

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL  
CAMPUS CHAPECÓ  
CURSO DE FILOSOFIA**

**MATEUS BIDO**

**TEMPO E NARRATIVA  
UM ENXERTO HERMENÊUTICO EM PAUL RICOEUR**

**CHAPECÓ**

**2022**

**MATEUS BIDO**

**TEMPO E NARRATIVA**

UM ENXERTO HERMENÊUTICO EM PAUL RICOEUR

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Filosofia da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), como requisito para obtenção do título de licenciatura.

Orientador: Prof. Dr. Elsio José Corá

**CHAPECÓ**

**2022**

**Bibliotecas da Universidade Federal da Fronteira Sul - UFFS**

Bido, Mateus

TEMPO E NARRATIVA: Um enxerto hermenêutico em Paul Ricoeur / Mateus Bido. -- .  
f.

Orientador: Prof. Dr. Elsio José Corá

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) -  
Universidade Federal da Fronteira Sul, Curso de  
Licenciatura em Filosofia, Chapecó, SC, .

1. Hermenêutica. 2. Fenomenologia. I. Corá, Elsio José, orient. II. Universidade Federal da Fronteira Sul. III. Título.

Elaborada pelo sistema de Geração Automática de Ficha de Identificação da Obra pela UFFS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

**MATEUS BIDO**

**TEMPO E NARRATIVA**

UM ENXERTO HERMENÊUTICO EM PAUL RICOEUR

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Filosofia da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), como requisito para obtenção do título de licenciatura.

Este trabalho foi defendido e aprovado pela banca em 05/07/2023.

BANCA  
EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Elsio José Corá –  
UFFS Orientador

Documento assinado digitalmente



CRISTINA AMARO VIANA  
Data: 18/07/2023 08:48:01-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

Profa. Dra. Cristina Amaro Viana – UFAL  
Avaliadora

Documento assinado digitalmente



CLAUDIO REICHERT DO NASCIMENTO  
Data: 17/07/2023 13:48:33-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

Prof. Dr. Cláudio Reichert do Nascimento –  
UFOB Avaliador

Dedico este trabalho para a vida e  
para a possibilidade de criar

## AGRADECIMENTOS

Entendo que escrever os agradecimentos, esse momento de citar todos aqueles que ajudaram na construção deste trabalho direta ou indiretamente, não é uma tarefa fácil. Buscarei aqui citar alguns nomes, mas sei que não conseguirei citar todo mundo que foi importante para a minha construção enquanto pessoa de um modo geral ou acadêmico de um modo específico. De qualquer forma, já deixo um agradecimento de antemão para todos que participaram em alguma medida na construção da minha narrativa e no meu processo de reconhecimento no outro.

Primeiramente gostaria de agradecer a minha família, minha mãe, Zeneide, meu pai, Santo, e meu irmão, Mailon. Vocês representam o meu alicerce e sei o quanto vocês não mediram esforços para facilitar a vida longe de casa em busca da minha construção pessoal. Obrigado por todo amor e incentivo!

Agradeço a minha namorada, Cecília, por estar comigo compartilhando todos os momentos, fico muito feliz em poder compartilhar mais esse momento com você. Amo poder construir uma narrativa de vida e companheirismo junto com você!

Também gostaria de agradecer a instituição federal, que surgiu por meio de lutas populares para democratizar o ensino superior. Obrigado Universidade Federal da Fronteira Sul por cumprir com excelência a sua finalidade: educação pública, gratuita e de qualidade.

No começo da introdução deste trabalho eu cito um veterano, que sempre me auxiliou nos debates filosóficos e inclusive foi um facilitador no meu ingresso a universidade, obrigado Derócio pelo apoio contínuo e pelas conversas.

Obrigado a todos os professores do colegiado de filosofia da UFFS de Chapecó, que tive o prazer de ter aula. Ao meu orientador, Elsie, com quem infelizmente não pude fazer nenhum CCR, mas que sempre me encorajou bastante na construção desse texto, sempre muito humano e compreensivo. Também agradeço à professora Cristina e ao professor Cláudio por terem aceitado fazer parte da banca.

Por último, mas não menos importante, agradeço aos meus amigos. Em especial aos que fizeram ativamente parte da minha formação com conversas teóricas e filosóficas. Obrigado colegas de graduação: Mateus C., Karen, Vanderleia, Priscila, Mateus R., Gabriel...

The sun is the same in a relative way but you're older,  
shorter of breath and one day closer to death

Pink Floyd - Time

## RESUMO

Entende-se o projeto hermenêutico de Paul Ricoeur, em última instância, um projeto que se preocupa com a busca do sentido, mesmo sendo uma busca infinitamente aberta, como afirma o próprio autor. O problema da pesquisa ancora-se na obra *Tempo e Narrativa*: é somente a narrativa que torna acessível a experiência humana de tempo? O tempo só se torna humano por meio da narrativa? Para isso é necessário compreender o fundamento central da argumentação, uma forma de enxerto entre as grandes teorias clássicas na filosofia que, em um primeiro momento, parecem não ter relação: o texto sobre o *Tempo* de Agostinho e a *Poética* de Aristóteles. No período antigo, Aristóteles faz uma estrutura acerca da narrativa das tragédias e destacando o caráter *mimético* das peças gregas na arte. Já no período medieval, Santo Agostinho, no livro XI das *Confissões*, fundamenta o conceito de tempo sendo um *distentio animi*. A compreensão hermenêutica que aproxima essas duas teorias, são importantes na filosofia ricoeuriana, em vários aspectos: como um novo modo de tratar a narrativa, sendo uma ferramenta semântica diferente conforme seu uso (literário e metafórico); como fornecedor de uma nova interpretação acerca do problema secular de definição do conceito “tempo”; como ponto fundamental para a construção de obras posteriores. No texto buscaremos entender como é possível o enxerto hermenêutico que compõe a tese central do livro *Tempo e Narrativa*.

Palavras-chave: Tempo; Narrativa; Hermenêutica; Paul Ricoeur.

## ABSTRACT

The hermeneutic project of Paul Ricoeur can be understood, ultimately, as a project concerned with the search for meaning, even though it is an infinitely open search, as stated by the author himself. The problem of the research is anchored in the work *Time and Narrative*: is it only through narrative that human experience of time becomes accessible? Does time only become human through narrative? In order to understand the central foundation of the argumentation, a kind of graft between the great classical theories in philosophy, which at first glance seem unrelated, is necessary: the text on Augustine's *Confessions* and Aristotle's *Poetics*. In the ancient period, Aristotle establishes a structure around the narrative of tragedies and highlights the mimetic nature of Greek plays in art. In the medieval period, Saint Augustine, in Book XI of the *Confessions*, establishes the concept of time as a *distentio animi*. The hermeneutic understanding that brings together these two theories is significant in Ricoeur's philosophy in several aspects: as a new way of approaching narrative, being a semantic tool that varies in its usage (literary and metaphorical); as a provider of a new interpretation of the long-standing problem of defining the concept of "time"; as a fundamental point for the construction of later works. In this text, we will seek to understand how the hermeneutic graft that forms the central thesis of the book *Time and Narrative* is possible.

Key-words: Time; Narrative; Hermeneutic; Paul Ricoeur.

## SUMÁRIO

<b>1.</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>2.</b>	<b>O TEMPO.....</b>	<b>15</b>
2.1.	AS APORIAS TEMPORAIS.....	16
2.2.	A ETERNIDADE.....	22
2.3.	A DIALÉTICA DO TRIPLO PRESENTE.....	27
<b>3.</b>	<b>A NARRATIVA.....</b>	<b>31</b>
3.1.	A CÉLULA MELÓDICA: mythos e mimesis.....	32
3.2.	A CONCORDÂNCIA E A DISCORDÂNCIA.....	37
<b>4.</b>	<b>TEMPO E NARRATIVA.....</b>	<b>43</b>
4.1.	A TRIPLA MÍMESIS.....	44
4.1.1.	MÍMESIS I.....	46
4.1.2.	MÍMESIS II.....	48
4.1.3.	MÍMESIS III.....	50
<b>5.</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>53</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Ao entrarmos em contato com história da filosofia ocidental, somos inseridos em um novo mundo, no qual parece existir uma certa linearidade<sup>1</sup> dos acontecimentos, um fio condutor que nos leva desde os pré-socráticos até os autores contemporâneos: suas teorias, o contexto que elas foram pensadas, bem como suas refutações, entre outros aspectos; também a filosofia pode se apresentar de forma que possamos estudar a partir de suas áreas<sup>2</sup> e/ou movimentos filosóficos, mudando a abordagem e a perspectiva sobre os mesmos conteúdos. De qualquer forma, independente das maneiras que a estudamos, conhecemos certas narrativas que direcionam a um recorte específico do todo da filosofia, ocasionando, invariavelmente, uma interpretação subjetiva e, posteriormente, intersubjetiva da mesma.

A trama da filosofia é cheia de reviravoltas, talvez não emocionantes em seu tempo latente, mas certamente cheias de interpretações quando olhadas com um certo distanciamento histórico e com uma boa narrativa. Algum tempo atrás, um veterano do curso, em uma metáfora, disse que a filosofia pode ser comparada com um cachorro correndo atrás de seu próprio rabo, onde o debate é sobre *como* o cachorro está correndo. Uns acham que é pela esquerda, outros vão dizer que é dando piruetas, ou ainda que nem rabo o cachorro tem. Quando tiramos o cachorro da metáfora e nos deparamos com as grandes questões da humanidade, a exemplo: “como podemos conhecer algo?”, encontramos uma variedade de teorias no esforço de explicar da forma mais satisfatória possível, a partir do contexto histórico e movimento filosófico pertencente, até surgir um novo questionamento (...).

Além disso, é certo também, que cada pessoa é resultado do seu tempo, o que culmina em uma certa limitação na interpretação de cada um, por exemplo, não podemos interpretar a palavra Deus da mesma forma que uma pessoa do período medieval interpretava, visto que a cultura e o contexto direcionam o sentido que é atribuído a cada signo ou palavra.

É neste jogo de interpretações e formas de narrar a filosofia de cada época que nos deparamos com as significativas viradas na história do pensamento humano, como a própria virada epistemológica ou a virada linguística, assim como a filiação filosófica na qual Paul Ricoeur pertence, a saber, a fenomenologia e hermenêutica.

---

<sup>1</sup> Devemos tomar cuidado com a palavra linearidade, visto que o passado não nos parece algo estático, sobretudo quando narramos sobre seus acontecimentos.

<sup>2</sup> O debate sobre qual é a melhor abordagem metodológica didática é grande entre escolher uma exposição mais voltada à história da filosofia (uma linearidade cronológica da história do pensamento) ou uma exposição sobre as áreas da filosofia (metafísica, ontologia, ética, política, epistemologia, etc.).

Paul Ricoeur nasceu na França do ano de 1913, passando por grandes e diversos conflitos ocorridos na Europa de seu tempo, inclusive a Segunda Guerra mundial, eventos que moldaram fortemente o pensamento de grandes intelectuais da época. Ricoeur surge na história da filosofia em uma cultura hermenêutica, que não é apenas mais um método de interpretar as coisas, mas sim um método voltado ao próprio ato interpretativo, primeiro das sentenças nas frases, de compreender a intenção de determinado texto, e posteriormente das ações no mundo. Isso quer dizer que a interpretação aqui é colocada como foco e não apenas algo que ficava subentendido no desenvolvimento teórico de cada pensador.

Mais precisamente, se um texto pode ter vários sentidos, por exemplo, um sentido histórico e um sentido espiritual, é preciso recorrer a uma noção de significação muito mais complexa do que a dos signos ditos unívocos que uma lógica da argumentação requer (RICOEUR, 1989, p. 6).

O autor possui uma vasta obra, com várias contribuições para a filosofia, que transpassa a análise da linguagem até a análise da ação, seja ela epistemológica, ética, com compromisso factual ou como narrativa fictícia. Possui, ainda, uma ampla formação filosófica e abordagem predominantemente hermenêutica, fenomenológica e existencialista. O autor faz constantes diálogos com toda a tradição da história do pensamento, coordenando uma espécie de “conciliação”<sup>3</sup> teórica entre diversas correntes, como a fenomenologia e a psicanálise<sup>4</sup>, por exemplo. Como ele escreve, sobre a intenção da obra, logo no começo do livro *O Conflito das Interpretações*: “O meu propósito é explorar aqui as vias abertas à filosofia contemporânea por aquilo a que se poderá chamar o enxerto do problema hermenêutico no método fenomenológico”. (RICOEUR, 1989, p. 5).

O problema que será exposto neste trabalho apresenta uma das conciliações teóricas feitas por Ricoeur na obra *Tempo e Narrativa*, mais precisamente no começo do primeiro tomo. A obra surge no caminho aberto pelo livro *Metáfora viva* (1975), esse que debate sobre os jogos da linguagem, apresentando a metáfora como uma variação semântica da comunicação. Ricoeur então publica, em 1983, *Tempo e narrativa*, em que, aponta a linguagem como fornecedora de uma nova roupagem semântica, como uma reconfiguração temporal, dessa vez mais preocupado com o modo literal e literário da linguagem, também buscando aproximar as formas de narrativa fictícias e não fictícias, esse que por sua vez abre

---

<sup>3</sup> O termo *conciliação* aqui é usado entre aspas visto que o movimento feito pelo autor não busca acabar com as diferenças das duas teorias, mas sim, aproveitar suas diferenças em uma nova interpretação.

<sup>4</sup> Discussão presente no livro *O Conflito das interpretações* publicado originalmente em 1969.

portas para o problema da *identidade narrativa*, conceito que será retomado em escritos posteriores, principalmente em *O Si-mesmo como Outro*.

Tratando justamente da passagem entre a análise da linguagem para a análise da ação, a obra *Tempo e Narrativa* é dividida em três tomos, onde o autor defende a tese que “o tempo se torna humano na medida que está articulado de maneira narrativa; em contraposição, a narrativa é significativa na medida em que desenha as características da experiência temporal”. (RICOEUR, 2010, p. 9).

Por hora, nos limitaremos apenas na gênese desse empreendimento, que fundamenta a tese central do livro. Busca-se demonstrar os encadeamentos filosóficos feitos pelo autor no seu trabalho hermenêutico ao realizar uma espécie de enxerto<sup>5</sup> de duas grandes obras clássicas da filosofia para construir sua tese. Por um lado, Agostinho, em seu livro *Confissões*, preocupa-se com o já clássico debate sobre a configuração do tempo; por outro lado Aristóteles, no livro *Poética*, se preocupa com o processo de configuração da narrativa. É a partir dessas duas discussões, onde em um primeiro momento nos parece tão distintas, que Ricoeur faz germinar sua teoria acerca da natureza do tempo humano.

A escolha desses dois autores tem uma dupla justificação. Primeiramente, eles nos propõem duas entradas *independentes* no círculo de nosso problema: uma, pelo lado dos paradoxos do tempo, a outra, pelo lado da organização inteligível da narrativa. (RICOEUR, 2010, p. 10).

Ainda, busca-se apresentar a leitura do autor sobre ambos os textos clássicos, dessa forma nos limitando a interpretação ricoeuriana<sup>6</sup>. Sendo assim, primeiramente iremos nos aprofundar nas discussões agostinianas sobre as aporias do tempo, em que se pode destacar como inicial, a aporia sobre uma ontologia do tempo. Essa aporia chega em uma encruzilhada teórica diante da questão posta: “*o que é o tempo?*”. Percebe-se que o ponto central da discussão não é simplesmente como o percebemos, mas sobre o *ser* ou *não ser* dele, levantando questões de *como é* e *onde está* o tempo. Agostinho tenta resolver essa aporia poeticamente (RICOEUR, 2010), introduzindo o assunto como parte de uma discussão maior que trata sobre a eternidade, chegando à conclusão sobre algo do espírito humano, a *distentio animi* (capacidade de se desprender do momento atual através da memória e da expectativa) inserida na *intentio* (forma dialética da atenção, como tripartição do tempo presente),

---

<sup>5</sup> O termo *enxerto* aqui pode ser entendido de forma semelhante ao termo *conciliação* utilizado anteriormente, porém aqui surge uma ideia de complementação de uma teoria à outra.

