mythos*, o tecer da intriga. Assim, para o autor, a compreensão da narrativa de ficção e a narrativa histórica, apesar de apresentarem diferenças (não é nossa intenção apresentar suas diferenças), ambas obedecem ao mesmo modelo estrutural de composição.

<sup>7</sup> Aqui é importante notar que apesar da epopeia ser representada em verso, esta é definida como: “arte de representar pela narrativa em verso”, o que nos leva a acreditar que o significado de compor narrativamente, segundo Ricoeur, também não exclui a possibilidade da utilização do verso. Isso nos leva, também, a intuir a possibilidade em relação ao fato de que, se um poema épico tem em sua constituição a composição de uma intriga, pode-se identificar do mesmo modo uma narrativa que lhe seja intrínseca. Outro ponto a ser considerado sobre a relação entre epopeia e narrativa refere-se à existência de dois sentidos distintos, que são utilizados por Aristóteles, para se referir a narrativa na *Poética*. Citamos aqui o artigo de Claudia Drucker (professora da Universidade de Santa Catarina) *A narrativa como gênero literário Ricoeur e a poética*: “de fato, Aristóteles permite que se entenda narrativa em mais de um sentido: como o oposto de drama (mas ainda dentro do campo da poesia) e como o oposto de poesia (entendida como relato histórico). [...] A narrativa épica é de um tipo específico (diegético), uma vez que exige que as ações estejam encadeadas em termos de causa e efeito” (p. 74-75). Isso significa, por sua vez, que a epopeia era uma narrativa entendida como oposta ao drama. O drama em Aristóteles é concebido quando a narrativa é feita por personagens. Desse modo, a epopeia seria uma narrativa direta, oriunda da voz do próprio autor, mas ainda dentro do campo das artes poéticas. O relato histórico seria uma narrativa oposta ao campo da poesia e isso ocorre justamente por ela não conter a especificidade do *mythos*. Dentro desse contexto, o feito ricoeuriano foi identificar e definir a narrativa como gênero literário dotado da peculiaridade do *mythos* e tornar a epopeia e a tragédia como espécies desse gênero, cuja atividade mimética essencial é a composição de intrigas. Já com relação ao relato histórico, Aristóteles não considerava sua constituição compatível com as das composições poéticas. Ricoeur, por sua vez, tem outra visão acerca do relato histórico: segundo sua teoria, o relato histórico também conteria a estruturação narrativa do *mythos*; porém, faz oposição à narrativa de ficção. Nosso objetivo nesse trabalho é tomar como foco apenas as narrativas de ficção.

**poeta narra por sua voz própria na epopeia]** ou dramaturgo [**quando o poeta dá a palavra às personagens na tragédia]** – seja (51b27) ‘compositor de intrigas’ (RICOEUR, 2010, p. 64, grifos nosso).

Por esse mesmo raciocínio, o filósofo de TR nos apresenta na página 66, do mesmo modo, uma passagem que está ligada diretamente com o fato de para Aristóteles a Epopeia seguir também o ordenamento do *mythos* para constituir suas histórias,

Aristóteles pode escrever, sem nenhum paradoxo, no começo do capítulo dedicado à ‘arte de representar pela narrativa em verso’ (59 a17) [**Epopeia**]: ‘está claro que, como na tragédia as intrigas devem ser construídas em forma de drama etc.’ (59 a19) (RICOEUR, 2010, p. 66, grifo nosso).

Assim, nos ficou postulado que a visada primordial que o filósofo francês intuiu foi enxergar na obra aristotélica o fato de que, apesar do texto da *Poética* superestimar a tragédia, como a arte poética por excelência (imitação de ações elevadas), existe, no que diz respeito ao tema da narrativa e de sua composição, a presença de um elemento intrínseco a toda sua construção, isto é, o “tecer da intriga” (*mythos*), entendido como a operação que realiza a reunião dos fatos em costura numa obra de ficção (seja ela tragédia, comédia ou epopeia neste caso).

A composição da intriga em costura, segundo o que Ricoeur pretendeu nos fazer entender, é algo imprescindível para o que ele quis designar por narrativa. E isso desde Aristóteles até o mundo contemporâneo. A saber, o filósofo a concebeu como a atividade mimética de compor histórias por meio do encadeamento de ações em costura.

Segundo o que Hélio Salles Gentil nos advertiu em sua tese de doutorado,<sup>8</sup> sobre o que Ricoeur entendeu por *mythos* em TR I, por exemplo, podemos dizer que o *mythos* aristotélico foi traduzido e ganhou sentido na filosofia ricoeuriana por meio da expressão *mise en intrigue*, isto é, o *tecer da intriga*. Ainda segundo Gentil, o filósofo francês escolheu traduzi-lo por *mise en intrigue*, porque “a ênfase é colocada na operação, a disposição (dos fatos ou das ações) como atividade mais do que só o produto dessa atividade” (GENTIL, 2004, p. 89).

O princípio da narrativa para Paul Ricoeur, de acordo com o auxílio que nos apresentou Gentil, pode ser compreendido como a atividade de tecer intrigas, agenciamento, reunião (composição criativa) das ações em histórias. Porém, podemos destacar, também, que antes de ser um produto de composição (obra de arte narrativa), a narrativa é uma atividade. E

---

<sup>8</sup> *Para uma poética da modernidade, uma aproximação à arte do romance em temps et récit de Paul Ricoeur*. Edições Loyola, São Paulo, Brasil, 2004.

ao realizar a costura das ações, ela acaba por transformá-las em histórias capazes de serem representadas e reconhecidas como narrativas propriamente humanas.

Olhando por essa ótica, quando apresentamos por partes o raciocínio ricoeuriano a respeito do desenvolvimento de sua teoria narrativa, podemos ainda dizer que, em primeiro lugar, as narrativas emergem do terreno da prática, do campo onde os homens realizam suas ações; em segundo lugar, elas também são frutos de uma operação poética, isto é, reunir as ações sob a forma de costura, o tecer da intriga por excelência. E, por fim, elas alcançam a composição das histórias configuradas narrativamente (obras narrativas), que são representadas numa totalidade possível de ser inteligível para um público espectador (o leitor).

### 1.1 O tecer da intriga

Observamos que, para Paul Ricoeur, o centro de toda composição narrativa concentra-se no *mise en intrigue*. Ora, mas o que isto significa?

O tecer intrigas enquanto tal é um modelo de concordância, conexão, mediação entre as ações. Ele visa concordar e pôr em representação primeiro a variedade das ações realizadas pelos agentes em vida e, em seguida, conceber para os agentes a configuração das personagens. “Donde o preceito: primeiro conceber a intriga, em seguida dar nomes” (RICOEUR, 2010, p.73). Para nos ajudar a compreender melhor o seu significado, Hélio Salles Gentil continua a nos oferecer informações importantes a respeito deste aspecto.

**O tecer da intriga opera uma concordância entre discordantes, faz ir juntos os elementos dispares do sujeito, da situação, de seus antecedentes e de suas consequências [...].** Esta concordância se caracteriza por três traços — completude, totalidade e **extensão** apropriada — destacada por Ricoeur a partir da seguinte definição de Aristóteles: “... a tragédia consiste na representação de uma ação levada até seu termo, que forma um todo e tem uma certa **extensão** (GENTIL, 2004, p. 90-91, grifo nosso).

Isso significa que tais operações de concordância e extensão são perpassadas por uma lógica. Esta lógica diz respeito à articulação interna da própria intriga. Ela é apresentada como uma inteligibilidade possível de ser apreendida no decorrer do acompanhamento da história, apresentando-se numa ordem, em que é possível testemunhar um todo em interação, desde um início, um meio e um fim. Assim Ricoeur nos diz:



Ora, é somente em virtude da composição poética que algo vale como começo, como meio ou como fim<sup>9</sup>: o que define um começo não é a ausência de antecedente, mas ausência de necessidade na sucessão. Quanto ao fim, ele é de fato o que vem depois de outra coisa, mas em virtude seja da necessidade, seja da probabilidade. Somente o meio parece definido pela simples sucessão: ele vem depois de outra coisa e depois dele vem outra coisa (RICOEUR, 2010, p. 70).

Desse modo, dizemos que é através da articulação lógica<sup>10</sup> do todo da obra que se opera o agenciamento dos fatos, visando um fazer inventado, um fazer poético, de onde é possível expressar e captar uma universalidade (universalidade da intriga). Porém, a universalidade que as composições narrativas expressam e nos fazem captar tratam-se, em suma, de universais poéticos. Não equivalem, portanto, aos universais dos filósofos. Aqueles, (universais poéticos)<sup>11</sup> estão no âmbito da possibilidade das ações dos homens, são representações enraizadas nas ações humanas. Já os universais dos filósofos, por sua vez, estão aquém e para além do campo da possibilidade, pois eles já são, em si mesmos, mediante a sua pura natureza conceitual.

[...] o possível, o geral não devem ser buscados em outra parte senão no agenciamento dos fatos, porque é esse encadeamento que tem de ser necessário ou verossímil. Em suma, é a intriga que deve ser típica. Compreende-se mais uma vez por que a ação prima sobre os personagens: é a universalização da intriga que universaliza os personagens, mesmo quando eles conservam um nome próprio (RICOEUR, 2010, p.73).

Nota-se através dessas palavras que o centro motriz, tanto do todo da composição (isto é, da inteligibilidade expressada pelos universais poéticos), quanto da configuração dos personagens, residem na própria conexão estabelecida entre as ações. É no próprio tecer da intriga, equivalente ao agenciamento das ações, encadeamento causal dos acontecimentos narrativos, que o enredo da história se faz em narrativa e os personagens ganham caráter e são construídos.

<sup>9</sup> Ricoeur nesta mesma obra irá considerar a partir de Aristóteles que a poética é a arte de compor intrigas e que o poeta é um compositor de intrigas e, portanto, autor dessa atividade mimética.

<sup>10</sup> Quando Ricoeur fala de articulação lógica, ou caráter lógico da intriga, esta lógica diz respeito a uma inteligência intrigante ou mimética, a qual se realiza através da atividade de composição poética, e não por meio de uma lógica (campo de estudo da filosofia) que diga respeito às formas de argumentos por silogismos e proposições. É uma lógica imanente ao encadeamento causal das ações narrativas. Aquilo que é necessário à intriga por verossimilhança ou por necessidade. Isso implica dizer que entre as ações tecidas na narrativa existe um nexo causal de uma ação acontecer por causa de outra, levando assim a uma inteligibilidade narrativa expressada pela completude da obra.

<sup>11</sup> Acerca desses universais, apesar de não aprofundar o assunto, Ricoeur propõe nos esclarecer basicamente que “os universais que a intriga gera não são ideias platônicas. São universais parentes da sabedoria prática, portanto da ética e da política”. Segundo ele, “o tipo de universalidade que a intriga comporta deriva de seu ordenamento”. (RICOEUR, 2010, p.73).

## 1.2 O encadeamento causal da narrativa

Mas o que existe de peculiar nesse agenciamento de ações, nessa atividade de tecer os fatos e configurá-los narrativamente? A peculiaridade consiste precisamente no *encadeamento causal* das ações, no seio da trama, no seu caráter de costura, a partir do qual se diz que a narrativa é uma atividade tecelã. Por isso, ela realiza a costura através do encadeamento de uma ação por causa de outra ação. O que a livra de ser classificada como uma atividade que reúne ações sem necessariamente haver concordância, nexos causal, entre elas. Por esse viés, a narrativa é uma reunião de ações ordenadas não uma depois da outra; mas, isto sim, através de uma representação causal mimética (uma ação ordenada por causa de outra), cuja lógica de sua composição é a costura das ações em cadeia.

Assim é confirmado pela oposição entre intriga una e intriga em episódios (51 b 33-35). Não são os episódios que Aristóteles reprova: a tragédia não pode se privar deles sob o risco de ficar monótona e a epopeia tira o melhor deles. O que é condenado é o caráter descosturado dos episódios: [...] não se admite mais nenhuma dúvida: o tipo de universalidade que a intriga comporta deriva de seu ordenamento, que constitui sua completude e totalidade (RICOEUR, 2010, p. 74).

Duas coisas importantes merecem ser observadas quanto ao encadeamento causal da composição da intriga. A primeira delas é que se o *mythos*, como o vimos, tornou-se o elemento estrutural de toda narrativa, no que foi estabelecido pela teoria de Ricoeur, o encadeamento causal (ou seja, o ordenamento dos acontecimentos em costura), é o que deve ser necessário para que a intriga ocorra de modo que o universal poético seja expresso (universalidade da intriga). Pois “[...] o possível, o geral, não devem ser buscados em outra parte senão no agenciamento dos fatos, porque é esse encadeamento que tem de ser necessário ou verossímil”, segundo defende Ricoeur (Ricoeur, 2010, p. 73).

É importante observar também que o necessário ou o verossímil<sup>12</sup>, aqui, estão associados à lógica interna da própria intriga. É o nexos necessário que demonstra que a intriga, uma vez constituída, pode ser consentida como algo universalmente reconhecido e passível de ter acontecido ou que poderia vir a acontecer<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Numa obra literária verossimilhança é a ligação, sua coerência, nexos ou harmonia entre fatos, ideias etc., ainda que os elementos imaginosos ou fantásticos sejam determinantes no texto.

<sup>13</sup> Gentil explica para nós este ponto da seguinte forma: “A inteligibilidade vem desse considerar junto, não de forma aleatória, mas segundo as leis da verossimilhança e da necessidade – o que o drama episódico não faz: ele não alinhava os eventos, não os torna necessários ou verossímil o seu encadeamento e, portanto, não lhes dá nem inteligibilidade nem universalidade” (p. 96-96).

A segunda observação consiste no fato de que há uma sobreposição da universalidade e da inteligibilidade da intriga sobre os personagens. Segundo o que nos diz Ricoeur “é a universalização da intriga que universaliza os personagens [...] primeiro conceber a intriga, em seguida dar nomes” (RICOEUR, 2010, p.73).

Inferimos, assim, que a constituição narrativa da intriga, ou da totalidade da história (em Aristóteles), antecede e condiciona a identidade de seus personagens agentes. Por sua vez, esse é um ponto de suma importância para a filosofia de Ricoeur e irá repercutir posteriormente na exposição de que o mesmo irá fazer ao tratar do problema da identidade pessoal em outra obra magistral intitulada de *O si-mesmo como outro*<sup>14</sup>.

### 1.3 O elemento discordante no tecer da intriga

Observamos anteriormente a importância que o encadeamento causal das ações realiza durante a composição do tecer da intriga. No entanto, a presença do elemento discordante é necessária para a realização de reviravoltas no interior da composição narrativa. É o que faz a história ficar recheada de situações emotivas, levando-as a termo de felicidade ou infelicidade.

O que seria então esse elemento discordante? Ele pode ser nomeado, segundo Ricoeur, como o surpreendente, aquilo que Aristóteles denominou de ações inesperadas. Sua presença ocorre no momento em que se dá a passagem do “fortúnio” ao “infortúnio”. Esse fenômeno é conhecido também como “peripécias”<sup>15</sup> da intriga.

Na análise aristotélica, a peripécia vem (no caso das tragédias) acompanhada da provocação de temor e piedade. O exemplo primordial citado por Aristóteles para ilustrar a presença do elemento discordante é quando na tragédia *Édipo Rei* o mensageiro revela a verdadeira origem de Édipo. Nesse momento da narrativa, Édipo, de herói e salvador da cidade, se reconhece como o maior dos desgraçados e anuncia: “tristeza! Tudo agora

<sup>14</sup> Nos estudos 5 e 6 de *O si-mesmo como outro*, obra de 1990, quando Ricoeur institui a identidade narrativa, como interpretação chave para o problema da identidade pessoal. Com relação aos personagens literários, ele irá afirmar, por exemplo, que: “identidade da personagem se constrói em ligação com a do enredo” (RICOEUR, 2014, p.146). Entretanto, nosso intuito principal no presente capítulo é compreendermos primeiramente os argumentos fundamentais da teoria narrativa do autor francês.

<sup>15</sup> Segundo o que diz Aristóteles a esse respeito, “peripécia é a alteração das ações, em sentido contrário, como dissemos; e essa inversão deve acontecer, repetimos, segundo a verossimilhança ou necessidade. Tal sucede no Édipo: o mensageiro que tinha o propósito de sossegá-lo e de libertá-lo do temor originado de suas relações com a mãe, ao revelar quem era Édipo, fez o contrário”. (ARISTÓTELES, 2004, p.49) Ainda sobre peripécia e reconhecimento, Aristóteles nos faz crer que elas são típicas das intrigas que realizam ações complexas, em oposição as ações simples: “digo ação complexa quando dela se segue uma mudança, quer por reconhecimento quer por peripécia, quer por ambos” (ARISTÓTELES, 2004, p. 49).

transparece! Recebe luz meu derradeiro olhar!” (SÓFOCLES, 2005, p. 26). É daí então que se desenvolve a desgraça de Édipo<sup>16</sup>.

A intenção de Ricoeur é estender e preservar esse mesmo efeito de reviravolta (o qual foi identificado por Aristóteles na composição das intrigas, já no período clássico da Grécia), para toda e qualquer obra tida como narrativa.

As implicações dessa questão são muitas: se a reviravolta é tão essencial para toda história em que o insensato ameaça o sensato, a conjunção da reviravolta e do reconhecimento não teria uma universalidade que vai além do caso da tragédia? [...] toda história narrada não trata, em última instância, de reveses da fortuna, para o bem ou para o mal? (RICOEUR, 2010, p. 78).

Nota-se, desse modo, que o elemento discordante no tecer da intriga (narrativa) estabelece para a constituição da teoria narrativa ricoeuriana o mesmo princípio de dinâmica e reviravolta que lhe era exigido na composição das tragédias gregas por Aristóteles. Segundo Ricoeur, é pela força da inclusão do discordante na concordância da intriga que “ocorre a inclusão do comovente no inteligível”. Portanto, assim como nas tragédias gregas, as reviravoltas e as peripécias da intriga estavam ligadas às emoções que deviam ser geradas no expectador (terror e piedade<sup>17</sup>). Podemos dizer que a estratégia de Ricoeur busca também utilizar o elemento discordante com a mesma finalidade nas narrativas de modo geral; porém, no sentido mais abrangente que os especificados nas narrativas trágicas.

#### **1.4 Paul Ricoeur: uma interpretação do conceito de *mimesis***

Da leitura de TR I, podemos dizer que segundo Ricoeur, *mimesis* é uma atividade (atividade mimética, imitação criadora), ou seja, ela é uma ação de representação, bem como de imitação e que se realiza (não só no caso das narrativas em outras artes como a pintura, por exemplo, também) a partir do campo das ações humanas. A princípio, ele concorda com

---

<sup>16</sup> “Tuas ambições, ergueste-as bem alto, e chegaste a possuir a mais promissora riqueza. Ó Júpiter! Só ele pôde vencer a horrenda Esfinge, de garras aduncas e de cantos enigmáticos; e assim apresentou-se diante de nós como uma torre de defesa contra a morte. Desde então, ó Édipo, nós fizemos de ti nosso rei, e, consagrado pelas mais altas honrarias, foste o senhor supremo da poderosa Tebas. E agora, quem pode haver no mundo, que seja mais miserável?” (SÓFOCLES, 2005, p.26).

<sup>17</sup> Aqui vale ressaltar que apesar de Ricoeur valorizar o elemento da reviravolta em sua teoria narrativa, como ligada à dinâmica e ao lado emotivo da intriga, a passagem da felicidade para infelicidade no contexto do filósofo contemporâneo não se restringe exclusivamente ao efeito da *kátharsis* (purificação das emoções). Esse efeito de acordo com Aristóteles era específico da arte trágica. No entanto, para Ricoeur, parece que a reviravolta tem a função de gerar acontecimentos discordantes no interior da narrativa e fazê-la avançar, dando dinâmica e emoção ao seu andamento. Mas a reviravolta no caso da teoria de Ricoeur não tem necessariamente a função de gerar terror e piedade e purificar tais emoções como no caso aristotélico.

Aristóteles, pois em seu sentido abrangente, *mimesis* significa imitação das ações. “Como imitadores imitam pessoas em ação [...], os poetas imitam homens melhores ou piores, ou então iguais a nós” (ARISTÓTELES, 2004, p. 38).

No entanto, a *mimesis* é apresentada por Ricoeur em TR I , também, como equivalente à atividade de composição narrativa, estando em certo sentido, diretamente implicada no “tecer da intriga”. E pode até nos conduzir a considerar o “tecer da intriga” como a atividade mimética primordial, a imitação criadora por excelência.<sup>18</sup> Como é dito por Hélio Salles Gentil:

As narrativas podem ser compreendidas como uma forma específica de discurso, caracterizada como o “tecer de uma intriga” (trama, enredo) a partir do modelo aristotélico do *mythos* da tragédia, tal como estabelecido na *Poética*, indissociável da *mimesis* que realiza, uma *mimesis* da ação (GENTIL, 2016, p.169).<sup>19</sup>

Mesmo inspirado em Aristóteles, foi visando esclarecer sua interpretação acerca do conceito de *mimesis* em TR I que Ricoeur apresentou os traços de uma narratologia própria. Sua teoria teve como desdobramento o que ele denominou de os três momentos da *mimesis* (imitação das ações), designando-os da seguinte forma: *mimesis I* (o primeiro momento, a pré-figuração narrativa, o antes da composição poética); *mimesis II* (o segundo momento, a configuração narrativa, o *mythos* propriamente dito, o momento da composição poética); e *mimesis III* (o terceiro momento, a refiguração da narrativa, a recepção da obra pelo leitor, o depois da composição poética).

Entretanto, vale ressaltar que apesar de *mimesis I* consistir no momento de pré-figuração da composição da intriga e *mimesis III* consistir no momento de sua refiguração, por meio da recepção da composição da obra, Ricoeur considera que o ponto de partida para compreender a sua interpretação teórica da tríplice *mimesis* ainda repousa sobre a ação poética

---

<sup>18</sup>Ricoeur nos adverte com as seguintes palavras ao considerar a sua visão do conceito de *mimesis* e a identificação deste conceito, em parte, com o tecer da intriga (*mythos*) pelo termo *mimesis II*: “não há dúvida de que o sentido prevalente da *mimesis* é precisamente aquele que se destaca por sua aproximação com o *mythos*: se continuarmos a traduzir a *mimesis* por imitação, deveremos entender o contrário de um real preexistente e falar de imitação criativa.[...] nesse sentido, o termo aristotélico *mimesis* é o emblema desse desengate que, para empregar o vocabulário que hoje nos é próprio, instaura a literariedade da obra literária (RICOEUR, p. 81-82). Assim podemos observar que de um lado existe, para Ricoeur, uma profunda aproximação entre o termo *mimesis* e o tecer da intriga (*mimesis II*), estando ambos ligados por uma quase identificação, o que o filósofo francês denomina de “A célula melódica: o par *mimesis* - *mythos*” (RICOEUR, p.58). Além do mais, nota-se quando o autor se refere ao termo imitação, que ele é usado no sentido de invenção criadora, ou seja, imitação da ação dos homens, visando-o como se fosse diferente, e propondo criar um novo mundo, um mundo da obra de arte. Ricoeur não concebe imitação como cópia ou duplicação da realidade.

<sup>19</sup> Cf. GENTIL, H. S. “Narrativas de ficção e existência: contribuições de Paul Ricoeur”. In: Viso: Cadernos de estética aplicada, v. IX, n. 17 (jul-dez/2015). p. 166-178.

do tecer da intriga (*mimesis II*, a configuração narrativa). Assim, ele enfatiza que o caráter preponderante de sua importância reside em sua capacidade de mediação.

Com isso, *mimesis II*, segundo a filosofia ricoeuriana, forma um par melódico com o tecer da intriga. Eles estão interligados melodicamente pela faculdade de *mediação* que perpassa ambos os termos. De modo geral, podemos dizer previamente que desde o ponto de partida do tecer da intriga, toda interpretação teórica da *mimesis II* está perpassada por essa faculdade<sup>20</sup>.

Considero estabelecido que *mimesis II* constitui o eixo de análise; por sua função de corte, ela abre o mundo da composição poética e institui como já sugeri, a literariedade da obra literária, mas minha tese é que o próprio sentido da operação de configuração constitutiva da composição da intriga resulta de sua posição intermediária entre as duas operações que chamo *mimesis I* e *mimesis III* e que constituem o antes e o depois de *mimesis II*. Assim proponho-me mostrar que *mimesis II* extrai sua inteligibilidade de sua faculdade de mediação, que é a de conduzir do antes ao depois do texto, de transfigurar o antes em depois por seu poder de configuração (RICOEUR, 2010, p. 94).

Ricoeur enxerga na faculdade de mediação a função principal exercida por *mimesis II*. Além das operações de mediação, que ela exerce ao longo do processo da composição poética, internos ao texto narrativo, ela também exerce papel mediador entre o estágio de pré-figuração e refiguração de sua própria operação de configuração.

Disso se segue que, apesar de sua teoria da *mimesis* possuir três etapas e o tecer da intriga corresponder à segunda etapa dessa tríplice mimética, ao mesmo tempo, *mimesis II*, por estar justamente situada numa condição de mediadora, tornou-se o núcleo de interpretação dos três estágios. Por essa perspectiva, o tecer da intriga embora faça parte de um conjunto maior, que abrange a teoria da *mimesis*, continua sendo o ponto principal de entendimento da narrativa.

Para abordarmos essa relação entre a interpretação do conceito de *mimesis* (tríplice *mimesis*) e a origem de sua teoria narrativa, com ênfase no tecer da intriga (*mythos*), especificando cada estágio da tríplice *mimesis*, propomos retomar o que já dissemos no parágrafo final do tópico I deste capítulo<sup>21</sup>. Assim, acreditamos compreender que a narrativa em Paul Ricoeur, além de ser definida pela atividade mimética do tecer da intriga, está situada

<sup>20</sup> Veremos de forma mais aprofundada mais adiante no item 5.2 deste capítulo.

<sup>21</sup> Podemos dizer, em primeiro lugar, que a narrativa emerge do terreno da prática, do campo onde os homens realizam suas ações; em segundo lugar, ela é fruto de uma operação poética, isto é, operação que reúne as ações sob a forma de costura, o tecer da intriga por excelência. E por fim, que ela alcança a composição das histórias configuradas narrativamente, representadas numa totalidade possível de ser inteligível para o leitor.

numa interpretação teórica complexa do conceito de *mimesis*, cujo desdobramento pode ser esclarecedor para uma melhor compreensão do que esboçamos até agora a respeito de sua filosofia sobre a composição narrativa.

#### 1.4.1 *Mimesis I*: o estágio da pré-figuração narrativa (mundo prático)

Depois de enfatizar o papel referencial do tecer da intriga enquanto modelo estrutural de toda narrativa, Ricoeur construiu em três etapas a sua interpretação do conceito de *mimesis*, tomando como referência o próprio tecer da intriga. Como parte do conjunto da trílice *mimesis* ricoeuriana, a *mimesis I* correspondeu ao estágio de pré-figuração da composição narrativa, estágio que antecede a obra inventada poeticamente.

*Mimesis I*, em seu contexto teórico geral, consiste numa pré-compreensão do mundo da ação (RICOEUR, 2010, p. 96). Isso significa que ela envolve elementos de ordem prática e pré-textual. Elementos que servem como pressupostos para a realização de uma configuração narrativa.

Assim, os elementos que fazem parte do estágio da pré-compreensão do mundo da ação, são apresentados sob três nomes: “estruturas inteligíveis”, “recursos simbólicos” e “caráter temporal”. E todos eles se referem ao que Ricoeur denominou de “mundo da ação”.

Tais elementos de compreensão dizem respeito a três competências, as quais são exigências por parte do mundo da ação, para que a composição da intriga seja realizada pela *mimesis II*. São elas:

[...] a capacidade de identificar ação *em geral* por seus aspectos estruturais, [...] a aptidão para identificar o que chamo as *mediações simbólicas* da ação[...]. Por fim, essas articulações simbólicas da ação são portadoras de características mais precisamente *temporais*, de onde procedem mais diretamente a própria capacidade da ação de ser narrada e talvez a necessidade de narrá-la (RICOEUR, 2010 p. 96-97, grifos do autor).

Assim, podemos observar três pontos importantes elencados nesse universo de pré-configuração narrativa, os quais são importantes para sua compreensão. Em primeiro lugar, a identificação da estrutura da ação, de um modo geral. Em segundo lugar, as mediações simbólicas que envolvem a ação. E, por último, as características temporais que possibilitam à ação sua necessidade e capacidade de ser narrada.

### 1.4.2 A capacidade da narrativa (tecer da intriga) de identificar a estrutura da ação

Nessa primeira competência em que a narrativa se volta para a estrutura da ação, para que daí possa gerar uma inteligibilidade, é importante notarmos o modo como Ricoeur expõe a relação entre o que ele denominou de: compreensão prática e compreensão narrativa da *mimesis*.

Enquanto compreensão prática, podemos definir o domínio da rede conceitual de ação. Essa rede conceitual é formada por um conjunto de termos interrogativos que estão ligados entre si e que também se apresentam indissociáveis de qualquer circunstância de ação.

Em suma, esses termos ou outros afins aparecem em resposta às perguntas que podem ser classificadas em perguntas sobre o quê [**objeto da ação**], o porquê [**motivo da ação**], quem [**o agente da ação**], como [**o modo da ação**] com [**a interação da ação**] ou contra o quem da ação [**contra quem a ação foi dirigida**] [...]. Dominar a rede conceitual no seu conjunto e cada termo a título de membro do conjunto é ter a competência que podemos chamar de *compreensão prática* (RICOEUR, 2010, p. 98, grifo nosso).

É essa competência de domínio conceitual que o mundo da ação exige da narrativa. É ela que abre a porta de ligação para que se estabeleça uma relação entre a compreensão desse mundo prático e a compreensão da estrutura narrativa. Isso significa que a composição narrativa é uma expressão que contém em sua totalidade uma resposta para cada termo de ação, como referido acima.

