

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA  
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

**METÁFORA E IMAGINAÇÃO POÉTICA EM  
PAUL RICŒUR**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**Vinicius Oliveira Sanfelice**

**Santa Maria, RS, Brasil**

**2014**

# **METÁFORA E IMAGINAÇÃO POÉTICA EM PAUL RICŒUR**

**Vinicius Oliveira Sanfelice**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado Programa de Pós-Graduação em Filosofia (PPGF), Área de Concentração em Filosofia Teórica e Prática, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), como requisito parcial para obtenção do grau de  
**Mestre em Filosofia**

**Orientador: Prof. Dr. Marcelo Fabri**

**Santa Maria, RS, Brasil**

**2014**

Oliveira Sanfelice, Vinicius

Metáfora e imaginação poética em Paul Ricœur / por Vinicius  
Oliveira Sanfelice. – 2014.

93 f.: il.; 30 cm.

Orientador: Marcelo Fabri

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Ma-  
ria, Centro de Ciências Sociais e Humanas, Programa de Pós-  
graduação em Filosofia, RS, 2014.

1. Ricœur. 2. Metáfora. 3. Imaginação. 4. Poética. I. Fabri,  
Marcelo. II. Título.

---

© 2014

Todos os direitos autorais reservados a Vinicius Oliveira Sanfelice. A reprodução de partes ou do todo deste trabalho só poderá ser feita mediante a citação da fonte.

E-mail: sanfelice.vinicius@gmail.com

**Universidade Federal de Santa Maria  
Centro de Ciências Sociais e Humanas  
Programa de Pós-graduação em Filosofia**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,  
aprova a Dissertação de Mestrado

**METÁFORA E IMAGINAÇÃO POÉTICA EM PAUL RICŒUR**

elaborada por  
**Vinicius Oliveira Sanfelice**

como requisito parcial para obtenção do grau de  
**Mestre em Filosofia**

**COMISSÃO EXAMINADORA:**

**Marcelo Fabri, Dr.**  
(Presidente/Orientador)

**Élsio José Corá, Dr. (UFFS)**

**Noeli Dutra Rossatto, Dr. (UFSM)**

Santa Maria, 20 de março de 2014.

## AGRADECIMENTOS

Ao professor Marcelo Fabri por ter aceitado orientar essa pesquisa, pelo auxílio e pela dedicação, por mostrar o caminho, enfim, no que foi essencial para o desenvolvimento desta dissertação.

Aos professores Élsio José Corá e Noeli Dutra Rossatto por aceitarem compor a banca examinadora.

Aos meus pais e meus avós que me incentivaram em prosseguir com minha formação acadêmica (mesmo quando duvidei).

À Mônica, pela ideia e pela semente inicial dessa dedicação.

Ao Gilson, pelo exemplo e por nunca negar o auxílio.

Ao Adriano (pelo destino comum), ao Tairon, ao Nano, ao Felipe, por fazerem parte.

Aos amigos e colegas, especialmente aqueles com quem bebi e aqueles com quem ainda bebo (futebol da finitude).

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFSM.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior por financiar a pesquisa.

## EPÍGRAFE

*“Crossing frontiers is my profession. Those strips of no-man’s land between the checkpoints always seem such zones of promise, rich with the possibilities of new lives, new scents and affections. At the same time they set off a reflex of unease that I have never been able to repress. As the customs officials rummage through my suitcases I sense them trying to unpack my mind and reveal a contraband of forbidden dreams and memories. And even then there are the special pleasures of being exposed, which may well have made me a professional tourist. I earn my living as a travel writer, but I accept that this is a little more than a masquerade. My real luggage is rarely locked, its catches eager to be sprung”*  
(J. G. BALLARD — “Frontiers and Fatalities”, *Cocaine Nights*, 1998, p. 9)

*“Presumably all obsessions are extreme metaphors waiting to be born. That whole private mythology, in which I believe totally, is a collaboration between one’s conscious mind and those obsessions that, one by one, present themselves as stepping-stones”*  
(J. G. BALLARD em conversa com Thomas Frick)

## RESUMO

Dissertação de Mestrado  
Programa de Pós-graduação em Filosofia  
Universidade Federal de Santa Maria

### **METÁFORA E IMAGINAÇÃO POÉTICA EM PAUL RICŒUR**

AUTOR: VINICIUS OLIVEIRA SANFELICE

ORIENTADOR: MARCELO FABRI

Local da Defesa e Data: Santa Maria, 20 de março de 2014.