<sup>6</sup> A escolha de nos limitarmos a interpretação do autor é estratégica devido a envergadura, não apenas das obras clássicas, mas também das tradições que se seguiram a partir delas, e será melhor explicada no começo do primeiro capítulo.

causando uma discordância na própria natureza do tempo. É assim que nasce uma fenomenologia do tempo, no seio da questão ontológica.

Em um segundo momento, seguiremos para os comentários sobre a composição da intriga (*mythos*) aristotélica, entendida como uma concordância por excelência, visto que uma história narrativa deve possuir algum grau de verossimilhança entre os fatos, buscando o efeito de purificação (*katharsis*) no público. Para além disso, busca-se compreender, a partir de Ricoeur, a total extensão e independência do conceito de *mimesis*, que se encontra dissolvido no processo teatral dentro da obra aristotélica.

A partir deste ponto, podemos destacar as pretensões do autor com alguns conceitos específicos, sobretudo o de *distentio animi* e de como o remover do debate sobre a eternidade, preservando ao máximo a integridade do conceito original, bem como, alargar o conceito de *mimesis* aristotélica, de forma a ampliá-lo para além da narrativa ficcional.

Como aponta Gentil (2010) na introdução da obra *Tempo e Narrativa*:

Ele [Paul Ricoeur] considera necessário elucidar as relações entre “explicação histórica” e “compreensão narrativa”, passando pelo exame cuidadoso das teorias nomológicas e narrativistas da história. Acompanha o movimento interno de cada uma das perspectivas, para revelar tanto suas possibilidades quanto seus próprios limites, antes de concluir de forma bem sustentada por aquela relação inevitável ainda que indireta, entre historiografia e narração. [...] A reflexão sobre a historiografia e seus modelos extremos só revelará todo seu alcance ao ser cruzada com a reflexão sobre as narrativas de ficção, já que é em conjunto que, afirma ele, narrativa histórica e narrativa de ficção refiguram o tempo. (RICOEUR, 2010, p. XV [introdução escrita por Hélio Salles Gentil])

Vale ressaltar que será suprimido do nosso trabalho os momentos da obra<sup>7</sup> em que Ricoeur se preocupa mais especificamente com o debate entre a historiografia nomológica e a historiografia narrativista, parte esta, voltada para o debate da filosofia da história, bem como, não nos aprofundaremos na terceira parte da obra (tomo II), que corresponde a configuração do tempo na narrativa de ficção. Sendo assim, o recorte aqui presente, estará voltado principalmente à primeira parte (tomo I), onde podemos melhor entender o processo feito pelo autor para conceber o enxerto filosófico, bem como o processo de reconfiguração temporal oferecida pela tripla *mimesis*.

Como o leitor perceberá, *configuração*, *prefiguração* e *refiguração* são noções apresentadas e esclarecidas logo na formulação da *mimesis* em três momentos, embora venham a ganhar mais substância e densidade com o desenvolvimento da obra. [...] Daí que a compreensão da configuração do tempo pelas narrativas exige

---

<sup>7</sup> A obra é dividida em três tomos que totalizam quatro partes. Tomo I: O círculo entre a narrativa e a temporalidade; A história e a narrativa. Tomo II: A configuração do tempo na narrativa de ficção. Tomo III: O tempo narrado

não só a consideração dos elementos temporais presentes em sua estrutura como também sua inserção na *totalidade do arco hermenêutico* desenhado pelo desdobramento da *mimesis* em três momentos. (RICOEUR, 2010, p., XV - XVII [introdução escrita por Hélio Salles Gentil])

Por fim, esclarecemos que o foco da pesquisa será o processo "conciliatório" das duas teorias das quais nos direcionam a tripla *mimesis* que, por sua vez, fornece abertura para o entendimento do processo de *reconfiguração* temporal, de compreensão do *sentido* e, sobretudo, do conceito ricoeuriano de *identidade narrativa*.

## 2. O TEMPO

Dentre a vasta gama de possíveis problemas filosóficos, podemos destacar a discussão sobre a natureza do tempo, assumida posteriormente por Ricoeur em sua obra. Um dos mais enigmáticos e interessantes debates da tradição filosófica e, conseqüentemente, científica. O que é o tempo? Como bem descrito por Agostinho (1973, p. 236): “Se não me perguntarem o que é o tempo, eu sei o que é o tempo, mas se me perguntarem o que é o tempo, eu já não sei o que é”. Esta resposta representa, sobretudo, a incapacidade de analisar um objeto que nos aparece tão presente e ao mesmo tempo tão inalcançável para possíveis investigações. Partindo, não apenas do pressuposto agostiniano, mas de sua teoria sobre um tempo psicológico, é que Ricoeur se debruça para pensar uma solução poética sobre a enigmática percepção de tempo humana.

A leitura criativa, pertinente e sagaz das célebres meditações agostinianas sobre o tempo (Confissões, livro XI), permitiu a Ricoeur chegar ao binómio elementar da *intentio* e *distentio animi* e ao inspirador exemplo da recitação do salmo que o encaminha para a senda da narrativa. (SOARES, 2016, p. 159)

Entretanto para entrar na problemática agostiniana sobre a temporalidade, e de como esta abriu portas para a conciliação da narrativa, é importante destacar dois pontos que irão ajudar a entender o tom e a proposta deste trabalho de conclusão de curso. Primeiramente, assim como toda a tradição filosófica, o conceito de tempo tem sido debatido por diversos teóricos e com as mais diferentes perspectivas e esforços reflexivos, o que será exposto aqui representa uma concepção muito específica que visa utilizar o conceito de tempo agostiniano como suporte teórico para realizar uma espécie de enxerto filosófico. Em segundo lugar, que vem de encontro a primeira observação, cabe ressaltar que a apresentação dos conceitos trabalhados repousarão sobre a interpretação feita por Paul Ricoeur e exposta em sua obra *Tempo e Narrativa*<sup>8</sup>.

O percurso escolhido para a exposição desta problemática se assemelham a ordem que surge na obra acima citada. Portanto, parte-se das aporias temporais que as teorias do tempo cosmológico apresentam e de como, na interpretação de Ricoeur, Agostinho faz o esforço para se desvencilhar das aporias abrigoando o tempo sobre um viés psicológico. Em um segundo momento, será inserido o debate e os desafios oferecidos pelo problema sobre a

---

<sup>8</sup> Com isso, busco esclarecer a ambição do trabalho, que apesar de ter a leitura dos clássicos, repousará na interpretação de Ricoeur sobre estas. Em alguns momentos pode existir um distanciamento interpretativo dos clássicos, porém a proposta do trabalho não será afetada, visto que o objetivo é entender como se dá a conciliação dessas teses na obra *Tempo e Narrativa*.

eternidade, este que representa um ponto crucial para a filosofia agostiniana mas de menos importância para a filosofia de Ricoeur sobre o tempo.

Por fim, veremos que ao se desvencilhar das aporias, surgem dois conceitos importantes para Agostinho, é nesse ponto que aparece a grande originalidade da teoria do filósofo de Hipona e também o germe da filosofia e do enxerto proposto por Paul Ricoeur.

## 2.1. AS APORIAS TEMPORAIS

Antes de apresentar as aporias<sup>9</sup> abertas decorrentes da concepção cosmológica do tempo, se faz necessário dar um passo atrás, e apresentar algumas visões antigas sobre o tempo<sup>10</sup>.

Neste sentido é importante destacar que “até Platão a explicação do tempo aparece sob o signo do mito, devido à influência que as narrativas míticas exerciam no entendimento e justificação dos fenômenos” (SOARES, 2013, p. 16). Assim como a maioria das perguntas respondidas filosoficamente após Platão, ou até mesmo respondidas com discurso racional da realidade, com os pré-socráticos, a questão sobre a realidade (inclusive acerca do tempo) encontravam um conforto nas narrativas mitológicas da tradição grega. Para Platão, a título de exemplo, como aparece no diálogo “o Timeu, é a de que o tempo é uma imagem em movimento da eternidade, o denominado aion” (SOARES, 2013, p. 25). Mas as respostas aos poucos iam se desvinculando do sentido mitológico e, assim como coloca Soares (2013), na obra focada nos conceitos sobre tempo, mythos e praxis e que servirá como suporte para a pesquisa:

Aristóteles é o primeiro filósofo a apresentar uma explicação desprovida do caráter mítico, uma visão cosmológica do tempo, onde prevalece como fundamental a sua ligação ao movimento. Plotino é o primeiro a fazer depender o tempo da alma, não da alma humana, novidade que será introduzida por Agostinho, mas da alma do mundo. (SOARES, 2013, p. 16)

Ao retirar o caráter mítico da visão sobre o tempo, Aristóteles encontrou o tempo circunscrito na problemática do movimento, sobretudo dos astros. A visão cosmológica

---

<sup>9</sup> Dentro da filosofia, uma aporia é um beco teórico sem saída. Dado uma pergunta filosófica qualquer, os argumentos racionais se encontram em uma posição delicada que não permite a afirmação nem a negação de determinada teoria.

<sup>10</sup> É importante ressaltar a ocidentalidade das teorias apresentadas no texto. Evidentemente que outras culturas fora do eurocentrismo também pensam a questão da temporalidade humana, teorias asiáticas e africanas, não lembradas no cânone filosófico.

entende o tempo como um ser existente na realidade, independente da vontade humana, logo, um problema ontológico do tempo. Mas por hora deixaremos esse problema de lado.

Para Aristóteles (1994), o tempo é um atributo da natureza, que está em constante mudança, tendo em vista a ontologia aristotélica que se apresenta em quatro modos (formal, material, motriz e final), as coisas da natureza estão em uma constante mudança entre ato e potência em direção a uma teleológica, ou o primeiro motor imóvel. O tempo, pode ser analisado, analogamente, a uma linha onde cada instante pode ser representado por uma variável (A, B, C, D...), o *agora*, para Aristóteles, depende de qual variável é analisada na linha temporal. Se pegarmos o ponto “C” como instante, ele representa o presente, “B” representa o passado e “D” representa o futuro. Mas, o tempo não é propriamente o movimento entre essas variáveis, mas está em alguma medida relacionado. “Reconhecemos o tempo quando distinguimos o antes e o depois no movimento. Aristóteles não identifica o tempo com o movimento ou a extensão, porém define-o como o número do movimento segundo o antes e o depois” (SOARES, 2013, p. 28).

É somente depois, com a *distentio animi*, que Agostinho irá entender o tempo como um movimento da alma humana. Uma questão psicológica, que irá buscar resolver (ou, pelo menos, dar um passo adiante) as aporias ontológicas levantadas pela concepção cosmológica do tempo, que serão abordadas mais adiante. Mas a tentativa de se desvencilhar da ligação do tempo como uma medida numerada do movimento, não é original de Santo Agostinho. Antes dele, o filósofo neoplatônico Plotino, procurou atribuir a noção de tempo a ideia de alma do mundo:

O filósofo neoplatônico não reconhece a natureza matemática do tempo, pois o número é inconciliável com a infinitude temporal. Para ele, o conceito mais importante é o de “vida”, porque o tempo está de algum modo relacionado com o movimento do universo, movimento este que provém da vida da alma. Todavia, o tempo não é essencialmente uma medida, é só por acidente que nos revela a quantidade do movimento. [...] Tal como este nosso universo sensível imita o mundo inteligível e é produzido pela alma, o tempo, que é a vida da alma no universo, imita a eternidade, que é a vida do intelecto. Ou seja, o tempo é a vida da alma como a eternidade é a vida do intelecto. (SOARES, 2013, p. 30)

Porém, como informado anteriormente, o objetivo aqui não é se aprofundar em nenhuma das noções antigas de tempo, apenas perceber como os pressupostos cosmológicos serviram como meio para Agostinho pensar de outra maneira as aporias que serão apresentadas a seguir e, posteriormente, como Ricoeur entende essa questão.

Podemos destacar, portanto, duas aporias que surgem no núcleo da investigação temporal.

A primeira aparece quando retomamos à pergunta: “O que é o tempo?”, e percebemos que a questão central (*o que é*) apresenta-se em um caráter ontológico, logo: “O que é o *ser* do tempo?”. Por um lado, para falarmos positivamente sobre um tempo que *é* presente, *é* passado e *é* futuro, pressupõem-se a existência real do tempo, da qual pode ser referida como existindo independente da vontade ou percepção humana. Na visão cosmológica, dentre a sucessão numérica do movimento, o agora representa um número que transita e não pode ser apreendido, ou que nunca pode ser divisível em uma parte imóvel. Por outro lado, “o argumento cético é bastante conhecido: o tempo não tem ser, porque o futuro ainda não é, porque o passado já não é e o presente não permanece”. (RICOEUR, 2010, p. 17).

Se pensarmos na linguagem, enquanto falamos sobre o tempo, podemos perceber que o problema ontológico se amplia, não apenas em *o que é* o tempo, mas, *como* podemos falar positiva e negativamente do tempo, nos direcionando novamente para uma aporia temporal. Percebemos que a cada passo teórico que é dado, surgem novos problemas que não deixam escapar da aporia:

Assim, o paradoxo ontológico opõe não só a linguagem ao argumento cético, mas a linguagem a si mesma: como conciliar a positividade dos verbos “ter passado”, “sobrevir”, “ser” e a negatividade dos advérbios “já não”, “ainda não”, “não... sempre”? Portanto, a pergunta fica circunscrita: *como* pode o tempo ser, se o passado já não é, se o futuro ainda não é e se o presente não é sempre? (RICOEUR, 2010, p.17)

A solução de Agostinho é elegante ao negar o caráter cosmológico do tempo, tirando o movimento dos astros como critério de medida temporal e alocando-o na alma humana, e não do mundo como fez Plotino. É justamente por isso que podemos entender a percepção ontológica do tempo em Agostinho como psicológica, não cosmológica, abrindo assim, o que podemos vislumbrar talvez como o início da concepção fenomenológica do tempo. Este deslocamento teórico gera um impacto enorme na aporia ontológica, deslocando a aporia entre o ser e o não ser do tempo, diante do movimento dos astros e da ambiguidade linguística da positividade e da negatividade dos enunciados temporais, para uma concepção psicológica na qual é considerado o triplo presente do tempo.