Desse modo, existe uma relação entre a rede conceitual da ação (formada pelos termos da ação) e as regras estruturais da composição narrativa. As regras de composição narrativa consistem naquilo que Ricoeur denominou de compreensão narrativa.

A relação entre compreensão prática e compreensão narrativa ocorre à medida que a narrativa, enquanto o tecer da intriga, realiza o encadeamento dos termos de ação pertencentes ao mundo prático numa ordem sintagmática. Ou seja, segundo Ricoeur, numa ordem de composição literária.

O exemplo que Ricoeur nos apresenta de como a narrativa compõe em literatura o mundo da ação, pode ser visto na seguinte explanação: “X faz A em tais ou tais circunstâncias e levando em conta o fato de que Y faz B em circunstâncias idênticas ou diferentes” (RICOEUR, 2010, p. 99). Esse seria um exemplo mínimo de uma frase narrativa de ação. Obviamente, ela faria parte em um todo narrativo composto de outras frases narrativas ligadas entre si e em cadeia, visando formar o tecido de uma história narrativa.



É por esse caminho que o autor nos diz que existe uma relação de pressuposição e uma relação de transformação entre a operação narrativa (*mimesis II*) e o mundo da ação (*mimesis III*). Isso significa, por um lado, que a composição narrativa pressupõe a realidade semântica do mundo das ações e, por outro, que a operação narrativa transforma em histórias dotadas de sentido através do encadeamento de frases narrativas de ação, os paradigmas oriundos do mundo prático.

### 1.4.3 Mediação simbólica da ação

Ainda tratando-se de *mimesis I*, Ricoeur nos afirma que, “se, com efeito, uma ação pode ser narrada, é porque ela já está articulada em signos, regras, normas” (RICOEUR, 2010, p. 100). Com isso, ele quer nos dizer que uma ação narrada só assim se faz porque ela está desde sempre, simbolicamente mediatizada<sup>22</sup>.

Ao compor uma história, repleta de frases de ação, a narrativa realiza uma mediação simbólica que perpassa a ação e o texto. Segundo Ricoeur, uma compreensão mais clara do termo “símbolo” nos ajuda identificar como funciona tal mediação simbólica.

Pensando dessa forma, o caráter de destaque que o filósofo nos aponta para compreendermos o símbolo é o fato de seu significado ser público. Dessa maneira, o significado simbólico da ação, segundo seu pensamento, se constitui na interação social e é por meio da interação entre os agentes sociais que ela recebe interpretação: “[...] antes de ser texto, a mediação simbólica tem uma textura”, ele nos diz. E essa textura ganha cor “no conjunto das convenções, das crenças e das instituições que formam a rede simbólica da cultura” (RICOEUR, 2010 p. 102).

Os símbolos enraizados na rede pública das ações são chamados de interpretantes. Eles ganham significado em função do contexto e das convenções simbólicas com as quais estão interagindo. É desse modo que a ação ganha uma primeira legibilidade simbólica e torna-se passível de interpretação textual.

Quando num texto se diz que “alguém ergueu o braço para chamar um taxi”, pressupõe-se primeiramente que tal gesto em tais e tais circunstâncias convencionou-se simbolicamente a possuir tal significado. Isso implica dizer, seguindo o mesmo viés, que “em função das normas imanentes a uma cultura, as ações podem ser estimadas ou apreciadas” (RICOEUR, 2010 p. 103).

---

<sup>22</sup> Para compreender melhor a respeito da noção de símbolo adotada por Ricoeur, ver: GEERTZ, C. *The interpretation of cultures*. Nova York: Basic books, 1973.

Assim, em última instância, nosso autor quer nos esclarecer com esse segundo ponto de consideração, sobre *mimesis I*, que a composição poética da narrativa é sempre recorrente ao contexto cultural simbólico da ética. Sendo esta consoante aos valores envolvidos numa sociedade.

Portanto, para Ricoeur, a qualidade ética atribuída à ação antes de a mesma ser composta na obra de ficção é o pano de fundo sobre o qual a narrativa vai compor, atuar, se sobrepor e até agregar valores. Por isso, ele afirma no parágrafo final dessa discussão que a “qualidade ética não é ela mesma mais que um corolário do principal caráter da ação, o de estar desde sempre simbolicamente mediatizada” (RICOEUR, 2010, p. 105).

Em suma, é também em interação com essa mediação simbólica dos valores culturais que a narrativa tece sua composição. Ela tem em conta, por todas as ações que narra, a qualidade ética que marca os atos agenciados por ela e a repercussão da proposição de mundo que suscita ao tecer os atos que elege.

#### 1.4.4 Tempo da ação

Nesse último componente do estágio da pré-configuração narrativa que ainda compreende *mimesis I*, o que fundamentalmente Ricoeur pretendeu nos fazer entender foi o fato de que toda ação se realiza numa *intratemporalidade*. Portanto, é em harmonia com essa pré-compreensão temporal que a operação narrativa também está pressuposta.

Segundo o filósofo, essa estrutura da *intratemporalidade* é o que melhor caracteriza nossas ações. Ou seja, nós agimos cotidianamente dentro de uma temporalidade. Mas a qual noção de temporalidade Ricoeur se refere para falar de nossas práticas cotidianas?

Podemos dizer que a noção de tempo a qual Ricoeur se refere para falar do tempo do agir está ancorada na filosofia de Martin Heidegger<sup>23</sup>. E o aspecto mais importante a ser considerado sobre esta temática é a distinção entre representação linear do tempo (medir o tempo vulgarmente em instantes abstratos) e a distinção não linear do tempo (*intratemporalidade* ou contar com o tempo).

---

<sup>23</sup> Sobre este ponto, Ricoeur faz a seguinte observação: “Heidegger, sein und zeit, tübingen, max Niemeyer, 10ª.ed. 1963, §78-83, pp.404-37. Traduzo “innerzeitigkeit” por *intratemporalidade* ou *ser ‘dentro’-do- tempo*”. (RICOEUR, 2010, p. 108). Esta é a referência apresentada pelo próprio Ricoeur na nota de rodapé 11 da página 108 de TR I. Não temos o intuito de aprofundar uma discussão sobre o tempo, nem em Paul Ricoeur nem em Martin Heidegger. Nossa proposta neste tópico é apenas pontuar a noção geral do que o autor entende por temporalidade da ação em relação ao estágio de *mimesis I*.

Ser-“dentro”-do-tempo já é algo diferente de medir intervalos entre instantes-limite. Ser-“dentro”-do-tempo é antes de mais nada contar com o tempo e em consequência disso calcular. Mas é porque contamos com o tempo e fazemos cálculos que devemos recorrer a medida; não o inverso (RICOEUR, 2010, p.109-110).

Da citação acima, a expressão importante é “contar com o tempo”<sup>24</sup>. Ela indica, segundo a visão ricoeuriana, que nossas ações contam com uma temporalidade. E vale notar, do mesmo modo, que essa temporalidade não é fruto de uma medida abstrata realizada por um sujeito<sup>25</sup> abstrato, ou fruto da relação tipicamente moderna entre sujeito e objeto.

Já no que diz respeito à relação entre a pré-compreensão da temporalidade da ação e a narrativa, o autor nos diz: “é sobre o fundamento da *intratemporalidade* que serão edificadas conjuntamente as configurações narrativas e as formas mais elaboradas de temporalidade que lhes correspondem” (RICOEUR, 2010, p. 112). Isso significa, em outras palavras, que a *intratemporalidade* da ação representa a base sobre a qual a narrativa vai constituir, tanto as suas configurações de composição narrativa (frases de ação), quanto a forma de tempo que lhe é própria, a saber: o tempo da obra de ficção. Além do mais, o próprio Ricoeur nos diz que nossas ações intratemporalmente consideradas são como “indutores de narrativa”. (RICOEUR, 2010, p. 105).

Percebe-se, assim, os três pontos principais que perpassam o estágio de pré-compreensão narrativa, denominado de *mimesis I*, bem como o que a atividade mimética (tecer da intriga) pressupõe da ação que imita ou representa. Em primeiro lugar, ficou estabelecido que compor uma narrativa opera-se em pré-compreender o que é a ação humana e isso significa, pressupor a sua estrutura semântica.

Em segundo lugar, o autor nos informou que pressupor as mediações simbólicas que as atravessam faz parte de uma cultura e influencia diretamente a composição da narrativa.

E em terceiro lugar, ficou constatado que pressupor a *intratemporalidade* da ação permite que a composição da intriga configure em tempo poético o tempo prefigurado das práticas humanas. Por fim, “[É] nessa pré-compreensão, comum ao poeta e a seu leitor, que se delineia a construção da intriga e, com ela, a mimética textual e literária” (RICOEUR, 2010, p.112). Assim, a construção da intriga, textual, literária, consiste no que o filósofo

---

<sup>24</sup> Aqui possivelmente, o “contar com o tempo” significa ter o tempo presente em nossas vivências, no sentido de contar com ele para nossa existência e ações, pois é em função de estarmos existindo temporalmente que calculamos e dividimos o tempo: em um antes e um depois, por exemplo.

<sup>25</sup> Lembramos aqui que Ricoeur ao se referir a Heidegger se dispõe a fazer parte de uma visão fenomenológica do tempo da ação.

estabeleceu chamar de *mimesis II*, a literariedade da obra literária, sobre a qual vamos discutir no tópico seguinte.

### **1.5 *Mimesis II*: o estágio da configuração narrativa (o tecer da intriga)**

O estágio da teoria da *mimesis* em que se encontra a *mimesis II* consiste no estágio da composição ou configuração narrativa textual e literária por si só. “Com *mimesis II* abre-se o reino do *como se*” (RICOEUR, 2010 p.112). Ela é o próprio tecer da intriga (*mythos*) e se refere ao grupo das narrativas de ficção que já mencionamos na nota de rodapé 5 do item 1 deste capítulo. Ela abarca “tudo o que a teoria dos gêneros literários coloca na rubrica do conto popular, da epopeia, da tragédia e da comédia, do romance” (RICOEUR, 2012, p. 6)<sup>26</sup>.

Como havíamos comentado anteriormente, o principal papel atribuído a *mimesis II* é sua função de mediação. Ao abordar essa temática, Ricoeur nos aponta três motivos importantes pelos quais podemos dizer que a configuração narrativa é mediadora. São eles: primeiro, a mediação entre acontecimentos; segundo, a mediação entre fatores heterogêneos (agente, objetos, meios, interações, circunstâncias etc.); e terceiro, o motivo mais importante, a mediação entre seus próprios caracteres temporais.

Faremos a seguir uma breve exposição dos dois primeiros motivos. E em consequência de seu maior grau de importância nos deteremos mais detalhadamente sobre os caracteres da mediação temporal da intriga. Buscaremos também justificar as razões de sua importância. Além do mais, teceremos comentário acerca de dois aspectos importantes, também analisados pelo autor em *mimesis II: esquematização e tradicionalidade* do ato configurante. Ambos estão diretamente associados aos caracteres temporais da intriga.

Com isso, esperamos traçar um panorama completo do significado e da importância desse estágio de configuração narrativa, que é praticamente sinônimo do tecer da intriga. para tanto, abordaremos agora, mais especificamente, sobre suas características de mediação.

#### **1.5.1 *Mimesis II* e a mediação entre acontecimentos**

Segundo Ricoeur, o primeiro motivo que temos para dizer que a configuração narrativa é mediadora encontra-se justamente no fato de ser ela, em primeiro lugar, capaz de extrair de uma diversidade de acontecimentos uma história inteligível. Isso devido a sua

---

<sup>26</sup> RICOEUR, P. *Tempo e narrativa II. A configuração do tempo na narrativa de ficção*. Martins Fontes: São Paulo, 2012.

capacidade de tecer os incidentes, convergindo-os e encandeando-os em função de uma história possível de ser acompanhada.<sup>27</sup>

Nesse primeiro sentido, *mímesis II* é uma mediação em que o todo da obra pode ser compreendido e toda história é acompanhada através de um começo, meio e fim. Além do mais, tal mediação nos permite sempre perguntar qual é o tema da obra. Pois ela efetua seu papel mediador, de modo que exista uma organização total dos acontecimentos que a compõem e formam assim um todo inteligível.

Portanto, num primeiro momento, a intriga é mediação porque ela é uma operação que tira do que aparentemente seria uma simples sucessão de fatos, a configuração de uma história que pode ser considerada narrativa, convergindo os acontecimentos em prol da composição da obra e que nos permite ser envolvidos, acompanhando-a do começo ao fim.

### **1.5.2 *Mímesis II* e a mediação entre diversos fatores heterogêneos**

Em segundo lugar, além da mediação entre incidentes ou acontecimentos, a configuração narrativa “compõe juntos fatores tão heterogêneos como agentes, objetos, meios, interações, circunstâncias, resultados inesperados etc.” (RICOEUR, 2010 p. 114).

Assim, ela é também uma mediação que faz surgir do acidental, o inteligível. Realiza a mediação entre elementos discordantes, operando a concordância poética entre os fatores diversos; porém, de modo que não lhe sejam anuladas suas discordâncias.<sup>28</sup>

Vale ressaltar que a mediação expressada entre tais fatores existe sempre em função da composição da obra narrativa como um todo. Ela faz caminhar juntos os fatores divergentes, em direção para a mesma finalidade: compor a narrativa de ficção. Na configuração poética, tudo leva a crer que o discordante instaura a reviravolta, as peripécias, os efeitos violentos, mas sempre concordando com o todo narrativo, a saber, aquele que seria o tema da obra.

### **1.5.3 *Mímesis II*: a mediação entre seus próprios caracteres temporais**

Acerca dos caracteres temporais da intriga, Ricoeur considera que são dois<sup>29</sup>:

<sup>27</sup> Item 2 deste capítulo (O tecer da intriga).

<sup>28</sup> Item 4 deste capítulo (O elemento discordante no tecer da intriga).

<sup>29</sup> É importante observar que o tempo da ação (*mimesis I*) é um tempo distinto dos caracteres temporais da configuração narrativa (*mimesis II*). O primeiro diz respeito a uma temporalidade pré-narrativa, enquanto o segundo diz respeito a uma temporalidade propriamente narrativa, uma temporalidade propriamente poética.

[...] duas dimensões temporais, uma cronológica, outra não cronológica. A primeira constitui a dimensão episódica da narrativa: caracteriza a história como feita de acontecimentos. A segunda é a dimensão configurante propriamente dita, graças à qual a intriga transforma os acontecimentos *em* história (RICOEUR, 2010, p.115).

O tempo cronológico da configuração diz respeito à sequência sucessiva de episódios que a intriga compõe, visto que “caracteriza a história como feita de acontecimentos”. É o avançar da história em episódios, desde uma situação inicial a uma situação final. Consiste no acompanhamento da história e “os episódios constituem uma série aberta de acontecimentos, que permite acrescentar ao ‘então-e-então’ um ‘e assim por diante’” (RICOEUR, 2010, p. 117). Ou seja, esse é um tempo equivalente à congruência dos episódios (capítulos) da obra, seguidos um por causa do outro. Além do mais, corresponde também à duração completa em que ocorre o tempo da intriga (um dia, uma noite, uma tarde, uma semana, um mês, um ano etc).

Já o tempo não cronológico da configuração (dimensão configurante) diz respeito à unidade da totalidade temporal da intriga. O mesmo é caracterizado pelo tomar junto do ato configurante<sup>30</sup>. É ele que abrange a sucessão episódica do tempo dos acontecimentos, o acompanhamento cronológico da obra (ato I, ato II etc; número de episódios, capítulos, cenas e partes, um depois do outro). O tempo não cronológico permite a intriga possuir uma totalidade temporal significativa e inteligível. E tal totalidade, por sua vez, equivale ao tema da obra de ficção.

Desse modo, uma vez configurado o tema da obra (sua chave de ouro), e o tempo cronológico transformado em seu aspecto configurante pelo ato de configuração (abertura para o tempo não cronológico), Ricoeur nos aponta que uma “nova qualidade de tempo emerge dessa compreensão” (RICOEUR, 2010, p.118). Depois de apreendido o tema da obra, a ordem do tempo cronológico do contar a história se inverte e dá lugar à ordem do tempo não cronológico: é o tempo de recontar a história. “É como se a recapitulação invertesse a ordem dita natural do tempo” (RICOEUR, 2010, p.118). O que segundo o próprio autor acontece quando uma história de ficção se torna bastante conhecida e passa a ser parte da memória popular de uma comunidade. Ou quando a releemos por uma segunda vez e outra vez e outra

---

<sup>30</sup> Aqui é importante pontuar a aproximação da expressão: tomar junto do ato configurante que Ricoeur faz com o termo kantiano intitulado de “imaginação produtiva” (RICOEUR, 2010, p. 118), segundo o autor de TR “a imaginação produtiva tem fundamentalmente uma função sintética”(p.119). Isso significa dizer que sua característica principal é a de produzir síntese. Do mesmo modo, é assim, pois, que o ato configurante se aproxima do sentido de imaginação produtiva kantiana mencionada por ele em TR I.

vez. Assim o ato de contar é recordar, é recontar, é “ler o começo no fim e o fim no começo”, é ler “o próprio tempo retrospectivamente” (RICOEUR, 2010 p. 118).

Segundo Ricoeur, a partir dessa relação de mediação entre os dois caracteres do tempo da configuração narrativa (cronológico e não cronológico) se formata uma *esquematização*. Ele a intitulou de esquematismo da função narrativa. Ela implica precisamente na “dialética dos caracteres episódicos e configurantes da composição da intriga” (RICOEUR, 2010, p.118).

Tal dialética é a designação do esquematismo da tipologia do gênero narrativo. Conforme as palavras do próprio filósofo, isso implica dizer:

[...] a composição da intriga gera uma inteligibilidade mista entre o que já denominamos a chave de ouro, o tema, o pensamento da história narrada e a apresentação intuitiva das circunstâncias, dos caracteres, dos episódios e das mudanças de fortuna (RICOEUR, 2010, p.119).

Dessa maneira, é possível inferir que a dialética entre as mudanças dos episódios (o tempo cronológico da configuração) e a inteligibilidade do tema da composição gerada pelo ato configurante (operação da intriga em extrair uma unidade temporal), é o movimento mediador de todo o esquema do gênero narrativo de ficção que *mimesis II* representa. Isto implica dizer que construir uma história temática, integrando fatos discordantes numa concordância poética de cunho textual, talvez seja a mais clara expressão formal da narrativa, segundo a filosofia ricoeuriana.

Por sua vez, tal *esquematização* do ato de configuração, segundo o que nos atesta o próprio Ricoeur, “constitui-se numa história que tem todas as características de uma tradição” (RICOEUR, 2010, p.119). Por tradição, o autor entende um movimento vivo de transmissão do fazer poético criativo. E essa mesma *tradicionalidade* da narrativa repousa num jogo de *sedimentação* e *inovação* da *esquematização*, na qual a configuração também está envolvida.

A *sedimentação* nos remete aos paradigmas da composição da intriga que se constituiu ao longo da história da narrativa. Aqui Ricoeur enxerga mais uma vez na exposição da filosofia aristotélica exemplos esclarecedores para suas explicações: “Aristóteles [...] por um lado estabelece o conceito de intriga. Por outro, descreve o de gênero da tragédia [...] esse gênero satisfaz tanto as condições formais que fazem dele um mito como as condições restritas que fazem dele um *mythos* trágico” (RICOEUR, 2010, p. 121).

Assim, ele nos informa que a sedimentação do livro da poética na tradição tornou-se um paradigma na história da literatura dramática do ocidente e que tal valor, sedimentado, nos

remete sempre para o que se estabeleceu como clássico no modo como criamos obras narrativas, mesmo avançando para novos tempos. Além disso, os tipos singulares de obras que marcaram a história, se fazendo valer da tradição, corroboram ainda mais para a força da sedimentação.

Quanto ao outro polo formador da tradição narrativa, a *inovação*, o filósofo explica que a medida de sua existência ocorre de acordo com o surgimento de obras singulares. Porém, ele enfatiza que toda *inovação* e singularidade pressupõem regras sedimentadas pela tradição. Acerca desse aspecto, Ricoeur nos diz: “a inovação é uma conduta governada por regras: o trabalho da imaginação não surge do nada. Liga-se de uma maneira ou de outra aos paradigmas da tradição” (RICOEUR, 2010, p.121) <sup>31</sup>.

Isso nos leva a entender, em consonância com seu pensamento, que o parâmetro fundamental da narrativa é sempre a tradição sedimentada. Os graus de *inovação* são identificados conforme o distanciamento das obras singulares, em relação às regras. Assim, pode-se dizer que existem criações que se mantêm mais perto do modo narrativo tradicional e existem outras criações que se caracterizam pelo distanciamento das regras sedimentadas pela tradição, como é o caso do romance contemporâneo, por exemplo.

Ricoeur afirma que por seu grau elevado de distanciamento da narrativa clássica, o romance contemporâneo tornou-se um modelo de contestação das regras da tradição. Por isso, em grande parte, os romances contemporâneos são admitidos como antirromances <sup>32</sup>.

### **1.6 *Mimesis III*: o estágio da refiguração narrativa**

Após passarmos pelos dois estágios anteriores (*mimesis I e mimesis II*), o conceito de *mimesis* desagua no seu estágio de refiguração, a *mimesis III*. Esta, por sua vez, corresponde ao complemento final da interpretação ricoeuriana acerca da teoria mimética. “Isso significa dizer que a narrativa alcança seu sentido pleno quando é restituída ao tempo do agir e do padecer na *mimesis III*” (RICOEUR, 2010, p, 123).

Segundo o autor, tal restituição se dá, em primeiro lugar, através do encontro entre o mundo configurado da obra de ficção e o mundo do leitor. Seu operador principal nesse momento é *o ato da leitura*. Já o segundo passo dessa restituição consiste na elucidação do

<sup>31</sup> Veremos adiante, por exemplo, com a análise do *Livro do Desassossego*, no terceiro capítulo e em nossas considerações finais, que possivelmente, tal obra rompeu totalmente com os paradigmas da tradição.

<sup>32</sup> Em T II Ricoeur põe a prova o modelo aristotélico do tecer da intriga, o qual constitui a *mimesis II*, confrontando-o com o surgimento do romance moderno e com a crise da narrativa na literatura contemporânea. Trataremos desse ponto em nosso capítulo II.



*problema da referência*. Esta mesma corresponde ao mundo e à experiência referencial do texto narrativo e de como ele vem comunicar ao leitor o mundo da ficção. Trata-se do problema de como o horizonte do mundo projetado pela obra de ficção chega até o leitor. Trata-se também do tipo de discurso que a narrativa expressa.

Tendo isso em vista, dividiremos nossa discussão sobre *mímesis III* em dois momentos: em primeiro lugar uma exposição do *ato da leitura*; e em segundo lugar, uma exposição sobre o *problema da referência*.

### 1.6.1 O ato da leitura

Segundo Ricoeur, ao exercer o ato de ler a obra, o leitor preenche o sentido final da narrativa. A saber, é para ser lida que uma narrativa é criada, e enquanto criação ela não se completa sozinha, por isso se faz necessário o ato da leitura para que se alcance seu estágio final enquanto criação.

[...] é o leitor que termina a obra na medida em que [...] a obra escrita é um esboço para a leitura; o texto, com efeito, comporta buracos, lacunas, zonas de indeterminação, ou até [...] desafia a capacidade do leitor de configurar ele mesmo a obra que o autor parece ter o maligno prazer de desfigurar (RICOEUR, 2010, p. 131-132).

Isso nos mostra, de acordo com a visão filosófica do autor, que o ato de ler opera a mediação necessária entre a configuração criativa da obra, realizada no processo de *mímesis II* e a recepção do mundo do texto pelo mundo do leitor, representada por *mímesis III*; isto é, quando o texto retorna ao mundo da ação refigurado através da repercussão da leitura. É nesse sentido, por exemplo, que nos diz o filósofo: o “texto só se torna obra na interação entre texto e receptor” (RICOEUR, 2010, p.132).

Essa abordagem de instituir a *mímesis III* (refiguração, completude e recepção do texto pelo mundo do leitor,) através do ato de leitura, no entanto, corresponde apenas ao primeiro passo da compreensão do significado completo do desdobramento final do conceito de *mímesis*. O segundo passo consiste na elucidação do problema da referência, como já foi dito.

### 1.6.2 O problema da referência

Acerca da relevância do problema da referência para uma compreensão completa do sentido da refiguração narrativa em *mimesis III*, Ricoeur nos adverte o seguinte:

Completar uma teoria da escritura por uma teoria da leitura constitui apenas o primeiro passo na trilha de mimesis III. Uma estética da recepção não pode incluir o problema da comunicação sem incluir também o da referência (RICOEUR, 2010, p.132).

Quando o autor toca no problema da referência, trilhando o seu caminho de compreensão, a preocupação fundamental é esclarecer qual é a noção de referência que as obras de ficção trazem em seu dizer, enquanto discursos poéticos. Segundo Ricoeur, “as obras literárias também trazem para a linguagem uma experiência e assim vêm ao mundo como qualquer discurso” (RICOEUR, 2010, p.134), ou seja, as obras de ficção comunicam e dizem alguma coisa para nós. Elas não estão fechadas em si mesmas como se estivessem num mundo extra-terreno, sem nenhuma interação com a vida cotidiana. Pelo contrário, as narrativas poéticas trazem para a interação com o cotidiano um referencial de experiência de mundo abrangente e o compartilha com o leitor, à medida que este toma contato com seu texto<sup>33</sup>.

Ainda sobre o problema da referência, Ricoeur nos diz que o tipo de discurso típico das obras de ficção é o discurso metafórico. Desse modo, ele quis especificar que os discursos das obras poéticas não são descritivos e pontuou que nosso horizonte de mundo não é apenas referenciado por descrever acerca de algo, mas também tem como referência a linguagem não descritiva, ou seja, a linguagem poética e a mediação do discurso metafórico, que é próprio do dizer poético presente nas obras de ficção.

Na visão do autor, o mundo consiste no “conjunto das referências abertas por todo tipo de textos descritivos ou poéticos” que ele leu, interpretou e gostou. Em suma, o mesmo também afirma que devemos às obras de ficção, em grande medida, a ampliação de nosso horizonte de existência (RICOEUR, 2010, p. 136).

É aí que *mimesis III* cumpre o seu papel primordial, isto é, depois que o mundo prefigurado da ação (*mimesis I*) torna-se figura poética na obra de ficção (*mimesis II*), então o

---

<sup>33</sup> Sobre uma discussão mais profunda do tipo de discurso propriamente poético e de seu regime referencial, ver o livro de Paul Ricoeur intitulado *A metáfora viva*, especificamente o sétimo estudo. Lá o autor trata dos usos não descritivos da linguagem, de todos os textos poéticos sejam eles líricos ou narrativos.

leitor dessa experiência de mundo, configurada narrativamente, refigura a si mesmo, o mundo do qual faz parte e até a obra literária.

Tal refiguração deriva da intersecção entre o mundo da obra literária e o mundo do leitor (mundo vivido cotidianamente, mundo da ação). Aqui Hélio Salles Gentil mais uma vez nos ajuda a compreender o que acabamos de dissertar, trazendo uma excelente explanação a respeito do ato da leitura e da referência.

[...] mundo já figurado vai receber uma configuração específica na obra narrativa, através do trabalho de composição que a constitui. Só no encontro do leitor com esta configuração através da leitura é que se realiza propriamente a referência, é o momento em que, segundo o esquema de Ricoeur, a obra remete à realidade, alcança a realidade. É o terceiro momento da *mimesis* [...]. Tocam-se aqui o mundo do texto e o mundo do leitor, saindo este último transformado desse encontro. Refigurado (GENTIL, 2004, p. 225).

Isso nos faz compreender que, na medida em que a realização da obra age em contato com o leitor, é que o texto narrativo também realiza sua referência (experiência de mundo que emerge do ato da leitura). Do mesmo modo, o leitor é reconfigurado por meio dessa experiência, de contato entre o mundo cotidiano e o mundo que emerge do texto no ato da leitura. Por fim, a completa refiguração se dá num “mais além da leitura: é quando o leitor retorna ao seu mundo da ação, é na ação do leitor em seu mundo que este é realmente refigurado” (GENTIL, 2004, p. 226).

Assim, fica estabelecido que o sentido de *mimesis III*, a refiguração da narrativa, em primeiro lugar, exerce o papel de completar a obra de ficção inventada pelo ato de configuração que é *mimesis II* (imitação criadora, o tecer da intriga).

Para alcançar tal finalidade, o estágio III da *mimesis* passa, primeiramente, pelo ato da leitura e, em seguida, pela referência de mundo emergida do contato da obra com o leitor expressada no discurso metafórico (discurso não descritivo); por fim, chega à refiguração do leitor e do mundo do leitor, quando este a partir da interação com a obra passa então a agir no mundo.

## CAPÍTULO II. A PERSPECTIVA DO ROMANCE EM PAUL RICOEUR E A METAMORFOSE DA INTRIGA

Como pudemos observar nas páginas precedentes, Ricoeur em TR I, compreende e estabelece a configuração da narrativa desde Aristóteles, pela noção de *mythos* e sua correspondência com *mimesis II* estando esta última em mediação com os outros dois estágios da *mimesis* (*mimesis I*, e *mimesis III*). É também nessa mesma obra (porém no segundo tomo, *Tempo e narrativa II*) que ele apresenta o questionamento se, com o romance, suas criações e obras singulares, o princípio da ordem, implícito no cerne da narrativa (*mimesis II*) ainda permanece, ou é rompido por uma nova perspectiva de configuração que não a do *mythos*. Na verdade, a partir desse questionamento, que o filósofo francês supõe existir uma metamorfose da própria ordem narrativa, entretanto, sem a mesma perder aquilo que lhe é peculiar, aquilo que é por si só, o seu princípio de ordem (início, meio e fim). Sendo assim, o autor lança para nós (em TRII) as seguintes palavras:

A intriga não estaria desaparecendo do horizonte literário, ao mesmo tempo que se apagam os próprios contornos da distinção mais fundamental entre todos os modos de composição, a da composição mimética? É pois urgente por à prova a capacidade de metamorfose da intriga, para além de sua esfera primeira de aplicação na *poética* de Aristóteles, e identificar o limite para além do qual o conceito perde todo valor discriminante (RICOEUR, 2012, p. 12).