Esta dissertação teve como objetivo geral mostrar o desenvolvimento das teorias mimética e imaginativa que Ricœur formulou a partir do conceito de inovação semântica relacionado aos enunciados metafóricos. Seguimos, com Ricœur, a inserção da mimesis aristotélica (“pôr sob os olhos”) e da imaginação produtora (doutrina kantiana do esquematismo e “jogo livre”) na filosofia contemporânea, no diálogo com a fenomenologia husserliana e com a filosofia analítica através de seu vocabulário (o “ver como” de Wittgenstein). Procurou-se reconstruir a fundamentação ricoeuriana da produção de imagens poéticas, e sua importância prática na redescritção da realidade e na arte: a utopia e a criatividade. Entendemos que para mostrar essa criatividade dentro da filosofia de Ricœur foi necessário fazer referência às disputas em torno da metáfora, do conceito e da imaginação, e acompanhar a disputa com Derrida acerca da tese de Nietzsche (as “metáfora intuitivas originárias”), além de apresentamos os aspectos cognoscitivos da imaginação poético-criadora. A relevância prática dessa teoria, assim como os elementos estéticos encontrados nela, é discutida através dos comentadores que deram primazia ao papel constituinte da imaginação e da metáfora (Jérôme Cottin, Jean-Luc Amalric).

**Palavras-chave:** Ricœur. metáfora. imaginação. poética.

## **ABSTRACT**

Master's Dissertation  
Post-Graduate Program in Philosophy  
Federal University of Santa Maria

### **METAPHOR AND POETIC IMAGINATION IN PAUL RICŒUR**

**AUTHOR: VINICIUS OLIVEIRA SANFELICE**

**ADVISOR: MARCELO FABRI**

Defense Place and Date: Santa Maria, March 20<sup>th</sup>, 2014.

This work intends to present the development of Ricœur's theories of mimesis and representation, which he has built upon the concept of semantic innovation linked to metaphor. With Ricœur, we followed the incorporation of Aristotle's mimesis ("bringing-before-the-eyes") and productive imagination (Kant's doctrine of schematism and "free play" concept) into the contemporary philosophy, drawing parallels with Husserl's phenomenology and with the analytic philosophy, through its lexicon (Wittgenstein's "seeing-as" concept). We attempted to reassemble Ricœur's theorization concerning the creation of poetic imagery and its practical importance to the redescription of reality and to art: the utopia and the creativity. In order to identify that creativity in Ricœur's philosophy, we referred to the conflicts of opinion that surround metaphor, concept and imagination, pointing out the opposition between Derrida's ideas and Nietzsche's theory of intuitive metaphors (first metaphor) and presenting the cognitive aspects of poetic-creative imagination. The practical pertinence of this theory, as well as its aesthetic elements, is analyzed under the aegis of views of theorists who emphasized the formative role of imagination and metaphor (Jérôme Cottin, Jean-Luc Amalric).

**Keywords:** Ricœur. metaphor. imagination. poetics.



## LISTA DE ABREVIACOES

SM	La Symbolique du mal (SM). Paris:Seuil, 1960.
DI	De l'Interprétation. Essai sur Freud. Paris: Seuil, 1965.
CI	Le conflit des interprétations. Paris: Seuil. 1969.
MV	La métaphore vive. Paris: Seuil. 1975.
TN	Temps et récit, I. Paris: Seuil, 1983. Temps et récit, II. Paris: Seuil, 1984. Temps et récit, III. Paris: Seuil, 1985.
TA	Du texte à l'action. Paris: Seuil, 1986.
RF	Reflétion faite. Autobiographie intellectuelle. Paris: Esprit, 1995.
CC	La critique et la conviction. Entretien avec F. Azouvi et M. de Launau. Paris: Seuil, 1995.
IU	L'ideologie et l'utopie. Paris: Seuil, 1997.