Visto que, na concepção agostiniana, o tempo é uma característica da alma humana, a existência de um passado, de um presente e de um futuro, não dizem respeito um tempo exterior, mas um presente que se dá simultaneamente de três modos no interior dos indivíduos: o presente do passado; o presente do presente; o presente do futuro. De outro modo, o “aqui e agora”, carrega consigo três presentes que se traduzem em três estágios psicológicos. Ou seja, quando *agora* pensamos no passado (presente do passado), o que está

em questão é nossa memória, quando *agora* pensamos no futuro (presente do futuro), o que se coloca em questão é nossa expectativa, por fim, quando *agora* pensamos no presente, é a atenção que se destaca. Além disso, podemos entender a memória como imagem-vestígio e a expectativa como imagem-sinal que se configuram no presente. Como apresentado por Ricoeur, a noção de imagem vestígio e sinal, iniciam um novo enigma na problemática da aporia ontológica:

Tomemos a memória: é preciso dotar certas imagens da capacidade de fazer referência a coisas passadas (cf. a preposição latina *de*); estranha capacidade, com efeito! Por um lado, o que, nesta condição, existem “ainda” (*adhuc*) (18, 23) na memória. Essa pequena palavra “ainda” (*adhuc* é simultaneamente a solução da aporia e a fonte de um novo enigma: como é possível que as imagens-vestígios, os *vestigia*, que são coisas presentes, gravadas na alma, sejam ao mesmo tempo “a respeito do” passado? A imagem do futuro coloca uma dificuldade semelhante; diz-se que as imagens-sinais “já são” (*jam sunt*) (18, 24). Mas “já” significa duas coisas: “o que já é não é futuro e sim presente” (18, 24); nesse sentido, não se veem as próprias coisas futuras que “ainda não” são (*nondum*). Mas “já” marca, além da existência presente do sinal, seu caráter de antecipação: dizer que as coisa “já são” é dizer que por meio do sinal anuncio coisas, que posso predizê-las; assim, o futuro é “dito de antemão” (*ante dicatur*). A imagem antecipadora não é portanto menos enigmática que a imagem vestigial. (RICOEUR, 2010, p. 24-25)

Portanto, para encerrar a exposição da primeira aporia temporal, destacamos o enigma da imagem-sinal e imagem-vestígio, que se fazem presente, respectivamente, na expectativa (como presente do futuro) e na memória (como presente do passado). “O que constitui enigma é a própria estrutura de uma imagem que ora vale como vestígio do passado, ora como sinal do futuro” (RICOEUR, 2010, p. 25).

A segunda aporia aparece de carona com a primeira. Ou seja, junto com a questão do ser ou não ser do tempo, surge a questão da *medida* do tempo. Primeiramente, na perspectiva cosmológica, se admitirmos os argumentos cétricos do não ser do tempo (que o passado já não é, o presente não permanece e o futuro ainda não é), como é possível medir algo que não possui ser? A aporia também não se resolve se admitirmos o tempo como uma sucessão numerada do movimento e que, para medir o tempo, bastaria medir os números dessa sucessão. Contra essa concepção podemos levantar algumas dificuldades, observadas por Ricoeur (2010), a saber: I- Os astros, assim como outro corpo, podem variar sua velocidade. Se assumirmos que, assim como Aristóteles, o tempo é algo do movimento, mas não propriamente o movimento, não só dos astros podemos derivar o tempo, mas de qualquer outro corpo móvel da natureza. Levando esse raciocínio um pouco mais adiante, assim como observamos outros corpos na natureza variando a sua velocidade de movimento, podemos

deduzir que existe a possibilidade dos astros também não possuírem uma velocidade constante. Assim, o movimento dos astros, do qual nos parece possibilitar uma medida mais exata do tempo, como no relógio e no calendário, não seriam tão exatas e objetivas quanto imaginamos; II- Não medimos apenas movimento, medimos pausas. Nesse ponto é usado o exemplo do oleiro com seu torno<sup>11</sup>. Em uma hipótese, se os astros parassem seu movimento, e o torno do oleiro não, seria necessário utilizar um outro movimento para demarcar a constância dos relógios e calendários, dada a possibilidade de percebermos o tempo nas pausas entre os movimentos de outros objetos; III- "Subjacente às pressuposições anteriores está a convicção, instituída pelas Sagradas Escrituras, de que os astros são apenas luminares destinados a marcar o tempo. Assim rebaixados, por assim dizer, os astros não podem, por seu movimento, constituir o tempo (RICOEUR, 2010, p. 28)".

Por fim, é nos apresentado a saída encontrada por Santo Agostinho. Percebendo que, para responder *como medimos o tempo*, é necessário refletirmos: *onde essa medida é feita?* Como exposto acima, a medida cosmológica enfrenta problemas ao ser levantada a possibilidade de inconstância do movimento ou até mesmo do cessar do movimento. Mais uma vez, é no interior da percepção, ainda não como fenomenologia, mas como operação psicológica que Agostinho encontra um lugar onde é possível *medir* o tempo.

Pelo que, parece-me que o tempo não é outra coisa senão *distensão*; mas de que coisa o seja, ignoro-o. Seria para admirar que não fosse da própria alma. Portanto, dize-me, eu Vo-lo suplico, meu Deus, que coisa meço eu, quando declaro *indeterminadamente*: "Este tempo é mais longo do que aquele", ou quando digo *determinadamente*: "Este é o duplo daquele outro"? Sei perfeitamente que meço o tempo, mas não o futuro, porque ainda não existe. Também não avalio o presente, pois não tem *extensão*, nem o passado, que não existe. Que meço eu então? O tempo que presentemente decorre e não o que já passou? Assim o tenha dito eu. (AGOSTINHO, 1973, p. 252)

A medida da passagem do tempo, ocorre na alma humana, assim como o problema ontológico. Agostinho, então, diz que é na distensão da alma (*distentio animi*) entre a memória, a atenção e a expectativa que podemos medir o tempo. A grande diferença dessa concepção, é que o referencial de medida não está mais no exterior como na perspectiva cosmológica, mas no interior de quem percebe o movimento. Pondo essa questão, o problema sobre a medição do tempo cronológico permanece, visto que a medida psicológica também não é objetiva, mas parece existir um avanço quanto ao lugar de onde se mede o tempo. E aqui cabe a distinção entre o tempo contado (*Chronos*) e o tempo vivido (*Kairós*).

---

<sup>11</sup> Oleiro é o profissional que produz cerâmica, usando o torno para girar o material, facilitando a modelagem da peça.

Na mitologia grega, *Chronos* é o deus do tempo que não para, do tempo cosmológico que não perdoa. Já *Kairós* é o deus do tempo sentido, que faz um acontecimento ser memorável. Uma das principais diferenças que podemos destacar, é que: o tempo cronológico é quantitativo, e dele podemos derivar os calendários e relógios; e o tempo kairológico é qualitativo, não pode ser medido, apenas vivido.

Esse tempo quantitativo ou cronológico nem sempre é regular e nem sempre se ajusta às nossas memórias e expectativas. Basta verificarmos que se viajarmos da Austrália para Portugal, ganhamos cerca de doze horas cronológicas, o tempo cronológico recua, mas, nem o prazo de vida aumenta nem ficamos mais novos, pois não recuamos no tempo que consome o nosso ser e que está associado à mudança; de facto, ninguém vence o tempo. Por outro lado, o tempo vivido, experienciado, não se confina a essas flutuações temporais. Poderíamos até parar, por um acordo mundial, a contagem das horas, mas não conseguiríamos estancar o fluxo temporal que nos arrasta, no qual vivemos, do qual temos uma percepção mental, mas, principalmente, com o qual cosemos retalhos de vida. (SOARES, 2013, p. 133)

Após a apresentação destas duas aporias iniciais, usando Aristóteles para contrapor Agostinho, entre a visão cosmológica e psicológica, percebemos que “não só Agostinho (como Aristóteles) procede sempre a partir das aporias aceitas da tradição, mas a resolução de cada aporia dá lugar a novas dificuldades que não cessam de levar a investigação sempre mais adiante” (RICOEUR, 2010, p. 14).

O movimento utilizado por Ricoeur em seus textos é conciliatório frente as duas teorias divergentes, aproveitando o que pode ser, de certo modo, enxertado em cada uma delas para criar algo totalmente novo. Outros exemplos seguem mais adiante, já no terceiro tomo de *Tempo e Narrativa*, ao estender o debate sobre as aporias temporais na tradição filosófica. Husserl, Kant e Heidegger aparecem na esteira das possíveis resoluções teóricas sobre o tempo, todas minuciosamente analisadas e enxertadas na sua teoria. Por hora nos deteremos nas concepções até então apresentadas para deslumbrar de uma forma mais nítida este “enxerto” (Agostinho/Aristóteles) em específico.

Neste caso, assim como é feito com Husserl e Kant no tomo três, o autor usa teorias que parecem ser contraditórias para aproveitar o que de mais fecundo há nelas, e assim fundamentar a tese de *Tempo e Narrativa*. Em outros momentos, como será exposto mais adiante, o autor utiliza alguma chave teórica específica para fundamentar sua tese (como é feito também com Aristóteles e Heidegger), aqui nos interessa a questão aristotélica exposta no primeiro tomo. Com ela será possível constituir o objetivo deste breve trabalho de conclusão, para melhor entender o germe da tese circular: “o tempo se torna humano na medida que está articulado de maneira narrativa; em contraposição, a narrativa é significativa

na medida em que desenha as características da experiência temporal”. (RICOEUR, 2010, p. 9).

Ricoeur apercebe-se do fosso que estes filósofos vão cavando entre um tempo visto da perspectiva da cosmologia, relacionado com o movimento dos astros, e um tempo interno, psicológico, que está relacionado, de uma forma que não sabemos explicar, com o anterior, mas ainda assim bem diferente, desde logo porque não é unidireccional nem irreversível, sendo a consciência humana capaz de o percorrer nos dois sentidos, e nessa função sofrer a extensão do próprio tempo. (SOARES, 2016, p 160)

Antes de darmos o próximo passo na pesquisa, para ver como a concepção de triplo presente e de *distentio animi* agostiniana se complementam em uma dialética do triplo presente, precisamos pensar, junto com Ricoeur, a ideia de temporalidade humana em contraste com a eternidade divina, tão importante para a construção dos conceitos de Santo Agostinho.

## 2.2. A ETERNIDADE

Agostinho apela para um tempo divino, recaindo em um debate sobre a eternidade, para fazer contraponto com o tempo humano. Ricoeur (2010) vê a necessidade de isolar o debate da temporalidade humana e suas aporias da reflexão sobre a eternidade. Dividiremos a exposição aqui em dois momentos distintos: buscaremos entender como Santo Agostinho compreendia a eternidade e como esta está intrinsecamente ligada à concepção de *intentio* e *distentio animi*; posteriormente como, na interpretação ricoeuriana, o debate sobre a eternidade é uma manobra teórica que Agostinho precisa fazer para amarrar sua teoria e fundamentar a noção de Deus. “Nesse sentido, a própria tese de que o tempo está “na” alma e encontra “na” alma o princípio de sua medida basta-se amplamente a si mesma, uma vez que responde a aporia interiores à noção de tempo”. (RICOEUR, 2010, p. 40).

Logo no início do Livro XI das *Confissões*, ao suplicar suas preces a Deus, Agostinho se depara com questões levantadas por pessoas de célicas e/ou pagãs, como: “que fazia Deus antes de criar o céu e a terra?”. É sobre este tipo de questionamento que o filósofo de Hipona se debruçou para definir o que seria o outro do tempo.

Partindo da tese criacionista, percebemos que a pergunta acima apresentada se depara com um problema lógico, visto que Deus criou o céu e a terra e tudo que existe no Universo, inclusive o espaço e o tempo, então, como Ele poderia existir no tempo antes mesmo de tê-lo criado? Este é um dos princípios que colocam a natureza divina em uma posição diferente da

humana para o teólogo. Deus concebe e conhece as criaturas de um modo diferente do nosso. Desse modo, o “tempo” de Deus, é diferente do humano. Ou melhor, a *eternidade* divina se opõe ao *tempo* humano, sendo ela, o outro do tempo.

Essa ideia é melhor representada com o exemplo da fala. Quando falamos, e o som ressoa, este inicia e retorna *do* e para o *silêncio*, ou seja, é um som transitório. Por outro lado, é necessário conceber a criação a partir do verbo: visto que tudo que está no Universo é criação de Deus, não existia matéria para ser modelada em uma criação, mas a própria matéria, tempo e espaço são enunciados por Deus de uma forma única e simultânea. Não existe um antes da enunciação divina, pois ela não se dá no tempo, se dá na eternidade.

Todas estas criaturas que Vos louvam como a Criador de tudo. Mas de que modo as fazeis? Como fizestes, meu Deus, o céu e a terra? Sem dúvida, não fizestes o céu e a terra no céu ou na terra, nem no ar ou nas águas, porque também estes pertencem ao céu e à terra. Nem criastes o Universo no Universo, porque, antes de o criardes, não havia espaço onde pudesse existir. Nem tínheis à mão matéria alguma com que modelásseis o céu e a terra. Nesse caso, donde viria essa matéria que Vós não criáreis e com a qual pudésseis fabricar alguma coisa? Que criatura existe que não exija a vossa existência?

Portanto, é necessário concluir que falastes, e os seres foram criados. Vós os criastes pela vossa palavra. (AGOSTINHO, 1973, p. 238)

Para Agostinho, é por meio da inteligência que conseguimos conceber e compreender uma fala no tempo, e, apesar de serem coisas diferentes, é também por meio da inteligência que, embora de proporções infinitamente maiores, conseguimos conceber o Verbo Eterno, mas como um outro do tempo. Tendo em vista que o tempo não é (não tem ser) nada fora da percepção psicológica, para Agostinho, se faz necessário entender de onde surge a percepção temporal que se dá na *distentio animi*. Como somos seres mortais, percebemos as coisas como transitórias. Deus eterno, que não morre, não perceberia a transitoriedade temporal, pois a forma que Lhe aparece não é transitória, é fixa, una. Na eternidade nada passa, tudo é presente.

Voltando para o argumento cético sobre a posição cosmológica, sabemos que o presente não consegue ser apreendido, visto que pode ser dividido cada vez em uma unidade menor e que sempre nos escapa. Por exemplo, este ano me é presente, mas não todo ele, apenas este mês. Mas este mês também não é inteiramente presente, apenas uma parte dele, o dia. Por sua vez, o dia também não é simultaneamente presente, apenas numa sucessão de horas. As horas nos minutos, os minutos em segundos, que cada vez pode ser dividido em uma parte menor. Dessa forma o presente sempre nos foge e não conseguimos conceber o *eterno presente divino* em sua plenitude.

É com um esforço da inteligência e pela distensão da alma que conseguimos conceber a eternidade divina, não a entendendo em sua totalidade, mas acessando ela por uma via negativa, sendo o outro do tempo humano.

Assim nos convida a compreender o Verbo, Deus junto a Vós, que sois Deus, o qual é pronunciado por toda a eternidade e no qual tudo é pronunciado por toda eternidade e no qual tudo é pronunciado eternamente. Nunca se acaba o que estava sendo pronunciado nem se diz outra coisa para dar lugar a que tudo se possa dizer, mas tudo se diz *simultânea e eternamente*. (AGOSTINHO, 1973, p. 239)

Portanto, o debate sobre a eternidade divina é de extrema importância para o conceito de tempo humano em Santo Agostinho. Se tirarmos a ideia de eternidade, o próprio conceito de tempo não se sustentaria, sendo impossível conceber a *distentio animi* sem o Verbo de Deus.

Mas, na leitura da obra ricoeuriana, o debate sobre a eternidade não acrescenta e nem deixa fragilizado a problemática sobre o tempo humano, pois está no próprio conceito de *distentio animi* a resolução das aporias sobre o ser e a medida do tempo. Nessa leitura, a função da eternidade nas *Confissões* de Agostinho são três:

Sua primeira função é situar toda a especulação sobre o tempo no horizonte de uma *ideia-limite* que obriga a pensar simultaneamente o tempo e o outro do tempo. Sua segunda função é intensificar a própria experiência da *distentio* no plano existencial. Sua terceira função é convocar essa mesma experiência a se superar na direção da eternidade e, portanto, a se *hierarquizar* interiormente, opondo-se à fascinação pela representação de um tempo retilinear. (RICOEUR, 2010, p. 41)

Agora buscaremos entender melhor a posição do filósofo francês frente a questão da eternidade levantada por Agostinho. Em primeiro lugar, a demarcação de uma *ideia-limite* para pensar o outro do tempo, se apresenta no texto medieval de um modo no qual não podemos separar a ideia de tempo da ideia de eternidade. Esse tópico em certa medida já foi desenvolvido na primeira parte da exposição, o que cabe sublinhar aqui é, sobretudo, a impossibilidade de existir um tempo sem existir a eternidade.