Desse modo, Ricoeur nos diz logo de saída, qual é o lugar da narrativa e o que ela opera enquanto configuração. Isto é, uma “história una e completa de uma diversidade de incidentes,” (RICOEUR, 2012, p. 12). Em segundo lugar, vem nos dizer que enquanto nas transformações literárias “puderem ser discernidas totalidades temporais que operem uma síntese do heterogêneo entre circunstâncias” (RICOEUR, 2012, p. 12-13), elas ainda podem ser consideradas narrativas. Então, por fim, e em terceiro lugar, ele lança a seguinte hipótese: “[...] as metamorfoses da intriga consistem em investimentos sempre novos do princípio formal de *configuração temporal* em gêneros, tipos e obras singulares inéditos”. (RICOEUR, 2012, p. 13, grifo do autor).

Em outras palavras, podemos dizer que a hipótese ricoeuriana acerca da metamorfose do *mythos* por novos gêneros (romance) e tipos de obras singulares (obras que marcam as mudanças de fase do gênero), implica dizer que as transformações que o romance pôde proporcionar, possivelmente, não provocaram rompimento para com a narrativa de ordem

aristotélica, mas antes de tudo, proporcionaram sua ampliação em níveis de atuação mais complexos<sup>34</sup>.

Nestes termos, o filósofo nos traz uma exposição do seu ponto de vista, de como o romance tornou-se um novo gênero, como fruto de uma época nova, e como apesar das transformações causadas por esse gênero, com suas criações e experimentações, ainda assim não foi possível ultrapassar ou romper com a pertinência do conceito de composição de intriga, cuja gênese, como foi observado no primeiro capítulo ocorreu na *Poética* de Aristóteles. Está será a ideia central da exposição a qual iremos analisar nas páginas posteriores, e que acompanharam esse segundo capítulo.

No entanto, em seu último estágio, o referente capítulo analisará juntamente com Ricoeur, os sintomas reais da crise da composição da intriga na literatura contemporânea e da ameaça de sua morte, com a problematização em torno do fechamento de obras de ficção literária. Esta análise, e o debate que se estabelecerá a partir dela, será de suma importância para a realização da discussão entre o paradigma de concordância do *mythos* e a dissolução da narrativa, porta de entrada para o que pretendemos abordar com a exposição do *Livro do Desassossego* de Fernando Pessoa. Isso mais adiante, no capítulo III.

## **2. A visão de Paul Ricoeur acerca do romance e a noção convencional da intriga em Aristóteles**

Segundo nos atesta Paul Ricoeur, o grande ponto de alteração importante que o romance pôde trazer, com relação à configuração clássica da narrativa, de fundo aristotélico, foi o fato de o caráter dos personagens ou os próprios personagens não estarem submetidos mais à concepção total da intriga e sim o inverso (a intriga estar condicionada ao caráter dos personagens).

Enquanto Aristóteles subordinava os caracteres à intriga, considerada o conceito abrangente com relação aos incidentes, aos caracteres e aos pensamentos, vemos com o romance moderno, a noção de caráter libertar-se da noção de intriga e, depois, fazer-lhe concorrência e mesmo eclipsá-la totalmente. (RICOEUR, 2012, p. 13).

---

<sup>34</sup> Vamos acompanhar a seguir, no mínimo, duas novidades que segundo Ricoeur, o romance trouxe para a literatura em relação ao paradigma clássico das ficções mais tradicionais: (1) a superestimação da figura dos personagens em detrimento da intriga e (2) a atribuição do termo verossimilhança equivalente à fidelidade da verdade dos fatos.

Seguindo esse ponto de constatação, de acordo com sua análise, Paul Ricoeur indica três situações, em que o romance exemplifica a expansão do caráter e por onde o mesmo se transforma, evoluindo cada vez mais, de modo a se distanciar da ordem original do preceito da intriga. Isto é, primeiro conceber a história para em seguida dar nome aos personagens e lhes formar os caracteres.

Segundo nosso autor, em pelo menos três etapas da história do romance foi possível perceber uma inversão de ordem e uma precedência do caráter sobre a intriga.

Por esse raciocínio, de maneira sucinta, ele nos diz que ocorreu primeiramente uma inversão do ponto de vista das ações, da aventura, do lugar e do tipo de personagem que vivencia a trama no romance. Por isso ele nos observa:

O romance estende consideravelmente a esfera social na qual a ação romanesca se desenrola. Não são mais os altos feitos ou mal feitos de personagens lendários ou célebres, mas as aventuras de homens ou mulheres comuns que se deve retratar. O romance inglês do século XVIII mostra essa invasão da literatura pelas pessoas do povo (RICOEUR, 2012, p. 14).

Nessa perspectiva, ao que parece, Ricoeur está de acordo que o auge da ascensão do romance concentra-se no século XVIII, sobretudo na Inglaterra<sup>35</sup>. Nesse momento, a nova situação social marca o emergir dessa expressão literária que representa a nova situação da humanidade, perante as novidades proporcionadas por um novo mundo. O mundo moderno, com seus movimentos e suas transformações.

Com isso, o romance é marcado por representar uma nova modalidade literária que expressa em suas criações, uma ruptura com a imagem clássica de produção literária com que a literatura dialogava e fazia representar em suas antigas criações (epopeia, tragédia, comédia). Tal ruptura (supostamente) consistiu em primeiro lugar na fidelidade à experiência individual e do cotidiano do personagem, narrado de uma maneira espontânea e que deixasse transparecer a situação da condição da individualidade da personagem ao longo de sua trajetória na obra.

Isso implica dizer que a relação do indivíduo consigo mesmo e de suas questões pessoais, bem como suas transformações de caracteres, são vistas por Ricoeur também como uma questão que marca a novidade do romance, e exemplifica o aspecto da trajetória histórica do gênero na modernidade em que evidencia a expansão dos personagens e de suas situações,

---

<sup>35</sup> Ver: WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

sobrepondo-se ao regimento da configuração da intriga. Isso veio a ocorrer também, com o tipo de ficção que Ricoeur identificou como romance de formação<sup>36</sup>.

A segunda expansão do caráter, aparentemente em detrimento da intriga, é ilustrada pelo romance de formação, que atinge seu ponto culminante com Schiller e Goethe e se prolonga até ao primeiros trinta anos do século XX. Tudo parece girar em torno do conhecimento de si do personagem central. Inicialmente, é a conquista de sua maturidade que fornece a trama da narrativa; depois, são cada vez mais suas dúvidas, sua confusão, sua dificuldade de se situar e de se integrar que regem os caminhos do tipo [...] . (RICOEUR, 2012, p. 15).

A partir dessas palavras, dando seguimento ao aumento gradativo da precedência do universo da personagem e de sua condição no romance, o filósofo chega a mencionar de passagem o que ele considera autores da era de ouro do romance no século XIX, pontuando o seguinte: “de Balzac a Tolstói, a técnica romanesca [...] consiste em aprofundar um caráter contando mais sobre ele e em tirar da riqueza de um caráter [características da personagem]<sup>37</sup> a exigência de uma maior complexidade episódica ” (RICOEUR, 2012, p. 15). Isso implica dizer, em outras palavras, que o desenvolvimento do episódio ou capítulo tem seu destrinchar muito mais focado na figura do personagem do que na intriga por si só. O que daria mais destaque à regência dessa transformação operada pelo romance em dar preferência, segundo Ricoeur, aos caracteres dos personagens em detrimento da intriga.

Em outro momento, segundo o que o autor nos demonstra, surge no princípio do século XX o seguinte fenômeno na história do romance:

uma nova fonte de complexidade [...], com o romance de fluxo de consciência, maravilhosamente ilustrado por Virgínia Woolf.[...] O que agora interessa é o inacabamento da personalidade, a diversidade dos níveis de consciência, de subconsciência e de inconsciência, o fervilhar dos desejos não formulados, o caráter incoativo e evanescente das formações afetivas. A noção de intriga parece estar aqui definitivamente abalada. (RICOEUR, 2012, p. 16).

<sup>36</sup> Ricoeur, acerca desse aspecto (a expansão dos caracteres do personagem em detrimento da intriga) dá ênfase ao exemplo da obra prima de Daniel Defoe. Assim nos exemplificando em nota: “Robinson Crusóe [...], pode ser considerado o herói precursor do romance de formação: posto numa condição de solidão sem paralelo na vida real, movido exclusivamente pela preocupação com o lucro e pelo critério da utilidade, torna-se o herói de uma busca na qual seu isolamento perpétuo opera como a *nêmesis* secreta de seu aparente triunfo sobre as adversidades. Eleva, assim, ao nível de paradigma, a solidão, considerada ao estado universal do homem. (RICOEUR, 2012, p. 15, nota nº 6, grifo do autor).

<sup>37</sup> Colchetes nosso.

Diante de tal constatação, Ricoeur admite com o romance de fluxo de consciência, que tem como modelo *Mrs. Dalloway* de Virgínia Woolf, que, de fato, a noção de intriga tida pela tradição encontra-se totalmente eclipsada. Isso por conta das questões de aprofundamento das complexidades do universo pessoal do indivíduo-personagem, bem como suas introspeções e fluxos de emoções evidenciados neste tipo de romance.

Por essa mesma tendência, reforçando as características do que o romance de fluxo de consciência representa para o século XX, podemos ver por David Lodge em sua *Arte da Ficção*, informações que podem enfatizar a visão ricoeuriana segundo a qual esse tipo de criação romanesca pôde, realmente, abalar a noção clássica de intriga. Ele nos diz:

A realidade instalou-se na consciência íntima e subjetiva dos indivíduos, incapazes de comunicar a totalidade de sua experiência aos outros. Já disseram que o romance do fluxo de consciência é a expressão literária do solipismo, a doutrina filosófica segundo a qual nada é necessariamente real além das fronteiras de nossa mente [...]. (LODGE, 2009, p. 52).

Por essa notável exclusividade do foco do romance de fluxo de consciência em se concentrar no universo mental dos personagens (memórias, emoções, projeções efetivas, etc), lhe destacando a marca de ser notadamente de cunho mental, de modo que a própria história discorre como um fluxo da consciência de seus personagens, Ricoeur chega à compreensão de que nesse tipo de romance, encontra-se um dos limites mais contundentes de que se pode por a prova a configuração convencional da intriga oriunda de Aristóteles.

## **2.1 A metamorfose da intriga em relação ao romance por parte de Paul Ricoeur**

Ao nos demonstrar anteriormente um panorama das etapas pelas quais o romance pôde ter passado em seu desenvolvimento histórico, desde o século XVIII, até o início do século XX, dando ênfase à mudança operada com o surgimento do romance em relação à precedência do enredo sobre a situação dos caracteres das personagens, Ricoeur entendeu, através da análise do modelo de fluxo de consciência (como o vimos) que as narrativas romanescas passaram a tomar como princípio narrativo o universo privado dos personagens, por isso sua complexidade narrativa alargou extremamente, se comparado ao paradigma clássico da intriga convencional. Isso o levou afirmar que a “noção de intriga parece estar aqui definitivamente abalada”. (RICOEUR, 2012, p. 16).

No entanto, no que diz respeito a essa constatação, ele nos argumenta em favor do modelo original clássico de intriga e nos diz que “nada nos faz sair da definição de intriga



convencional aristotélica de *mythos* como imitação de uma ação” (RICOEUR, 2012, p. 16). Segundo seu pensamento, apesar do romance de fluxo de consciência aparentemente não nos indicar tessitura de ação alguma, no sentido de prática exterior, realizada pelos personagens, pois esse tipo de romance se dá predominantemente no nível da consciência dos mesmos, ainda assim “nada escapa ao princípio formal da intriga” (RICOEUR, 2012, p. 16).

Assim, ele argumenta para nós em favor da configuração da intriga (do *mythos*) da seguinte forma:

[...] por ação devemos poder entender mais que a conduta dos protagonistas produzindo mudanças visíveis da situação, reviravoltas de fortuna, o que poderíamos chamar de o destino externo das pessoas. É também ação, num sentido mais amplo, a transformação moral de um personagem, seu crescimento e sua educação, sua iniciação à complexidade da vida moral e afetiva. Derivam finalmente da ação, num sentido mais sutil ainda, mudanças puramente interiores que afetam o próprio curso temporal das sensações, das emoções, eventualmente no plano premeditado, menos consciente, que a introspecção pode atingir. (RICOEUR, 2012, p. 16).

Por esse argumento, talvez ele queira nos sustentar a referente ideia: o sentido que as ações ganham na narrativa não depende, exclusivamente, se elas dizem respeito ao desenrolar externo das situações que as pessoas vivenciam na intriga (eventos exteriores ao indivíduo na trama). Seguindo esse raciocínio, Ricoeur concebe a narrativa como agenciamento das ações, perpassado por um princípio norteador que desenvolve um início, um meio e um fim que tece as ações agregadas à composição poética nos limites da criação de *mimesis II*.

Com isso, ele abrange o sentido de ação também para o que ele enxerga como “transformação moral de um personagem, [...] mudanças puramente interiores que afetam o curso temporal das emoções” como ele citou na passagem anterior.

Uma ação, portanto, nessa perspectiva, pode ser vista como um fato narrativo agenciado nos limites da criação narrativa (*mimesis II*), estando ela representada até por emoções, memórias, sensações, imaginações, qualquer nível de situação do personagem ou da trama, níveis de consciência, inconsciência, acabamento e não acabamento dos desejos, que atravessam e pertencem à composição do romance. Por assim dizer, Ricoeur quer nos relatar, exatamente, a seguinte conclusão:

O conceito de imitação da ação pode portanto ser ampliado para além do romance de ação, no sentido estrito do termo da palavra, e incluir o romance de caráter e o romance de pensamento, em nome do poder abrangente da *intriga* com relação às categorias rigorosamente definidas de incidente, de personagem (ou de caráter) e de pensamento. (RICOEUR, 2012, p. 17).

Aqui é importante observar que em termos de classificação, Ricoeur nomeia “romance de incidentes” (romance de ação)<sup>38</sup> aquele em que predominantemente as ações podem ser visualizadas exteriormente ao personagem, como por exemplo: “Elias acordou cedo para ir à feira. O tempo estava nublado e não demorou mais que duas quadras para que ele interrompesse seus passos e se abrigasse em frente à farmácia Santa Juliana”.<sup>39</sup> Nesse trecho e nesse aspecto, a intriga ocorrerá exclusivamente pelas ações exteriores ao pensamento do personagem. O que implicará numa obra predominantemente perpassada pelos eventos externos ao mundo intimista do indivíduo.

Por sua vez, quando ele nos diz: “romance de personagem” (romance de caráter)<sup>40</sup> ao que parece, ele está se referindo ao modelo em que a ênfase está diretamente ligada aos caracteres do personagem, suas transformações ao longo da narrativa, suas mudanças morais, mudanças de pensamento, seus conflitos pessoais perante o mundo, seu amadurecimento e sua mudança de visão de mundo<sup>41</sup>.

Já ao classificar “romance de pensamento” Ricoeur quis indicar, como já foi dito, o romance do tipo que a trama narrativa se concentra nos eventos psicológicos do personagem, diretamente ligado ao seu fluxo de consciência<sup>42</sup>.

---

<sup>38</sup> Poderíamos dizer que nesse caso a narrativa se passa no nível não onisciente, isto é, sem se referir ao que se passa no pensamento do personagem.

<sup>39</sup> Exemplo criado por nossa conta a título de ilustração.

<sup>40</sup> Possivelmente o que Ricoeur classifica por romance de caráter ou romance de personagem ele está fazendo uma analogia às características do romance de formação (ver página 39 desta pesquisa) quando ao longo da narrativa “Tudo parece girar em torno do conhecimento de si do personagem central. Inicialmente, é a conquista de sua maturidade que fornece a trama da narrativa; depois, são cada vez mais suas dúvidas, sua confusão, sua dificuldade de se situar e de se integrar que regem os caminhos do tipo [...]”. (RICOEUR, 2012, p. 15).

<sup>41</sup> Segundo uma visão geral, conforme nos expõe, muito didaticamente, o pesquisador Marlon Baptista, em seu escrito: *Considerações sobre o romance de formação*. “sobre o ‘romance de formação’ (do original no alemão *Bildungsroman*) como gênero literário e como percurso filosófico e pedagógico. O termo *formação* (*Bildung*), na língua alemã, é carregado de sentidos relacionados à ideia de *imagem* (*Bild*) e de *forma*, apresentando-se como um processo educativo que visa dar uma forma ao ser humano, conforme uma imagem ideal que dele se estabelece. [...]. A questão presente no romance de formação como gênero literário (e oriundo dessa concepção de *Bildung* da qual falamos), refere-se à necessidade de um jovem de sair do seu ambiente original, numa ida para fora, no empreendimento da viagem, do estrangeiro a si mesmo que o protagonista realiza para buscar se conhecer. A insatisfação com o estado das coisas, a incompatibilidade entre os desejos e ideais, por um lado, e a realidade do possível, adversa, estanque e sem grandes perspectivas de realização, por outro, faz com que o protagonista deixe suas origens para buscar a si mesmo pelas aventuras das travessias de um caminho imprevisível. Essa forma de buscar se conhecer retrata o caráter conflitante necessário da ainda informe e angustiada juventude que anseia por mundos que apontem possibilidades que a faça descobrir o seu caminho”. (BAPTISTA, disponível em <http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/filosofia> acesso em: 20 de janeiro de 2020).

<sup>42</sup> De acordo com a explanação apresentada por David Lodge em *A arte da ficção* “‘fluxo de consciência’ foi um termo cunhado por William James, o psicólogo irmão de Henry, o romancista, para definir o fluxo contínuo de pensamentos e sensações na mente humana. Mais tarde os críticos literários tomaram-no emprestado para descrever um tipo específico de ficção moderna que tentava reproduzir esse processo, representado por James Joyce, Dorothy Richardson e Virgínia Woolf, entre outros. (LODGE, 2009, p.51-52).

Por tais observações e classificações, no final das contas, a respeito do panorama histórico do romance, desde sua ascensão no século XVIII até meados do século XX, o que o filósofo francês quer nos apresentar, de acordo com sua leitura, é a seguinte tese:

[...] a esfera delimitada pelo conceito de *mimesis praxeos* se estende até onde se estende a capacidade da narrativa de apresentar seu objeto por estratégias narrativas [...]. Nesse sentido, o romance moderno nos ensina a expandir a noção de ação imitada (ou representada) até o ponto em que podemos dizer que um princípio formal de composição preside à reunião das mudanças suscetíveis de afetar seres semelhantes a nós, individuais ou coletivos, seres dotados de um nome próprio, como no romance moderno do século XIX, ou simplesmente designado por uma inicial (K...), como em Kafka, até seres no limite inomináveis, como em Beckett. (RICOEUR, 2012, p. 17).

Com isso, Ricoeur quer nos fazer acreditar que, primeiro, apesar da inversão provocada pelo gênero romance em apresentar o foco da trama não no enredo, mas, sobretudo através da singularidade dos caracteres dos personagens como pessoas representadas em situação típicas da época moderna, tal inversão não representou diretamente, nem periféricamente, a negação do modelo de agenciamento das ações na narrativa como ela foi concebida desde a *Poética* (exposição realizada no capítulo anterior).

Em segundo lugar, ele quer nos dizer que as transformações que o romance trouxe para as obras de ficção literária representa, na verdade, uma ampliação e uma metamorfose do modelo cunhado por Aristóteles, proporcionando-o dessa forma, alcançar níveis muito mais complexos de experiências narrativas.

Terceiro, esses níveis podem percorrer, mediante o que nos disse Ricoeur, focos narrativos de ações exteriores (o romance de incidentes), o romance de caráter (ao que tudo indica análogo ao romance de formação), bem como a narrativa focada no pensamento e na mente dos personagens (o romance de fluxo de consciência). Tudo isso, sem romper diretamente com a configuração originária da narrativa, como imitação e agenciamento das ações representadas numa criação poética literária.

Dito isso, no que diz respeito à sustentação ricoeuriana dos parágrafos anteriores, se levarmos em consideração a classificação da tipológica do romance de que os elementos tipológicos internos ao gênero são nomeados por: enredo, foco narrativo, personagem, espaço e tempo, talvez possamos interpretar (por nossa especulação) a seguinte organização de raciocínio: assim como para Aristóteles, na tragédia, dos elementos que a compunham, o principal deles era o enredo (*mythos*) traduzido por Ricoeur como tecer da intriga (o agenciamento das ações). Provavelmente, com o surgimento do gênero romance e seus

elementos tipológicos, ao se manter presente como um de seus elementos internos, ainda o enredo, Ricoeur queira nos convencer de que mesmo em um romance cujo elemento de destaque da obra seja o personagem, ou o tempo, ou espaço, ou até mesmo o foco narrativo, será o enredo ainda concebido como princípio de organização das ações da obra de ficção. Sendo assim, continua sendo o *mythos* o princípio regente de toda narrativa, incluindo os mais sofisticados romances. Dessa forma, o tecer da intriga amplia sua capacidade acompanhando as metamorfoses atribuídas ao gênero genuinamente moderno. Isso até boa parte do século XX (podemos assim dizer).

Tendo tal raciocínio em vista, não seria exagero afirmar, dentro dos pressupostos apresentados pela tese de Ricoeur, acerca da metamorfose da intriga, que ao longo da afirmação de Aristóteles apresentada por nós no primeiro capítulo <sup>43</sup>, em que a narrativa correspondia à alma da tragédia, possa ser dito do mesmo modo, que para Ricoeur a alma de toda narrativa de ficção (tragédia, comédia, epopeia, contos, romances) em qualquer circunstância onde um de seus elementos seja o enredo, mesmo o romance, com suas experimentações e transformações, continua tendo a definição de *mythos* concebida por Aristóteles e traduzido por ele por *tecer da intriga*. Isso atravessando a tradição, as transformações dos tempos históricos e as singularidades das obras de ficção mais modernas.

### 2.3 O tema da verossimilhança atribuído ao romance segundo a visão de Paul Ricoeur

A verossimilhança (o provável, o possível de representar internamente à narrativa)<sup>44</sup> se observarmos desde a *Poética* de Aristóteles, forma junto com o necessário (o lógico, encadeamento causal interno à narrativa) o norte segundo o qual a narrativa pretende estar em comunhão para alcançar a finalidade da ordenação e composição da criação literária.

A necessidade e a verossimilhança devem estar presentes na representação dos caracteres, assim como na sequência das ações, de maneira que seja necessário e provável, a determinado personagem, falar tais palavras e praticar tais atos; também é assim em relação ao ordenamento dos fatos (ARISTÓTELES, 2004, p. 55).

<sup>43</sup> A fábula é imitação da ação. Chamo fábula a reunião das ações [...] A fábula, é, pois, o princípio e, por assim dizer, a alma da tragédia [...] As ações e a narrativa constituem a finalidade da tragédia e, de tudo, a finalidade é o que mais importa (ARISTÓTELES, p. 43-44).

<sup>44</sup> Segundo Aristóteles, estar dentro da possibilidade, no sentido da verossimilhança, ao que parece, é aquilo que pode ser dito ou atuado dentro do ordenamento das ações sem ferir a lógica interna dos acontecimentos da intriga. É nesse sentido, portanto, que o impossível também pode fazer parte da composição da obra poética, pois segundo o que nos diz o próprio filósofo grego: “é verossímil que aconteçam coisas inverossímeis” (ARISTÓTELES, 2004, p. 60) assim como “é verossímil que aconteçam coisas que aparentam verossimilhança” (ARISTÓTELES, 2004, p. 73).

Aos seguirmos por esse caminho, além de tal passagem, podemos observar por outra citação, o critério de referência relacionado aos modos sobre os quais as ações devem ser imitadas na poesia.

O poeta é um imitador, como o pintor e qualquer outro artista. E imita necessariamente por um dos três modos: as coisas tal como eram ou tal como são; tal como os outros dizem que são, ou que parece; tal como deveriam ser (ARISTÓTELES, 2004 p. 70).

Desse modo, ao levarmos em consideração as duas passagens, tendo em vista, a problematização quanto à verdade ou a fidelidade da imitação referente à originalidade das coisas tal como elas são, ainda segundo Aristóteles: “a que responder como o fez Sófocles: que ele representava as pessoas como deviam ser e Eurípides, como eram” (ARISTÓTELES, 2004, p. 71). Isso Porque a poesia não é uma ação em sua originalidade, ela é uma imitação.

Sendo assim, o poeta imita sob as condições da verossimilhança, isto é, no âmbito daquilo que é provável ser dito no decorrer da trama, mesmo que se trate em alguns casos, de um evento impossível na vida das pessoas (a título de exemplo, em caso de uma narrativa sobre eventos maravilhosos, faz todo sentido falar de casos extraordinários, em situações que não se predomina o fantástico, talvez não faça sentido falar de eventos maravilhosos que interfiram no andamento da trama). Por outro lado, a mimesis das ações é realizada também, conforme os três modos de possibilidades (como eram ou como são, como se dizem que são ou como parecem que são e como deveriam ser).

É acerca dessas observações que Lygia Militz vem nos dizer, por exemplo, que para Aristóteles:

a mímese<sup>45</sup> que, o mito opera, supõe seleção e ordenação dos elementos segundo a probabilidade e a necessidade, daí não corresponder à representação de acontecimentos reais ou históricos, mas acontecimentos possíveis.[...] por isso, o poeta não precisa manter fidelidade aos mitos tradicionais e aos nomes que realmente existiram (MILITZ, 2006, p.49).

Isso significa dizer que não seria papel da poesia, segundo a visão clássica, enquanto mímese (imitação da ação) compor necessariamente o que é original no que tange à verdade,

---

<sup>45</sup> Aqui a autora traduz por “mímese”, entretanto, entretanto para manter o padrão do texto manteremos a tradução proposta por Ricoeur de “mimesis”( com s).

mas, antes de tudo, representar aquilo que é possível<sup>46</sup>. Primeiro, conforme o ordenamento lógico da narrativa aplicado à verossimilhança, segundo, conforme as coisas eram, conforme elas são, conforme deviam ser.

Sendo assim, é por essa esteira de interpretação que se diz em Aristóteles que “o poeta conta em sua obra não o que aconteceu e sim as coisas quais poderiam vir a acontecer e que sejam possíveis tanto da perspectiva da verossimilhança quanto da necessidade.” (ARISTÓTELES, p.47). Isto é, numa visão clássica aristotélica, tanto a verossimilhança quanto a *mimesis* não possuem atribuição de sentido destinado a copiar, tecer, compor com fidelidade a verdade dos fatos, e sim criar. Criar uma obra em conformidade com o que é possível de acontecer, porém que não é necessário ser exatamente uma cópia do que acontece na realidade de fato. É por esse motivo que Ricoeur nos diz que em seu estágio de configuração (*mimesis II*) ela abre o reino do “como se”<sup>47</sup>.

### 2.3.1 Atribuição da verossimilhança associada ao romance

Tomando como pressuposto a perspectiva da verossimilhança e da *mimeses* no sentido clássico, ao tratar da análise da atribuição das mesmas destacando, sobretudo, o uso comum da verossimilhança no desenvolvimento do romance, Ricoeur nos apresenta uma interpretação segundo a qual a mesma se confundiu com a fidelidade ao fato verdadeiro no intuito de afastar-se da noção de cunho aristotélico. O que segundo seu pensamento, sob esse aspecto, ocorreu também um movimento de transformação visando, aparentemente, um rompimento com o que se convencionou com a tradição aristotélica da intriga. Discussão a qual apresentamos a partir da citação a seguir.

Há uma razão mais dissimulada para a redução do conceito de intriga a simples fio condutor de história, a esquema ou a resumo dos incidentes. Se a intriga, reduzida a esse esqueleto, pôde parecer uma injunção exterior, artificial mesmo e até arbitrária, foi porque, desde o nascimento do romance e até o fim de sua idade de ouro, no século XIX, um problema mais urgente que o da arte de compor ocupou o primeiro plano: a *verossimilhança* (RICOEUR, 2012, p. 17).

---

<sup>46</sup> Nesta observação, vale lembrar o seguinte: já no primeiro capítulo, realizamos uma exposição acerca da interpretação de Ricoeur entre o par melódico *mimesis-mythos*. E nessa mesma exposição ficou estabelecido que no entendimento do filósofo contemporâneo, o termo *mimeses* não corresponde a cópia duplicada de uma realidade pré-existente, mas antes de tudo, uma imitação criadora de uma nova realidade. A realidade da obra de arte por meio da palavra, isto no caso da arte poética. Ver nota 18, primeiro capítulo.

<sup>47</sup> Rever capítulo I, discussão sobre *mimesis II*.

Aqui, a verossimilhança, de acordo com Ricoeur, ganhou contornos diretamente associados ao personagem em sua experiência particular de mundo. E tal personagem era uma pessoa comum, desprendida do arquétipo do herói nobre, convencionalmente forjado pela tradição antiga.

Desse modo, no tempo moderno atribuiu-se ser verossímil, contar uma história desde circunstâncias particulares, por personagens particulares, típicos da nova sociedade vigente, e do modo de vida que vinha se estabelecendo na atualidade moderna. Isso era tomado como mais verdadeiro, do que adotar ainda como referencia figuras típicas de intrigas tradicionais da cultura mítica, bem como da literatura anterior (epopeia, tragédia, comédia).

Acerca do que Ricoeur nos diz sobre a atribuição da verossimilhança no romance, é muito provável que as palavras de Hélio Salles Gentil, ao dissertar sobre o romance como forma literária na modernidade, nos auxiliem a compreender as razões contextuais pelas quais a análise do autor francês se constrói. Gentil escreveu:

Na epopeia o herói defronta-se com perigos exteriores, corre muitos riscos, mas não se questiona sobre si mesmo, sobre seus valores, é portador dos valores de sua comunidade e sua luta tem como resultado a restauração desse universo ameaçado pelos perigos que ele, enquanto herói, enfrenta e vence [...] a forma romanesca tem como uma de suas condições uma valorização do indivíduo e suas experiências cotidianas que os torna dignos de atenção literária, de registro literário, impensável nos padrões clássicos, para o qual só o imortal, o eterno, tem valor e é digno de registro literário (GENTIL, 2004, p.122).