## LISTA DE APÊNDICES

<b>Apêndice A - Tradução</b> .....	66
------------------------------------	----

## LISTA DE ANEXOS

<b>Anexo A - Normas: Sapere Aude - Revista de Filosofia</b> . . . . .	<b>91</b>
---	-----------

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> . . . . .	<b>13</b>
<b>1 ENTRE A METÁFORA E O CONCEITO</b> . . . . .	<b>16</b>
1.1 Pequena história da mimesis . . . . .	16
1.2 Leituras de Nietzsche . . . . .	19
1.3 A tese de Ricoeur: metáfora e imaginação . . . . .	28
<b>2 IMAGINAÇÃO PRODUTORA: DA TEORIA À PRÁTICA</b> . . . . .	<b>33</b>
2.1 As duas contribuições kantianas . . . . .	33
2.2 Através da teoria mimética e da imaginação . . . . .	37
2.3 Os fundamentos fenomenológicos do imaginário poético-social: a utopia . . . . .	39
<b>3 IMAGINAÇÃO POÉTICA E CRIADORA</b> . . . . .	<b>45</b>
3.1 Imaginação Produtora e dimensão estética . . . . .	45
3.2 Através de uma teoria ricoeuriana da imaginação . . . . .	52
3.3 “Ver como” . . . . .	54
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> . . . . .	<b>57</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b> . . . . .	<b>61</b>
<b>APÊNDICE</b> . . . . .	<b>65</b>
<b>ANEXOS</b> . . . . .	<b>90</b>

## INTRODUÇÃO

O tema da inovação semântica, presente nas obras “A Metáfora Viva” e “Tempo e Narrativa”, ocupa papel central na filosofia da linguagem de Paul Ricœur. O enunciado metafórico, assim como a narrativa, participa do fenômeno da inovação semântica ao nível do sentido, do ainda não dito que surge na linguagem. A linguagem poética, para Ricœur, possui uma referência especial em relação ao mundo, assim como a ficção, através da intriga, reconfigura os termos da narrativa, transformando a realidade do leitor. Ambas tornam nosso mundo inteligível, compreensível na medida em que podem ampliar nossa visão ordinária e comum. Nossa proposta, então, foi de investigar a relação entre a inovação semântica e a imaginação produtora (entendida a partir da doutrina do esquematismo de Kant) na aproximação de dois termos contraditórios entre si (através da assimilação predicativa) e encontrar o sentido dessa fecundidade da imaginação, que para Ricœur deve ser vinculada com a fecundidade da linguagem. Os enunciados metafóricos oferecem a chave para esse entendimento ampliado da linguagem e são condição para uma teoria da imaginação como formulada por Ricœur. A metáfora, como nova pertinência predicativa, é uma operação mediada pela imaginação. Essa imaginação produz novas tipologias narrativas segundo regras, e também segundo regras realiza as aproximações e os afastamentos que configuram as metáforas. Se a metáfora é jogo de semelhanças, o sentido das novas metáforas se dará por esse movimento produzido na linguagem e sintetizado pela imaginação produtora.

Na hermenêutica fenomenológica de Paul Ricœur, a imaginação faz parte do projeto de revelação das estruturas humanas fundamentais. Também há uma relação especial entre a hermenêutica e a arte: a obra de arte participa do trabalho de compreensão pela sua capacidade de promover a passagem do momento arqueológico da hermenêutica para o teleológico. Esta capacidade é análoga ao sentido novo que é produzido pela metáfora através da *mimesis* – a produção artística e o novo significado são instrumentos que promovem sentido referindo à realidade, sim, mas também a ultrapassando. O engendrar do escritor quando realiza uma poesia, por exemplo, causa um efeito de ressonância que a primeira vista parece debilitar o sentido, como um devaneio. Nessa estratégia do discurso metafórico está contida o poder heurístico desdobrado pela

ficção. A criação momentânea de sentido é o fenômeno característico da linguagem, e através desse fenômeno se alcança algo extralinguístico.