Como sabemos, Santo Agostinho é um filósofo neoplatônico. Consequentemente, a tradição cristã afirmada por ele, se apoia muito nas teorias de Platão, da qual não encontra um valor de verdade no plano sensível, apenas em um plano inteligível, que pode ser acessado utilizando o método dialético. Esta é uma forma de hierarquizar pensamentos visando as formas puras, ou seja, o plano das ideias, superando, assim, a opinião que provém do plano sensível. Por outro lado, é Deus (que existe independente do Universo) no contexto do filósofo de Hipona, que representa a Verdade e nos aparece como revelação do Verbo.

Portanto, quando Platão e Agostinho dão a entender que o tempo é algo relacionado com a eternidade, devemos perceber o paralelo mas, principalmente, as diferenças das duas teorias.

Em um primeiro momento parece que as duas teorias sobre o tempo são iguais, pois ambas afirmam que o tempo é, em contraste com a eternidade. Para Platão, o tempo permanece dentro de uma cosmologia, visto que ele é a participação da *Ideia Pura* de eternidade. Já, em Agostinho, o tempo não tem *ser* fora da percepção humana, nem como forma de participação da eternidade, pois essa é divina e está fora do cosmos. Sendo assim, é apenas na teoria do Santo Agostinho que faz sentido (e se faz necessário) pensar o tempo como uma *ideia-limite*, ou como um *outro* da eternidade. A maior diferença está que na visão platônica, o tempo não é um outro da eternidade, é uma *ideia-participativa*, não uma *ideia-limite* como na visão agostiniana (RICOEUR, 2010).

Nas *Confissões* de Agostinho, o debate sobre o tempo e a eternidade aparecem de forma indissociáveis, ao ponto que, em nenhum momento é questionada a existência da eternidade, pois ela se faz necessária para a distensão da alma. “A anterioridade com relação ao tempo [...] está dada no contraste entre “o ser que não foi criado e todavia existe” e o ser que tem um antes e um depois, que “muda” e que “varia” (RICOEUR, 2010, p. 42)”. Visto que o Verbo divino é revelado e representa uma fundamentação rígida, para Agostinho, não podemos duvidar de sua existência, antes, ela serve de pressuposto para alcançar a verdade de Deus.

O verbo e a voz são tão irreduzíveis um ao outro e tão inseparáveis quanto o ouvido interno, que ouve a Palavra e recebe a instrução do mestre interior, e o ouvido externo, que recolhe os *verba* e os transmite à inteligência vigilante. O *Verbum* permanece; os *verba* desaparecem. Com esse contraste (e a “comparação” que o acompanha), impõe-se novamente ao tempo um indicador negativo: Se por um lado o *Verbum* permanece e os *verba*, por sua vez “não são, pois fogem e passam”. (RICOEUR, 2010, p. 42)

Nesse sentido, o questionamento é direcionado para novas dificuldades: “como uma criatura temporal pode ser criada por e no Verbo eterno?” (RICOEUR, 2010, p. 45). Novamente, é “atribuindo ao Verbo uma “razão eterna” que designa às coisas criadas começarem a ser e terminarem de ser” (RICOEUR, 2010, p. 45), que Agostinho responde a questão. De todo modo, podemos perceber, que as dúvidas e enigmas permanecem sem serem resolvidos plenamente. Além disso, podemos perceber que a *ideia-limite* se estabelece entre tempo e eternidade com o *nada*, pois, sabendo que é uma contradição pensar um tempo existente antes da criação (o tempo também é criação), é direcionado à conclusão que a

temporalidade humana é rodeada por nada. “Portanto, é preciso pensar “nada” para pensar o tempo como algo que começa e termina” (RICOEUR, 2010, p. 47).

A segunda função que Ricoeur (2010) pontua sobre a *eternidade* em Santo Agostinho, é que ela serve para intensificar a *distentio animi* no plano existencial. Com isso podemos entender que, para além da *ideia-limite*, o tempo humano e a eternidade divina são indissociáveis também para a percepção da passagem do tempo no plano existencial.

Na concepção agostiniana, os seres humanos, diferente do tempo, são uma criação divina, e a percepção do tempo é uma característica da alma humana que se distende no instante. Mas, por ser uma criação privilegiada, na perspectiva cristã, o ser humano possui acesso ao *Verbo* criador por meio da inteligência. É justamente a inteligência que nos permite acessar a revelação divina através da *Palavra* e conhecer atributos de Deus. Nesta perspectiva, a alma humana sofre um desconforto ao tentar se adequar ao *eterno presente*, que é inacessível à percepção humana, visto que somos seres mortais. É justamente no sentimento de desconforto na experiência de transitoriedade que a alma se distende em memória e expectativa.

*A distentio animi* não designa mais apenas a “solução” das aporias da medida do tempo; exprime doravante a esgarçada da alma privada da estabilidade do eterno presente. “Mas, porque a vossa misericórdia vale mais que nossas vidas, confesso que a minha vida é uma distensão [...]. Com efeito, é toda a dialética, interna ao próprio tempo, de *intentio-distentio* que é retomada sob o signo do contraste entre a eternidade e o tempo. Enquanto a *distentio* torna-se sinônimo da dispersão na multiplicidade e da instância do velho homem, a *intentio* tende a ser identificada com a reunião do homem interior. (RICOEUR, 2010, p. 51)

Enquanto a *distentio* lança a percepção e para longe do sujeito, em suas memórias e expectativas; a *intentio* representa um encontro consigo mesmo, ou uma forma de ouvir o *Verbo* divino que está presente no indivíduo. É na *intentio* que Agostinho percebeu a semelhança com o eterno presente divino, está mesmo que intensifica, dialeticamente, a *distentio* no plano existencial.

Por fim, o terceiro pilar teórico que cumpre a função de sustentar a eternidade divina agostiniana, já aparece esboçado no parágrafo anterior. É na concepção de *intentio* que percebemos, com Agostinho, a semelhança entre o tempo e a eternidade. “Essa semelhança se exprime na capacidade de aproximação da eternidade que Platão inscrevera na própria definição de tempo [...]” (RICOEUR, 2010, p. 53), que os cristãos neoplatônicos seguiram, e que Agostinho interpreta como o *Verbo* que pode ser compreendido no interior de si mesmo como revelação divina. Assim como a inteligência permite ouvir o verbo humano que nos chega do exterior até nossos ouvidos, ela também permite entender o *Verbo* divino que está

presente em todos simultânea e constantemente. “[...] nossa primeira relação com a linguagem não é o fato de que falávamos, mas de que ouvíamos e que, para além dos *verba* exteriores, ouvíamos o *Verbum* interior” (RICOEUR, 2010, p. 53).

É na relação com o Verbo interior que a distensão do tempo em direção a eternidade se hierarquiza no espírito. Cabe pensar, qual é a relação entre as teorias de participação, do Platão, com “ouvir” o Verbo eterno, de Agostinho, ambas se hierarquizando em direção à verdade, seja ela alcançada dialeticamente ou revelada por Deus. Parece que aqui, a forma como Agostinho aproxima a percepção do tempo com a eternidade, é sim participativa, pois o indivíduo também é uma criatura de Deus, também participa do Verbo eterno. Diferente da *ideia-limite*, onde o tempo só pode ser concebido como um outro da eternidade.

É desse modo que Ricoeur (2010) percebe como o conceito de eternidade se faz necessário para a concepção agostiniana de tempo. Apesar de representar um outro do tempo, sem a eternidade divina presente no Verbo, não seria possível a percepção de um tempo humano. É identificando que a experiência temporal dada na dialética se hierarquiza interiormente na *intentio* conforme a grau de distensão da alma em direção a eternidade; que o conceito de *distentio animi* aparece de uma forma mais intensa ao ser contrastado com a eternidade; e que o conceito de tempo só pode ser concebido como um limite que nunca encontra a eternidade, que torna possível resolver as aporias ontológica e de medida temporal. Estes são os três pontos que nas *confissões* de Agostinho, torna indispensável pensar na eternidade para resolver as angústias levantadas ao se perguntar: O que é o tempo? (RICOEUR, 2010).

Contudo, a originalidade está em perceber que o debate sobre a eternidade é coadjuvante na resolução das aporias temporais, uma vez que a solução para responder os enigmas sobre o tempo humano se encontra de forma suficiente nos conceitos de *intentio* e *disintentio animi*. O filósofo francês ainda ressalta que Agostinho não percebe, mas chega a uma resolução poética do tempo ao escrever as *Confissões* de forma narrativa.

### **2.3. A DIALÉTICA DO TRIPLO PRESENTE**

Agora que encontramos um caminho para isolar os enigmas temporais da problemática sobre a eternidade, para encerrar a primeira parte da exposição, basta entendermos melhor a relação entre os dois conceitos apresentados anteriormente: *triplo presente* e *distentio animi*; e como eles auxiliam na resolução das aporias temporais. Para

além disso, é entendendo a leitura ricoeuriana de Agostinho, que podemos dar o próximo passo para compreender o enxerto filosófico entre tempo e narrativa.

Foi investigando sobre uma ontologia do tempo, ao se questionar sobre o *ser* do tempo, que os filósofos antigos começaram a se deparar com questões inconclusivas, independente do viés de investigação analisado. Santo Agostinho propõe então, não apenas um, mas três tempos que se fazem presentes no mesmo instante e na alma. É a alma que se distende entre memória e expectativa para fazer a síntese do presente e, para entendermos melhor isso, usaremos alguns exemplos que aparecem no livro *Tempo e Narrativa* e que buscam elucidar a aporia da medida do tempo na dialética do triplo presente, conforme defendida na perspectiva agostiniana.

O primeiro exemplo é de um som que começa a ressoar, continua a ressoar e para de ressoar. O enigma colocado em evidência aqui é: como é possível medir a duração de um ser (o som) que já não existe mais? Ou, colocado de outra forma, como é possível falar quanto esse som durou se não possuímos mais nenhuma evidência dele para medir? Como é possível medir algo que já não é? Com esse exemplo, a aporia sobre o tempo e sua medida não parecem diminuir. “Mas, como sempre, a direção da solução está no próprio enigma, na mesma medida que o enigma está na solução. [...] A chave deve ser buscada pelo lado do que passa, enquanto distinto do presente pontual” (RICOEUR, 2010, p. 33).

O segundo exemplo é de um som que está ressoando. A problema deste exemplo não é muito diferente do exemplo anterior, a questão é: como é possível medir a duração de um ser (o som) que continua a existir? É uma impossibilidade medir totalmente algo que ainda não findou, logo, o enigma se reescreve em uma nova configuração que continua sendo fonte de incerteza. “Com efeito, é preciso que algo cesse para que haja um começo e um fim, portanto um intervalo mensurável” (RICOEUR, 2010, p. 33).

O problema parece circular, uma vez que a impossibilidade de uma forma de medida leva a outra forma que é tão inviável quanto a primeira. Por um lado, só podemos medir o tempo daquilo que já cessou, pois é impossível medir aquilo que “ainda” está sendo. Por outro lado, não é possível medir aquilo que não é, ou que já não é mais, como aparece no primeiro exemplo:

De onde vem, então, nossa certeza de *que* medimos (a contestação: “e, contudo, medimos” reaparece duas vezes nesse parágrafo dramático), se ignoramos *como*? Existe algum meio de medir os tempos que passam concomitantemente quanto cessa e quando continuam? É precisamente nessa direção que o terceiro exemplo orienta a investigação. (RICOEUR, 2010, p. 34)

O terceiro exemplo é de uma pessoa recitando um verso. Neste caso existe uma intenção que direciona a ação de pronunciar os versos de um poema. A percepção de tempo, da métrica de cada sílaba, e a medida desse som, que surge e desaparece, acontecem amparados por uma intenção<sup>12</sup>. É na percepção que podemos encontrar uma medida do tempo, que se estende da *memória* do que será recitado à uma *expectativa*, terminar de recitar o verso. Também a expectativa retorna para a memória para recitar o próximo verso. Esse movimento entre a memória e a expectativa é dinâmico até o cessar da ação, uma dialética que é resultado de uma intenção específica. Portanto, é se voltando para percepção que o problema da medida do tempo pode ser resolvido, entendendo que o que é medido não são as próprias coisas no tempo, mas sim, os vestígios que essas coisas deixam na memória.

Falamos anteriormente que o triplo presente se caracteriza em três percepções psicológicas, a *memória* (presente do passado), a *atenção* (presente do presente) e a *expectativa* (presente do futuro). Já sabemos que o papel da *memória* e da *expectativa* na dialética da medida do tempo é buscar vestígios de algo que já esteve presente e projetá-los intencionalmente para, de certo modo, os vestígios se fazerem presentes novamente. Resta apenas esclarecer que é a *atenção*, existente na ação de recitar, que possibilita tornar o que era presente apenas no passado (imagem-vestígio) em uma futura presença (imagem-sinal). É ela que concretiza a ação no momento presente. O ato de recitar não se resume a um ponto que passa, mas sim, a uma distensão que se faz em uma “intenção da alma” (*intentio animi*), presente no momento (RICOEUR, 2010).

Até aqui podemos inferir que, a *intentio animi*, para se adequar ao momento presente e ao constante movimento dos corpos, busca se alicerçar em memórias e projetar o seu próprio movimento. Para isso, a alma (*animi*) se distende em outras duas formas de perceber o tempo, além do próprio movimento ou do que está *sendo*: a) lembrar o que já não é (passado); b) projetar o que pode ser (futuro). É a distensão da alma que, em contraste com a intenção da alma, se estende mutuamente ao passado e ao futuro, resultando na dialética do triplo presente. Ou seja, é na alma que, a partir da impressão do movimento, a expectativa e a memória têm extensão. A impressão só está na alma na medida em que o espírito age intencionalmente, isso é, presta atenção, para posteriormente lembrar e se projetar. Neste sentido, o triplo presente pode ser traduzido como uma tripla intenção, que se distende dialeticamente conforme uma ação abrevia a expectativa.

---

<sup>12</sup> No caso, a intenção de quem está pronunciando o som. Por outro, também existe uma intenção de quem recebe (não emite) um som.

Além disso, é a tripla intenção que nos possibilita reconhecer um antes, um durante e um depois no movimento e nos objetos. É o que nos possibilita perceber os corpos no mundo com um começo, um meio e um fim. Sendo assim, percebemos a partir de Ricoeur, que para além das aporias temporais, com rumações inconclusivas sobre o tempo, é necessário pensar nas narrativas que fizemos sobre os objetos no tempo, identificando que é impossível falar sobre o tempo, seja sobre seu ser ou sobre sua medida, sem descrevê-los de alguma forma. Toda teoria que tenta responder “o que é o tempo?”, necessariamente precisa, de algum modo, enunciar afirmações sobre ele: “o tempo é algo do movimento”; “o tempo é cosmológico”; “o tempo é psicológico”; “os tempos, na verdade, são três”.

E mais importante que a consciência da duração e a capacidade de marcar ritmos e medir durações por comparação, interiormente, é a narrativa temporal que guardamos na algibeira da mente, associada de certeza, de forma inescrutável, ao tempo cosmológico, mas transcendente a ele. (SOARES, 2013, p. 133)

Uma originalidade do pensamento ricoeuriano está em propor que toda descrição teórica sobre o tempo irá recair em aporias, conforme mostrado anteriormente, que não poderão ser afirmadas ou negadas. Quando não ocorre de uma teoria encontrar essas aporias, como é o caso da proposta agostiniana, Ricoeur ressalta que, mesmo sem perceber, Agostinho percorre um caminho poético e não teórico ao incluir o problema da eternidade na sua descrição sobre o tempo.