Por esses motivos, como Ricoeur nos afirma em sua análise da atribuição da verossimilhança, estabelecida pela novidade do gênero literário genuinamente moderno <sup>48</sup>, uma das marcas fundamentais do gênero que o especificou em contraposição à tradição foi a

---

<sup>48</sup> É praticamente uma unanimidade, a afirmação de que o romance, enquanto criação literária ou fenômeno estético de ficção ascendeu e se desenvolveu em comunhão com os valores e a forma de vida que se constituíram no tempo da modernidade. É Seguindo tal afirmação, que neste segundo capítulo quando nos referirmos à modernidade, sumariamente, queremos nos situar em um tempo histórico que se formou em decorrência das transformações ocorridas de um modo de vida moral, estético, modo de organização social, modo de organização econômica, e com princípios filosóficos tradicionalmente peculiares, o feudalismo. Culminando assim em um novo modo de vida, a vida dos tempos modernos, ao tornar-se, em todas as suas circunstâncias, um tempo histórico dotado de suas próprias características. Segundo Danilo Marcondes, em um estudo intitulado *modernidade subjetividade e linguagem* que “a Modernidade caracteriza-se, de um ponto de vista filosófico, na passagem do séc.XVI para o séc.XVII, pela crise de autoridade e credibilidade da tradição, levando assim a uma ruptura com essa tradição, entendida principalmente como a escolástica medieval e, em um sentido mais amplo, como o pensamento antigo de modo geral. Um novo referencial fundamentando uma nova autoridade será então desenvolvido por filósofos tanto na vertente racionalista como Descartes, quanto na empirista como Bacon. A inauguração de um pensamento que se caracteriza como novo e que propõe o ideal do progresso é um dos principais traços da modernidade”. (MARCONDES, p. 2. *Diponível em: <https://anpocs.com/index.php/encontros/papers/28-encontro-anual-da-anpocs/st-5/st13-4/3989dsouzafilho-modernidade/file>*). É pois, também nesse sentido que consideramos, a afirmação de Milan Kundera, em “A arte do Romance”, que ao tratar dos tempos modernos, nos diz ser “o romance, sua imagem e modelo” (1988, p. 12).

“preocupação de agir conforme a verdade, no sentido de ser fiel à realidade, de igualar a arte à vida”. (RICOEUR, 2012, p. 19).

A esse respeito ele também não discorda das palavras de Ian Watt, que ao estudar o desenvolvimento do romance na Inglaterra, por volta do século XVIII, em sua obra *Ascensão do Romance* disse o seguinte:

O romance é a forma que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora. As formas literárias anteriores refletiam a tendência geral de suas culturas a conformarem-se à prática tradicional do principal teste da verdade: os enredos da epopeia clássica e renascentista, por exemplo, baseavam-se na História ou na fábula e avaliavam-se os méritos do tratamento dado pelo autor segundo uma concepção de decoro derivada dos modelos aceitos no gênero. O primeiro grande desafio a esse tradicionalismo partiu do romance, cujo critério fundamental era a fidelidade à experiência individual – a qual é sempre única e, portanto, nova. Assim, o romance é o veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade. (WATT, 2007, p. 14-15).

Em relação ao que nos diz Watt, a que se observar que o próprio Ricoeur faz menção ao autor inglês em sua obra (ver notas em *Tempo e Narrativa* Tomo II, p. 19-20), quando se refere ao caráter de novidade do romance e sua investida na correspondência entre mimesis e verossimilhança, associando-as à fidelidade da realidade. Segundo o autor de *Tempo e Narrativa*,

[...] esse retorno à experiência e à linguagem simples e direta levou à criação de um gênero novo, definido pelo propósito de estabelecer a mais exata correspondência possível entre a obra literária e a realidade que ela imita. Implícita a esse projeto, está a redução da *mimesis* à imitação-cópia, em sentido totalmente estranho à *Poética* de Aristóteles (RICOEUR, 2012, p. 19-20).

Ao se posicionar teoricamente perante tal constatação, Ricoeur se encaminha para nos afirmar aquilo que ele identificou como paradoxal nesse processo, apesar de sua escandalosa novidade. Ou seja, o fato de o romance tornar-se, também, pela inversão da verossimilhança do que fora forjada por Aristóteles na *Poética*, uma oposição à tradição, segundo ele, não durou muito tempo. Durou apenas até as circunstâncias em que o próprio gênero se viu na situação de convencionar sua própria tradição realista e em seguida se voltar contra ela.

Isso implica dizer, em sua análise, que “talvez fosse necessário banir as convenções em nome do verossímil para se descobrir que o preço a pagar é um maior refinamento na



composição e, portanto, a invenção de intrigas cada vez mais complexas” (RICOEUR, 2012, p. 21).

Para Ricoeur, ao banir as convenções dos antigos gêneros, o romance entrou em níveis de complexidade narrativa, que ao mesmo tempo foi necessário voltar-se novamente para uma situação convencional a fim de formatar o ordenamento da novidade do gênero e especificá-lo no que diz respeito ao seu lugar na tradição literária. E que por esse movimento de transformação, a noção aristotélica de narrativa foi encontrando seu lugar e não deixando de existir, pois ela é por excelência a gênese de toda organização narrativa do ocidente. Isso envolve, segundo sua análise, a condição de um paradoxo.

Dessa forma, ao que parece, Ricoeur chega a sustentar mais uma vez, também por sua análise da atribuição da verossimilhança no desenvolvimento do romance, que em relação a “aquilo que Aristóteles chamava, em sentido amplo, imitação de uma ação pelo ordenamento dos fatos em uma intriga” (RICOEUR, 2012, p. 21), que ao invés do seu modelo ter sido rompido diretamente, pelo contrário, acompanhou ele ao longo das transformações do novo gênero, suas metamorfoses e complexidades. A tal ponto que (paradoxalmente) o termo da verossimilhança, ao passar da euforia da fase realista da experiência individual chegou a ser visto não mais como fidelidade à realidade, mas como simulação do verdadeiro, noção atrelada à ideia do romance como arte da ficção. E enquanto isso, a função narrativa do *mythos* na visão do autor francês, não chegou a definhir com o tempo.

### 2.3.2 O paradoxo que envolve o convencionalismo e a novidade do gênero moderno

A tese de Ricoeur é em favor da força da configuração clássica da narrativa (agenciamento das ações em costura), de sua metamorfose rente ao romance, complexidade, ampliação e não aniquilamento. E Ao longo das transformações do gênero, se sustenta em certo aspecto, por aquilo que ele intitulou de um *grande paradoxo*.

Tal realidade paradoxal, segundo o filósofo, diz respeito ao fato do movimento da novidade contra as convenções da tradição em seguida refletir, formatar e consolidar sua convenção a ponto de também fazer parte dela <sup>49</sup>.

Não deixa de ser um grande paradoxo o fato de ter sido a reflexão sobre o caráter altamente *convencional* do discurso romanescos assim

---

<sup>49</sup> Acerca da novidade presente na tradição apresentamos uma breve exposição no primeiro capítulo, nas páginas 30 e 31. Ao que parece, o paradoxo no qual a história do romance está inserida e que vamos apresentar agora segue um raciocínio semelhante.

estabelecido que tenha levado, em seguida, à reflexão sobre as condições formais da própria ilusão de proximidade e exatamente por isso, ao reconhecimento do estatuto fundamentalmente *fictício* do próprio romance. (RICOEUR, 2012, p. 20).

Desse modo, o que Ricoeur identifica como caráter convencional do romance é provavelmente o fenômeno de reflexão de análise quanto à forma de discurso a ser estabelecido pela novidade do gênero. No entanto, o paradoxo se encontra na mesma medida em que essa própria novidade se viu imersa no exame em que ela mesma contrariou sua intuição primeira (fidelidade à realidade por um discurso direto e objetivo) e constatou sua ilusão. Isto é, ao se formalizar em seguida como arte da ficção, percebeu assim, o seu sintoma de ilusão em querer reproduzir o real como cópia e em tomar a verossimilhança pelo mesmo caráter.

Isso significa dizer que, paradoxalmente, apesar de o romance se instituir contra o convencionalismo da tradição, de acordo com a interpretação de Ricoeur, em suas fases de desenvolvimento, ele tornou-se cada vez mais aquilo que é. Isso através do caráter altamente convencional do discurso romanesco. Por esse motivo, no final das contas, o que o autor vem nos dizer consiste em afirmar que o paradoxo encontra-se no caso de o romance também ser fruto de uma convenção e de uma tradição. É por isso mesmo que Ricoeur chega a se perguntar: “quantas convenções, quantos artificios, não são acaso necessários para escrever a vida, ou seja, para dela compor, pela escrita, um simulacro persuasivo”. (RICOEUR, 2012, p. 21). Segundo ele, o fato de o romance em querer ser em seu nascimento uma pura novidade tornou-se com o tempo um paradoxo, porque ele mesmo tornou sua primeira novidade parte de uma tradição de se inovar cada vez mais ao longo de sua história.

No entanto, apesar do paradoxo da inovação do romance junto à tradição (a inovação traz o novo, mas complementa e fortalece a tradição) o autor francês também chegou admitir que a partir das primeiras décadas do século XX, por um debate que pôde se concentrar, segundo sua visão, na discussão acerca do fechamento das obras de ficção e do que significa para a tradição narrativa obras com um fecho inconcluso, ele admite a narrativa na contemporaneidade chegou no ponto em que se leva em consideração a possibilidade de seu declínio.

## 2.4 A dificuldade em terminar a obra narrativa e uma reflexão acerca do declínio da arte de narrar

Walter Benjamin nos afirma nas primeiras linhas de *O Narrador* que “a arte de narrar está em vias de extinção” (BENJAMIN, 1987, p. 197). Esta é uma constatação, segundo ele mesmo, que sinaliza o ‘sintoma da decadência’ (p.201). Então, por isso ele nos diz: “a arte de narrar está definhando” (p. 200)<sup>50</sup>.

Ao realizar uma reflexão a respeito do declínio ou da possibilidade do fim da arte de narrar, Paul Ricoeur compartilha com Benjamin<sup>51</sup> que a “arte de narrar está em vias de extinção” e afirma que “Talvez estejamos no final de uma era que o narrar não tem mais lugar” (RICOEUR, 2012, p. 49). Com isso, o autor de *Tempo e narrativa* nos chama atenção para o fato de que dentre as principais transformações pelas quais a arte narrativa passou ao longo de sua complexidade e metamorfose através das fases do romance, até encontrar o período, aproximadamente, da década de XX e XXX com o desenvolvimento do romance de fluxo de consciência (termo de W. James) por Virgínia Woolf, seu maior desafio, sua maior dificuldade a ponto de ser anunciada sua morte, encontrou-se na situação contemporânea caracterizada pela dificuldade em terminar a obra narrativa. É por essa razão que, não diferente de Benjamin, Ricoeur constata o seguinte cenário:

Talvez efetivamente, sejamos as testemunhas - e os artesãos – de certa morte, a morte da arte de contar, de onde procede a arte de narrar em todas as suas formas. Talvez o romance também esteja morrendo como narração. Nada, efetivamente, permite excluir que a experiência cumulativa que, pelo menos no campo cultural do Ocidente, ofereceu um estilo histórico identificável, esteja hoje ferida de morte. [...]. Nada exclui, pois, que a metamorfose da intriga encontra em algum lugar um limite para além do qual não se poderá mais reconhecer o princípio formal de configuração

---

<sup>50</sup> BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

<sup>51</sup> Possivelmente, de um modo geral, o tempo de crise da narrativa ao qual Benjamin se refere e ao qual Ricoeur também admite existir, venha ocorrer a partir da década de 1930 em diante, inclusive, o ano em que Benjamin escreve sobre o tema é datado de 1936. Em termos de contextualização histórica, podemos observar que a década de 1930 já são dez anos posteriores ao grande movimento modernista mundial, que ocorreu em 1922, com destaques para autores como James Joyce (*Ulysses* 1922) e Virginia Woolf (*Mrs. Dalloway*, 1925). Segundo nos afirma os estudos de John Sutherland (*Uma breve história da literatura*), “os escritores todos desse período, [modernismo] no mundo inteiro, pareciam ter adquirido uma espécie de inconformismo criativo, uma ruptura de hierarquias [...]. Os escritores, para dizer do modo mais simples, começaram a ver que sua principal obrigação era com a literatura em si” (SUTHERLAND, 2017, p.194-195). No terceiro capítulo, por nossa análise e hipótese, apresentaremos o *Livro do Desassossego* de Fernando Pessoa, como uma concepção de literatura em que talvez expresse, muito além da ruptura modernista, um rompimento de paradigma e tradição, rompimento no qual a preocupação com a literatura em si corre o risco até de provocar uma desconfiguração da composição tradicional da narrativa.

temporal que faz da história narrada una e completa (RICOEUR, 2012, p. 49-50).

Isso significa dizer, ao mesmo tempo, segundo nos atestou o filósofo francês, que na literatura contemporânea se instaurou uma crise (em primeiro lugar) acerca do fechamento na narrativa, e com ela, uma maior ameaça ao modelo formal de composição da intriga, o mesmo forjado por Aristóteles e consolidado pela noção de *mythos*. É por esse motivo que Ricoeur apresenta o problema da seguinte maneira:

o *mythos*, como sabemos, é a imitação de uma ação una e completa. Ora, uma ação é una e completa se tiver um começo, um meio e um fim, ou seja, se o começo introduzir o meio, se o meio - peripécia e reconhecimento - conduzir ao fim e se o fim concluir o meio. Então, a configuração se sobrepõe ao episódio, a concordância à discordância. É pois legítimo considerar sintoma do fim da tradição da composição da intriga o abandono do critério de completude e, assim, o propósito deliberado de não terminar a obra (RICOEUR, 2012, p. 34).

De acordo com Ricoeur, a literatura contemporânea encaminhou-se cada vez mais para uma situação em que a crise tonou-se preponderante em relação ao fechamento da obra. Isto é, a crise do fim da composição poética espelhou a crise da narrativa, vivenciada no seio da cultura literária contemporânea. O filósofo chega a nos dizer a esse respeito, que em tal cultura “a Crise substituiu o Fim”. (RICOEUR, 2012, p. 41).

Sendo assim, ele nos explica que por essa visão de mundo, na literatura contemporânea, as tonalidades de irresolução nas ficções tendem a se sobressair em relação aos romances do século XIX. Por exemplo, “na tradição do romance realista, o fim da obra tende a se confundir com fim da ação representada [...] esse tipo de fecho foi buscado na maioria dos romancistas do século XIX” (RICOEUR, 2012, p. 37) ele nos diz. No entanto, na literatura contemporânea (classificada exatamente por cada vez mais se tornar difícil o critério de fechamento da obra) ocorre uma mudança de perspectiva, e por isso ele observa: “Essa inversão de perspectiva caracteriza a literatura contemporânea. O critério do fechamento certo é nesse caso, bem mais difícil de administrar, particularmente quando deve concordar com o tom de irresolução da obra inteira” (RICOEUR, 2012, p. 37).

Nesse momento, essa discussão acerca da dificuldade de se encontrar, em primeiro lugar, um fechamento, em segundo lugar, o fechamento certo, conforme o tom de cada obra, de acordo com o que ele nos afirmou, tornou-se típico da literatura contemporânea.

Por esse raciocínio, para dar conta de tal discussão, Ricoeur se utiliza da análise e do diálogo com a obra de Barbara Herrnstein Smith, *Poetic Closure: A Study of How Poems End*

[*Encerramento poético: um estudo de como terminam os poemas*] da University of Chicago, 1968. Em concordância com a autora norte-americana, apesar de admitir a dificuldade em que as obras contemporâneas tendem a encontrar, devido ao fato de temas insolúveis perpassarem as obras, ou como já foi dito, por vezes a obra inteira ser pairada por um tom de irresolução, Ricoeur se posiciona contrário, por exemplo, a uma provável cultura do *antifechamento*. Desse modo ele afirma: “concordo com Barbara Herrstein Smith quando afirma que o *antifechamento* depara com um limite para além do qual nos defrontamos com a alternativa de excluir a obra do domínio da arte” (RICOEUR, 2012, p. 38).

Em outras palavras, Ricoeur nos indica, provavelmente, que a crise que envolve a irresolução da obra, isto é, a crise do fecho narrativo, por vezes se encontra na própria problemática do tema que a obra em questão esteja tratando, e nesse sentido, é coerente dizer que “um fecho não conclusivo convém a uma obra que levanta propositalmente um problema que o autor considera insolúvel” (RICOEUR, 2012, p. 38). Isso significa dizer, que em algumas situações, é uma condição imanente da obra apresentar-se irresoluta, do ponto de vista do tema que ela traz em suas linhas gerais. No entanto, isso não quer dizer que existe aí um *antifechamento*, que implique a obra estar totalmente fora e alheia, em relação à tradição de paradigmas com o qual a arte vem se formando e se deformando conforme suas próprias regras (tradição e inovação, rever capítulo I). Ou do contrário, como o filósofo já nos disse, teríamos uma alternativa que se exclui de todo domínio da arte.

Portanto, é possível verificar, mesmo que modestamente, uma tentativa do nosso autor de salvaguardar, em alguma medida, a composição de ordem narrativa e a arte de narrar perante o sintoma da crise que envolve a literatura contemporânea. Que ocorreu, segundo ele mesmo nos afirmou, por parte da crise de fechamento da obra narrativa que a ficção contemporânea encontrou em seu caminho.

Do nosso ponto de vista, a tentativa ricoeuriana em salvaguardar e sair ainda em defesa do princípio de ordem que caracteriza arte de narrar é enfatizada quando ele se declara em oposição a uma possível cultura do *antifechamento*. Assim, é como se ele quisesse nos dizer que um fecho existe, mesmo que o final da obra de ficção não seja o da expectativa do leitor e da ordem da tradição narrativa (mesmo que ele não seja *iminente*). Dessa forma, ao que parece, o que ele quer nos dizer, de fato, é que o fecho na obra contemporânea deixa de ser iminente e passa a ser imanente.

### 2.4.1 A conversão do fim iminente em fim imanente em relação ao suposto fim da arte de narrar<sup>52</sup>

Tendo em vista o que Ricoeur nos apresentou, a respeito da crise do fechamento, e que marca especificamente a situação da literatura contemporânea, podemos afirmar que um fecho não conclusivo ainda que não pareça, é um fechamento. Ou seja, é um fechamento que encontra-se dentro dos limites que abrangem o propósito da obra. Ela mesma pode sugerir um fim em que a conclusão seja verossímil e necessária à imanência da temática e das ações que se passam em suas ações. Isso quer dizer que para o leitor, possivelmente a obra apresente uma marca forte que a caracteriza por ser inacabada, no entanto, essa perspectiva de leitura tem concordância com aquilo que ela propôs provocar por sua configuração. Provavelmente, é acerca desse detalhe que Ricoeur chama nossa atenção quando ele nos diz:

Importa, em primeiro lugar, deixar clara a natureza do problema e não confundir duas questões, a primeira relativa a *mimesis II* (configuração) e a segunda, a *mimesis III* (refiguração). Dessa perspectiva, uma obra pode ser fechada quanto à configuração e aberta quanto ao impacto que pode exercer no mundo do leitor. A leitura, [...], é precisamente o ato que efetua a transição entre o efeito de fechamento conforme a primeira perspectiva e o efeito de abertura conforme a segunda (RICOEUR, 2012, p. 34).

Esta citação talvez queira nos dizer que em uma obra fechada, do ponto de vista da configuração, mesmo com um fecho não conclusivo, ou seja, um final que destaque a irresolução da questão abordada pela obra pode sim, causar um efeito de abertura no leitor. Entretanto, o impacto de abertura que a obra irá exercer sobre o leitor dependerá do ato da leitura e do plano da refiguração (*mimesis III*).

Além dessa possibilidade, Ricoeur nos diz que independentemente do fecho ser inconclusivo, ou não, do ponto de vista da configuração (*mimesis II*) “uma ficção bem fechada abre um abismo em nosso mundo, ou seja, na nossa apreensão simbólica de mundo” (RICOEUR, 2012, p. 34). O que significa dizer que uma obra de ficção configurada, possivelmente, ao agir e interagir com o mundo, traz para sua realidade ( a realidade do mundo) uma abertura para algo que nos leva até uma novidade. A novidade do mundo da ficção, e que agora, por obra de arte interfere no nosso mundo, causando-lhe uma abertura.

---

<sup>52</sup> Utilizamos a expressão: “suposto fim da arte de narrar”, devido ao fato de Ricoeur apresentar o problema do declínio da narrativa, em *Tempo e Narrativa II* (p. 33) da seguinte forma: *Declínio: fim da arte de narrar?* Isto é, para o nosso autor, o sintoma de decadência da narrativa, na literatura contemporânea, não significa necessariamente dizer que é o fim de sua arte, e sim que ela encontra-se no ponto mais alto de uma crise.

Já no que diz respeito à relação do jogo de interação entre configuração e refiguração, e da função que cada uma exerce na atuação do problema da crise do fecho das obras de ficção, para Ricoeur, vale ressaltar, a refiguração (o ato de leitura e a perspectiva do leitor) exerce um peso preponderante quanto ao movimento de se corroborar de fato a morte da arte de narrar.

Ricoeur admite, desse modo, que “são expectativas específicas do leitor que regem nossa necessidade de dar um fim sensato à obra poética” (RICOEUR, 2012, p. 34), seja ele bem fechado, do ponto de vista do princípio da ordem (início, meio e fim), seja ele aberto, propondo uma questão insolúvel, desde a proposta da obra.

Nesse momento é importante sublinhar que Ricoeur concorda com o teórico Frank Kermode e expõe muitas das considerações a respeito da crise da literatura contemporânea, que se dá no plano do fechamento e que também ameaça o paradigma da concordância, baseando-as na leitura da obra desenvolvida pelo crítico britânico: *The Sense of An Ending studies in the theory of fiction*, [O sentido de um fim, estudos sobre a teoria da ficção] Oxford University, 1966. Nessa esteira de análise, Ricoeur se utiliza inclusive da sua imagem da crise do paradigma apocalíptico (expressão de Kermode) para compor uma imagem da crise contemporânea da narrativa.

Conforme a leitura que Ricoeur faz de Kermode, o mito do apocalipse<sup>53</sup> (a expectativa do fim iminente por parte do leitor) que alimentou a estrutura e a expectativa do leitor no ocidente, segundo o que o crítico britânico postulou, tornou-se no tempo da crise, nos últimos tempos, propriamente o mito da crise.

Isso significa, por outras palavras, que o mito da crise trouxe com ele a ruína da ficção do fim. E de fim iminente (o mito do apocalipse da cultura ocidental) passou para fim imanente. Isto quer dizer, pela visão de Ricoeur, que o mito do fim do apocalipse (iminente) tornou-se “um mito partido” (RICOEUR, 2012, p. 45), um mito da crise.

Ao levarmos em consideração, por exemplo, a interpretação que Ricoeur faz de kermode, para expressar o que o filósofo de *Tempo e Narrativa* identifica como sendo o

---

<sup>53</sup> Mito, nesse sentido, não equivale à expressão *mythos* (já debatida no primeiro capítulo) mas significa uma influência cultural exercida pela cultura religiosa do ocidente baseada na noção de narrativa do livro bíblico, que começa com a gênese do mundo e termina com o fechamento esperado do fim do mundo. Desse modo, ao que parece, para kermode e conforme nos apresenta Ricoeur, a crise dessa expectativa cultural, típica do leitor ocidental, ao entrar em crise, simboliza ao mesmo tempo a crise do fechamento da obra, e o mito do apocalipse passa a dar lugar ao mito da crise.

tempo da crise na ficção contemporânea, vamos nos deparar com a expressão segundo a qual a análise do paradigma do apocalipse<sup>54</sup> de Kermode,

Abre caminho para expormos uma parte da cultura e da literatura contemporânea em que a Crise substitui o Fim, em que a crise se tornou transição sem fim. A impossibilidade de concluir torna-se assim o sintoma da infirmação do próprio paradigma. É no romance contemporâneo que percebemos melhor a junção dos dois temas: declínio dos paradigmas e, portanto, fim da ficção- e a impossibilidade de concluir o poema e, portanto, ruína da ficção do fim. (RICOEUR, 2012, p. 41).

Por esta razão, parece evidente para Ricoeur, que com a ruína da ficção do fim, possivelmente se estabelece o reino da crise (impossibilidade de se instituir um fim para a obra). E por isso é possível identificar assim como ele o fez, (em *Tempo e Narrativa II*, parte I), e também Walter Benjamin (em *O Narrador*), os sintomas de decadência da narrativa, e em grande parte, o anúncio de sua morte, juntamente com o fim dos seus paradigmas e a impossibilidade do princípio formal clássico de se metamorfosear em novos horizontes de ficção. Assim como ainda o fez no romance de fluxo de consciência<sup>55</sup>. Portanto, no mundo contemporâneo, para o francês, é sintomático que o mito da crise (transição sem fim) esteja ocupando o lugar da possibilidade do fecho na obra de ficção.

Entretanto, acerca do problema da crise, ainda em consonância com Kermode, o filósofo procura sustentar uma tese (ainda com esperança de salvaguardar o princípio de concordância da narrativa) que se formaliza a partir do seguinte questionamento:

A crise não marca a ausência de todo fim, mas a conversão do fim iminente em fim imanente. Não podemos, segundo o autor, distender a estratégia da infirmação e da *peripeteia* ao ponto de a questão do fechamento perder todo o sentido. Mas pode-se perguntar, o que é um fim imanente quando o fim não é mais um fecho (RICOEUR, 2012, p. 42).

---

<sup>54</sup> Aqui se faz necessário deixar claro que Kermode “vê o signo precursor dessa substituição do fim iminente pela *Crise*, que passa a ser uma *peripeteia* indefinidamente distendida, na tragédia elizabetana. [...], seu trágico é um testemunho do momento em que o apocalipse passa da eminência para a imanência”(RICOEUR, 2012, p. 40). Por esse aspecto, a análise de que a literatura contemporânea vive um sintoma de crise análogo ao que Kermode apresenta em seus estudos, sobre a substituição do fim iminente da tradição apocalíptica para um fim imanente, caracterizado por uma impossibilidade de se concluir e de uma transição sem fim, é um artifício analítico e interpretativo, fruto da leitura que Ricoeur faz e de como ele se apropria dos termos de Kermode em *Tempo e narrativa II*. Não podemos dizer com certeza que Kermode também atribui diretamente a substituição do mito do apocalipse pelo mito da crise ao mundo contemporâneo. Essa atribuição quem faz é Ricoeur, a partir dos estudos que faz de Kermode.

<sup>55</sup> Aqui é importante lembrar o seguinte: para Ricoeur o romance classificado como fluxo de consciência que teve sua expressão maior com Virgínia Woolf em *Mrs. Dalloway*, ainda segue o princípio de ordem clássico de narrativa (o *mythos*, agenciamento das ações, tecer da intriga).



Com esse questionamento, provavelmente, Ricoeur queria chamar atenção para o fim imanente <sup>56</sup>, isto é, um fim não esperado, um fim que instaura a crise, um fim em que se frustra a expectativa do leitor e de toda ordem esperada por ele, caso a obra não queira se tornar insignificante, é preciso levar em consideração minimamente “a expectativa do leitor de que alguma consonância finalmente prevaleça” (RICOEUR, 2012, p.42). A argumentação de Ricoeur tem, em seu conteúdo questionador, o objetivo de nos alertar que um fim imanente estaciona na crise por si só (torna-se insignificante), quando não visa qualquer tipo de concordância com o papel da expectativa do leitor, e assim o fim perde totalmente sua caracterização de fecho, e mesmo a crise, instaurada pela obra marcada pela peripécia, torna-se em última palavra pura frustração. Por isso é em defesa de algum vestígio de ordem possível de salvar o paradigma da intriga que ele nos diz:

Para que a obra ainda capte o interesse do leitor, é preciso que a dissolução da intriga seja entendida como um sinal dirigido ao leitor para cooperar com a obra, para ele mesmo fazer a intriga. É preciso esperar alguma ordem para se decepcionar por não encontrá-la; e essa decepção só gera satisfação se o leitor, tomando o lugar do autor, faz a obra que o autor empenhou-se em desfazer. A frustração não pode ser a última palavra. (RICOEUR, 2012, p. 42).

No que tange a essa discussão, o argumento ao qual Ricoeur recorre para sair em defesa, de que é necessário existir ainda algum vestígio de concordância, mesmo perante a crise, é o apelo ao estágio da refiguração (*mimesis III*), exercido pela atuação do leitor. Ou seja, a dissolução da intriga no estágio formal da configuração (*mimesis II*), encontra refiguração e restabelecimento na necessidade do leitor de fazer a configuração da intriga que faltou na obra, e que frustrou sua expectativa. Assim, segundo o que o autor nos diz, “é

---

<sup>56</sup> Fim imanente, possivelmente se classifique aqui como algo que está estritamente ligado ao rompimento do princípio de ordem que o leitor espera encontrar no texto, nesse sentido, uma crise instaurada ao paradigma da ordem da intriga .por assim dizer, ao que indica o texto de Ricoeur, fim imanente marcaria uma obra que é caracterizada estritamente por situações de peripécias (ou *peripáteia*, desvios de trajetórias, inversão de circunstâncias e pontos de viragem). Não levando em consideração, desse modo, um fim esperado (imediato) e sim, um fecho por peripécia, criando assim ao invés de uma ordem, uma situação de crise. Entretanto, importa observar que, do ponto de vista da semiótica, imanência também é um termo extremamente complexo e pautado sob muitas discussões, conforme afirma o artigo *Reflexões sobre o conceito de imanência em semiótica: por uma epistemologia discursiva* disponível em <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/article/view/1198/987>, de Waldir Bevidas, (2008,p.03) onde ele nos diz: “é fato que o conceito de imanência ocupa lugar privilegiado na teoria semiótica de linhagem greimasiana. Lançado mais incisivamente por Hjelmslev, o grande lingüista dinamarquês propôs como imanente uma « lingüística-lingüística », que elaborasse internamente seus conceitos, evitando aplicar-lhe razões e argumentos vindos do exterior, das outras disciplinas (sociologia, fisiologia, psicologia, filosofia), atitude que considerava transcendente. Aqui parece extremamente provável que o sentido utilizado por Ricoeur de fim imanente não está dialogando diretamente com a mesma noção de imanência debatida pela semiótica, e mesmo se houver alguma relação indireta, o filósofo de *Tempo e narrativa* não nos apresenta nenhum indício com qual possamos estabelecer qualquer interação em seu texto.

exatamente aí que o paradigma de consonância se refugia” (RICOEUR, 2012, p. 42). Em outras palavras, por tal citação, o francês quer nos convencer de que faltando o paradigma de ordem, na configuração narrativa da obra (*mimesis II*), a ordem se refugia e se estabelece com o leitor, no momento de leitura e refiguração da obra (*mimesis III*). No entanto, para que a refiguração aconteça, a própria obra desconfigurada deve sugerir para o leitor seus propósitos de desconfiguração narrativa. É só aí então (sob tais circunstâncias), que o mesmo exerce seu poder de refiguração.

Em suma, perante a crise constatada na literatura contemporânea, onde a arte de narrar se vê em grande parte, à beira de seu declínio e morte, Ricoeur é um defensor da tese de que “um salto absoluto fora de toda expectativa paradigmática é impossível” (RICOEUR, 2012, p. 43), pois isso implicaria que “nossa expectativa de ordem seria totalmente frustrada em todos os sentidos” (RICOEUR, 2012, p. 42).

Sendo assim, segundo sua análise, em relação à ameaça de morte da narrativa e do fim de todo paradigma de concordância, está em favor de sua tese, por exemplo, a força argumentativa que segue as seguintes máximas: “o absolutamente novo é ininteligível”, “o cisma é desprovido de sentido fora de toda referência a algum estado anterior”, “a novidade por si mesma implica a existência daquilo que não é novo”<sup>57</sup>.

Por fim, Ricoeur afirma mais um posicionamento em defesa não da morte, mas sim, da metamorfose da narrativa. Ele diz:

Talvez seja necessário *apesar de tudo*, confiar na demanda de concordância que estrutura ainda hoje a expectativa dos leitores e acreditar que novas formas narrativas, que ainda não sabemos nomear, e que já estão nascendo, irão atestar que a função narrativa pode se metamorfosear, mas não morrer (RICOEUR, 2012, p. 50, grifo do autor).

Em síntese, e já finalizando este capítulo, ao que tudo indica, o autor de *Tempo e Narrativa* observou, constatou e analisou as possibilidades reais da crise da narrativa e de sua morte no mundo contemporâneo. Isso ele o fez debatendo acerca da crise do fechamento da obra de ficção. E por isso, como pudemos perceber, ele mesmo chegou a afirmar que a literatura contemporânea (possivelmente da década de 1930 em diante) vive um tempo em que talvez fosse possível testemunhar a morte da arte de narrar.

No entanto, perante tal situação e debate, não nos foi ofuscado o posicionamento teórico de Ricoeur, em que, apesar de toda constatação da crise do fecho narrativo, e da

---

<sup>57</sup> Todas máximas citadas por Ricoeur foram extraídas por ele mesmo da obra de Kermode, contidas na página 44 da edição de *Tempo e Narrativa II* a qual estamos utilizando como referência.

ameaça do paradigma de concordância, sua tese consiste em afirmar que, diante das formas narrativas (que segundo o mesmo ainda não é possível nomear)<sup>58</sup>, no seio da crise, provavelmente seja ainda possível atestar o poder da metamorfose da intriga. Isto é, o seu poder de se transformar por meio de “novas convenções mais complexas; mais sutis, mais dissimuladas, mais arditosas”, (RICOEUR, 2012, p. 42-43). Portanto, ao contrário de afirmar o fato da morte da arte de narrar, ficou contatado até esse momento de nossa exposição, que Paul Ricoeur, embora admita a existência de uma crise contemporânea da narrativa, acredita no poder de sua metamorfose e não do seu rompimento total.

---

<sup>58</sup> Ver Página 50 de *Tempo e Narrativa*, 2012.

### CAPÍTULO III. FERNANDO PESSOA E O LIVRO DO DESASSOSSEGO: UMA POSSÍVEL EXPRESSÃO DA CRISE DA NARRATIVA

Foi possível observar, nos capítulos anteriores, em primeiro lugar (capítulo I), uma discussão sobre o núcleo da configuração da narrativa segundo Paul Ricoeur, através da noção do *mythos* (tecer da intriga) na *Poética* de Aristóteles e dos seus desdobramentos. Segundo a visão do pensador francês, também foi discutido o conceito de *mimesis*, por seus três estágios, associando-os a composição de ficções narrativas, são eles: pré-figuração (*mimesis I*), configuração (*mimesis II*) e refiguração (*mimesis III*). Assim, ficou estabelecido para nós, no primeiro capítulo, acerca do par melódico *mythos-mimesis*, a conceituação e as razões que justificariam, possivelmente, a ampliação da noção de *mythos* das tragédias gregas até todos os gêneros narrativos de ficção (epopeia, comédia, conto, romance). Estabelecendo desse modo o tecer da intriga e seu princípio de ordem (início, meio e fim) como o foco operacional de toda tradição narrativa no ocidente.

No capítulo II, como acabamos de observar, versamos por meio da análise de Ricoeur, uma discussão sobre a novidade do gênero romance e de sua associação, mesmo com todas particularidades que lhe caracterizam, com a noção de *mythos* aristotélica, desde o momento de sua ascensão, até sua elevada sofisticação com o romance de fluxo de consciência. Sobre as mudanças típicas do gênero moderno, pudemos apresentar o que Ricoeur destacou, ao invés do rompimento com o paradigma do *mythos*, a capacidade do mesmo de se metamorfosear em novas convenções e experimentações narrativas o tornou uma ficção cada vez mais complexa.

Ainda no capítulo II, apresentamos uma discussão, que Ricoeur nos trouxe em torno da constatação sintomática do declínio da narrativa e da possibilidade sua morte, dando ênfase à sua crise no que diz respeito ao problema do fechamento nas obras narrativas e, por consequência, a ruína do paradigma de concordância que rege a noção de intriga pautada pelo *mythos*, o que para o autor é tão valoroso na tradição narrativa. Desse modo, embora admitindo o testemunho real de crise da narrativa, o autor francês saiu em defesa do poder de metamorfose do *mythos* e do seu elemento de concordância, posicionando-se contra o rompimento de “nossa expectativa de ordem [...] em todos os sentidos” (RICOEUR, 2012, p. 50). E em favor da narrativa, ele chegou até afirmar em tom de crise, que “não temos a menor ideia de como seria uma cultura em que não se soubesse mais o que significa *narrar*” (RICOEUR, 2012, p. 50).

Ora, mas o que tem a ver nesse momento, apresentar uma discussão sobre Fernando Pessoa e o *Livro do Desassossego*? Acreditamos que a visão de configuração literária do *mythos* e esse apego ao paradigma clássico da concordância por tecer intrigas possa ser visto com limites, quando nos deparamos com um caso de literatura contemporânea, em que, possivelmente nos revela uma situação na qual a narrativa (enquanto *mythos*, ordenamento das ações em início, meio e fim) apresenta-se em plena situação de crise.

Por isso, suspeitamos que o *Livro do Desassossego*<sup>59</sup> represente em materialidade literária, uma forte expressão da decadência da composição da narrativa. Admitimos que ele faça uma oposição à tese que Ricoeur analisou e admitiu (manutenção do tecer da intriga nas obras de ficção literária), mesmo saindo em defesa da metamorfose do paradigma clássico. Sendo assim, faremos uma exposição no presente capítulo da trajetória de uma contemporânea ( desde sua gênese até, ) que simboliza o avesso dos postulados ricoeurianos, e uma novidade que sinaliza( do nosso ponto de vista) todo o sintoma de crise da narrativa( *mythos*).

### **3. Fernando Pessoa e as considerações sobre os termos: heterônimo, ortônimo e semi-heterônimo.**

Acerca dos três termos considerados marcantes em Fernando Pessoa (heterônimo, ortônimo e semi- heterônimo), existem explicações realizadas pelo nome do próprio poeta que apontam suas respectivas significações. Conforme o quadro específico no qual estas terminações estão inseridas e o movimento da forma como o autor criava suas obras, é nosso intuito, nas páginas iniciais deste capítulo, deixar o leitor ciente de como foram classificadas tais formas de criações literárias no referido poeta-autor.

Além da clássica *Carta de 1935 a Casais de Monteiro*<sup>60</sup> (a qual iremos nos referir adiante) que trata de alguns pontos importantes sobre a origem dos heterônimos e sobre o seu semi-heterônimo, existe outro texto, de caráter literário-biográfico, publicado em 1928 numa revista da época chamada *Presença*, cujo título é *Tábua Bibliográfica*. Neste último, também

---

<sup>59</sup> O *Livro do Desassossego* apresenta-se nesta dissertação como um provável caso de literatura em que, por sua constituição de composição e sua história literária, a desconfiguração, a fragmentação e a desordem lhe são características fundamentais. Em outras palavras, no que diz respeito à composição de uma ordem narrativa no sentido ricoeuriano, ao que parece, o *Livro* é uma completa desordem. Por isso, pensamos que tal situação nos leva a questionar: não seria o *Desassossego* um exemplo de literatura em que a decadência do *mythos* se faz presente?

<sup>60</sup> Esta é uma carta escrita no mesmo ano da morte de Fernando Pessoa e trata da última explicação analítica que o poeta nos deixou sobre a origem dos heterônimos. É nela também a primeira vez que aparece a referência de Bernardo Soares classificado como um semi-heterônimo.

estão presentes algumas explicações peculiares, principalmente acerca da heteronímia, e sobre outros modelos de escrita em Fernando Pessoa<sup>61</sup>.

Ao longo do tempo, desde sua morte, tornou-se muito popular o conhecimento de que a figura poética de Fernando Pessoa dedicou praticamente toda a vida a escrever obras literárias, sobretudo, utilizando como modelo de criação a escrita por heteronímia. O poeta criou outros poetas fictícios, conhecidos por heterônimos (Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos, os principais<sup>62</sup>) com biografias, estilos, personalidades, obras próprias e distintas entre si e dele mesmo. Ele mesmo, enquanto poeta e enquanto gente.

Isso significa dizer que os heterônimos também são personalidades distintas de Fernando Pessoa no sentido biográfico, exteriorizado e material, em sua vida prática e social. Ao menos, é isso que nos mostra um registro de sua possível biografia, nos escritos de sua *Nota Biográfica*, datada também de 1935.

Por isso, neste primeiro momento (ao longo do tópico 1 e de seus subtópicos) encaramos como relevantes tais escritos (*Carta a Casais de Monteiro de 1935*, *Tábua Bibliográfica de 1928*, *Nota Biográfica, 1935*) a serem utilizados como recursos de esclarecimento do significado destas terminologias (heterônimo, ortônimo e semi-heterônimo) que são indissociáveis (ao nosso modo de ver) do problema debatido neste capítulo e do autor que estamos a estudar<sup>63</sup>.

---

<sup>61</sup> Sobre o significado da explicação da origem dos heterônimos, vale destacar que existe uma linha de ordem psicanalítica em cuja explicação o autor se considera histérico neurastênico. Algumas passagens para tal explicação também estão presentes na *carta a Casais de Monteiro*. No entanto, nossa ênfase de explicação estará concentrada muito mais no teor do fenômeno da heteronímia enquanto forma literária e categoria de obra, do que propriamente ao estado psicológico do escritor.

<sup>62</sup> Alberto Caeiro nasceu em 1889 e morreu em 1915; nasceu em Lisboa, mas viveu quase toda a sua vida no campo. Não teve profissão nem educação quase alguma.[...] Caeiro era de estatura média, e, embora realmente frágil (morreu tuberculoso), não parecia tão frágil como era. Cara rapada todos — o Caeiro louro sem cor, olhos azuis;[...] Caeiro, como disse, não teve mais educação que quase nenhuma — só instrução primária; morreram-lhe cedo o pai e a mãe, e deixou-se ficar em casa, vivendo de uns pequenos rendimentos. Vivia com uma tia velha, tia-avó. (PESSOA, 1986, p.199)

Ricardo Reis nasceu em 1887 (não me lembro do dia e mês, mas tenho-os algures), no Porto, é médico e está presentemente no Brasil.[...] Caeiro era de estatura média, e, embora realmente frágil (morreu tuberculoso), não parecia tão frágil como era. Ricardo Reis é um pouco, mas muito pouco, mais baixo, mais forte, mas seco. Cara rapada todos[...] Reis de um vago moreno mate; [...]Ricardo Reis, educado num colégio de jesuítas, é, como disse, médico; vive no Brasil desde 1919, pois se expatriou espontaneamente por ser monárquico (PESSOA, 1986, p. 199).

Álvaro de Campos nasceu em Tavira, no dia 15 de Outubro de 1890 (às 1.30 da tarde, diz-me o Ferreira Gomes; e é verdade, pois, feito o horóscopo para essa hora, está certo). Este, como sabe, é engenheiro naval (por Glasgow), mas agora está aqui em Lisboa em inactividade. [...] Álvaro de Campos é alto (1,75 m de altura, mais 2 cm do que eu), magro e um pouco tendente a curvar-se.[...] Campos entre branco e moreno, tipo vagamente de judeu português, cabelo, porém, liso e normalmente apartado ao lado, monóculo.[...] Álvaro de Campos teve uma educação vulgar de liceu; depois foi mandado para a Escócia estudar engenharia, primeiro mecânica e depois naval. Numas férias fez a viagem ao Oriente de onde resultou o *Opiário*. Ensinou-lhe latim um tio beirão que era padre. (PESSOA, 1986, p. 199).

<sup>63</sup> O *Livro do Desassossego* fora um projeto, ao que tudo indica, associado a Bernardo Soares (um semi-heterônimo), ou seja, ele faz parte do sistema de criação de outros nomes e novas formas de literatura que

### 3.1 Heterônimo

Vejam os que nos diz Fernando Pessoa, se referindo ao seu próprio nome em terceira pessoa, no escrito intitulado *Tábua Bibliográfica*, sobre o que significa escrever por heterônimo.

O que Fernando Pessoa escreve pertence a duas categorias de obras, a que poderemos chamar ortónimas e heterónimas. Não se poderá dizer que são anónimas e pseudónimas, porque de veras o não são. A obra pseudónima é do autor em sua pessoa, salvo no nome que assina; a heterónima é do autor fora de sua pessoa, é de uma individualidade completa fabricada por ele, como seriam os dizeres de qualquer personagem de qualquer drama seu. (PESSOA, 1986, p. 250).

Veja-se, de modo categórico, que a heteronímia é uma obra de um autor, não em sua pessoa, mas fora dela. Neste caso, trata-se de uma “obra-gente” (individualidade literária) que é dotada de uma obra literária, fabricada por um autor que na verdade não se confunde com a criação. Desse modo, a heteronímia é um fenômeno literário no qual a criação torna-se criadora. Ela é uma “obra-gente”. E que desenvolve sua própria autonomia poética. É sob tal aspecto que uma obra heterônima se distingue de uma obra anônima (sem nome) e também de uma obra pseudônima (com um falso nome).

Uma obra pseudônima, como foi dito, segundo Pessoa é a obra de um autor em sua pessoa, todavia, assinado por um falso nome, onde o autor se esconde atrás de uma falsa assinatura. É para esconder o seu verdadeiro nome que o pseudônimo existe. Enquanto que no caso da heteronímia, trata-se de outra pessoa, outro autor (autor-obra, obra-gente), com outro modo de escrita literária, distinto do autor que a criou. Um heterônimo é uma obra literária que consiste num movimento de criação em que um outro existe ( outro escritor, outro poeta, outra literatura, outra pessoa). E além de ter uma data de nascimento e de morte, tem uma biografia, um estilo literário, uma profissão, e também escreve sua própria obra (em verso ou em prosa ou em prosa poética). Vida e obra tais, que não são as mesmas do autor que as criou<sup>64</sup>. Por outro lado, em termos de anonimato, uma obra anônima é uma obra sem ninguém para identificá-la, seja este um heterônimo (autor-obra) seja este um ortônimo (autor-pessoa).

---

Fernando Pessoa optou por produzir em sua arte. Por isso, talvez nos seja importante até chegarmos à discussão sobre o *Desassossego*, ao seu suposto autor e sua peculiaridade, pontuamos algumas características dos estilos criados por Pessoa e especificarmos, propriamente, a presença do semi-heterônimo dentro da criação pessoana.

<sup>64</sup> Acerca deste aspecto Otávio Paz nos diz que “com tudo isso a relação entre Fernando Pessoa e seus heterônimos não é idêntica a do dramaturgo ou do romancista com as suas personagens. Não é um inventor de personagens-poetas e sim um criador de obras-de-poetas. A diferença é capital. Como diz Casais de Monteiro:

As obras heterônimas de Fernando Pessoa são feitas por, até agora, três nomes de gente — Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos. Estas individualidades devem ser consideradas como distintas da do autor delas. Forma cada uma, uma espécie de drama; e todas elas juntas formam outro drama (PESSOA, 1986, p. 250).

Notamos aqui que, em *Tabua Bibliográfica* (1928), Fernando Pessoa quando se refere ao seu nome, o menciona em terceira pessoa, o que em certa medida nos conduz a realizar as seguintes indagações: O Fernando Pessoa que analisa seus estilos literários é o mesmo Fernando Pessoa que os criou? Não teríamos aqui a impressão de que é alguém falando de si mesmo em terceira pessoa na figura de um personagem, autor de um estilo literário, como numa ficção? Não é curioso o fato do poeta não se referir a si mesmo em primeira pessoa, por exemplo: “as obras heterônimas criadas por mim.”? Quando o autor faz fala de si mesmo em terceira pessoa, não nos fica a impressão de que está se referindo a outro, apesar do mesmo nome?

Talvez, enquanto *Tábua Bibliográfica*, o Fernando Pessoa aí contido seja meramente bibliográfico. O ortônimo, obra literária ou forma de literatura, em sua pessoa, mas distinto das criações literárias heterônimas que se destacam principalmente por três nomes de gente (Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos). Isso nos leva a suspeitar que possivelmente além de um Fernando Pessoa bibliográfico ortônimo (referente à expressão de seu nome e da sua pessoa bibliográfica, obra) existiu também um Fernando Pessoa em sua pessoa própria, aparentemente real, social e objetivamente considerado, distinto de suas duas categorias de obras já citadas em notas bibliográficas (ortônima e heterônima)<sup>65</sup>.

Isto é curioso. Porque em outro escrito<sup>66</sup>, Fernando Pessoa (ao que parece referente a alguém social e objetivamente considerado e também distinto do ortônimo bibliográfico)

---

‘inventou as biografias para as obras e não as obras para as biografias’. Essas obras — e os poemas de Pessoa (ele mesmo), escritos frente, por e contra elas — são sua obra poética. Ele mesmo se converte em uma das obras de sua obra”. (PAZ, 1990, p. 209). É seguindo este caminho que se diz que a criação tornou-se criadora, pois é dito por um dos Fernando Pessoa que o heterônimo Alberto Caeiro (obra) é mestre do ortônimo Fernando Pessoa. Existe, assim, uma condição de o Fernando Pessoa ortônimo ser apenas mais uma obra distinta em relação à existência dos heterônimos. Na verdade, não apenas mais uma obra, mas uma obra discípula de uma obra mestra chamada Alberto Caeiro.

<sup>65</sup> Seguindo essa linha de pensamento José Augusto Seabra (*Fernando Pessoa ou o Poetodrama*, 1974, p. 148) nos diz que “uma vez mais, importa não confundir aqui a expressão da subjetividade poética com a subjetividade psicológica do poeta, enquanto exterior ao poema”. Ainda seguindo este viés, em uma nota sobre este mesmo estudo, o crítico pessoano observa o seguinte: “haverá pois, para nós, dois Fernando Pessoa, que se sobrepõem-se e se confundem: Fernando Antônio Nogueira Pessoa, nascido em 13 de junho de 1988, filho de Joaquim Seabra Pessoa e de Maria Madalena Nogueira Pessoa de profissão ‘correspondente estrangeiro’, e Fernando Pessoa, poeta orto-heterônimo, a quem o primeiro emprestou( como se empresta uma máscara) sua biografia” (SEABRA, 1974, p.141).

<sup>66</sup> Segundo Maria Aliete Galhoz (2007), este escrito trata-se de um apontamento solto, não assinado e sem data. O mesmo foi publicado pela primeira vez na primeira edição de *Fernando Pessoa obra poética volume único, datado de 1960*, organizada pela mesma autora. O curioso nesta informação é o fato do texto se referir a



afirma que não se deve tomar a personalidade das figuras de Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos como sendo a dele mesmo no sentido aparentemente real com que vive social e objetivamente.

Por qualquer motivo temperamental que me não proponho analisar, nem importa que analise, construí dentro de mim várias personagens distintas entre si e de mim, personagens essas a que atribuí poemas vários que não são como eu, nos meus sentimentos e ideias, os escreveria. Assim têm estes poemas de Caeiro, os de Ricardo Reis e os de Álvaro de Campos que ser considerados. Não há que buscar em quaisquer deles ideias ou sentimentos meus, pois muitos deles exprimem ideias que não aceito, sentimentos que nunca tive.[...] Um exemplo: escrevi com sobressalto e repugnância o poema oitavo do *Guardador de Rebanhos* com a sua blasfêmia infantil e o seu anti-espiritualismo absoluto. Na minha pessoa própria, e aparentemente real, com que vivo social e objetivamente, nem uso da blasfêmia, nem sou anti-espiritualista. Alberto Caeiro porém, como eu o concebi, é assim: assim tem pois ele que escrever, quer eu queira quer não, quer eu pense como ele ou não (PESSOA, 2007. p, 199).

Tais palavras nos permitem inferir, perante tais situações, que o Fernando Pessoa social e objetivamente, no entanto, segundo ele mesmo “aparentemente real”, também não é a mesma figura de gente que a dos heterônimos, como já tínhamos anunciado antes com o ortônimo poeta. Os poetas-obras, que enquanto obras possuem autonomia e escrevem suas próprias poesias, são obras distintas das obras do Fernando Pessoa (obras ortônimas) e dele também, socialmente e objetivamente (sua biografia civil).

Desse modo, até aqui, podemos inferir alguns encaminhamentos acerca da heteronímia. Em primeiro lugar, ela é uma categoria de obra. Isto é, consiste num modo peculiar de obra literária de tal forma que a pessoa do autor encontra-se fora de seu princípio de criação. É uma criação em que por excelência a pessoa do autor encontra-se alheia a sua configuração (seja um autor ficcional ou um autor civil).

Em segundo lugar, a heteronímia é uma obra-gente que se caracteriza por ter uma biografia própria, visão de mundo própria e estilo próprio, além de ser uma criação poética própria (seja em verso ou prosa).

Em terceiro lugar, em relação ao nome Fernando Pessoa, a heteronímia é uma construção literária, distinta em sentimentos, vida e ideias de um Pessoa tanto ortônimo (bibliográfico, categoria de obra) quanto de um Pessoa considerado social e objetivo

---

fernando pessoa em primeira pessoa e do mesmo modo, o fato de se referir a sua situação enquanto ser objetivo e socialmente considerado, porém, é um texto anônimo e sem delimitação cronológica, o que nos possibilita conjecturar que talvez, o Fernando pessoa, vivo e objetivamente seja um anônimo, um sem nome. Em comparação a sua figura bibliográfica (categoria de obra ortônima) e aos poetas heterônimos.

(biógráfico, Fernando Antônio Nogueira Pessoa). No fim das contas, ela é uma obra literária que cria outra obra literária (o heterônimo Álvaro de Campos criou sua própria obra literária, por exemplo).

Ao que tudo indica e como nos disse Augusto Seabra (1974) estes últimos ( Fernando Pessoa bibliográfico e biográfico) se sobrepõem e se confundem entre si, porém, segundo o que acabamos de observar, ambos são (ao nosso modo de ver) distintos dos heterônimos.

### 3.2 Ortônimo

O caso da forma de escrita ortônima em Fernando Pessoa, de um modo geral, consiste nos escritos publicados com o nome do próprio autor. Acerca destes escritos, dos que são considerados ortonimamente, temos os registrados em *Tábua Bibliográfica* de 1928 e outros que foram registrados em um relato escrito também por Fernando Pessoa, datado de 1935, cujo título é identificado como *Nota Biográfica*. Citaremos seguidamente esses dois registros para termos um panorama do que Pessoa considerava como obras ortônimas.

Fernando Pessoa publicou, ortonimamente, quatro folhetos em verso inglês: *Antinous e 35 Sonnets*, juntos, em 1918, e *English Poems I-II* e *English Poems III*, também juntos em 1922. O primeiro poema do terceiro destes folhetos é a refundição do «Antinous» de 1918. Publicou, além disto, em 1923, um manifesto, *Sobre Um Manifesto de Estudantes*, em apoio de Raúl Leal, e, em 1928, um folheto *Interregno — Defesa e Justificação da Ditadura Militar em Portugal*, que o governo consentiu que se editasse.[...] Quanto a obras ortônimas: o drama estático *O Marinheiro* in *Orpheu I* (1915); *O Banqueiro Anarquista* in *Contemporânea I* (1922); os poemas *Mar Português* in *Contemporânea 4* (1922); uma pequena colecção de poemas in *Athena 3* (1925); e, em o número I do diário de Lisboa *Sol* (1925), a narração exacta e comovida do que é o Conto do Vigário (PESSOA, 1986, p. 250).

Pois bem, esses registros de obras, as quais o Fernando Pessoa se refere como sendo de carácter ortônimo, ou seja, obras que dizem respeito ao próprio nome de Fernando Pessoa. Além desses registros em *Tábua Bibliográfica*, de 1928, em 1935, (ano exato da morte do escritor) nós temos outro registro referente às obras que também se ligam à sua escrita ortônima, vejamos:

*Obras que tem publicado:* A obra está essencialmente dispersa, por enquanto, por várias revistas e publicações ocasionais. O que, de livros ou folhetos, considera como válido, é o seguinte: «35 Sonnets» (em inglês), 1918; «English Poems III» e «English Poems III» (em inglês também), 1922,

e o livro «Mensagem», 1934, premiado pelo Secretariado de Propaganda Nacional, na categoria «Poemas». O folheto «O Interregno», publicado em 1928, e constituindo uma defesa da Ditadura Militar em Portugal, deve ser considerado como não existente. Há que rever tudo isso e talvez que repudiar muito. (PESSOA, 1986, p. 252).

Nota-se, entre um registro e outro, o aparecimento do livro *Mensagem* e o termo de observação referente às obras, do que ele *considera como válido*, nesse sentido também não aparecem os outros títulos de obras registrados anteriormente como o *Banqueiro Anarquista*, por exemplo. Nesse último registro, temos o fato também de só ter sido levado em consideração o que se tem publicado, e não outras obras prontas por publicar. Outro detalhe também é o fato de não aparecerem citações ligadas à sua escrita heteronímica, fato que ocorre em *Tábua Bibliográfica*; o que nos intriga, posto que, se o que está em jogo nos dois registros citados são bibliografias associadas ao ortônimo, o comum seria que no de 1935 tivéssemos uma continuação, atualização, do primeiro. Mas ao contrário do registro das obras ligadas ao ortônimo em 1928, nesta última, de 1935, temos no final a informação de que *há que rever tudo isso e talvez que repudiar muito*.

Ocorre que no registro de 1935 (*Nota Biográfica*), além das obras, temos muitas citações ligadas à profissão, funções sociais, ideologia política, posição religiosa, endereço, data de nascimento, estado civil, filiação. O que parece ser algo muito mais ligado ao Fernando Antônio Nogueira Pessoa em sua situação civil, objetiva, diferente do que se pode observar no primeiro registro, de 1928, onde consta propriamente uma *Tábua Bibliográfica (ortônimo literário)*.

*Profissão* : A designação mais própria será «tradutor», a mais exacta a de «correspondente estrangeiro em casas comerciais». O ser poeta e escritor não constitui profissão mas vocação.[...] *Funções sociais que tem desempenhado*: Se por isso se entende cargos públicos, ou funções de destaque, nenhuma.[...] Considera que o sistema monárquico seria o mais próprio para uma nação organicamente imperial como é Portugal. Considera, ao mesmo tempo, a Monarquia completamente inviável em Portugal. Por isso, a haver um plebiscito entre regimes, votaria, com pena, pela República.[...] *Posição religiosa*: Cristão gnóstico, e portanto inteiramente oposto a todas as Igrejas organizadas, e sobretudo à Igreja de Roma. Fiel, por motivos que mais diante estão implícitos, à Tradição Secreta do Cristianismo, que tem íntimas relações com a Tradição Secreta em Israel (a Santa Kabbalah) e com a essência oculta da Maçonaria. (PESSOA, 1986, p. 252).

Ao que tudo indica, dos dois registros associados a Fernando Pessoa, em relação ao termo ortônimo temos que o texto contido em *Tabua Bibliográfica* de 1928 parece trazer

muito mais aspectos do escritor (ortônimo ficcional) em consonância com sua criação literária e o modo como ele a desenvolveu, do que os dados relacionados a sua vida objetiva. Enquanto que a sua *Nota Biográfica* de 1935 diz muito mais respeito a informações de um Pessoa restrito a questões básicas de uma vida, sendo neste momento, a de escritor e poeta, apenas mais uma delas.

O que decorre até aqui, acerca desses aspectos, é o quanto o termo ortônimo possui uma característica delicada no caso pessoano. Isso nos leva a indagar: se, quando estamos nos referindo ao Fernando Pessoa ortonimamente fazemos isso nos referindo ao escritor (ficcional) como aparece em seu primeiro registro bibliográfico de 1928 ou ao Fernando Pessoa objetivo como em seu segundo registro biográfico de 1935? A ortonímia a qual Pessoa se refere e diz na *Carta a Casais de Monteiro* o Fernando Pessoa ele mesmo se destina apenas ao escritor (ficcional) ou ao Fernando Pessoa objetivo, totalizado em vida?