Esse estilo aporético adquire, ademais, uma significação particular na estratégia de conjunto do presente trabalho. Uma das teses permanentes deste livro será a de que a especulação sobre o tempo é uma rumação inconclusiva cuja única réplica é a atividade narrativa. (RICOEUR, 2010, p. 16)

Assim começamos a entender a tese central do livro *Tempo e Narrativa*, ou pelo menos a primeira parte dela, em que Paul Ricoeur afirma que o tempo se torna humano na medida que está articulado de maneira narrativa.

### 3. A NARRATIVA

Seguindo a ordem da exposição feita por Paul Ricoeur em *Tempo e Narrativa*, buscaremos entender aqui, junto com a interpretação do autor, a envergadura de dois conceitos importantes dentro da obra *Poética* de Aristóteles: *mythos* e *mimesis*. As anotações do filósofo de Estagira, que posteriormente seriam organizadas no livro citado acima, datam do século IV a.C. e, provavelmente, eram trechos usados em aulas no Liceu, local onde os alunos de Aristóteles se encontravam para estudar. A obra em questão encontra-se dentro da área da Filosofia denominada estética, e tem por objetivo categorizar o fazer poético da época na Grécia Antiga. Essas poesias eram apresentadas em teatros para a população grega, e é sobre este fazer artístico que Aristóteles se debruça ao escrever a *Poética*. Além disso, há fortes indicativos que a segunda parte da obra foi perdida no decorrer dos anos, visto que para além do estilo trágico, várias vezes surgem referências a dois outros estilos do fazer poético, sendo eles a comédia e a epopeia. Dado a construção do texto e as várias menções aos outros estilos citados, a *Poética* deve ser estudada e comentada com a consciência de ser uma obra incompleta, entretanto, tal incompletude não impõe nenhum impedimento na compreensão da parte do livro que temos acesso, pois parece completa ao menos no que diz respeito às peças trágicas. Vejamos, nas palavras de Souza (1994), tradutor e comentador da *Poética*:

Originalmente, a *Arte Poética* compreendia dois livros, e não só aquele que a tradição nos legou, que era o primeiro. Com efeito, o catálogo transmitido por Diógenes Laércio menciona dois livros de uma "pragmatéia" da arte poética; e tanto o nosso texto como de outros tratados de Aristóteles bem parecem aludir ao segundo livro. Assim, no capítulo VI, em que diz "da imitação em hexâmetros e da comédia trataremos depois". (ARISTÓTELES, 1994, p. 32 [introdução de Eudoro Souza])

Da mesma forma como foi feito no capítulo anterior, não buscaremos aqui, e nem nos preocuparemos em fazer uma interpretação direta da obra aristotélica, uma vez que essa etapa não nos cabe dado ao objetivo do projeto. Sendo assim, repousamos mais uma vez nosso esforço em acompanhar a interpretação ricoeuriana, bem como seu movimento de expansão, principalmente dos dois conceitos que serão apresentados a seguir. Sendo assim, os passos expositivos que serão feitos aqui consistem, primeiramente, em compreender como Aristóteles delimita a composição da trama (*mythos*)<sup>13</sup> de uma peça trágica, além de buscar entender a relação entre a trama, ou agenciamento de fatos, com a representação (*mimesis*), ou

---

<sup>13</sup> Será mantida a tradução de *mythos* usada por Ricoeur e posteriormente trazida para o português por Claudia Berliner como "trama" na edição brasileira de *Tempo e Narrativa*, como sinônimo também é usada a expressão "agenciamento de fatos"

imitação, no que Ricoeur (2010) chama esse par conceitual de “célula melódica”. Em um segundo momento, buscaremos entender como se dá uma possível ampliação do conceito de *mimesis* em detrimento do par conceitual, que nos aparecem de forma inseparável no texto de Aristóteles.

É com esse movimento que percebemos como os conceitos necessários foram isolados para, posteriormente, ser possível vislumbrar o enxerto filosófico que buscamos entender aqui.

### **3.1. A CÉLULA MELÓDICA: *mythos* e *mimesis***

Antes de iniciar a exposição dos conceitos que darão rumo a nossa investigação, é necessário ter em mente, sempre, que tempos diferentes produzem pensamentos diferentes. Sendo assim, o que entendemos hoje por uma obra trágica ou dramática (seja ela literária, teatral ou no cinema) difere em vários aspectos das obras trágicas do contexto de Aristóteles, logo, é um erro tentarmos entender a estrutura proposta pelo filósofo grego aplicando-a nas obras contemporâneas do gênero. Inclusive, este é um dos pontos desenvolvidos por Ricoeur, sobretudo no segundo tomo da obra *Tempo e Narrativa*, mas não iremos nos debruçar com toda a profundidade neste assunto.

Logo no capítulo I da *Poética*, antes de abordar o gênero trágico em específico, Aristóteles define a poesia em geral: “Poesia é imitação. Espécies de poesia imitativa, classificadas segundo o *meio* de imitação” (ARISTÓTELES, 1994, p. 103). Ou seja, o fazer poético está intrinsecamente ligado à imitação (*mimesis*), e o gênero da poesia se delimita conforme o modo de imitação. Sobre o modo de imitação, podemos destacar a distinção entre uma peça trágica e uma peça cômica, tendo em vista o modo de representação das ações dos personagens, sendo o primeiro representado com características de virtude/nobreza e o segundo representado com características de escárnio/baixa. Portanto, agora precisamos saber de que tipo de imitação está sendo tratada aqui e quais são as qualidades específicas que caracterizam o estilo trágico: este estilo busca representar ações por meio de personagens, enfatizando o caráter nobre e/ou heróico, evocado o temor ou a piedade no público, que passa por uma espécie de purificação do espírito (*katharsis*) ao final da peça.

Ao falar do gênero “tragédia” em Aristóteles, é “necessário que sejam seis as partes da tragédia que constituam a sua qualidade, designadamente: mito, carácter, elocução,

pensamento, espetáculo e melopeia” (ARISTÓTELES, 1994, p. 111)<sup>14</sup>. É sobre essas seis características do gênero trágico que Paul Ricoeur percebe uma “quase identificação entre as duas expressões: imitação ou representação de ação e agenciamento de fatos (RICOEUR, 2010, p. 61)”. E, ainda, para o mesmo autor:

Essa quase identificação está garantida por uma primeira hierarquização entre as seis partes, que dá prioridade ao “o quê” (objeto) da representação - intriga, caracteres, pensamento - sobre o “por quê” (meio) - a expressão e o canto - e sobre o “como” (modo) - o espetáculo; depois por uma segunda hierarquização no interior do “o quê”, que põe a ação acima dos caracteres e do pensamento (RICOEUR, 2010, p. 61)

A representação de uma ação por meio de personagens, nos revela, portanto, a hierarquia entre os dois elementos, onde a ação exerce uma predominância em relação às personagens. Quer dizer que as personagens da intriga estão na narrativa em função da ação, o protagonismo do poema grego está na representação das ações. Remetendo-se a outro ponto crucial: os poemas não representam o particular, uma vez que a intenção das peças gregas não é representar a decisão subjetiva de uma personagem, ou dizer como uma ação se deu historicamente, mas representam o universal, pois retratam como uma ação deveria acontecer, dado um certo contexto de verossimilhança<sup>15</sup> e contiguidade<sup>16</sup>. É com essa forma de representar que a trama gera um reconhecimento do público a partir do temor ou da piedade, a qual Aristóteles chama de *katharsis*.

Essa primeira definição já nos entrega algumas dicas de como o conceito de *mimesis* está diretamente ligado ao fazer poético, ou seja, na construção de uma intriga (*mythos*) na narrativa poética. Ou melhor, aqui já podemos observar uma interdependência entre os dois conceitos que formam a chamada célula melódica, da representação em detrimento da composição de uma intriga, e da intriga em detrimento da representação.

Enquanto agenciamento de fatos (*mythos*), devemos ainda esclarecer um ponto de relevância, que aparece no capítulo VII da *Poética*, e trata sobre a estrutura da tragédia. A intriga deve necessariamente conter um início, um meio e um fim. Aqui, a ideia de início, meio e fim não deve ser entendida num sentido temporal, visto que esta não é uma

---

<sup>14</sup> O trecho citado aqui foi retirado de uma tradução do português de Portugal. Na edição de Tempo e Narrativa, traduzida para o português do Brasil, alguns termos ficam diferentes. Um exemplo é a tradução de *mythos*, que optamos aderir a tradução brasileira como “intriga”, já na versão portuguesa, o termo aparece como “mito”. As diferenças de tradução nesse caso são: mito = intriga; elocução = expressão; melopeia = canto.

<sup>15</sup> Verossimilhança é aquilo que possui veracidade. No caso de obras ficcionais, as ações dentro do mundo criado devem se apresentar com um grau de verdadeiro.

<sup>16</sup> Contiguidade é aquilo que representa continuidade. No caso de obras ficcionais, as ações dentro do mundo criado devem se apresentar uma como continuação/ com proximidade da outra.

preocupação de Aristóteles, antes disso, deve ser entendido em um sentido causal, de verossimilhança e contiguidade. O início diz respeito a um estado de ordenação de fatos, objetos e personagens, onde nada do que, hipoteticamente, tenha ocorrido antes da primeira ação tenha relevância na intriga. De forma semelhante, o fim diz respeito a um estado de ordenação de fatos, objetos e personagens, onde nada do que, hipoteticamente, irá ocorrer depois da última ação tenha relevância na intriga. Ou seja, a intriga deve ser fechada em si mesma, representando uma totalidade ordenada dentro do contexto da obra. Já o meio de uma intriga é o desenvolvimento das ações, onde deve estar em conformidade com a verossimilhança, ordenado de modo tal qual a ação anterior e a ação posterior estejam ligadas por contiguidade. “É necessário, portanto, que os mitos bem compostos não comecem nem terminem ao acaso, mas que se conformem aos mencionados princípios” (ARISTÓTELES, 1994, p. 113). Concluimos, então, que o início, meio e fim de uma obra não tem um ordenamento temporal, mas um ordenamento lógico causal.

Cabe pontuar que o conceito de *mythos*, ora traduzido por *intriga* (como no caso da tradução de Claudia Berliner), ora traduzido como *mito* (como no caso da tradução de Eudoro de Souza), historicamente aparece, com Platão, como uma oposição ao *logos*, como explica Lopes em seu artigo sobre “uso e sentido de *mythos* e *logos* antes de Platão”: “Em suma, a problematização de *mythos* e *logos* como duas modalidades narrativas diferentes começa apenas nos Diálogos” (LOPES, 2015, p. 76). Esse artigo aponta que, antes de Platão, os dois conceitos eram usados, muitas vezes, discriminadamente com a mesma semântica, e que a distinção conhecida nos dias de hoje surgiu apenas após os Diálogos. *Logos* também diz respeito a um discurso ordenado, tal como *mythos*, porém após Platão, podemos assumir a ordenação do *logos* a partir de uma razão lógica e que tem valor epistemológico, sendo traduzido como discurso racional, ou simplesmente *razão*.

Neste sentido, desde a Filosofia Antiga, busca-se fundamentar um discurso lógico racional que supere o discurso mitológico ao explicar o mundo. Já o conceito de *mythos* não tem a preocupação epistemológica, apesar de, como vimos anteriormente em Aristóteles, buscava representar os universais por outros meios.

A representação (*mimesis*), por sua vez, também merece ser tratada aqui com mais cautela. Em um primeiro momento evocamos, de Platão, a interpretação da *mimesis* como sendo uma representação de uma representação, onde, o fazer artístico busca representar a natureza; e a natureza, por sua vez, é uma representação das formas pura ou das ideias, propostas por Platão. A “representação” da natureza em detrimento das ideias, se dá de uma forma participativa, visto que as formas puras se encontram no plano inteligível e que só

temos acesso a elas por meio da razão. Sendo assim, tudo que falamos sobre o plano sensível (a natureza), só é possível pois os elementos da natureza participam de forma imperfeita das formas puras, possuímos uma ideia inata da forma pura, mas que deve ser dialeticamente atingida pelo uso da razão. O processo mimético de um artista, nesse sentido, representa uma cópia de uma cópia, afastando em dois graus do verdadeiro.

Por outro lado, para entender o conceito de *mimesis* na filosofia aristotélica, devemos levar em conta que a representação humana, nesse sentido, não é uma tentativa de cópia fiel do natural/real, mas antes um fazer criativo que busca representar o real de outros modos. Então Aristóteles atribui um verdadeiro valor filosófico ao fazer artístico, sobretudo às composições de intrigas complexas, como no caso dos poemas.

Nas palavras de Ricoeur:

Saímos, num único movimento, do uso platônico da *mimesis*, tanto em seu emprego metafísico como em seu sentido técnico na *República III*, que opõe a narrativa “por *mimesis*” à narrativa “simples”. Reservamos esse segundo ponto para a discussão da relação entre narrativa e drama. Conservamos de Platão o sentido metafísico dado à *mimesis*, ligado ao conceito de participação, em virtude do qual as coisas imitam as ideias e as obras de arte imitam as coisas. Enquanto a *mimesis* platônica afasta em dois graus a obra de arte do modelo ideal que é seu fundamento último, a *mimesis* de Aristóteles tem um único espaço de desdobramento: o fazer humano, as artes da composição (RICOEUR, 2010, p. 61)

Mas tendo em vista as categorias aristotélicas da composição, sendo o “*o quê*”, o “*por quê*” e o “*como*”, resta-nos identificar onde a definição de *narrativa* se encontra em Aristóteles e como o deslocamento da definição de narrativa fecunda um campo mais amplo para pensar outras obras, inclusive de não ficção. Parafraseando Ricoeur (2010), é necessário tirar da célula melódica as exigências adicionais que visam explicar os gêneros da tragédia, comédia e da epopeia, e da aparente preferência aristotélica pela tragédia. As exigências adicionais pontuadas são três:

“A primeira exigência restritiva destina-se a explicar a distinção entre comédia, por um lado, tragédia e epopeia por outro” (RICOEUR, 2010, p. 63). É nela, resumidamente, que encontramos o caráter ético da representação das ações dos personagens. Ela está situada no “*por quê*”, mais especificamente na expressão dos agentes, atribuindo um critério ético de baixeza ou de nobreza, ou seja, ações que representam homens melhores ou piores.

A segunda exigência diz respeito à narrativa. Neste caso a distinção separa, por um lado, a tragédia e a comédia e, por outro, a epopeia. “Deve-se notar em primeiro lugar que não é uma exigência que divide os objetos, o ‘o quê’ da representação, mas seu ‘como’, seu modo” (RICOEUR, 2010, p. 64), tendo em vista que a importância do “*o quê*” nas obras está

na composição de intrigas (no agenciamento dos fatos) é necessário entender que a distinção aristotélica entre narrativa e dramaturgia se encontra no modo como o autor da obra agencia os fatos apresentados. Por um lado o autor organiza sua trama e porta-se como narrador dos fatos, por outro lado ele faz com que os personagens da trama se portem como autores da representação, sem um intermédio, respectivamente.

A diferença reside em que na epopeia o autor tanto recorre a um narrador (apangelonta) para apresentar os factos como põe a narração na boca das personagens; no teatro, o autor fala sempre indiretamente através das personagens, pois são estas que apresentam o drama (SOARES, 2013, p. 156).

Portanto o auge desta distinção se encontra no modo de apresentação das ações e não no próprio agenciamento de ações, quer dizer, se o autor fala diretamente ou indiretamente. A inversão ricoeuriana mais significativa, nesse sentido, aparece quando a narrativa não é mais entendida como um *modo* que o autor busca para representar os agenciamentos, mas antes no próprio *objeto* de representação. O autor francês chama de narrativa aquilo que Aristóteles chama de intriga, sendo assim, precisamos entender como esse movimento não caracteriza uma violência teórica com as categorias estipuladas por Aristóteles.