Ainda sobre a ortonímia temos o caso escrito na *Carta a Casais de Monteiro*, em que Fernando Pessoa (possivelmente o ortônimo ficcional) toma o heterônimo (autor-obra) Alberto Caeiro como mestre, no momento em que este lhe aparece em processo de criação literária:

foi em 8 de Março de 1914 – acerquei-me de uma cómoda alta, e tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com um título, *O Guardador de Rebanhos*. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro. Desculpe-me o absurdo da frase: aparecera em mim o meu mestre. Foi essa a sensação imediata que tive. E tanto assim que, escritos que foram esses trinta e tantos poemas, imediatamente peguei noutra papel e escrevi, a fio, também, os seis poemas que constituem a *Chuva Oblíqua*, de Fernando Pessoa. Imediatamente e totalmente... Foi o regresso de Fernando Pessoa-Alberto Caeiro a Fernando Pessoa ele só. Ou melhor, foi a reação de Fernando Pessoa contra a sua inexistência como Alberto Caeiro (PESSOA, 1986. p, 199).

Ao que parece, o que se tem em primeiro lugar é um Fernando Pessoa em vida (enquanto escritor ortônimo) redigindo uma carta sobre o que ele atribuiu ser a origem da heteronímia. Em segundo lugar, talvez possamos dizer que, no exato momento desse trecho em que acabamos de citar, relata-se o movimento em que o primeiro (escritor ortônimo), passa para o poeta (Alberto Caeiro), quando exercera a forma de escrita heterônima na sua criação.

Além do mais, o que se tem é que, na relação das duas formas de escrita, a ortônima (ficcional) torna-se discípula da heterônima. Ou seja, o heterônimo (autor- obra) Alberto

Caeiro, ao surgir enquanto tal, surge como mestre do escritor (criador ortônimo) Fernando Pessoa.

A questão aqui é a seguinte: o ortônimo Fernando Antônio Nogueira Pessoa, social e objetivamente em vida é o mesmo que o ortônimo (escritor ficcional) que se reconhece discípulo do heterônimo Alberto Caeiro? Existem dois ortônimos? Ou existe o escritor (ficcional) enquanto ortônimo e um outro, o Fernando Antônio Nogueira Pessoa, social e objetivo distinto do ortônimo escritor? Que significado a ortonímia tem em Fernando Pessoa? Assumimos aqui que é algo muito difícil de distinguir. No entanto, destacamos que ela (a ortonímia) é uma categoria de obra distinta da heterônima e escrita por um Fernando Pessoa ficcional em sua pessoa e por seu próprio nome.

Para configurar mais claramente essa problemática, iremos comparar os momentos iniciais de *Tábua Bibliográfica* e *Nota Biográfica* onde aparecem em ambos os textos informações sobre escritos ortônimos, entretanto com algumas diferenças. Vejamos:

Fernando Pessoa. Nasceu em Lisboa, em 13 de Junho de 1888. Foi educado no Liceu (HIGH SCHOOL) de Durban, Natal, África do Sul, e na Universidade (inglesa) do Cabo de Boa Esperança. Nesta ganhou o prémio Rainha Victória de estilo inglês; foi em 1903 — o primeiro ano em que esse prémio se concedeu. (PESSOA, 1986. p, 252).

Nesse trecho aparece o registro do nascimento e alguns dados da vida de Fernando Pessoa. Trata-se das palavras com que são abertas as análises feitas em *Tábua Bibliográfica* que diz respeito à forma de escrita ortônima do escritor. Agora vejamos o que temos na abertura de *Nota Biográfica*:

*Nome completo:* Fernando António Nogueira Pessoa. *Idade e naturalidade:* Nasceu em Lisboa, freguesia dos Mártires, no prédio n.º 4 do Largo de S. Carlos (hoje do Directório) em 13 de Junho de 1888. *Filiação:* Filho legítimo de Joaquim de Seabra Pessoa e de D. Maria Madalena Pinheiro Nogueira. Neto paterno do general Joaquim António de Araújo Pessoa, combatente das campanhas liberais, e de D. Dionísia Seabra; neto materno do conselheiro Luís António Nogueira, jurisconsulto e que foi director-geral do Ministério do Reino, e de D. Madalena Xavier Pinheiro. Ascendência geral — misto de fidalgos e de judeus. (PESSOA, 1986. p, 251).

Observando estas duas passagens, associadas à informação anterior de que existe um Pessoa social e objetivamente vivo, e também o fato de que o primeiro documento de 1928 (*Tábua Bibliográfica*) contém informações referidas a um escritor (ficcional) dotado de duas formas de escrita (ortônima e heterônima), percebemos que o segundo documento de 1935, ao

falar das obras do poeta e escritor<sup>67</sup> faz referência apenas às obras ortônimas. Sendo assim, tendo em vista que em *Nota Biográfica* (1935), ao fazer uma narrativa de si, do seu nome e de seu nascimento, Fernando Pessoa traz informações mais objetivas, se comparadas ao início de *Tábua Bibliográfica* onde aparecem apenas informações mais gerais sobre as suas categorias de escrita.

Por isso, pensamos que o termo “ortônimo” não tem mesmo uma referência e explicação tão simples. Parece que o Fernando Antônio Nogueira Pessoa escreveu obras orônimas, e que o poeta Fernando Pessoa, escreveu obras ortônimas e heterônimas, só que ambos aparecem como ortônimos. Desse modo, tudo indica que existe, no mínimo, dois ortônimos, o de *Nota Biográfica* e o de *Tábua Bibliográfica*. O primeiro, mais ligado à figura de gente, e o segundo, mais ligado à ficção.

### 3.3 O caso do semi-heterônimo

Fernando Pessoa considera seu semi-heterônimo, o Personagem Bernardo Soares, este seria (supostamente) o autor e protagonista do *Livro do Desassossego*<sup>68</sup>, ou projeto de *Livro*, composto de diversas passagens desconexas. Em uma das versões de prefácio para o *Livro*, por exemplo, o Fernando Pessoa ortonimamente considerado (provavelmente o autor fictício, Pessoa literária<sup>69</sup>) escreve sobre o momento do encontro entre os dois.

Um dia qualquer, que nos aproximara talvez a circunstância absurda de coincidir virmos ambos jantar às nove e meia, entrámos em uma conversa casual. A certa altura ele perguntou-me se eu escrevia. Respondi que sim. Falei-lhe da revista Orpheu, que havia pouco aparecera. Ele elogiou-a, elogiou-a bastante, e eu então pasmei deveras. Permiti-me observar-lhe que estranhava, porque a arte dos que escrevem em Orpheu soe ser para poucos. Ele disse-me que talvez fosse dos poucos. De resto, acrescentou, essa arte não lhe trouxera propriamente novidade: e timidamente observou que, não tendo para onde ir nem que fazer, nem amigos que visitasse, nem interesse

<sup>67</sup> Em *Nota Biográfica* também é citado o fato de Fernando Antônio Nogueira ser escritor, no entanto, ao que parece é no sentido convencional e não ficcional. Além do mais, apenas sob aspecto ortônimo. Ao que tudo indica, o Fernando Pessoa de *Nota Biográfica* não escreveu a categoria de obra intitulada de heterônima, esta é fruto apenas do Fernando Pessoa de *Tábua Bibliográfica*.

<sup>68</sup> Com o poeta em vida, o *Livro* nunca foi publicado e nunca esteve pronto. Sua primeira versão de publicação só ocorreu em 1982, edição organizada por Jacinto Prado Coelho em Portugal. No Brasil, sua primeira edição foi organizada por Leyla Perrone Moisés em 1986. As citações que fazemos do livro neste tópico(1.3) constam das que estão disponíveis no arquivo Pessoa (<http://arquivopessoa.net/>), datadas da primeira edição, onde está disponível praticamente toda obra do poeta que se tem notícia até o presente momento, inclusive, cartas e textos de autoanálise, dos quais também estamos fazendo uso neste trabalho.

<sup>69</sup> Em nossa pesquisa utilizaremos o termo ortônimo no sentido de Fernando Pessoa fictício, categoria de obra, forma literária. Não nos referimos ao Fernando Pessoa gente, em situação civil.

em ler livros, só ia gastar as suas noites, no seu quarto alugado, escrevendo também. (PESSOA, 1982. p, 11).

Nesta versão de Prefácio<sup>70</sup>, cabe ressaltar, existem indícios que remetem para o período da existência da revista *Orpheu*, da qual participaram: Mário de Sá Carneiro, Fernando Pessoa e Almada Negreiros, principalmente. A revista foi criada por volta de 1915 e é até hoje considerada um marco da origem do modernismo em Portugal. É relevante também notar o fato que o personagem comenta acerca da arte que é desenvolvida pelos que escrevem em *Orpheu*. “De resto, acrescentou, essa arte não lhe trouxera propriamente novidade”. Isso não nos aponta diretamente que o prefácio foi escrito no mesmo período da fase que Fernando Pessoa participou da *Orpheu*, porém, esta observação pode nos indicar que o que Bernardo Soares buscava representar enquanto categoria de escrita e forma literária (semi –heterônimo), talvez fosse uma novidade até mesmo em relação ao que vinha sendo desenvolvido nos tempos de *Orpheu* (o modernismo português) ou o que se pretendia a partir de seus ideais. Isso pode significar que o *Livro* romperia até com as fronteiras do modernismo que estava nascendo em Portugal.

Ainda sobre a figura de Bernardo Soares, o referido prefácio nos informa a seguinte versão:

Era um homem que aparentava trinta anos, magro, mais alto que baixo, curvado exageradamente quando sentado, mas menos quando de pé, vestido comum certo desleixo não inteiramente desleixado. Na face pálida e sem interesse de feições um ar de sofrimento não acrescentava interesse, e era difícil definir que espécie de sofrimento esse ar indicava - parecia indicar vários, privações, angústias, e aquele sofrimento que nasce da indiferença que provém de ter sofrido muito. [...] Passei a vê-lo melhor. Verifiquei que um certo ar de inteligência animava de certo modo incerto as suas feições. Mas o abatimento, a estagnação da angústia fria, cobria tão regularmente o seu aspecto que era difícil descortinar outro traço além desse.[...] Nada o obrigara nunca a fazer nada. Em criança passara isoladamente. Aconteceu que nunca passou por nenhum agrupamento. Nunca frequentara um curso. Não pertencera nunca a uma multidão. [...] Nada o aproximou nunca nem de amigos nem de amantes. Fui o único que, de alguma maneira, estive na intimidade dele. [...] fiquei, do mesmo modo amigo dele e dedicado ao fim para que ele me aproximou de si - a publicação deste seu livro (PESSOA, 1982. p, 11).

---

<sup>70</sup> Além do prefácio atribuído a Bernardo Soares existe menções de um outro prefácio, atribuído a um tal Vicente Guedes, que seria supostamente o autor inicial do livro, antes de aparecer trechos publicados associando-o a autoria de Bernardo Soares por volta de 1929. Logo mais, nós tópicos seguintes trataremos com detalhes sobre estas informações.

Esta seria a imagem traçada por Fernando Pessoa (descrição do personagem) do ajudante de guarda livros, que como vimos, o amigo mais próximo que teve fora o poeta português. Ao que tudo indica, o interesse principal do semi-heterônimo, a partir dessa versão de prefácio, seria a de reservar a Fernando Pessoa a publicação de um *Livro* (*Livro do Desassossego*), que de acordo com a visão e avaliação feita por Pessoa, a qual também consta no prefácio, consiste de um *Livro* escrito por alguém que via “tudo através do único critério digno de um psicólogo”. Sendo este também exatamente o motivo pelo qual estreitaram os laços, além do fato (escreve Pessoa no Prefácio) de Soares “ter vivido sempre com uma falsa personalidade sua” (PESSOA, 1982. p, 11).

Além da menção do prefácio, é possível saber acerca de Bernardo Soares na *carta a Adolfo Casais de Monteiro* (1935), quando lhe é atribuído, dentro do múltiplo universo da literatura pessoana o lugar de semi-heterônimo<sup>71</sup>.

O meu semi-heterônimo Bernardo Soares, que aliás em muitas coisas se parece com Álvaro de Campos, aparece sempre que estou cansado ou sonolento, de sorte que tenha um pouco suspensas as qualidades de raciocínio e de inibição; aquela prosa é um constante devaneio. É um semi-heterônimo porque, não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e a afectividade. A prosa, salvo o que o raciocínio dá de ténue à minha, é igual a esta, e o português perfeitamente igual; (PESSOA 1986. p, 199).

Ao que parece, o fenômeno do semi-heterônimo é algo singular na obra de Fernando Pessoa, quando se leva em consideração sua relação com a ortonímia e a heteronímia<sup>72</sup>. Como vimos nos tópicos anteriores deste capítulo, esta última é uma forma de escrita que consiste no autor fora de sua pessoa, no sentido de que o heterônimo é um autor-obra. Obra-gente, dotada de uma vida e de uma obra propriamente sua e que difere do Fernando Antônio Nogueira Pessoa e também do Fernando Pessoa ortônimo (ficcional, categoria de obra). Ora, mas qual é o significado do semi-heterônimo em Fernando Pessoa?

Bernardo Soares não representa a personalidade literária, mas não diferente da personalidade do ortônimo ficcional, ele o é em muitos aspectos, ou como o poeta nos exprime a “mutilação” de sua personalidade. E conforme nos indica Richard Zenith, sobre

<sup>71</sup> Sobre esse aspecto, é interessante observar que antes da informação da carta a casais de Monteiro, Bernardo Soares era visto apenas como uma personalidade literária, não lhe era distinguido ainda o seu lugar em relação aos heterônimos e ao Fernando Pessoa ortônimo.

<sup>72</sup> A linha de raciocínio adotada por nossa pesquisa visa considerar os termos em questão (ortônimo heterônimo e semi-heterônimo) enquanto formas literárias e categorias de obras distintas entre si. Isso implica dizer que cada uma delas representa uma novidade em comparação entre si, assim como toda obra pessoana em sua diversificação, provavelmente, representa uma novidade para a literatura moderna.



este aspecto: “Soares não foi uma réplica de Pessoa, nem sequer em miniatura, mas um Pessoa mutilado, com elementos em falta” (PESSOA, 2011, p. 13).

A personalidade literária pessoana (ortônimo, autor ficcional, forma literária) em simples mutilação. Isso possivelmente significa dizer que o *Livro do Desassossego*, talvez seria a expressão de uma literatura (em prosa, na sua maior parte) que se dá através da expressão mutilada do ortônimo. A personalidade literária do ortônimo em fragmentos. Ou seja, não é o autor fora de sua pessoa, nem o autor em sua pessoa. É uma literatura solta, desinibida, em devaneio. A princípio, fragmentos da literatura de um dos Pessoa (o autor ortônimo ficcional).

Por esse raciocínio, quando comparado aos heterônimos, o ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa é o ortônimo (enquanto categoria de obra, estilo literário), menos o raciocínio e a afetividade. Assim, muitos dos sentimentos, perturbações e reações frente ao mundo que Bernardos Soares expressou em seu *Desassossego*, podem ser em grande parte expressados através do estilo de Fernando Pessoa, ortônimo e semelhante a ele. No entanto, Soares não é nem ele mesmo, nem o ortônimo, nem outro heterônimo. A esse respeito Leyla Perrone Moisés é muito enfática quando nos diz:

Os grandes heterônimos eram realmente autores, na medida em que um autor é aquele que assina uma obra, e mantém, com esta, uma relação coerente de produção, de propriedade e de destinação, pouco importando, afinal, que o nome-assinatura seja fictício ou corresponda a uma pessoa civil. Ora, o *Livro do Desassossego* lança uma névoa sobre todas essas questões. É uma obra de limites indefinidos e de ordem incerta, assinada por um autor fantasmagórico que não alcança a individuação, que se parece aos bocados, com todos os outros do conjunto Pessoa sem ser, entretanto, identificável a nenhum deles (MOISÉS, 2001, p. 285-286).

Ainda seguindo esse mesmo caminho de não indefinição que representa o semi-heterônimo (não ortônimo, não heterônimo e nem ele mesmo), e da complexidade de se falar em Soares como literatura, também vale ressaltar a aproximação que o mesmo possui com o heterônimo Álvaro de Campos. Como nos é informado em uma das notas de Pessoa.

Há notáveis semelhanças, por outra, entre Bernardo Soares e Álvaro de Campos. Mas, desde logo, surge em Álvaro de Campos o desleixo do português, o desatado das imagens, mais íntimo e menos propositado que o de Soares (PESSOA, 2007, p. 197).

Além da *Carta a Adolfo Casais de Monteiro* e do prefácio já citado por nós, e desta nota, a qual acabamos de citar, podemos observar que existe outra citação referente ao

Bernardo Soares, na mesma nota, e que explicita ainda mais sua semelhança e dessemelhança em termos de literatura, agora com relação ao ortônimo.

Há o leitor de reparar que, embora eu publique (publicasse) o Livro do Desassossego como sendo de um tal Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa, o não incluí todavia nestas ‘Ficções do Interlúdio’. É que Bernardo Soares, distinguindo-se de mim por suas ideias, seus sentimentos, seus modos de ver e de compreender, não se distingue de mim pelo estilo de expor (PESSOA, 2007, p.198).

Observa-se que na nota em questão <sup>73</sup> existe até uma advertência para quem for ler o *Livro* (o possível *Livro*) por ser publicado, ainda em projeto, de que existe semelhança de estilo entre o Fernando Pessoa (ortônimo) e a prosa do semi-heterônimo. Talvez isso também nos dê indícios de explicação do motivo do mesmo não ser um heterônimo à maneira dos autores de “Ficções do Interlúdio” <sup>74</sup>. Isso porque o ajudante de guarda livros, por participar, ao que tudo indica, da mesma compreensão de mundo, das mesmas ideias e dos mesmos sentimentos que os do ortônimo (ele é a mutilação de sua personalidade literária), em seu estilo de prosa, segue naturalmente o mesmo estilo que o de Pessoa. Assim, ele nos indica em algumas linhas posteriores ao trecho da nota que acabamos de citar: “Dou a personalidade diferente através do estilo que me é natural” (PESSOA, 2007, p.198).

Porém, não existe apenas semelhanças e dessemelhanças de estilo entre Bernardo Soares, o ortônimo, e Álvaro de Campos; também se assemelham a Soares outras figuras literárias. O que talvez torne para nós ainda mais evidente a singularidade da semi-heteronímia, no que diz respeito à miscigenação de influências e dificuldade de planificar sua especificação. Nesse viés, Leyla Perrone Moisés chega a afirmar, por exemplo, que “Bernardo Soares é uma personalidade híbrida, semi-ortônimo e semi-heterônimo” (MOISÉS, 2011, p. 215)

---

<sup>73</sup> Esta nota foi publicada pela primeira vez na primeira edição do livro: *obra poética: volume único/Fernando Pessoa*. organizado por Maria Aliete Galhoz, 2007. Segundo nos informa a organizadora, a nota trata de apontamentos soltos não assinados e não datados presentes entre os manuscritos do poeta.

<sup>74</sup> Ficções do interlúdio foi o título sugerido por Fernando Pessoa ao conjunto dos poemas de Álvaro de Campos, Ricardo Reis e Alberto Caeiro.

Vale dizer que além das semelhanças e dessemelhanças com Campos e com o ortônimo, são mencionadas aproximações e distanciamentos de Bernardo Soares com outro personagem, chamado Barão de Teive<sup>75</sup>.

O ajudante de guarda livros Bernardo Soares e o Barão de Teive — são ambas figuras minhamente alheias — escrevem com a mesma substância de estilo, a mesma gramática e o mesmo tipo e forma de propriedade: é que escrevem com casos de um mesmo fenômeno — a inadaptação à realidade da vida — e o que é mais, a inadaptação pelos mesmos motivos e razões. Mas, ao passo que o português é igual no Barão de Teive [ e ] em Bernardo Soares, o estilo difere em que o do fidalgo é intelectual, despido de imagens, um pouco como direi?, hirto e restrito; e o do burguês é fluido participando da música e da pintura, pouco arquitetural. O fidalgo pensa claro, escreve claro, e domina suas emoções, se bem que não os seus sentimentos; o guarda-livros nem emoções tem nem sentimentos domina, e quando pensa é subsidiariamente a sentir (PESSOA, 2007, p. 197).

E alimentando ainda mais essas aproximações de estilos e essa dificuldade de classificação perante o universo diversificado ou mutilado da prosa do semi-heterônimo, Perrone Moisés<sup>76</sup> nos faz suspeitar da possibilidade de existirem muitas aproximações de Bernardo Soares, não só com Álvaro de Campos, Teive e o ortônimo, mas também com os outros heterônimos Ricardo Reis e Alberto Caeiro.

Ao longo dessas páginas encontramos passagens em que soam, inconfundíveis, as vozes de Álvaro de Campos, Alberto Caeiro ou Ricardo Reis. A mais recorrente é a de Álvaro Campos: em seu quarto andar, Bernardo Soares percorre os mesmos sítios da viagem num quarto que é “Tabacaria”. Mas o sorriso antimetafísico de Caeiro também aparece em várias páginas, assim como o epicurismo triste e altivo de Reis (MOISÉS, 2001, p. 215).

Sendo assim, ao que parece, a literatura de Pessoa através de Bernardo Soares, por suas semelhanças e dessemelhanças, tênues, com o ortônimo e outras figuras literárias

<sup>75</sup> Segundo os estudos de José Paulo Cavalcante filho: *Fernando Pessoa uma quase biografia*, de 2011. “ seus primeiros escritos, deixados em um caderno preto, são datados de 6 de agosto de 1928.[...]. Esse nome, Teive, no início seria provisório; mas Pessoa, por razões ignoradas, nunca o mudaria.[...] O personagem reproduz, em grandes linhas própria a vida de pessoa.[...] É aristocrata, como se imagina Pessoa; e abastado, como pessoa queria ser. Chegou a passar períodos em clínica psiquiátrica de Lisboa, onde Pessoa por várias vezes tentou ir”. (2011.p.347).

<sup>76</sup> Segundo a mesma, algumas dessas passagens podem ser vistas na edição de 1982 de Jacinto do Prado Coelho, nas respectivas páginas 28, 29, 31, 35, em seu volume I. Além do mais, ela faz menção ao escrito de Maria da Glória Padrão (*A escrita do desassossego* [1976]. Persona, Porto, Centro de Estudos Pessoaanos / Faculdade de Letras do Porto, n. 1, p. 21-31, nov. 1977.) como exemplo de tentativa de rastrear algumas dessas passagens na referida edição.

(Álvaro de Campos, Barão de Teive e também os outros heterônimos), tende para uma mistura indistinta e enigmática. Por isso, situar-se nela, talvez, seja mesmo uma condição de um *Desassossego* crônico, tanto enquanto fim, tanto enquanto meio literário. Ou melhor, é possível que em tal literatura não exista nem fim, nem meio, muito menos princípio norteador que nos indique, sem indefinição, o que ela representa com clareza. Não sabemos para onde ela vai nos levar, e nem ela mesma sabe que fio condutor vai seguir. É por esta razão que concordamos mesmo com Perrone Moisés, quando diz:

O *Livro do Desassossego* é uma armadilha infernal para a crítica, que nunca poderá dominá-la como “obra”, nem descartá-la como “lixo”. Os paradoxos pessoais aí se multiplicam em abismo, não só no que se refere ao sentido (o que nos habituamos a ver como uma constante em Pessoa), mas também no que tange à forma. Sabemos a que gênero e que forma pertencem seus poemas, ensaios, contos e dramas; sabemos que muitos deles chegaram à sua forma final e outros ficaram inacabados[...]. Já o *Livro do Desassossego* não pode ser encaixado em gênero nenhum, nem pode ser dito acabado ou inacabado, porque seu próprio projeto é o da indefinição, do fragmentário e até do imperfeito ou “mal feito” (MOISÉS, 2001, p. 219-120).

Em outras palavras, isso implica dizer pela história do *Livro* em projeto (como veremos a seguir) e pelas observações feitas acerca do significado da representação do semi-heterônimo, marcado como uma literatura nova, indefinível e mesclada, com muitas aproximações com outras literaturas internas à criação pessoal, que o *Livro do Desassossego* corre um sério risco de não possuir definição de gênero literário (ele possivelmente é um não romance, um não ensaio, um não conto, um não poema etc) e sequer ser chamado de obra. Provavelmente, ele o seja mesmo uma literatura sem identidade, ou por mutilação, inúmeras identidades difíceis de classificar, como o foi o nome Fernando Pessoa.

### 3.4 Fernando Pessoa e o *Livro do Desassossego*

De acordo com os estudos pioneiros de Jorge de Sena<sup>77</sup> acerca dos escritos de Fernando Pessoa destinados ao *Livro do Desassossego*, o crítico nos informa que o processo de criação do *Livro* passou por três fases distintas. Desde a sua primeira aparição (com a publicação do trecho *Na Floresta do Alheamento* em 1913 na revista *Águia*) até o período próximo (1934) da morte do Poeta que ocorreu em 1935.

---

<sup>77</sup> SENA, Jorge de. *Fernando Pessoa C<sup>a</sup> Heteronímia*. Lisboa: Edições 70, 1984. 2<sup>a</sup> Edição.

Três fases distintas e principais: a primeira de um livro muito simbolista e esteticista, literário por demais, e anterior, na concepção, à descoberta da heteronímia profunda de que a grandeza de Pessoa se faria, [...] fragmentariamente escrito, e necessariamente irrealizável por contrariar o modernista que vegetava em Pessoa (e sintomaticamente os fragmentos dessa fase, salvo o publicado e a <<Marcha fúnebre>>, não são fragmentos <<completos>>, mas trechos inacabados ou nem sequer saídos de um embrionário começo), escrito até 1914, e com recorrências até 1917; uma segunda fase, durante a qual, até cerca de 1929, o <<livro>> ficou em dormência hesitante e muito fragmentária (a ponto de nada ser datado); e uma terceira fase que corresponde à massa de datas que possuímos entre 22/3/29 e 21/6/34 (SENA, 1984, p. 207).

Além do que Sena nos esclarece, não podemos deixar de lembrar que *O Livro*, por Fernando Pessoa, nunca existiu para publicação. Até o momento que o poeta nos deixou, ele permanecia ainda em projeto, sempre por organizar, ordenar, equilibrar, rever, acrescentar<sup>78</sup>. Na verdade, a obra nunca existiu, além de fragmentos desconexos destinados para o mesmo horizonte (*Livro do Desassossego*), que enquanto gênese existia provavelmente desde 1913<sup>79</sup>.

Das três fases classificadas por Sena, cabe destacar em conjunto com suas pesquisas, a primeira (período provável de 1913 até 1917), e a última delas (período provável de 1929 até 1934). O crítico nos diz sobre as duas fases que, da primeira para segunda, há o surgimento de um novo *Livro do Desassossego* a partir do que foi publicado referente ao *Livro* de 1929 em diante; “não são <<fragmentos inacabados mas trechos completos>>. São, efetivamente, o *Desassossego*”.( SENNA, 1984, p. 207). Segundo ele, foi em 1929 que Pessoa iniciou em publicação, o novo *Livro* (possivelmente distinto do que iniciou por volta de 1913) e atribuiu efetivamente sua autoria a Bernardo Soares<sup>80</sup>.

Para Jorge de Sena, entre esses dois períodos (provavelmente de 1917 a 1929) a obra do *Desassossego* passou por um tempo de hibernação ou silêncio, no que diz respeito às

<sup>78</sup> Pessoa admite em um dos trechos da carta a João Gaspar Simões datada de 1932 :”Sucede porém que o Livro do Desassossego tem muita coisa que equilibrar e rever, não podendo eu calcular, decentemente, que me leve menos de um ano a fazê-lo”. (PESSOA, 2011 p.504).

<sup>79</sup> Em carta a João Lebre e Lima, em 1914, Pessoa já admitia a existência do projeto do *Livro*, cujo trecho havia sido publicado em 1913 na *Revista Águia*. “Viu num número do ano passado, de A Águia, um trecho meu chamado << Na Floresta do Alheamento>>? Se não o viu, diga-me. Mandar-lho-ei. Tenho imenso interesse em que você conheça esse trecho. É o único trecho meu publicado em que faço do tédio, e do sonho estéril e cansado de si próprio mesmo ao ir começar a sonhar-se um motivo e um assunto. [...]. Aquele trecho pertence a um livro meu, de que há outros trechos escritos mas inéditos, mas de que falta ainda muito para acabar; esse livro chama-se Livro do Desassossego, por causa da inquietação e incerteza que é a sua nota predominante.”( PESSOA,2014, p. 502)

<sup>80</sup> “A organização do livro deve Basear-se numa escolha, rígida quanto possível, dos trechos variadamente existentes, adaptando, porém, os mais antigos, que falhem à psicologia de Bernardo Soares, tal como agora surge a essa vera psicológica. À parte isso, há que fazer uma revisão geral do próprio estilo, sem que ele perca, na expressão íntima o devaneio e o desconexo lógico que o caracterizam. Há que estudar o caso de se se devem inserir trechos grandes, classificáveis sob títulos grandiosos, << Marcha fúnebre do Rei Luís segundo da Bavieira>>, ou a <<Sinfonia de uma noite inquieta>>, e há a hipótese de a transferir para outro livro, que ficassem os grandes trechos juntos (PESSOA, 2011, p. 505).

publicações pessoais a ele associadas e a suas citações, ressurgindo somente a partir de 1929, sob a indicação de Soares como seu autor. “Em 1929 deu Pessoa início à publicação de trechos do <<novo>> Livro” (SENA, 1984, p. 207).

Segundo o que nos indica o crítico, possivelmente o *Livro* passou por muitos planos (provisórios) até alcançar uma constância de publicação e uma autoria perfilada por Soares. Outro ponto relevante, derivado dos estudos realizados por ele, é o fato do *Livro* ter adquirido distintas configurações entre sua primeira fase (1913-1915) e sua última fase (1929-1934). São duas fases que se distinguem, no primeiro momento, por “trechos grandes, classificáveis sob títulos grandiosos” (textos elaborados para os primeiros planos)<sup>81</sup> e no segundo momento, por trechos fragmentos ( mais curtos, espedaçados, e que foram associados propriamente à psicologia Soariana, a partir de 1929).