Além disso, a transferência terminológica em nada contraria as categorias de Aristóteles uma vez que este não cessa de minimizar a diferença, seja do lado do drama, seja do lado da epopeia. Do lado do drama, diz que tudo o que a epopeia tem (intriga, caracteres, pensamento, ritmo), a tragédia também tem. E o que ela tem a mais (o espetáculo e a música) acaba não lhe sendo essencial (RICOEUR, 2010, p. 66)

A terceira e última exigência, se encontra na sobreposição das ações sobre os caracteres, onde, nesse sentido, uma composição não pode existir sem ações, ao passo que pode existir sem personagens. Essa exigência, também separa o pensamento aristotélico da forma de composição moderna, onde, muitas vezes, as personagens, seus pensamentos e seus conflitos internos recebem tanto foco quanto a ação, não sendo tão claro esse grau hierárquico estabelecido por Aristóteles. Percebemos que, “ao dar precedência à ação sobre o personagem, Aristóteles estabelece o estatuto mimético da ação” (RICOEUR, 2010, p. 68), desse modo selando a interdependência dos dois conceitos (*mythos* e *mimesis*) na célula melódica.

O mais importante é que o autor da Poética estabelece assim o estatuto mimético da ação. Na *Ética a Nicômaco* (II, 1105a 30sq.), dá primazia ao sujeito sobre a ação;

na *Poética*, é a tecitura da intriga (consoante seja epopeia, tragédia ou comédia) que rege a qualidade ética dos carateres. Por isso, o filósofo francês admite que esta coerção não é tão problemática como as duas que vimos anteriormente, coaduna-se bem com as expressões “representação de uma ação” e “disposição dos factos”, pois que a tónica é colocada, justamente, mais sobre a ação do que sobre os homens. (SOARES, 2013, p. 160)

Portanto, uma boa intriga do gênero trágico, para Aristóteles (1994), deveria respeitar estritamente essas três regras apresentadas, e que nelas podemos perceber que tanto o agenciamento de fatos (*mythos*) quanto a representação (*mimesis*) são inseparáveis. No primeiro critério, a agenciamento para representar um universal, por meio de personagens virtuosos; no segundo ao representar ações, por meio de personagens, que direcionam o agenciamento dos fatos sem a necessidade de uma narração; por fim, como já exposto, ao enfatizar a representação de uma ação como essencial na forma de apresentar os agenciamentos feitos pelo autor.

O objetivo principal de Paul Ricoeur com o par conceitual da célula melódica acima exposta é, principalmente, alargar o conceito de narrativa, sem inferir violência a teoria aristotélica, para assim, abranger outras formas de escritas que não a apenas a que Aristóteles categoriza como tragédia.

### **3.2. A CONCORDÂNCIA E A DISCORDÂNCIA**

Entendendo o movimento feito por Ricoeur para alargar os conceitos da célula melódica acima expostos e suas consequências na definição de narrativa, podemos começar a vislumbrar a composição da segunda metade da tese do autor: que a narrativa é significativa na medida que está articulada de maneira temporal. Portanto, a partir de agora, a palavra *narrativa* irá aparecer nas duas perspectivas: aristotélica, quando falarmos da concepção presente na *Poética* e na composição trágica, como um *modo* de representação; e ricoeuriana, aproximando a concepção do conceito de intriga (*mythos*) para Aristóteles, sendo mais abrangente que um *modo* de representação, pois caracteriza a própria ação de arranjar acontecimentos e fatos de forma narrativa.

É claro que nem Agostinho percebeu o caráter narrativo da sua tese sobre o tempo e nem Aristóteles julga importante a ideia de temporalidade no fazer narrativo. O interesse do autor francês para pensar no enxerto filosófico dessas obras clássicas, que nos parecem tão distantes em um primeiro momento, surge ao perceber que uma obra complementa a outra quando pensamos na percepção temporal e no processo narrativo. Como vimos anteriormente,

a teoria sobre o tempo para Agostinho, culmina na conclusão de que a percepção temporal é resultado de uma discordância da alma em relação ao outro do tempo (a eternidade), e que é a capacidade da alma em se distender em memória e expectativa que fornece uma sensação de concordância temporal. Com isso podemos perceber a supremacia da discordância frente ao concordante, tendo em vista que, para Agostinho, a alma nunca se adequa na finitude, por mais que se distenda buscando a eternidade. Porém, é na alma (com a memória e expectativa), que conseguimos criar certa concordância aos fatos temporais. Em outras palavras, a experiência temporal busca criar uma concordância dentro do discordante, uma acomodação para a alma.

Por outro lado, buscamos perceber, nessa parte do trabalho, como é possível identificar com a *Poética* de Aristóteles a supremacia da concordância frente ao discordante. Partindo da concepção de começo, meio e fim do fazer narrativo, bem como dos requisitos de contiguidade e verossimilhança na composição da intriga, para analisar não só a supremacia da concordância, mas como isso pode nos auxiliar para entender a total envergadura da célula melódica e o próprio enxerto filosófico proposto pelo autor.

Em um primeiro momento, encontramos na concordância o essencial para o fazer poético, pois, para o autor grego, é ela que vai ditar a boa intriga. Uma boa intriga necessariamente precisa estar de acordo com a sua lógica interna, delimitando o começo, o meio e o fim, levando em consideração as ações por necessidade e verossimilhança. “Assim, a concordância depende de três traços característicos que regulam todo o enredo: a tragédia consiste na representação de uma ação completa (teleias), que forma um todo (holes) e que tem uma certa dimensão (megethos)” (SOARES, 2013, p. 161).

Para entender como a ordenação lógica da intriga não tem implicações temporais para Aristóteles, basta pensar no ordenamento das ações: este ordenamento não precisa ser cronologizado, ou seja, ele não precisa de uma disposição temporal, no sentido de apresentar primeiro as ações que supostamente teriam acontecido antes no tempo da obra; ele precisa apresentar as ações em uma ordem que seja coerente no contexto da obra. Exemplos disso, pensando em obras contemporâneas, é a saga *Star Wars*, em que o primeiro filme não vêm primeiro na ordem cronológica, mas isso não interfere na lógica interna do mesmo; e o filme *Memento*, no qual o ordenamento lógico necessita de uma linha cronológica não linear para fazer sentido com a proposta da obra. Esses exemplos nos ajudam a pensar como o *todo* lógico e coerente, que configuram a concordância interna de uma obra, nada parece ter a ver com a dimensão temporal humana em uma primeira compreensão com base aristotélica.

Justifica-se, assim, o louvor de Aristóteles a Homero por não ter narrado os dez anos da guerra de Troia, desde o princípio até ao fim, mas ter selecionado apenas um período, ao qual deu um início e um desenlace. Estas observações confirmam-nos que, de facto, o autor da Poética não demonstra nenhum interesse pela construção do tempo suscetível de estar implicada na construção da intriga, como fará Ricoeur. (SOARES, 2013, p. 165)

Todo enredo carrega uma noção de causalidade, ou seja, uma ação é causa de outra ação. Os elementos de necessidade e verossimilhança não estão por acaso na obra do filósofo grego, eles estão para alertar que uma boa composição da intriga necessita de uma boa justificação causal, que determine a sequência de ações, onde o espectador consiga se identificar com a narrativa da obra, isso é, se pôr no lugar da personagem e entender o motivo que move às suas ações. “A universalidade da narrativa acontece se a estrutura do *mythos* repousa nonexo causal interno da ação e não em acidentes externos ou episódicos” (SOARES, 2013, p. 169). É justamente essa relação causal, regida pela necessidade e verossimilhança, que vai unir todas as ações, representando uma única ação maior, podendo contemplar, assim, um bom enredo que forma a compreensão de um todo concordante.

Porém, uma intriga ser um todo concordante, não significa que ela não possua discordâncias dentro de sua lógica interna. A discordância aparece na intriga como reviravoltas (ou peripécia) das ações, que também necessitam estar de acordo com as exigências lógicas de necessidade e verossimilhança, e são elas que vão mudar o rumo da narrativa, causando não apenas o reconhecimento da personagem na ação, mas também um reconhecimento do público ao se identificar e sentir com o personagem o temor e/ou a piedade no contexto da obra. É também o reconhecimento do telespectador nesses momentos que influenciam para o sentimento de purificação que uma boa composição poética deve proporcionar, ao que Aristóteles chama de *katharsis* (não nos aprofundaremos muito nesse conceito, mas voltaremos a falar sobre ele mais adiante para explorar o enxerto de Ricoeur).

Para conseguir contemplar o enxerto ricoeuriano em *Tempo e Narrativa*, é necessário entender essa ambivalência entre a busca por uma concordância em algo que é por natureza discordante (na concepção de tempo em Agostinho, como visto no capítulo passado) e a existência da discordância mesmo em algo que deve representar a concordância, como é o caso do fazer narrativo.

Podemos, legitimamente, questionar-nos como é que o *mythos* se pode apresentar como solução poética do paradoxo especulativo do tempo, se não inclui nenhuma característica temporal, porque é unicamente determinado pelo nexológico e não cronológico. Mas isto é possível na medida em que a teoria aristotélica do *mythos* trágico não acentua apenas a concordância, mas, de um modo subreptício, subentende o jogo de discordância no seio da própria concordância narrativa. Este

subentendimento permite a Ricoeur dizer que o modelo trágico não é só um modelo de concordância, mas de concordância discordante. (SOARES, 2013, p. 170)

Resta saber, como no processo de composição da intriga inclui-se momentos de discordância. Aristóteles não irá chamar esses momentos de discordante, ela fará uma distinção entre *intriga simples* e *intriga complexa*, que posteriormente são reinterpretados por Ricoeur para vislumbrar a discordância dentro da concordância. A distinção aristotélica nos é apresentada logo no início do capítulo X da *Poética*, ao falar que uma intriga simples e complexa distingue-se na natureza da ação que cada uma representa: “chamo ação "simples" aquela que, sendo una e coerente, do modo acima determinado, efetua a mutação de fortuna, sem peripécia ou reconhecimento” (ARISTÓTELES, 1994, p. 117), ou seja, uma ação simples não busca pelo inesperado, pela reviravolta do que o telespectador já esperava da representação; Por outro lado, segundo Aristóteles, “ação "complexa", denomino aquela em que a mudança se faz pelo reconhecimento ou pela peripécia, ou por ambos conjuntamente” (ARISTÓTELES, 1994, p. 117).

Sobre as ações complexas, o filósofo grego melhor desenvolve no capítulo XI, onde especificamente fala sobre a *peripécia* e o *reconhecimento*. Nessa parte, peripécia é definida como “a mutação dos sucessos no contrário” (ARISTÓTELES, 1994, p. 118), e como exemplo usa história do *Édipo Rei*, analisando como o mensageiro ao trazer a profecia para o rei, com o intuito de acalmá-lo em relação a angústia sentida pela mãe, causa o efeito contrário. Nessa cena representada, a ação conduz uma reviravolta na fortuna da trama, ao que se caracteriza de peripécia. Mas também conseguimos perceber como é caracterizado o reconhecimento do personagem que, nesse caso, Édipo ao se depara com a notícia do mensageiro, reconhece seu infortúnio. De outro modo, é o momento que a personagem descobre algo importante sobre si mesmo, sobre outro ou sobre a situação representada. Além disso, não é necessário que ocorra a peripécia e o reconhecimento simultaneamente para a ação se caracterizar complexa, porém, o autor elogia *Édipo Rei* por conter uma trama que consegue representar muito bem os dois momentos apontados.

É com esse modelo de exigência para o fazer trágico que Aristóteles cria um sistema de composição de intriga que ao mesmo tempo que é forte, é limitado. “No tocante a isso, podemos nos indagar se não sairíamos do narrativo se abandonássemos a principal exigência que é a reviravolta, tomando na sua definição mais ampla, a de “inverter o efeito das ações” (RICOEUR, 2010, p. 78). Mas também, logo em seguida, o autor destaca que dessa pergunta podemos derivar outras diversas questões, como:

As implicações dessa questão são muitas: se a reviravolta é tão essencial para toda história em que o isento ameaça o sensato, a conjunção da reviravolta e do reconhecimento não teria uma universalidade que vai além do caso da tragédia? Os historiadores não buscam, também, por lucidez onde há perplexidade? E a perplexidade não é tanto maior quanto mais inesperadas forem as reviravoltas da fortuna? Outra implicação mais restritiva ainda: não se deveria, ao mesmo tempo, conservar junto com a reviravolta a referência à felicidade e à infelicidade? Toda história narrada não trata, em última instância, de reveses da fortuna, para o bem ou para o mal? (RICOEUR, 2010, p. 78)

Partindo dessas definições, Ricoeur procura enxertar a discordância da percepção temporal na concordância do fazer narrativo. Como resultado, podemos entender que a ideia do fazer narrativo não é exclusiva para composições de peças de teatros, livros e poemas, é antes a necessidade de narrar e temporalizar os fatos cotidianos que dão origem a uma possibilidade do fazer fictício. Para isso, o filósofo quer acrescentar na noção de distinção da alma (concordando com Agostinho) a resolução narrativa frente às aporias temporais, retirando a necessidade de uma eternidade para a percepção temporal (discordando de Agostinho). “A discordância nasce e renasce da própria concordância entre as (in)tenções da expectativa, da atenção e da memória (SOARES, 2016, p 162).”

Como consequência, esse movimento remove o problema da percepção temporal do campo teórico e o insere no campo poético. Para solucionar essa operação conceitual, o filósofo francês busca em Aristóteles o fazer poético (*poiesis*), ou a arte do fazer criativo, para pensar como a percepção e experiência temporal existe através do que é falado dos fatos que já aconteceram e predito dos que podem acontecer (ou seja, narrados). Vale também lembrar que Paul Ricoeur se afasta da concepção de narrativa apenas como um modo do fazer poético (discordando de Aristóteles) e entende como a estrutura que fornece uma unidade no encadeamento dos fatos. É justamente a estrutura que fornece uma concordância totalizante para um rearranjo dos fatos que se contrapõe com a discordância natural da percepção temporal humana. Assim, são tecidas narrativas sobre as coisas e os fatos que acontecem para criar uma concordância que faça sentido dentro do que antes era discordante e sem sentido.

Assim, podemos começar a entender como a estrutura de narrativa, para Ricoeur, não fala apenas sobre ficções, mas também produzem a ideia de conhecimento e identidade pessoal, por exemplo. Para melhor compreender esse movimento, se faz necessário perceber como funciona as três etapas da *mimesis* segundo o autor francês que, ao alargar o conceito de *mythos* e reformular as barreiras do que é narrativa, também reformula o conceito de *mimesis*, separando-o em momentos que vão para além de uma obra de ficção (como pretendia Aristóteles), mas que abarcam a pré-concepção de uma obra e o seu impacto no mundo ao entrar em contato com um leitor/espectador. É verdade que de certo modo essas definições

estão presentes na obra aristotélica, principalmente o impacto no mundo do telespectador, como é o caso do conceito de *katharsis* (purificação), mas o filósofo grego não desenvolve como um momento antes e um momento depois da obra, tudo tem que estar incluído na própria obra, “essa alquimia [de purificação] subjetiva também é construída *na obra pela* atividade mimética” (RICOEUR, 2010, p. 90). Também, para o mesmo autor,

À primeira vista, não há muito o que esperar da *Poética* no que concerne ao depois da composição poética. [...] Deixa até transparecer aqui e ali uma real impaciência no tocante às exigências ligadas à instituição dos cursos (51 a 7) e mais ainda no tocante ao mau gosto do público comum (capítulo XXV). Portanto, a recepção da obra não é uma categoria central da *Poética*. Esta é um tratado relativo à composição, quase sem nenhuma preocupação com aquele que a recebe. (RICOEUR, 2010, p. 86)

Sendo assim, para conseguir esboçar o enxerto que pretendemos compreender neste trabalho, se faz necessário elaborar melhor a noção de *tripla mimesis*, que se caracteriza como pré-configuração, configuração e reconfiguração.