A hipótese de Sena é que o *Livro* ficou em abandono quase uma década (em termos de publicação e atenção dedicadas a ele por Pessoa) e ressurgiu em 1929<sup>82</sup> como um “diário melancólico” (SENA, 1984, p. 232) associado a Soares. Ele nos diz: “É pois, nestes termos, que devemos entender o novo *Livro do Desassossego* que a Pessoa se configura e impõe a partir de 1929, e de que ele trata de fazer a fragmentária divulgação”( SENNA, 1984, p. 231).

Ainda sob a perspectiva dos seus estudos de introdução para o *Livro*, Sena sugere a linha de interpretação que as transformações pelas quais o mesmo passou, desde sua primeira referência em 1913, até sua nova existência a partir de 1929, podem expressar concomitantemente as seguintes distinções:

Publicou Fernando Pessoa, em sua vida, alguns trechos em prosa. O primeiro apareceu na *Águia*, em 1913. Os outros concentram-se entre 1929 e 1932[...]. É que o livro <<livro>> a que pertence o trecho de 1913 não é, todavia, o mesmo a que pertencem os outros — mas um dos núcleos de como outros projetos iniciais, brotou o Fernando Pessoa verdadeiramente grande e liberto de esteticismos a que, no entanto, devera a consciência de si mesmo como artista que primeiro adquiriu (SENA, 1984, p. 197-198).

<sup>81</sup> Segundo nos atesta o crítico, há cinco planos para publicação do Livro referentes a sua primeira fase que nos auxiliam a compreender suas primeiras organizações para publicação. Como por exemplo: “1 peristilo 2 Paisagem de chuva 3 glorificação dos estéreis 4 Litânia da desesperança 5 apoteose do absurdo 6 Abordo( viagem nunca feita) 7 Metáfísica do Epiteto 8 Na floresta do alheamento 9 chuva de ouro( Bailado, O último cisne, hora tremular) 10 as três silenciosas ( A coroada de rosas, A coroada de Mirtos, A Coroada de espinhos) 11 Rua Deserta 12 Sonho triangular( e nota ilegível entre parênteses) 13 Idílio Mágico 14 Ética do silêncio)” ( SENNA, p.205).

<sup>82</sup> Aqui é oportuno observar que no escrito de *Nota bibliográfica*, o qual citamos nos tópicos anteriores a semi-heteronímia e o *Livro do Desassossego* ainda não aparecem como partes dos estilos e categorias de obras apontados por Pessoa. De fato, Bernardo só foi classificado como semi-heterônimo na *Carta a Adolfo Casais de Monteiro*, em 1935.

Conforme o que nos indica tais análises, a primeira fase dos escritos destinados ao *Livro*, segundo o crítico, está ligada ainda ao “Pessoa esteticista e simbolista, enquanto que os escritos datados a partir de 1929, associados propriamente a Bernardo Soares, distinguem o “grande modernista que ele foi” (SENA, 1984, p. 198).

Sena nos diz que Bernardo Soares surge por publicação, apenas em 1930, como autor do que seria o *Livro do Desassossego* ou do novo *Livro*. Possivelmente, isso não significa, ao mesmo tempo, dizer que os textos anteriores não serviriam para o novo projeto de *Livro*. Também não significa dizer que a primeira fase venha a excluir a última. Muito menos, significa que o *Livro do Desassossego* propriamente dito seria somente atribuído aos textos datados e com a assinatura de Soares<sup>83</sup>.

Não vamos nos esquecer que segundo Pessoa (rever nota 78), “o livro havia muito ainda que equilibrar e organizar”, apesar da decisão da preponderância da presença da psicologia de Soares como polo norteador do mesmo. Além disso, é importante frisar que havia ainda duas possibilidades. A primeira, que seria o caso de estudar se deveriam inserir os trechos grandes. E a segunda, que sugere o poeta não excluía a possibilidade da existência de outro *Livro* em que ficassem os grandes textos juntos.

O fato é que antes da organização do que seria, talvez, a versão pessoana da publicação do *Livro* (Fernando Pessoa faleceu e a obra continuou em projeto). Além de fragmentado, o *Desassossego* permaneceu em aberto. Isso implica dizer que ele permaneceu em indefinição, quanto ao que Pessoa faria com ele ao organizá-lo, e do mesmo modo, ficou uma indecisão, quanto à inserção ou não, dos grandes trechos antigos, que no momento embrionário do projeto lhes seriam destinados.

Indecisão esta talvez fosse uma boa palavra para caracterizar todo processo de alterações que o *Livro* passou na trajetória de Pessoa, a ponto de morrer sem nunca ter decidido o que faria, ao certo, com os inúmeros fragmentos de escritos destinados ao mesmo, desde sua gênese. Porém, paradoxalmente, antes da morte do poeta, poderíamos dizer que algumas definições ficaram estabelecidas acerca do *Desassossego*, são elas: o devaneio e o desconexo lógico, o tom intimista dos fragmentos, a inquietação ou inadaptação perante a vida, a Rua dos Douradores, a Cidade de Lisboa, a autoria do *Livro* atribuída a Bernardo Soares e a psicologia do mesmo como critério de adaptação para os textos mais antigos, caso fossem entrar em sua organização, e o trabalho de Soares: ajudante de guarda livros, bem

---

<sup>83</sup> Segundo no informa Jorge de Sena os trechos do *Livro do Desassossego* publicados com autoria de Bernardo Soares constam de 3 manifestações: 1930 na revista *Presença*, 1931 na revista *Descobrimiento* e 1932 novamente na revista *Presença*. Em 1929 na revista *Solução* Editora, segundo o quadro de Sena, ocorreu o reaparecimento do *Livro* desde *Na floresta do alheamento*, porém, ainda sem atribuição direta a Bernardo Soares.

como o quarto alugado, espaço de onde o *Desassossego* emergia com a maioria de suas expressões. Isso é, ao menos, o que nos indicam os registros referentes ao projeto do *Livro* aos quais mencionamos e desenvolvemos até aqui, auxiliados pelos estudos realizados por Jorge de Sena.

Talvez tais registros também tenham sido o motivo que levou o crítico a afirmar que o *Livro do Desassossego* viria a ser o da fase de Bernardo Soares, caso Pessoa o chegasse a ter organizado e publicado<sup>84</sup>.

Do mesmo modo, vale ressaltar que não apenas Jorge de Sena visualizou Bernardo Soares como o autor principal do *Livro*, Jacinto do Prado Coelho em 1982 (primeira versão do livro editada), Leyla Perrone-Moysés em 1986 com sua edição no Brasil (outra versão do livro editada), Maria Alzira Seixo também em 1986 (outra versão do livro editada) e Richard Zenith 1998 (outra versão de livro editada), também seguiram as informações de Pessoa por considerar, finalmente, o semi-heterônimo como o principal autor/ personagem do que se tornaria o *Livro do Desassossego*.

No entanto, Teresa Sobral Cunha em 1990, organiza sua edição dos textos do *Desassossego*, sugerindo dois autores e dois *Livros*. A obra editada por Teresa sugere dois volumes, o primeiro atribuído à autoria de Vicente Guedes, supostamente os escritos datados da primeira fase (1913 a 1917 aproximadamente). E o segundo, atribuído à autoria de Bernardo Soares, os quais correspondem à última fase de sua produção (1929 a 1934, aproximadamente).

Assim, é possível perceber uma variedade ou uma pluralidade imanente ao histórico de processo de criação do projeto do *Desassossego*. Ao que parece, ele é uma criação em movimento. E o movimento que lhe afeta perpassa tanto as semelhanças e dessemelhanças de estilo com outras vozes, a variação de autores, o seu tempo de hibernação, quanto à organização e à variação dos pedaços de fragmentos, bem como as muitas versões de edições, e até a sua possibilidade de ser dois. Uma possibilidade de *Livro* antes de Soares e outra possibilidade de *Livro* com Soares. E muito mais, o movimento se mantém presente também quanto ao fato de nenhuma dessas possibilidades terem sido realizadas, e o projeto de *Livro* permanecer em aberto e livre, para muitas outras possibilidades até os dias atuais.

---

<sup>84</sup> Em 1932 numa carta endereçada a João Gaspar Simões o poeta também já nos dava indícios do nome de Bernardo Soares como autor do *Livro* caso fosse publicado. Ele nos diz: “Primitivamente, era minha intenção começar as minhas publicações por três livros, na ordem seguinte: 1) Portugal, que é um livro pequeno de poemas ( tem 41 ao todo), de que o mar português ( contemporânea 4 ) é a segunda parte; (2) *Livro do Desassossego* (Bernardo Soares, mas subsidiariamente, pois que o Bernardo Soares não é um heterônimo, mas uma personagem literária);”[...] (Zenith, 2011, p 503).



### 3.4.1 O caso de Vicente Guedes como um dos autores do *Livro*

O caso do *Livro do Desassossego* ser, por Fernando Pessoa, um projeto de muitos fragmentos, com uma história de 20 anos de escritos, aproximadamente, possuir muitos planos, pelo menos três fases de percurso, até a morte do poeta, e ser um projeto marcado por indefinições e sempre por terminar, não nos faz passar despercebido o caso do projeto de *Livro* ter tido pelo menos outro autor ao longo de sua trajetória a quem foram-lhe atribuídos autorias de fragmentos, a gênese do projeto e também um prefácio<sup>85</sup>. É aí que aparece o caso de Vicente Guedes. Ora, mas o que se sabe dessa figura literária na obra de Pessoa e o que dizer da sua relação com o projeto do *Livro do Desassossego*?

Vicente Guedes, um dos «outro eus» pessoanos mais multifacetados, terá surgido em 1909 como contista e tradutor de poetas que incluíam Shelley e Byron, de um romance de Robert Louis Stevenson, das tragédias de Ésquilo, e ainda de pré-heterónimos anglófonos como C. R. Anon, Horace James Faber e Alexander Search. É com estas competências que o seu nome figura em projectos da malograda Empresa Íbis – Tipográfica e Editora, fundada por Pessoa em fins de 1909 e extinta quase de imediato. No início de 1910, Vicente Guedes assina vários poemas (quatro dos quais publicados em *Obra Essencial de Fernando Pessoa*, v. 4, *Poesia dos Outros Eus*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007) e quatro anos depois estreia-se como diarista. Com efeito, há um texto datado de 22/8/1914 inicialmente designado «Crónica Decorativa» que foi rebatizado «Diário de Vicente Guedes» (publicado in Teresa Rita Lopes, *Pessoa por Conhecer*, v. II, p. 230). Trata-se de uma «homenagem» satírica a Fialho de Almeida no terceiro aniversário da sua morte (embora a data fictícia do texto — 11 de Maio de 1914 — corresponda, na verdade, ao terceiro aniversário do decreto-lei que regulamentava o internamento de pessoas em hospitais psiquiátricos). Este diário não teve continuação, mas pouco tempo depois, provavelmente já em 1915, Guedes passou a assinar um diário bem diferente: o *Livro do Desassossego*<sup>86</sup>.

Além das informações organizadas por Richard Zenith, conforme nos demonstrou a citação acima, José Cavalcante Filho em seus estudos (*Fernando Pessoa uma quase*

---

<sup>85</sup> “É quanto resta e restará duma das almas mais subteis na inércia, mais dedicadas ao puro sonho que tem visto este mundo. Nunca — eu o creio — houve criatura por fora humana que mais complexamente cedesse a sua consciência de si própria. Dandy no espírito, passeou a arte de sonhar através do acaso de existir. Este livro é a biografia de alguém que nunca teve vida. De Vicente Guedes não se sabe nem quem era, nem o que fazia, nem (...) Este livro não é dele: é ele. Mas lembremo-nos sempre de que, por detrás de tudo quanto aqui está dito, além na sombra, misterioso (...) Para Vicente Guedes ter consciência de si foi uma arte, uma moral: sonhar foi uma religião. Ele criou definitivamente a aristocracia interior, aquela atitude de alma que mais se parece com a própria atitude de corpo de um aristocrata completo”. (PESSOA, 2011, p.493-494). Este, por exemplo, é um dos trechos do prefácio escrito para designar a autoria do *Livro* a Guedes.

<sup>86</sup> Explicação exposta por Richard Zenith presente em <<<https://modernismo.pt/index.php/v/786-vicente-guedes>>>.

*autobiografia*) também complementa e nos diz que a *crônica decorativa*, segundo a qual marca o princípio da escrita de Guedes, iria em seguida se chamar *Diário de Vicente Guedes*, e posteriormente o *Livro do Desassossego*. “Crônica decorativa em seguida rebatizada como diário de Vicente Guedes, e finalmente livro do Desassossego” (FILHO, 2011, p. 399).

Tais informações parecem ser muito importantes, pois nos possibilitam compreender quase o ponto inicial do projeto do *Livro* e de como a figura de Vicente Guedes é marcante no processo original do que viria a ser um caminho trilhado pelos escritos destinados ao *Desassossego*. Ao que parece, a ideia original de diário e o tom intimista expressando as variedades dos estados do interior emocional e dos sonhos do personagem protagonista prevaleceu ao longo do tempo de construção do projeto.

Vicente Guedes suportava aquela vida nula com uma indiferença de mestre. Um estoicismo de fraco alicerçava toda a sua vida. A constituição do seu espírito condenava-o a todas as ânsias; a do seu destino de abandoná-las todas. Nunca encontrei alma, de quem pasmasse tanto. (PESSOA, 2011, p. 493).

Provavelmente, isso implica dizer o seguinte: mesmo Fernando Pessoa, pouco antes de sua morte, ter deixado todos os indícios de que a autoria do *Livro* seria destinada a Bernardo Soares e este ter ocupado o lugar de Guedes nos momentos finais do projeto, a figura de Guedes (suposto primeiro autor) foi o espectro do que se tornaria a nível do Livro: “uma depressão profunda e calma”, (PESSOA, 2011, p.503) como o mesmo nos diz em carta a Armando Cortes-Rodrigues em 1914. Este seria o estado atribuído ao diário de Vicente Guedes ou ao *Livro do Desassossego*, como ficou por maioria conhecido posteriormente.

Ainda de acordo com o que nos demonstra Zenith, por exemplo, na introdução da edição organizada por ele :

quando Bernardo Soares assumiu a autoria do *Livro*, também assumiu mais ou menos a biografia de seu antigo autor.[...] que também morava num quarto andar da baixa ( só o nome da rua muda), também trabalhava num escritório e também era um diarista excessivamente lúcido (PESSOA, 2011, p. 22).

Assim, é possível afirmar que o caso de Vicente Guedes nos oferece, em relação ao *Livro do Desassossego*, apesar de não ser ele o eleito por Pessoa para assumir o que seria a versão final do *Livro* (que nunca existiu), é uma volta ao quase ponto zero dos escritos originais do projeto. Seu diário, ainda nos anos de 1914, 1915, pode ter se sobressaído enquanto tendência, para os fragmentos que iriam compor o futuro *Livro*. O atribuído a

Soares. Por hipótese, o caso do diário de Vicente Guedes, tenha indicado o seu melhor horizonte formal,

No entanto, até hoje, graças as sua variedade de escritos, as suas diversidade de fases, suas hipóteses de organização e possibilidades de livros, o *Desassossego*, seja na verdade muitos. E por unidade (unidade de autor, unidade temática, unidade de livro, unidade de obra, unidade de estrutura e unidade de forma etc), ele seja mesmo, uma paradoxal inexistência.

### 3.5 O *Desassossego* multifacetado

Como pudemos observar anteriormente, os estudos de Jorge de Sena apontaram ao menos duas principais fases distintas do *Livro do Desassossego*. Acreditamos que é provável que tais estudos tenham trazido de certa forma, bastante influência às edições do que viriam a se tornar possivelmente versões do *Livro*<sup>87</sup>. Pois, na realidade, ao pensarmos na sua unidade enquanto obra, preparada e autorizada para publicação, por seu autor embrionário, como já pontuamos e como bem nos informou Leyla Perrone Moisés, o mesmo nunca existiu e jamais existirá.

O *Livro do Desassossego* é um conjunto aberto, sem ordem e sem limites. Os fragmentos que o compõem (e esse verbo soa agora como irônico) estavam num envelope, em cadernos, em folhas soltas; e alguns já tinham sido publicados em revistas. [...]. Assim, todo arranjo ou limite dados à obra, numa publicação desse livro, será sempre uma escolha do editor. O verdadeiro e definitivo *Livro do Desassossego* nunca existiu, e não existirá jamais (MOISÉS, 2011, p. 293).

Foi seguindo esse mesmo caminho e concordando com o argumento das duas fases principais do *Livro* apontado por Sena, e com a afirmação da inexistência do verdadeiro *Livro*, muito bem demonstrada por Perrone Moisés, que o crítico Jerônimo Pizarro (um dos mais recentes estudiosos da obra pessoana) propôs algumas razões que podem justificar as múltiplas faces do *Desassossego*. Assim ele nos diz:

Nas páginas seguintes gostaria de me ocupar novamente da questão dos muitos desassossegos, isto é, da existência de um livro plural que é muitos *Livro do Desassossego*, visto que do *Desassossego*

---

<sup>87</sup> Compactuamos da ideia de que além dos possíveis *Livro do Desassossego*( diversos) imanentes a arca pessoana e de que Jorge de Sena pontuou algumas fases, podem existir outras diversidades de *Desassossegos* e que também giram em torno das organizações e das edições realizadas pelos pesquisadores que já listamos nesse capítulo, tal como sugere o artigo do crítico Jerônimo Pizarro de 2016, na *Revista do CESP*, Belo Horizonte, v.36, n.55, p. 11-27, 2016 e do qual teceremos alguns comentários neste tópico.

temos menos um livro do que uma realidade arquivística e que todas as tentativas de transformar essa realidade num livro único são póstumas (PIZARRO, 2016, p. 11).

A questão a ser pontuada por Pizarro acerca da inexistência de um único *Livro* e da defesa dos muitos *Desassossego*, trata-se, em primeiro lugar, da ênfase de que pela análise dos escritos imanentes à arca de Pessoa, existe pelo menos duas grandes fases e que correspondem pelos menos (supostamente) a dois *Livros* como já observara Sena.

O primeiro que é importante frisar é que o *Livro* que fiou não era um Livro, com maiúscula e em singular, mas vários livros, como defenderam, entre outros, Jorge de Sena (1979) e Leyla Perrone-Moisés (2001a), e que, portanto, o que aconteceu depois da morte física de Pessoa, em 1935, não foi tanto a multiplicação do uno, como o *big bang* do que já era diverso à partida (PIZARRO, 2016, p.3).

Segundo Pizarro, esta primeira justificativa nos mostra, provavelmente, que para o *Livro do Desassossego*, não se pode falar de unidade, nem de estilo, nem de continuidade, nem de estrutura, nem de obra. Quando falamos dele e o estudamos, ao que parece, fragmento, multiplicidade, diversidade se sobrepõem em todos os seus sentidos. Isto é, na história dos escritos, na história das publicações em revistas, na influência dos estilos, na prosa fragmentada, nos muitos planos para o *Livro*, na alternância provisória de autores, (Pessoa, Vicente Guedes, por fim Soares) e na variedade de edições dos escritos do *Desassossego* póstumos a morte de Pessoa etc.

Na verdade, tendemos a dizer através desses estudos que o *Livro* é pura heterogeneidade, “heterogeneidade sem síntese”<sup>88</sup>. Ele talvez o seja a mais forte expressão não sintética de literatura vista em Fernando Pessoa, o que é extraordinário, pois a sua grande marca com os heterônimos já é em si, extremamente multifacetada. E isso o tornaria muito mais enigmático com relação à classificação de sua configuração literária

Talvez nos seja permitido pensar que Pessoa buscasse concentrar certa unidade das expressões do *Livro* na figura de Soares e ao seu estilo, no entanto, ainda por este artifício, caso o fato viesse a acontecer, a fragmentação persistiria, uma vez que também é comum a expressão da despersonalização nas impressões de Soares acerca dele mesmo: “sou dois, e ambos tem a distância — irmãos siameses que não estão pegados” (PESSOA, 2011, p. 56) ou quando diz:

---

<sup>88</sup> Expressão utilizada por Leyla Perrone Moisés, 2011, p. 277.

Sou como um viajante que de repente se encontra numa vila estranha, sem saber como ali chegou; e ocorreu-me esses casos dos que perderam a memória e são outros durante muito tempo. Fui outro durante muito tempo — desde a nascença e a consciência —, e acordo agora no meio da ponte, debruçado sobre o rio[...] (PESSOA, 2011, p. 75-76).

Ora, o que isso significa? Significa, por suspeita, que o *Desassossego* é uma ampla inquietação e diversificação (literária) por todas as portas de páginas ou manuscritos que resolvamos abrir, desse labirinto, que vai desde a situação de sua personagem, (seja por Guedes, por Pessoa ou por Soares) até seus fragmentos dispersos e suas distintas edições organizadas por seus principais críticos (Coelho, Zenith, Pizarro etc).

O sentir-se outro, dual, múltiplo, contraditório e despersonalizado é uma marca forte da situação criacionista do *Livro* (ao que parece o *Livro* é só contradição), da sua história de elaboração, dos temas e das expressões que lhes são imanentes, e até das edições críticas que vieram a participar de suas produções, desde a primeira versão de edição, em 1982, por Jacinto do Prado Coelho até suas últimas versões com Zenith e Pizarro.

Das razões oferecidas por Pizarro para justificar os muitos desassossegos que o projeto do *Livro* pode representar, o segundo motivo alegado pelo crítico é o caso dos escritos destinados para o *Livro* simbolizarem um microcosmo do multiverso da literatura de Pessoa. Por isso, ele nos afirma: “De facto, já foi defendido que o *Livro do Desassossego* representa uma síntese progressiva da obra pessoana e um microcosmo da multiplicidade desse universo textual” (Pizarro, 2015, p. 17).

Conforme sua alegação, pelo menos três críticos já se debruçaram sobre os escritos do *Livro do Desassossego* (Maria da Glória Padrão, Leyla Perrone Moisés e Eduardo Lourenço) e defenderam esse mesmo ponto de vista.

Numa das primeiras comunicações dedicadas ao *Livro*, Maria da Glória Padrão (1977) [...] deu numerosos exemplos do que denominou migrações de textos. Assim, por exemplo, lembrou que num trecho de 1931 se lê: ‘muito mais longe está o homem superior (um Kant ou um Goethe, creio que diz [Haeckel]) do homem vulgar que o homem vulgar do macaco’ (2013b, p. 411); e que num poema contemporâneo de Álvaro de Campos se encontram estes versos: ‘A capacidade de pensar o que sinto, que me distingue do homem vulgar | Mais do que ele se distingue do macaco. | (Sim, amanhã o homem vulgar talvez me leia e compreenda a substância do meu ser, | Sim, admito-o, | Mas o macaco já hoje sabe lêr o homem vulgar e lhe compreende a substância do ser.)’ (PESSOA, 1990, p. 268). Também evocou o poema ‘Tabacaria’ (composto em 1928; publicado em 1933), que começa: ‘Não sou nada. | Nunca serei nada. | Não posso querer ser nada.’ (PESSOA, 1990, p. 196), e citou um trecho de 1931, em que existe esta

frase: ‘não pertencço a nada, não desejo nada, não sou nada’ (2013b, p. 405) (PIZARRO, 2016, p.17).

Estas migrações de texto, do *Desassossego* para outro projeto de Pessoa, o projeto dos heterônimos, conforme citou Pizarro através de Ana Maria Padrão, pode nos indicar mais uma face a ser atribuída ao *Livro*, a de servir de rascunho, inspiração, primeira intuição, referência de ideias originais para outras obras. Assim, funcionando o mesmo como que um depósito de “lixo-luxo”<sup>89</sup>.

Ainda de acordo com Pizarro, essa faceta (“lixo-luxo”) que o *Livro* pode possivelmente representar também instigou muito Leyla Perrone Moisés<sup>90</sup>. Inclusive, nós já pontuamos anteriormente, através de passagens do seu livro (*Fernando pessoa aquém do eu além do outro*), menções que incluíam também o estilo anti-metafísico de Alberto Caeiro e o Epicurismo de Ricardo Reis, em meio aos escritos do *Livro*, e que expressam também o ecletismo de estilos em interação com alguns dos heterônimos.

Além de Perrone Moisés, seguindo essa mesma linha de interpretação (o *Livro* ser um microcosmo de toda literatura de Pessoa, ou um caixote de “lixo-luxo” para outras obras), Pizarro cita do mesmo modo os estudos de Eduardo Lourenço:

Foi este aspecto o mesmo que impressionou Eduardo Lourenço, numa comunicação apresentada em 1984, em Nashville, no 2º Congresso Internacional Pessoaano. Essa comunicação intitulava-se “O *Livro do Desassossego*, texto suicida?” e nela Lourenço afirmava, tal como Perrone-Moisés, que: ‘O *Livro* comporta *todos os textos* de Fernando Pessoa, todas as suas mais características tonalidades desde o ultrasimbolismo sonambúlico dos jovens anos até ao simbolismo (ultra também ou menos ultra) de fim de percurso e vida. [...] [O *Livro* é um] texto onde dialogam *indistintamente* os fantasmas bem presentes de Caeiro, Reis e sobretudo de Campos, mas igualmente o do nunca sepulto autor da “Floresta do Alheamento”[...]’ (PIZARRO, 2016. p. 19-20).

Sendo assim, constata-se, pelos três estudiosos citados acima por Pizarro, que um dos aspectos do projeto do *Desassossego*, em uma das faces de sua multiplicidade, é ser uma espécie de universo literário, mundo literário onde habitam de maneira fantasmagórica os espíritos dos completos heterônimos e o de Pessoa ortônimo, e que puderam se manifestar com a nomenclatura e sob a situação da figura (fantasmagórica) eleita: o semi-heterônimo, Bernardo Soares. Que não é nem heterônimo, nem ortônimo e nem ele por si só.

<sup>89</sup> Expressão utilizada por Leyla Perrone Moisés, 2001, p.209.

<sup>90</sup> Rever páginas 74 e 75.

Sob esse viés, parafraseando Álvaro de Campos (um dos quais Soares se parece muito), e nos utilizando das palavras do poema *Esta velha angústia*, o *Livro do Desassossego*, por sua multiplicidade de vozes, que atormentaram Soares, talvez possa ser dito da seguinte maneira: é “este estar entre/este quase/este poder ser que.../ isto” (PESSOA, 2007, p. 390).

Ou seja, possivelmente, o *Livro* pode ser qualquer coisa literária. Muitos e nenhum. E desse mesmo modo, segundo nos afirma Pizarro: “foi a multiplicidade inerente ao *Livro*, a polifonia do mesmo, que fizeram possível que Lourenço o considerasse suicida”<sup>91</sup> (PIZARRO, 2016, p. 21)

Por fim, a terceira justificativa observada por Pizarro em seu artigo, para o caso do *Desassossego* ser muitos, trata-se das variedades de versões e edições que foram realizadas, e também se tornaram muitos *Desassossegos* (edições que por Fernando Pessoa jamais fora concluída).

O terceiro que é importante sublinhar é que o *Livro* só se transformou num livro em 1982, e daí em diante numa série interminável de livros. De facto, se considerarmos as alterações de uma edição para outra e as dezenas de organizações propostas dentro e fora de Portugal, considero que é possível afirmar que não há dois livros iguais, e que nem as sucessivas reedições de certas edições (em que não se distinguem as reimpressões das reedições) são idênticas. (PIZARRO, 2016, p. 21-22).

Pizarro sublinha com tal passagem que desde a primeira tentativa de edição, em 1982, por Jacinto do Prado Coelho, até, por exemplo, a edição e reedição mais recente organizada por ele<sup>92</sup>, existem, uma “série interminável de livros”. Isso implica dizer que contando com as edições principais (rever parágrafos finais do item 2 deste capítulo), reedições e acréscimos de textos e revisões, há inúmeros *Desassossegos*. Isto é, não há um *Livro* ou dois ou três ou dez *Livros*, possivelmente, o que existe é um projeto em movimento e que não termina por saciar a sua vontade de multiplicar-se e ser outros.

Provavelmente, de acordo com esse raciocínio, o *Desassossego* tenha encontrado em sua trajetória de existência a qualidade de uma literatura movimento (imaneente a ele mesmo e para além dele mesmo). No sentido de uma filosofia heraclitiana, ao que parece, o que se

<sup>91</sup> O sentido utilizado por Lourenço de texto suicida para o *Desassossego* se dá no sentido de Soares (literatura) ser quase uma expressão desmascarada de Fernando Pessoa ortônimo e dos outros heterônimos. Podemos pensar que aqui o sentido o atribuído por Lourenço seja mesmo: o suicídio da *persona*, o suicídio da máscara (Pessoa, Reis, Caeiro, Campos etc). A máscara que é propriamente uma forte característica da produção literária do artista Fernando Pessoa. Portanto, o *Desassossego* talvez fosse suicida por isso, por ser o momento em que quase todas as máscaras pessoanas lhe são arrancadas.

<sup>92</sup> PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010. Além desta primeira, existe outra organizada para Editora Tinta-da-china (2013).

constata desse universo literário é que não se pode entrar duas vezes em suas águas. Ele é um fluir constante de novidades, e inúmeros desassossegos serpenteiam sua trajetória. Talvez ele não possa ser chamado sequer de obra. Utilizando-nos mais uma vez de Perrone Moises podemos dizer que “ o *Livro do Desassossego* é uma armadilha infernal para a crítica, que nunca poderá dominá-la como ‘obra’ [...]” (MOISÉS, 2001, p. 219).

Como exemplo dos muitos *Desassossegos* que as reedições sobre o *Livro* podem representar, Pizarro nos apresenta o caso de algumas versões organizadas e reeditadas por Richard Zenith, onde podemos observar algumas mudanças de uma edição para outra:

212. Ter opiniões é estar vendido a si mesmo, não ter opiniões é existir, ter todas as opiniões é ser poeta. 212. Sim o racional é real e o real é racional. Deus é um grande hegeliano. E é-o não só na obscuridade como expõe o mundo, mas também na própria essência do seu pensamento coisas. 212. No que somos e no que queremos somos a morte. A morte nos cerca e nos penetra. Vivemo-la e a isso chamamos vida. Vivemos, dormimos e sonhamos a morte dos mortos e morremos a da vida. Morte é o que temos, morte é o que desejamos, a nossa vida que vivemos é morte. (PIZARRO, 2016, p. 24).

Neste caso, os trechos apresentados foram os fragmentos de numeração 212, presentes nas versões de Zenith. E respectivamente, cada trecho iniciado pela numeração, corresponde a um ano de edição do *Livro* proposto por Zenith (*Livro do Desassossego* 1998, *Livro do Desassossego* 2007, *Livro do Desassossego* 2012). Isso nos demonstra que, no exemplo da citação apresentada, existem pelo menos três possibilidades distintas de *Desassossegos*, com expressões distintas para o fragmento que o autor das edições mencionadas optou por marcar por fragmento 212.

Em síntese, o que Jerônimo Pizarro tentou demonstrar com sua terceira justificava, buscando dizer os motivos do sentido da multiplicidade do *Desassossego* de Fernando Pessoa, com o exemplo comparativo das edições de Zenith, foi enfatizar o quanto a tentativa de tornar-se obra, que o *Livro* enfrentou e enfrenta até hoje “não é monolítica nem estática” (PIZARRO, 2016 p.23). E isso também implica dizer que ela não o é nem mesmo sob a perspectiva das suas edições.

Por isso, chegamos a afirmar com Pizarro, que possivelmente ao menos em três sentidos pode-se dizer que o *Desassossego* são muitos: em primeiro lugar, por sua própria história imanente ao movimento de seus escritos (existem no mínimo dois momentos distintos de fases associadas aos escritos do *Livro*, como já demonstramos sob a ótica de Jorge de Sena e que Pizarro também concorda). Em segundo lugar, o *Livro* poderia representar um



microcosmo da multiplicidade de escritos de Fernando Pessoa, servindo como um depósito (caixote de lixo-luxo) de onde migrariam textos de inspirações para os heterônimos. Em terceiro lugar, o *Livro* tornou-se preponderantemente múltiplo, devido às suas muitas versões de edições e reedições na tentativa de muitos críticos o tornarem obra.

### 3.6 O que dizer do *Livro do Desassossego*?

O nome de Fernando Pessoa quando se referiu ao *Desassossego* em cartas ou em notas se utilizou das seguintes expressões<sup>93</sup>: “Esse livro chama-se *Livro do Desassossego*, por causa da inquietação e incerteza que é a sua nota predominante” (p. 502), “produção doentia” (p.503), “quebrados e desconexos pedaços do Livro do Desassossego” (p.503), “meu estado de espírito atual é de uma depressão profunda e calma. Estou há dias no nível do *Livro do Desassossego*” (p. 503), “tudo fragmentos, fragmentos, fragmentos” (p. 503), “aquela prosa é um constante devaneio” (p. 504).

Incerto, desconexo, doentio, quebrado, profundamente depressivo, devaneio constante, fragmentos e fragmentos. Pode-se dizer pelas associações que Pessoa faz de seu projeto que estas seriam as tonalidades que faziam por manchar tal expressão literária. Expressão que como muito bem nos disse Zenith: “Não é um livro, mas sua subversão e negação, o livro em potência, livro em plena ruína, o livro-sonho, o livro desespero, o antilivro, além de qualquer literatura. O que temos nestas páginas é o gênio de Pessoa no auge” (PESSOA, 2011, p.11).

Dizemos que são todas pontuações magníficas e que corroboram com a marca paradoxal do *Desassossego* e que nos motivam também a dizer que se trata de um projeto de *Livro*, pura literatura em movimento, literatura desterrada a caminho de sua pátria, vagando por labirintos e crises profundas de decadência. É uma literatura sob a expressão mais próxima do que se pode dizer do não autor (um semi-heterônimo, máxima manifestação impessoal da literatura pessoana) prosa em fragmento, talvez se possa dizer prosa poética.

Literatura mista, marcada por semelhanças e dessemelhanças tênues de estilos entre Soares e outras expressões de Pessoa. Quase auto-biográfico, pois nele não há fato biográfico, não há vida. Existe fragmento de literatura apenas.

É uma literatura vista sob a ótica de um suposto autor personagem, escrito sob a aparência de um diário em sua maior parte. Literatura múltipla, descontínua, incompleta,

---

<sup>93</sup> As referidas expressões estão todas contidas em cartas, notas e escritos que pertencem a Fernando Pessoa. Utilizamos aqui as passagens organizadas por Richard Zenith, 2011, de sua edição do *Livro do Desassossego* o qual realizamos muitas citações do item 2 em diante, neste capítulo.

partida, em vários aspectos de seu corpus. Ela é, ao que parece, apesar de se dar pela ótica de um único personagem, vários olhares e que surgem das suas passagens e que são também descontínuas e desalinhadas entre elas mesmas e dos eventos que a abrangem.

Acreditamos por supeita, que o *Desassossego* seja mesmo, do que expomos até o presente momento, literatura apenas. Literatura amorfa. Isenta de livro e de obra, Isenta de fio narrativo. Ela é somente o dizer e nada mais. O dizer genial, pela incrível necessidade da língua escrita.

Por isso, pensamos que em relação ao tema da composição narrativa, desde sua gênese e sua trajetória histórica com Fernando Pessoa e até mesmo com as edições organizadas por seus críticos e estudiosos, o *Livro*, ao observarmos seu movimento de criação (como o buscamos realizar neste terceiro capítulo) pode nos apontar considerações que expressem um modo de literatura em que a configuração do *mythos* como núcleo da narrativa, tão apreciada por Ricoeur, encontra-se abalada. Assim, segundo nosso ponto de vista, pelo acompanhamento do *Desassossego* desde seu movimento de criação, supomos que ele exemplifica uma criação literária contemporânea contextualizada com a reflexão realizada pelo autor francês de que, na literatura contemporânea, a ordem narrativa esteja vivendo um tempo de crise e declínio, como já discutimos no segundo capítulo.

Seguindo essa perspectiva de raciocínio, traremos em nossas considerações finais algumas observações de como intuímos ser pertinente esta suposição do *Livro do Desassossego* expressar uma situação de crise da composição da narrativa no que diz respeito ao ordenamento do paradigma clássico (totalidade, unidade ordenada em que se espera um início, meio e fim) teorizado por Ricoeur como modelo ocidental das narrativas de ficção.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vimos com Paul Ricoeur, os fundamentos de toda uma teoria narrativa e o seu poder de abrangência por sua metamorfose, junto com as transformações do gênero romance, até chegarmos à discussão em que a narrativa vivencia seu perigo de morte. Em nossa pesquisa, demonstramos que o autor chegou a concordar, saindo em defesa da narrativa e perante a crise contemporânea do fecho narrativo, que “um salto absoluto fora de toda expectativa paradigmática [princípio de ordem, início meio e fim] é impossível” (RICOEUR, 2012, p. 43), pois isso implicaria, que “nossa expectativa de ordem seria totalmente frustrada em todos os sentidos” (RICOEUR, 2012, p. 42)<sup>94</sup>.

Em boa parte de nossa dissertação ficou estabelecido visivelmente, o posicionamento de Ricoeur em defesa do não rompimento, do não cisma, da não morte da tradição narrativa, quando houve situações de transformações e novidades de ficções literárias ao longo de fases específicas na história da ficção. Mas observamos, pelo contrário, o autor defender o poder de sua metamorfose e de sua ampliação.

Para Ricoeur, ao contrário de rompimento ou distinção total com o paradigma da intriga, as reviravoltas na história da literatura nos trouxeram, na verdade, novas experiências e realidades mais complexas, que transformaram o *mythos* numa situação cada vez mais sofisticada. Inclusive, Ricoeur chegou a dizer que se faltar concordância por parte da configuração narrativa (*mimesis II*), por conta da crise do fechamento da obra, é necessário existir por parte da refiguração (*mimesis III*), um resgate da concordância, que será completado pelo leitor, para que a obra não caia numa insignificância total.

Ou seja, de uma maneira ou de outra, existe para Ricoeur uma necessidade de que não seja rompida totalmente a expectativa de concordância da obra literária, e sendo assim, ele atesta a capacidade da metamorfose da narrativa, sem ela perder sua identidade e sem cair no essencialismo<sup>95</sup>.

Entretanto, acreditamos na hipótese (seguindo em comunhão com o que nos atesta o artigo: "*Não sei quantas almas tenho*": *A fragmentação do “eu” em Fernando Pessoa/Bernardo Soares, à luz da tese da identidade narrativa de Paul Ricoeur*, do

---

<sup>94</sup> Rever páginas 56 e 57.

<sup>95</sup> Foi o que nos ficou em evidência, especificamente, no final do segundo capítulo quando analisamos através do próprio Ricoeur, as transformações do romance e sintoma do fim da narrativa por sua crise do fechamento da obra nos afirma. Ele nos afirmou: “talvez seja necessário apesar de tudo, confiar na demanda de concordância que estrutura ainda hoje a expectativa dos leitores e acreditar que novas formas narrativas, que ainda não sabemos nomear, e que já estão nascendo, irão atestar que a função narrativa pode se metamorfosear, mas não morrer” (RICOEUR, 2012, p. 50).

pesquisador português Martinho Tomé Martins Soares) de que o *Livro do Desassossego* é uma expressão literária que não contempla as características do conceito de configuração narrativa defendido por Ricoeur. Portanto, o *Livro* representa uma novidade singular, que desafia os argumentos do filósofo, por exemplo, quando ele nos diz: “concordo com Barbara Herrstein Smith quando afirma que o antifechamento depara com um limite para além do qual nos defrontamos com a alternativa de excluir a obra do domínio da arte” (RICOEUR, 2012, p. 38)<sup>96</sup>. Em oposição à afirmação ricoeuriana, acreditamos que o caso do *Desassossego*, por sua história de antifechamento (já vimos a história do *Livro* através de Jorge de Sena) simboliza um rompimento com os limites da narrativa, porém, não concordamos que isso implica, ao mesmo tempo, dizer que o *Livro* é uma obra excluída dos domínios da arte<sup>97</sup>.

Trata-se de um projeto de livro híbrido e inacabado, constituído por fragmentos heteróclitos e ocasionais; desprovido das características fundamentais que Ricoeur consignou a uma identidade narrativa. O lirismo predomina sobre a narração; o espaço estático, sobre o tempo; a sensação, sobre a ação; a pluralidade, sobre a unidade; a incoerência e a dispersão, sobre o sentido e a coesão (SOARES M, 2014, p. 135).

Dessa maneira, o *Livro do Desassossego*, com relação ao olhar ricoeuriano e clássico do modelo de narração, consiste em uma obra não narrativa, ou, uma narrativa não realizada. Ele é uma obra que espelha por todos os lados uma crise narrativa, embora esteja escrita em prosa.

Assim, se observarmos por uma primeira situação de análise, sob o ponto de vista do *mythos* (o tecer da intriga) agenciamento dos fatos, como ficou tão bem caracterizado no primeiro capítulo, dizemos que no *Livro* não há fatos e nem referência à vida (vida configurada) e muito menos referência a uma história temática, tecida por um fio narrativo, que se possa apresentar una e completa.

Invejo- mas não sei se invejo - aqueles de quem se pode escrever uma biografia, ou que podem escrever a própria. Nestas impressões sem nexos, nem desejo de nexos, narro indiferentemente a minha autobiografia sem factos, a minha história sem vida. São as minhas Confissões, e, se nelas nada digo, é que nada tenho que dizer. (PESSOA, 1982. p. 12).

Por esse motivo, talvez o *Livro* seja um espelho (espelho em pedaços) da fragmentação pessoal de seu autor-personagem. Talvez o *Livro* expresse os estados de crise, o

<sup>96</sup> Rever o contexto de tal afirmação na exposição do capítulo II.

<sup>97</sup> Será que Ricoeur, por vezes, não nos leva a refletir que ele abre margem para pensarmos que ele tem a intenção de reduzir a obra de arte aos limites da narrativa?

dia-a-dia e as emoções de alguém que vive e se exprime em pedaços, no seu modo de ser. E desse modo, nem o personagem, nem a obra conservam qualquer vestígio de concordância narrativa.

De acordo com a filosofia de Ricoeur, por exemplo, num artigo intitulado: *A identidade narrativa*<sup>98</sup> ele nos diz que “a perda da identidade da personagem corresponde uma perda da configuração da narrativa, e em particular, uma crise de seu fecho”. (RICOEUR, 2000, p.184-185). Ora, o que isso significa no caso de Soares? Quando lemos: “história sem vida”, “autobiografia sem fatos”?

Segundo nossa hipótese, concebe-se que o narrar com indiferença no *Livro do Desassossego* pode significar a busca por dizer-se, isso o personagem confessa (Narro indiferente), mas nada o diz. Por isso, a sua expressão de si mesmo são “impressões sem nexos nem desejo de nexos”. Podemos suspeitar que nesse caso, o *Livro do Desassossego* é uma busca por narração. Na verdade, podemos suspeitar que a obra por sua história fosse uma narração em potência, todavia, que não se realiza (fragmentada) ela é um fracasso para a narrativa (tal como a analisamos com Ricoeur). E sem realização de nexos, o personagem e a obra, em movimento, seguem em situação de heterogeneidade (sem síntese).

Richard Zenith, por exemplo, em sua comunicação no III congresso internacional sobre Pessoa, realizado entre os dias 28 e 30 de novembro de 2013, em Lisboa, intitulada: *Livro do Desassossego: o romance possível (var.: impossível)*<sup>99</sup>, é claro, não tomando Ricoeur como ponto de discussão, mas que pode nos ajudar a reforçar nossa interpretação de que o *Livro* se trata, no seu formato e no seu conteúdo de ideias, de muitos fragmentos, nos diz as seguintes palavras:

Em boa verdade, mesmo que Pessoa tivesse revisto e organizado o livro, e por mais que o tivesse domado e domesticado, seria sempre uma obra constituída por fragmentos. [...] O fragmento – aliás, umas centenas de textos de variado tamanho e relativa autonomia a que chamamos fragmentos. [...] De uma maneira ou outra, o protagonista é um falhado e o romance um fracasso – possivelmente o maior fracasso literário do século XX.

Por tal afirmação, o *Livro do Desassossego* nos conduz a ficar diante de uma espantosa situação. É o fato do mesmo representar uma oposição em relação à teoria narrativa proposta por Ricoeur, enquanto tecer da intriga e agenciamento das ações (exposição do

<sup>98</sup> Utilizamos aqui como referência a tradução comentada de Carlos João Correia, *A identidade narrativa e o problema da identidade Pessoal*. Arquipélago 7(2000) 177-194. Cabe observar que no título traduzido, o trecho “o problema da identidade pessoal” é um acréscimo do próprio tradutor.

<sup>99</sup> Disponível em: (<http://www.congressointernacionalfernandopessoa.com/comunicacoes/richardzenith.pdf>). Acesso em: 14 de março. 2018, p.01).

primeiro capítulo). Isso implica dizer que o *Livro do Desassossego* representa uma oposição ao modelo narrativo clássico, uma vez que o mesmo é composto por fragmentos soltos e desconexos. Isto é, nele não é possível distinguir um todo inteligível com início, meio e fim, ou identificar mediação entre suas ações.

Ainda segundo nossa hipótese, se paramos para observar, por uma segunda situação de análise, ao tratarmos de *mimesis II* e de sua característica marcante de mediação (medição entre início, meio e fim, mediação de objetos, circunstâncias, meios, interações)<sup>100</sup>, o *Livro do Desassossego* é só fragmentação, fragmentos de fragmentos, pedaços de pedaços, e desconexão. Assim, o próprio Fernando Pessoa já confessava em Carta destinada ao amigo Armando Cortes-Rodrigues, em 1914: “Nem lhe mando outras pequenas coisas que tenho escrito nestes dias. Não são muito dignas de serem mandadas, umas; outras estão incompletas; o resto tem sido quebrados e desconexos pedaços do *Livro do Desassossego*” (PESSOA, 2011, p.503).

Ainda por esse mesmo tom, em outro escrito datado do mesmo ano (para o mesmo amigo), ele reafirma a ideia de livro fragmento e diz: “o meu estado de espírito obriga-me agora a trabalhar bastante, sem querer, no *Livro do Desassossego*. Mas tudo fragmentos, fragmentos, fragmentos” (PESSOA, 2011, p.503). Nas duas respectivas passagens é notável o tom quebrado dos escritos destinados ao projeto do *Desassossego*, que se manteve desde 1914 até a morte do Poeta em 1935. Dessa forma, por todo movimento e transformações que o *Livro* passou ao longo de sua história, é possível testemunhar que suas ações não estão costuradas, que elas estão rompidas entre si e desconexas. É uma obra enigmática, quanto à forma paradigmática da narrativa literária do mundo ocidental e em sentido contrário do que Ricoeur visualizou com *mimesis II*.

Também em uma terceira situação de análise, se trouxermos para discussão o sentido que Ricoeur nos apresentou por *mimesis III* (refiguração da obra pelo leitor), notamos que o *Desassossego* ( enquanto obra aberta e em movimento) por si só, ultrapassa a expectativa e capacidade do leitor de reconfigurá-la como ordem. Seja por necessidade de algum vestígio de princípio de concordância, seja por organização de edição seja por análise crítica<sup>101</sup>.

<sup>100</sup> Rever itens 1.5 e 1.5.1 sobre *mimesis II*. Segundo Ricoeur, a narrativa nesse sentido “compõe juntos fatores tão heterogêneos como agentes, objetos, meios, interações, circunstâncias, resultados inesperados etc” (Ricoeur, 2010, p. 114). Para Ricoeur, a mediação opera em função de fazer a concordância por em mediação causal, o discordante na obra de ficção.

<sup>101</sup> Acerca desse ponto, já pudemos observar com a análise de Perrone Moisés, que “O *Livro do Desassossego* é uma armadilha infernal para a crítica, que nunca poderá dominá-la como “obra”, nem descartá-la como “lixo” (MOISÉS, 2001, p. 219).

Com o *Livro do Desassossego*, ao contrário do que intuiu Paul Ricoeur, acreditamos na hipótese que sim, “nossa expectativa de ordem seria [seria não, foi] totalmente frustrada em todos os sentidos” (RICOEUR, 2012, p. 42) e que aconteceu “um salto absoluto fora de toda expectativa paradigmática” (RICOEUR, 2012, p. 43). De impossível, tornou-se possível, com ele, uma obra de arte que não levou em consideração desde o seu princípio (em 1914 aproximadamente), até suas mais recentes edições (2011, 2012, aproximadamente), o jogo de *sedimentação e inovação* estabelecido pela leitura de Ricoeur (já apresentamos no final do capítulo III) para nos explicar o nascimento de obras novas e singulares no campo da literatura, quando ele nos diz: “a inovação é uma conduta governada por regras: o trabalho da imaginação não surge do nada. Liga-se de uma maneira ou de outra aos paradigmas da tradição” (RICOEUR, 2010, p.121).

Do nosso ponto de vista e análise, em oposição à afirmação do filósofo francês, por mais paradoxal que pareça, a antinarrativa que é o *Livro do Desassossego*, por toda sua história, seu fenômeno de desordem, fragmentação e abertura indefinida, vem se tornando um clássico como referência de obra que rompeu todos os paradigmas de concordância e não contrato prévio com qualquer público de leitor.

Sustentamos que o *Livro*, ao que tudo leva a crer, representa uma forma aforismática de fazer literatura, em oposição à forma narrativa. Em sua configuração, a discordância se sobrepõe à concordância, as ações estão dispersas e descosturadas, a diferença, a ausência de nexos, se sobressai em relação ao encadeamento causal dos eventos. O que nos leva a inferir que não é possível falar em *identidade narrativa*, nem do *Livro* nem de seu personagem protagonista.

E se para Ricoeur, “não temos a menor ideia de como seria uma cultura em que não se soubesse mais o que significa narrar” (RICOEUR, 2012, p. 43), talvez, através do *Livro do Desassossego*, possamos dizer que seríamos uma cultura desassossegada, uma cultura repleta de figuras análogas a Bernardos Soares, que simboliza a cultura do fragmento, do desconexo, do labirinto, do desligamento de si-mesmo com o passado, cultura da dispersão, da multiplicidade, da crise de identidade<sup>102</sup>, do desencontro e do não consolo. Porém, isso não implica dizer, necessariamente, que precisamos salvar a narrativa a todo custo. Vamos deixar que o tempo da crise nos traga, se possível, mais obras como o *Livro do Desassossego* que, apesar de romper com toda nossa expectativa de ordem, ao que parece, tem muita coisa para dizer.

---

<sup>102</sup> “Releio? Menti! Não ousou Reler. Não posso Reler. de que me serve reler? O que está aí é outro. Já não compreendo nada...” (Pessoa, 2011, p. 99).

## REFERÊNCIAS

### Referências de Paul Ricoeur

RICOEUR, Paul. *A identidade narrativa*. Tradução comentada de Carlos João Correia. Lisboa: Arquipélago. 7 (2000) 177-194.

\_\_\_\_\_. *L'identité narrative*. Esprit, n. 7/8, 1988. p. 295-304.

\_\_\_\_\_. *O si-mesmo como outro*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

\_\_\_\_\_. *O si-mesmo como um outro*. São Paulo: Papyrus, 1991.

\_\_\_\_\_. Os paradoxos da identidade. In: NASCIMENTO, Cláudio Reicher; WU, Roberto (Orgs.). *Pensar Ricoeur: vida e narração*. Porto Alegre, Clarinete, 2016.

\_\_\_\_\_. *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil, 1990.

\_\_\_\_\_. *Temps et récit – Tomo I: L'intrigue et le récit historique*. Paris: Seuil, 1983.

\_\_\_\_\_. *Tempo e narrativa – Tomo I*. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

\_\_\_\_\_. *Tempo e narrativa – Tomo II*. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

\_\_\_\_\_. *Temps et récit – Tomo III: Le temps raconté*. Paris: Seuil, 1985.

\_\_\_\_\_. *Tempo e narrativa – Tomo III*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas-SP: Papyrus 1997.

### Referências sobre Paul Ricoeur

ALVES, Marcos José. *O conceito de identidade narrativa na obra de Paul Ricoeur: implicações éticas*. 2002. 105 ff. Dissertação (mestrado em Filosofia) – Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas- SP, 2002.

BOTTON, João Batista. *O caráter e a promessa em Paul Ricoeur: uma perspectiva narrativa*. 2010. 97 ff. Dissertação (mestrado em Filosofia Continental e Analítica) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria-RS, 2010.

CESAR, Constança Marcondes (Org.). *A hermenêutica francesa: Paul Ricoeur I*. Coleção Filosofia – 140. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002. p.152.

DARTIGUES, André. Paul Ricoeur e a questão da identidade narrativa. In: CÉSAR, C. M. (Org.). *Paul Ricoeur – Ensaios*. São Paulo, SP: Paulus, 1998. p. 7-25.



DRUCKER, Claudia. A narrativa como gênero literário, Ricoeur e a *Poética* In: NASCIMENTO, Cláudio Reicher; WU, Roberto (Orgs.). *Pensar Ricoeur: vida e narração*. Porto Alegre, Clarinete, 2016.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar Escrever Esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

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

\_\_\_\_\_. Narrativas de ficção e existência: contribuições de Paul Ricoeur. In: *Viso: cadernos de estética aplicada*, v. IX, n. 17 (jul-dez/2015). p. 166-178.

MACHADO, Jivago Furlan. *A narrativa como mediação entre história e ficção*. 2017. 76 ff. Dissertação (mestrado em Filosofia) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria-RS, 2017.

SILVA, Jeferson Flores Portela da. *O problema da identidade pessoal em Paul Ricoeur: dimensão ética da ipseidade*. 2017. 73 ff. Dissertação (mestrado em Filosofia) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria-RS, 2017.

\_\_\_\_\_. *O si-mesmo em P. Ricoeur: O problema ético na ipseidade do si*. In: Actas II Congreso internacional de la Red española de Filosofía (ISBN 978-84-608-6812-5). Madrid: Vol. II, 2017. p. 47-55.

VILLELA PETIT, Maria. A demanda de narração. In: NASCIMENTO, Cláudio Reicher; WU, Roberto (Orgs.). *Pensar Ricoeur: vida e narração*. Porto Alegre, Clarinete, 2016.

### Referências de Fernando Pessoa

PESSOA, Fernando. *O livro do desassossego por Bernardo Soares*. Vol. I. Fernando Pessoa. (Recolha e transcrição dos textos de Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha. Prefácio e Organização de Jacinto do Prado Coelho.) Lisboa: Ática, 1982. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net>>. Acesso em: 2 de março. 2017.

\_\_\_\_\_. *Livro do Desassossego, composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*. Organização Richard Zenith. 3ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. *Obra Poética: volume Único/ Fernando Pessoa*; organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz, 3ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

\_\_\_\_\_. *Escritos íntimos, cartas e páginas autobiográficas*. Lisboa: Europa-América, 1986. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net>>. Acesso em: 2 de março. 2017.

\_\_\_\_\_. *Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa: Ática, 1944 (imp. 1993). Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos>>. Acesso em: 2 de março. 2017.

\_\_\_\_\_. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho.) Lisboa: Ática, 1966. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net>>. Acesso em: 2 de março. 2017.

## Referências sobre Fernando Pessoa

CAVALCANTI FILHO, José Paulo. *Fernando Pessoa: uma quase autobiografia*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

CUNHA, Ana Cristina Comandulli da. *Breve história da edição do Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa. 2005. 95 ff. Dissertação (mestrado em Letras Vernáculas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

DORIGO, Gianpaolo Franco. *Sobre viver na modernidade: uma leitura do Livro do Desassossego* por Bernardo Soares de Fernando Pessoa. 2007. 115 ff. Dissertação (mestrado em Filosofia) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

MASSAUD, Moisés. *Fernando Pessoa: o espelho e a esfinge*. São Paulo: Cultrix: UNIFESP, 1988.

MOISÉS, Leyla Perrone. *Fernando Pessoa, alguém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

OFHÉLIA, Relato. *O Fernando e eu*. Disponível em: <[www.umfernandopessoa.com/uploads/1/6/1/3/16136746/fernando\\_e\\_eu.pdf](http://www.umfernandopessoa.com/uploads/1/6/1/3/16136746/fernando_e_eu.pdf)>. Acesso em: 10 de março. 2017.

PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PIZARRO, Jerônimo. *Os muitos desassossegos*. Revista do CESP, Belo Horizonte, v.36, n.55, p. 11-27, 2016.

SEABRA, José Augusto. *Fernando Pessoa ou o poetodrama*. São Paulo: perspectiva, 1974.

SENA, Jorge. *Fernando Pessoa & C<sup>a</sup> Heterónima; estudos coligidos 1940-1978*. Lisboa: Edições 70, 1984.

SIMISCUKA, Monica Imperio. *A escrita intimista em Desassossego: as tentativas de constituição de um sujeito e suas variantes em três das edições desse texto pessoano*. 2015. 138 ff. Tese (doutorado em Literatura Portuguesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

SOARES, Martinho Tomé Martins. Paul Ricoeur: um olhar de seus leitores. "Não sei quantas almas tenho": A fragmentação do "eu" em Fernando Pessoa/Bernardo Soares, à luz da tese da identidade narrativa de Paul Ricoeur. In Corá, Elsie José; Nascimento, Cláudio Reichert (org.), , Curitiba, PR: CRV, 2014, pp. 135-148.

ZENITH, Richard. *Livro do Desassossego: o romance possível (var.: impossível)*. Disponível em:(<http://www.congressointernacionalfernandopessoa.com/comunicacoes/richardzenith.pdf>). Acesso em: 14 de março. 2018.

\_\_\_\_\_. Disponível em <<<https://modernismo.pt/index.php/v/786-vicente-guedes>>>. Acesso em: 10 de março. 2018.

### Referências complementares

AGOSTINHO. *Confissões*. São Paulo: Nova Cultural, Livro XI, 1996. p. 310-340.

ARISTÓTELES. *Poética*. Coleção os pensadores. São Paulo: Nova cultura, 2004.

BARROS, Manuel Bandeira. *Menino do mato*. 1ª edição. Rio de Janeiro: objetiva, 2005.

BAPTISTA, Marlon. *Considerações sobre o romance de formação*. Disponível em <<<http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/filosofia>>>. Acesso em: 20 de janeiro de 2020).

BEVIDAS Waldir. *Reflexões sobre o conceito de imanência em semiótica: por uma epistemologia discursiva*. Disponível em <<<https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/article/view/1198/987>>>. Acesso em: 29 de novembro de 2019.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sergio Paulo Ruanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

COSTA, Lygia Militz da. *A Poética de Aristóteles*. 2ª edição. São Paulo: Ática, 2006.

KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Tradução de Tereza Bulhões C. da Fonseca e Vera Mourão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

LODGE, David. *Arte da Ficção*. Tadução de Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre, Rs:L&PM,2009.

MARCONDES, D. *Iniciação à história da filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein*. 11a. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

\_\_\_\_\_. *Modernidade, Subjetividade e Linguagem*. Disponível em: <<<https://anpocs.com/index.php/encontros/papers/28-encontro-anual-da-anpocs/st-5/st13-4/3989-dsouzafilho-modernidade/file>>>. Acesso em: 20 de março. 2019.

FRIEDMAN, Norman. *O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico*. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. Disponível em: <<<https://edisciplinas.usp.br/mod/resource/view.php?id=2202400>>>. Acesso em: 14 de novembro de 2019.

SÓFOCLES, *Rei Édipo*. Tradução J. B de Mello Souza. Versão para ebook, 2005. Disponível em << <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/edipo.pdf>>>. Acesso em :12 de Abril de 2019.

SUTHERLAND John. *Uma breve história da literatura*. Tradução de Rodrigo Breunig. Porto Alegre, Rs: L&PM2017.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.