#### 4. TEMPO E NARRATIVA

Tendo em vista o arcabouço conceitual que buscamos apresentar até aqui, vale ressaltar que é apenas uma introdução à toda obra posterior. Nas palavras do próprio autor, “a primeira parte da presente obra visa expor as principais *pressuposições*, que o resto do livro deverá submeter à prova, das diversas disciplinas que tratam seja de historiografia, seja de narrativa de ficção” (RICOEUR, 2010, p. 9). Portanto, é partindo de uma boa compreensão, sobre o que autor chama de *pressuposição* nesse trecho, que é possível entender o enxerto proposto. Que o tempo se torna humano na medida que está articulado de maneira narrativa, ao passo que a narrativa é significativa na medida em que desenha as características da experiência temporal. Por mais que nosso objetivo aqui não seja nos aprofundarmos minuciosamente nas consequências desse pensamento, nem nos argumentos que submetem à prova a teoria, buscaremos indicar o caminho para pensar sobre.

Podemos entender a hermenêutica ricoeuriana como fonte de uma antropologia filosófica, na qual o imitar e o narrar servem como base, por isso tão necessário para o filósofo ampliar os conceitos de *mythos* e *mimesis* para pensar a temporalidade e a *intentio* e *distentio animi*. Para Ricoeur, os atos de imitar e narrar não se encontram exclusivamente na criação de uma trama de teatro, ou se expandem no cinema ou na composição de qualquer obra fictícia, eles são mais abrangentes ainda, se encontram cotidianamente no tempo vivido. O ato de compor narrativas e intrigas não é exclusivo para narrar ações em ficções, mas também serve para narrar ações humanas do dia a dia.

Ricoeur (2010) entende, ainda, que é a estrutura da narrativa que possibilita a compreensão da temporalidade humana. Assim como a narrativa, a representação também não é entendida aos moldes aristotélicos, mas expandida em três momentos: o antes da obra, o momento da obra e o depois da obra (extrapolando a ideia de *mimesis* para a *práxis*). Como apontado anteriormente, essa distinção já aparece de forma implícita no texto de Aristóteles, e é elaborada no que Ricoeur chama de *Mimesis I*, *Mimesis II* e *Mimesis III*, representando a passagem da vivência prática (I) para a elaboração da obra (II), voltando novamente para a vivência prática (III), ou pré-configuração (I), configuração (II) e reconfiguração (III). Portanto, a grande sacada ricoeuriana, e os avanços para enxertar uma teoria na outra, ocorre ao perceber que, ao alargar o conceito de *mimesis* aristotélico para além da composição fictícia, a *mimesis* prática se apresenta intrinsecamente ligada à noção e percepção de temporalidade para o ser humano.

De facto, pergunta retoricamente Ricœur, como poderíamos aceder aos dramas temporais da vida humana se não existissem as narrativas das suas ações e paixões. O filósofo francês defende que a construção de ficções é a melhor forma que o Homem tem de se dizer e de se compreender como agente. Sem acesso direto ao tempo, a historicidade da experiência humana só pode expressar-se através da narração que reúna o jogo e o cruzamento da história real e da narrativa de ficção. (SOARES, 2013, p. 195)

A tripla mimesis, que será melhor explicada posteriormente, como consequência, corresponde à uma interpretação da própria vida cotidiana. A existência humana é caracterizada não apenas por uma realidade exterior e material, mas também por realidades propriamente humanas (e não necessariamente fictícia) e abstratas, e é justamente sobre a construção de sentido e de significado dessa realidade propriamente humana que a tripla mimesis nos ajudará pensar posteriormente, para além da compreensão sobre a tese central da obra *Tempo e Narrativa*.

Além disso, a tese central: “o tempo se torna humano na medida que está articulado de maneira narrativa; em contraposição, a narrativa é significativa na medida em que desenha as características da experiência temporal” (RICOEUR, 2010, p. 9), que soa como um círculo vicioso se entendida sem muita profundidade, na verdade representa um círculo virtuoso se bem interpretada. Isso porque na medida em que se fortalece um lado da tese, por exemplo que o tempo se torna humano articulado de maneira narrativa, automaticamente a outra metade da tese também é fortalecida. Mas também a isso não nos deteremos com mais profundidade aqui, apesar de poder ser deduzido a partir das exposições aqui presentes.

#### **4.1. A TRIPLA MÍMESIS**

A realidade humana e a forma que interpretamos o mundo é algo que vai para além do que é material e concreto, justamente por possuir uma linguagem complexa que permite a criação de uma narrativa sobre as coisas. Nós possuímos a capacidade de abstrair e nos descolar temporalmente das circunstâncias que nos rodeiam, além disso, sentimos e comunicamos sobre significados das coisas que nos cercam e sobre nós mesmos, fazendo com que a nossa vida possua sentido. Claro que o sentido da vida não é consenso, mas sabendo que o autor é parte de um pressuposto comum aos existencialistas, e que para o existencialismo toda realidade existente precede qualquer sentido, logo, na perspectiva da hermenêutica filosófica ricoeuriana não é diferente.

Porém, como contraponto a busca de sentido puramente fenomenológica, que parte da observação do fenômeno e busca a suspensão do juízo (*epoché*) para encontrar o sentido das coisas (operando uma redução fenomenológica), a forma como Ricoeur entende a busca pelo sentido das coisas se diferencia em um aspecto central. Para a fenomenologia de Husserl, ao fazer a redução fenomenológica, encontra-se o fenômeno em si, a “essência” imanente do objeto visado, livre de qualquer crença ou preconceito sobre o mesmo. Já, para a fenomenologia hermenêutica ricoeuriana, o sentido do fenômeno é uma construção constantemente aberta, que carrega uma bagagem de significados construídos histórica e socioculturalmente.

Dessa forma, na esteira da teoria existencialista de Heidegger, podemos entender também o sentido dos fenômenos (e das palavras) como uma facticidade<sup>17</sup>. Voltando ao exemplo citado na introdução deste trabalho: não podemos interpretar a palavra Deus da mesma forma que uma pessoa do período medieval interpretava, visto que a cultura e o contexto direcionam o sentido que é atribuído a cada signo ou palavra. Todos os seres humanos nascem em um contexto no qual o sentido dos fenômenos já está preconcebido, interpretam esse sentido e reinterpretam em alguma medida, ocasionando um desdobramento do sentido no processo histórico por meio da interpretação. A busca por uma essência imutável ou o fenômeno em si como pretende a fenomenologia husserliana é irrealizável na perspectiva de Ricoeur, pois o sentido é sempre algo no processo de construção, inacabado.

Cabe ressaltar que a forma entendida por Ricoeur sobre o que é o processo hermenêutico, vai para além da interpretação do livro e do contexto da obra, ou seja, é uma interpretação que se estende para a ação e para as narrativas construídas a partir destas, como mencionado anteriormente. A chave para entender as três etapas da *mimesis* no autor está na linguagem e na forma como as narrativas, de ficção ou não, influenciam na construção do sentido das coisas nas nossas vidas, de um modo subjetivo, mas também no sentido de um modo coletivo (intersubjetivo), pensando na diversidade de interpretações na história e em diferentes línguas e culturas. Voltando ao exemplo de Deus, certamente não entendemos do mesmo modo que os medievais, mas também é notável que no mesmo período histórico a palavra Deus tem mais que um sentido. Um ateu, um agnóstico e um cristão que vivem na mesma época terão interpretações diferentes para a mesma palavra, interpretações que dependem do contexto que cada indivíduo está inserido e do contato que cada um terá com as

---

<sup>17</sup> É o nome que filósofos, como Heidegger e Sartre, dão àquele aspecto da existência humana que é definido pelas situações em que nos encontramos, o “fato” que somos forçados a confrontar. Por exemplo, o país em que nasci; a classe social; as decisões de outros que diretamente nos afetam; o sentido preexistente das palavras.

reproduções de sentido historicamente reinterpretadas. O sentido já existente no contexto irá direcionar a interpretação de mundo de cada indivíduo.

Buscaremos então mostrar como a tripla mimesis nos auxilia a entender melhor esse processo de reinterpretação de sentido indicado no parágrafo anterior, mas, sobretudo, compreender a pressuposição apontada pelo autor, que torna possível o vislumbamento do enxerto filosófico que o presente trabalho procura demonstrar.

#### 4.1.1. MÍMESIS I

A mimesis I, ou pré-configuração, apresentada por Ricoeur (2010) no primeiro tomo de *Tempo e Narrativa*, diz respeito ao contexto de cada pessoa (ou do autor, se analisarmos uma obra<sup>18</sup>). É o ambiente que cada pessoa está inserida, com *sentidos* já estabelecidos de algum modo por outras pessoas, ou seja, já com um direcionamento interpretativo. Esse ambiente contextual e factual é condição de possibilidade para qualquer criação posterior. Só é possível criar um contexto ficcional, por exemplo, partindo de certas estruturas observadas nesse momento da *mimesis*. Pré-configuração justamente por promover uma compreensão de mundo que poderá ser representada (ou configurada) posteriormente de algum modo (seja numa obra de arte, em uma notícia, em uma música ou livro).

O estágio de pré-configuração “figura na práxis humana, ou seja, a estrutura profunda da ação, onde se incluem os seus pressupostos éticos, simbólicos e culturais, descritos pela linguagem convencional” (SOARES, 2013, p. 199) e pode ser compreendido em três dimensões segundo o autor francês, são elas: a dimensão *estrutural*, a dimensão *simbólica* e a dimensão *temporal*.

O que é importante ter em vista aqui, antes de avançar a investigação, é a ação. Toda ação pressupõe um agente e é ele que carrega consigo os motivos de agir: a intencionalidade. “Isto faz com que identificar um agente e indagar os motivos da sua ação sejam operações complementares” (SOARES, 2013, p. 201). Também devemos entender que toda ação visa um fim, que não prediz o que vai acontecer pois as condições para essa ação acontecer não depende só do agente, mas cria uma expectativa sobre o que pode acontecer. Desse mesmo modo, assim como acontece na representação de uma ação em uma intriga de ficção, as ações cotidianas que ocorrem no campo da práxis também carregam com si a possibilidade de uma mudança de fortuna, da infelicidade para a felicidade ou da felicidade para a infelicidade. As

---

<sup>18</sup> Nessa passagem podemos entender por *obra* qualquer criação humana, seja ela um livro (de ficção ou não), um filme, um quadro, um artigo científico, um discurso, uma reportagem, etc.

perguntas comuns, que surgem ao pensarmos sobre uma ação, como: “o quê?”, “quem?”, “quando?”, entre outras, correspondem a uma *compreensão prática*.

É a relação entre a *compreensão prática* e *compreensão narrativa* que facilita a compreensão da dimensão *estrutural*:

Podemos resumir da seguinte maneira a dupla relação entre inteligência narrativa e inteligência prática. Ao passar da ordem paradigmática da ação à ordem sintagmática da narrativa, os termos da semântica da ação adquirem integração e atualidade. [...] Compreender uma história é compreender ao mesmo tempo a linguagem do “fazer” e a tradição cultural da qual procede a tipologia das intrigas (RICOEUR, 2010, p. 100)

Em outras palavras, ao observar uma ação, só é possível narrá-la, pois possuímos uma estrutura linguística que permite atribuir um sentido. Ou antes, é essa estrutura sintagmática (o modo como as palavras se combinam) que permite narrar os fatos e atribuir significado.

Mas também possui uma dimensão simbólica do campo prático. “Se, com efeito, a ação pode ser narrada, é porque ela já está articulada em signos, regras, normas: está, desde sempre, *simbolicamente mediatizada*” (RICOEUR, 2010, p. 100). Logo, essa mediação simbólica refere-se propriamente ao sentido ou significado que uma palavra (signo) ou até mesmo gesto (enquanto ação) representa. O autor francês irá defender que o sentido é construído e reconstruído historicamente, contudo, sempre existirá um sentido latente que é compartilhado socialmente para a vida em comunidade poder acontecer. A compreensão simbólica é de extrema importância para o fazer narrativo, por isso se caracteriza como pré-configuração, ou seja, como pressuposto para ser significante o que está sendo narrado.

Já a dimensão temporal fica implícita no fazer narrativo, visto que a linguagem fala sobre passado, presente e futuro. Essa noção se torna clara quando pensamos na declinação verbal da língua, pois é justamente ela que nos permite criar uma noção de temporalidade no momento presente. Também a noção de triplo presente agostiniana vêm à tona na compreensão temporal e narrativa da ação, ou seja, a ordenação da narrativa (da ação) se dá na forma como cada um dos presentes (presente do passado, presente do presente e presente do futuro) é falado na práxis diariamente. A *distentio animi* é encontrada cotidianamente nas narrativas feitas pelas pessoas sobre o seu dia a dia: “eu acordei cedo hoje”, “vamos no mercado juntos de noite?”, “olha minha camisa nova”, etc., e que permite o indivíduo se deslocar do tempo presente (presente do presente).

Neste sentido, Ricoeur toma emprestado a Heidegger o conceito de intratemporalidade, que define o estar-“no”-tempo, como tendo por base o

“cuidado”. O “cuidado” heideggeriano, equivalente à *distentio animi* agostiniana, atravessa a ação quotidiana com a unidade dos êxtases do passado, do futuro e do presente. Distingue-se da “preocupação”, na medida em que esta «esquecida do homem, se deixa absorver apenas pelo “presente” das coisas isolado, como um momento abstrato, do passado e do futuro, mediante a obliteração da retenção e da expectativa». (SOARES, 2013, p. 206)

Não iremos nos aprofundar no conceito de *cuidado* heideggeriano, visto que este apontamento já é suficiente para termos noção, pelo menos superficial, da dimensão temporal da pré-configuração. As três dimensões citadas correspondem a mimesis I, elas são condição de possibilidade para a criação e melhor interpretação de qualquer obra, pois permitem compreender o contexto do autor.

#### 4.1.2. MÍMESIS II

A mimesis II, ou configuração, representa o mundo da obra. Em outras perspectivas hermenêuticas, que se limitam à compreensão da obra como uma entidade autônoma, é só a mimesis II que está em questão (traduzindo para o vocabulário ricoeuriano). Para a hermenêutica de Ricoeur, a obra é entendida como um movimento de mediação, que liga a mimesis I à mimesis III, ou seja, ela parte de uma pré-configuração do sentido rumo à reconfiguração. Ela (a mimesis II) é a própria composição de uma intriga:

Primeiro faz a mediação entre acontecimentos ou incidentes individuais e uma história considerada como um todo. No fundo, o que ela faz é formar uma história com sentido a partir de um conjunto disperso de acontecimentos ou incidentes. Logo, tanto um acontecimento deve ser mais do que uma ocorrência singular, na medida em que a sua definição provém da sua contribuição para o desenrolar da intriga, como a intriga deve ser mais do que uma simples enumeração sequencial de acontecimentos, devendo organizá-los num todo inteligível, de molde a que permita ao leitor inferir o tema da história. Assim, a atividade de composição narrativa, pela inscrição de episódios dispersos num todo organizado, obtém uma configuração de uma sucessão: «bref, la mise en intrigue est l'opération qui tire d'une simple succession une configuration». (SOARES, 2013, p. 208)

Em uma tradução livre, a última parte da citação acima pode ser lida como: “em suma, a intriga é uma operação que extrai de uma simples sucessão uma configuração”, remetendo a ideia aristotélica que foi ampliada por Ricoeur, de que o *mythos* necessita de uma sequência lógica que cria uma unidade totalizante que faça sentido, não apenas a representação narrada de episódios aleatórios.

O ato configurante se caracteriza em narrar o contexto, as personagens, o ambiente, as motivações e os resultados de uma ação ou de uma série de ações. E claro, que como dito

anteriormente, toda configuração narrativa necessita das três dimensões da pré-configuração que nos permitem interpretar o mundo (a estrutura, os símbolos e a temporalidade). Essas dimensões, como apontado na mimesis I nos permite narrar episódios do cotidiano, mas a configuração da mimesis II se estende para além de um episódio solto<sup>19</sup>, ela busca configurar uma série de episódios e organizar estes de uma forma coerente. Esse processo de configuração é comum ao fazer histórico e na composição fictícia, a diferença é o compromisso factual. Enquanto o primeiro busca compor uma intriga sobre o que de fato aconteceu, a ficção não tem compromisso com o que aconteceu, mas ordena ações imaginárias buscando o reconhecimento do leitor/espectador. Nos dois casos, é justamente as dimensões da pré-configuração que irão permitir a compreensão da obra.

Sobre a configuração da mimesis II, é importante ressaltar o protagonismo da temporalidade na composição de uma intriga (agenciamento de fatos), questão que não era relevante para Aristóteles na criação de obras trágicas. “A dimensão configurante, em contrapartida, apresenta aspectos temporais inversos aos da dimensão episódica. E também isso de várias maneiras” (RICOEUR, 2010, p. 117). Em primeiro lugar, a temporalidade de uma intriga é aquilo que faz mediação entre os aspectos do episódio e os aspectos configurantes da própria intriga, e isso está ligado com a noção de um todo que surge como resultado do que é narrado, a intriga possui um sentido totalizante. Em segundo lugar pode-se ressaltar a necessidade de início e fim em uma narrativa, esta que faz com que as perguntas “o que aconteceu antes?” ou “o que veio depois?” da história narrada não sejam necessárias, obrigatoriamente representando um todo coeso. Mas nos casos de histórias conhecidas e recontadas, como fábulas ou mitos fundadores de alguma comunidade, o autor destaca que “acompanhar uma história é menos encerrar as surpresas ou as descobertas no reconhecimento do sentido vinculado à história tomada como um todo do que apreender os próprios episódios bem conhecidos e conduzidos a esse fim” (RICOEUR, 2010, p. 118), e completa a ideia destacando que uma nova noção de temporalidade surge dessa compreensão. Em terceiro lugar, o autor nos apresenta como o ato de narrar e de acompanhar uma história põe fim aos paradoxos da *distentio animi* agostiniana:

Por fim, a repetição da história contada, governada como totalidade por sua maneira de terminar, constitui uma alternativa à representação do tempo que corre do passado rumo ao futuro, segundo a conhecida metáfora da “flecha do tempo”. É como se a recapitulação invertesse a ordem dita “natural” do tempo. Ao ler o fim no começo e o começo no fim, também aprendemos a ler o próprio tempo retrospectivamente,

---

<sup>19</sup> Os exemplos citados anteriormente correspondem a episódios soltos: “eu acordei cedo hoje”, “vamos no mercado juntos de noite?”, “olha minha camisa nova”.

como sendo a recapitulação das condições iniciais de um curso de ação em suas consequências finais. (RICOEUR, 2010, p. 118)

Existem ainda mais dois apontamentos sobre a temporalidade no processo de configuração da mimesis II que são importantes antes de prosseguirmos para a mimesis III, são eles o *esquematismo* e a *tradição*.

A imaginação é de extrema importância no processo criativo de uma intriga, seja de ficção ou não, é ela que tem o poder de esquematização. “Cabe à imaginação esquematizar, passando ao aspeto quase sensorial, a significação emergente de uma nova atribuição metafórica” (SOARES, 2013, p. 213). E, por sua vez, só é possível elaborar um esquematismo dentro de uma tradição, e aqui podemos entender “por tradição a transmissão de uma herança morta ou inerte, mas a transmissão viva de um legado inovador, que sempre pode ser reativado por um regresso aos momentos mais criadores do fazer poético” (SOARES, 2013, p. 213). Como consequência podemos entender a tradição não como estática, mas que toda configuração carrega consigo um desdobramento da tradição que possibilita sua inovação em algum sentido.

#### 4.1.3. MÍMESIS III

Já a mimesis III, ou reconfiguração, por sua vez, refere-se ao impacto da obra ao retornar para o mundo contextual por meio do leitor/telespectador. Em outras palavras, a reconfiguração diz respeito ao efeito que uma obra causa no mundo. O mundo pré-configurado é configurado em uma obra e essa, ao retornar para o mundo, causa um impacto reconfigurador por meio do reconhecimento. “No fundo, o *mythos* só atinge o seu pleno sentido quando é devolvido ao tempo da ação efetiva e da paixão pela *mimesis* III” (SOARES, 2013, p. 215). Mas extrapolando a ideia de purificação (*katharsis*) aristotélica, o reconhecimento nesse sentido vai para além de uma identificação com a personagem nas representações universais da trama, mas reconfigura a própria noção de temporalidade de quem entra em contato com a obra.

A intriga consegue reorganizar a nossa [do leitor] experiência temporal a dois níveis: pondo a nu os seus aspetos mais profundos e transformando a sua orientação, pelo modo como consegue inovar. Propõe à nossa imaginação várias figuras que são, ao fim e ao cabo, experiências de pensamento por meio das quais aprendemos a encadear aspetos éticos da conduta humana nomeadamente a felicidade e o infortúnio. Aprendemos, de facto, como os reveses da fortuna resultam desta ou de aquela conduta e tudo isto é configurado pelo tempo da intriga narrativa. É por meio da familiaridade que temos com os tipos de intriga recebidos da nossa cultura que

conseguimos relacionar as virtudes ou outras formas de excelência com os conceitos de felicidade e de infelicidade (SOARES, 2013, p. 216)

Para apresentar toda dinâmica existente entre a transição da *mimesis* II à *mimesis* III, o autor destaca quatro pontos: a) o primeiro, já mencionado anteriormente, é sobre o caráter circular da tese, que representa um círculo virtuoso pois suas premissas se fortalecem mutuamente; b) o segundo é entender como, ao entrar em contato com uma narrativa, essa realmente molda a experiência cotidiana e a noção de temporalidade do leitor/espectador; c) em terceiro lugar, desenvolver a problemática da referência, ou seja, “como a entrada, pela leitura, da obra no campo da *comunicação* marca ao mesmo tempo sua entrada no campo da *referência*” (RICOEUR, 2010, p. 124); d) por último:

Na medida, por fim, em que o mundo que a narrativa refigura é um mundo *temporal*, a questão que se coloca é saber que ajuda uma hermenêutica do tempo narrado pode esperar da *fenomenologia do Tempo*. A resposta a essa pergunta fará aparecer uma circularidade bem mais radical do que aquela gerada pela relação entre *mimesis* III e *mimesis* I através da *mimesis* II. O estudo da teoria agostiniana do tempo pela qual começamos esta obra já nos deu a oportunidade de antecipá-la. Concerne à relação entre uma fenomenologia que não cessa de gerar aporias e o que chamamos acima de “solução” *poética* dessas aporias. É nessa dialética entre uma aporética e uma poética da temporalidade que culmina a questão da relação entre tempo e narrativa. (RICOEUR, 2010, p. 124)

Dos quatro pontos presentes aqui, iremos fazer alguns indicativos exclusivamente sobre o último, que representa, de forma pontual, a síntese e como vai ser posto à prova as pressuposições do enxerto entre a noção de temporalidade e a narrativa no decorrer da obra *Tempo e Narrativa*.

Portanto, para entender as *pressuposições* do enxerto filosófico, Ricoeur enfatiza a busca para entender como é possível uma fenomenologia pura do tempo, isso é, como é possível ter uma apreensão intuitiva direta da noção de temporalidade, e que seja isolada de qualquer procedimento argumentativo, inclusive da fenomenologia. O resultado desse movimento, segundo o filósofo francês, são aporias que surgem incessantemente sobre as respostas teóricas do que é o tempo. É para sair desse embaraço teórico que surge a necessidade de enxertar a poética da narrativa com a aporética temporal. Tendo isso em vista, o filósofo ainda destaca a originalidade da hermenêutica fenomenológica heideggeriana, que busca hierarquizar a noção de temporalidade de um modo inovador por entender o tempo como mais subjetivo que qualquer indivíduo e mais objetivo que qualquer objeto, diferente da fenomenologia husserliana e agostiniana que é somente subjetivista. Mas também no caso de Heidegger não param de cessar as aporias, isso porque, por mais que se diferencie da

percepção agostiniana (onde a temporalidade é contrastada com a eternidade, já na perspectiva heideggeriana a temporalidade surge com o ser-para-a-morte), ambos hierarquizam a noção de temporalidade do seu jeito.

“O paradoxo aqui é que a aporia incide precisamente sobre as relações entre a fenomenologia do tempo e as ciências humanas: a historiografia principalmente, mas também a narratologia contemporânea” (RICOEUR, 2010, p. 145). Logo, o que será necessário pôr a prova para resolver essa questão, partindo das *pressuposições*, é elaborar um diálogo em triangulação entre a historiografia, a crítica literária e a filosofia fenomenológica, destacando como um dos maiores desafios é demonstrar como a narrativa e o tempo se hierarquizam simultânea e mutuamente.

Assim, a própria dificuldade de derivar as ciências históricas da análise do *Dasein* e a dificuldade mais formidável ainda de pensar juntos o tempo *mortal* da fenomenologia e o tempo *público* das ciências da narrativa nos servirão de estímulo para pensar melhor a relação entre o tempo e a narrativa. Mas a reflexão preliminar que constitui a primeira parte deste livro já nos conduziu, de uma concepção em que o círculo hermenêutico se identifica ao dos estágios da *mimesis*, a uma concepção que inscreve a dialética no círculo mais vasto de uma poética da narrativa e de uma aporética do tempo. (RICOEUR, 2010, p. 146)

Em linhas gerais, é esse o movimento necessário feito pelo autor para pôr à prova as pressuposições que o presente trabalho desenvolve. Sendo assim, como o nosso objetivo era demonstrar as pressuposições, ou seja, como Ricoeur se apropria e amplia conceitos-chaves da filosofia de Agostinho e de Aristóteles para pensar a temporalidade e a narratividade humana, deixaremos apenas indicado a continuidade da obra *Tempo e Narrativa* que, nos capítulos não explorados aqui, buscará desenvolver o diálogo entre historiografia, a crítica literária e a filosofia fenomenológica. O autor ainda ressalta que “a questão mais grave que este livro pode formular é saber até que ponto uma reflexão filosófica sobre a narratividade e o tempo pode ajudar a pensar juntas eternidade e morte” (RICOEUR, 2010, p. 147).

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao vislumbrar o desdobramento do conceito de tripla mimesis proposto por Ricoeur, podemos nos situar e entender as consequências levadas por esse pensamento que, em última instância, diz respeito à construção de toda realidade humana. É partindo de uma análise sobre a noção temporal e o fazer narrativo que percebemos como toda a produção humana se encontra em alguma medida permeada de temporalidade e narratividade, ou ainda concebe e permite “*tomar a narrativa por guardião do tempo*” (RICOEUR, 2010, p. 411).

Permita-me lembrar uma vez mais que nosso interesse pelo desdobramento da *mimesis* não é um fim em si mesmo. A explicação da *mimesis* continua subordinada até o fim à investigação da mediação entre o tempo e a narrativa. Será somente ao término do percurso da *mimesis* que a tese enunciada no começo deste capítulo receberá um conteúdo concreto: a narrativa alcança seu sentido pleno quando é restituída ao tempo do agir e do padecer na *mimesis* III. (RICOEUR, 2010, p. 123)

Mas como o projeto de hermenêutica fenomenológica do autor deixa sempre uma via aberta para a construção de sentido, ele carrega consigo a sensação de nunca estar plenamente finalizado, não enquanto teoria (ou ação poética), mas enquanto método interpretativo. Desse modo, também aqui buscaremos apontar o horizonte e as vias abertas que se apresentam com a conclusão deste trabalho.

Primeiramente, o próprio ato de *criar* narrativas sobre a realidade do mundo, bem como o vocabulário usado pelo autor ao buscar uma saída poética e não teórica sobre o tempo humano, reforçam uma ideia do *fazer estético*. Portanto, indico aqui uma possibilidade de aprofundar essa pesquisa também no campo da *estética*, para além das possibilidades de pensar Ricoeur nos campos da *linguagem, ontologia, epistemologia, política, ética*, entre outros que nos parecem mais evidentes no decorrer da sua obra.

Poderíamos voltar para a obra *O Conflito das Interpretações* e buscarmos entender, junto com a interpretação ricoeuriana, outros enxertos filosóficos como o apontado na introdução deste trabalho, da *fenomenologia* com a *psicanálise* por exemplo. Ou ainda, como também foi apontado na introdução, poderíamos entender melhor a relação entre a *metáfora* e a *semântica* na obra *Metáfora viva*.

Por outro lado, poderíamos focar mais especificamente na filosofia da história com a relação entre *memória e história* na obra *A memória, a história e o esquecimento*.

Contudo, o que se torna mais evidente e claro, é a possibilidade investigativa de continuar o que começamos no presente trabalho, de além das *pressuposições* para o enxerto

filosófico, acompanhar o desdobramento do livro *Tempo e Narrativa* e entender como esta é posta em prova, produto do diálogo triangular entre historiografia, crítica literária e fenomenologia filosófica. Ou ainda, buscar na obra *O si-mesmo como um outro*, para pensar a problemática da identidade pessoal, no qual Ricoeur irá desenvolver a ideia de *identidade narrativa*, já indicada no final do livro usado como base nesta pesquisa.

## REFERÊNCIAS

AGOSTINHO (Santo). **Confissões - Livro XI** [coleção Os Pensadores]. Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Abril S.A. Cultural e Industrial. 1973. p. 235 - 60.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. Porto: Gráfica Maiadouro, 1994.

COELHO, Carlos Cardoso. **Fenomenologia e hermenêutica: a crítica de Paul Ricoeur à hermenêutica de Martín Heidegger**. Ensaios filosóficos, volume IX. 2014. p. 40 - 56.

GENTIL, Hélio Sales. Introdução. In: **Tempo e Narrativa** (Tomo I). Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes Ltda. 2010. p. 1 - 117.

LOPES, Rodolfo. **Uso e sentido de *mythos* e *logos* antes de Platão**. Sergipe: Revista Prometeus - ano 8 - número 18. 2015. p. 61 - 77.

MEMENTO. Direção: Christopher Nolan. Produção: Newmarket Films, 2000.

RICOEUR, Paul. **O Conflito das Interpretações - Ensaios de Hermenêutica**. Tradução de M.F. Sá Correia. Porto: RÉ-S-Editora, Lda. 1989.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa** (Tomo I). Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes Ltda. 2010. p. 1 - 117.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa** (Tomo III). Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes Ltda. 2010. p. 409 - 61.

STAR WARS. Direção: George Lucas. Produção: Lucasfilm, 1997 - 2019.

SOARES, Martinho Tomé Martins. **Ricoeur em Coimbra: Receção filosófica de sua obra**. Organização Maria Luísa Portocarrero e José Beato. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. 2016. p. 157 - 94.

SOARES, Martinho Tomé Martins. **Tempo, mythos e práxis: O diálogo entre Ricoeur, Agostinho e Aristóteles**. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 2013.

SÓFOCLES. **Édipo Rei**. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2001.

SOUZA, Eudoro. Introdução. In: **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. Porto: Gráfica Maiadouro, 1994.