Em sua *Autobiografia Intelectual* (1995) Ricœur considera que SM, MV e TN poderiam ser intituladas poéticas, porque buscam explorar uma criação ordenada investigando a distinção entre sentido e referência no discurso.<sup>1</sup> Se privilegamos MV é porque nesta obra, acreditamos, o autor ultrapassa definitivamente as polêmicas com o estruturalismo e as hermenêuticas da suspeita, encontrando na teoria da metáfora um modo frutífero de fundamentar a criação de significado – um fundamento que servirá para sua fenomenologia da leitura, a partir dos enredos narrativos, em TN.<sup>2</sup> Embora sejam obras que tratem do mesmo fenômeno, a imaginação criativa funciona de modo diferente: o que falta à teoria da referência metafórica é a unanimidade do ato de leitura. A fenomenologia não havia ainda adquirido exclusividade sobre a mediação. A *redescrição*, que buscamos nessa dissertação expandir para outras experiências artísticas, não havia se tornado a *reconfiguração*, própria da leitura. Entre esta passagem, da *redescrição* para a *reconfiguração* (dos enunciados metafóricos para as intrigas narrativas), alguns artigos foram pontuais para a presente dissertação: *La métaphore et le problème central de l'herméneutique*;<sup>3</sup> *The function of fiction in shaping reality*;<sup>4</sup> *O processo metafórico como Cognição, Imaginação e Sentimento*;<sup>5</sup> e *L'imagination dans le discours et dans l'action*.<sup>6</sup>

Assim, a dissertação estrutura-se a partir dos autores trabalhados dentro do *corpus* ricœuriano: os enunciados metafóricos e a mimesis aristotélica, a imaginação produtora e kantiana, em seus aspectos epistemológicos e estéticos. A terminologia constantemente faz referência aos autores de língua inglesa nos quais Ricœur buscou aproximações e analogias: o “voir comme...” de Wittgenstein e de Marcus B. Hester, o “aumento icônico” de François Dagognet. Para compreender de que modo a criatividade torna frutífera a filosofia de Ricœur foi necessário fazer referência às disputas em torno da metáfora, do conceito e da imaginação, e acompanhar a disputa com Derrida acerca da tese de

<sup>1</sup> Para Ricœur a distinção entre o que é dito e aquilo sobre o que algo é dito, semanticamente permite ao discurso sair do estritamente linguístico e alcançar o “mundo” (RICŒUR, 1995, pág. 84).

<sup>2</sup> Sobre a passagem da investigação em MV à TN e a ligação entre *redescrição* e *reconfiguração*: “... o problema da referência das afirmações metafóricas e o seu poder de redescrever – ao qual viria a ser logo após acrescentado o poder de ‘refigurar’ o mundo do leitor através dos enredos narrativos – forneceram-me a oportunidade para guardar o que designei como a ‘veemência ontológica’ subjacente à minha concepção de linguagem” (RICŒUR, 1995, pág. 109).

<sup>3</sup> Revue de Métaphysique et de Morale, tome 70, 1972, p. 93-112.

<sup>4</sup> Man and World, Volume 12 No. 2, 1979, pp. 123-141.

<sup>5</sup> Da Metáfora. in SACKS, Sheldon (Org.). São Paulo: Editora da PUC-SP & Pontes, 1992, p. 145-160.

<sup>6</sup> *Savoir, faire, espérer : les limites de la raison*, vol. 1 éd. Facultés universitaires Saint-Louis

Nietzsche (as “metáfora intuitivas originárias”).

Procuramos também participar de um debate que vem ampliando-se nos últimos anos, sobre o status da imaginação em Paul Ricœur. A primeira obra de referência dedicada ao tema é o livro de Maria Gabriela Azevedo e Castro (2002), onde a autora divide a filosofia de Ricœur a partir das imaginações correspondentes, que são seis: volitiva, social, transcendental, relacionada a suspeita psicanalítica, hermenêutica, e criadora. Mas o que anuncia que o debate não atingiu seu ápice são as palestras inéditas que Ricœur proferiu em solo americano. George H. Taylor, que tem acesso a elas, enumerou quatro domínios da imaginação produtora: utópica, epistemológica, poética, e sacro-simbólica (2006). Finalmente, Jean-Luc Amalric, envolvido com o projeto de transcrição dos inéditos ricoeurianos, vem desenvolvendo uma sistematização das imaginações que operam dentro da filosofia de Ricœur (2012-3).

Uma prévia do que poderá guiar o debate subsequente, e que demonstra o longo percurso teórico de Ricœur entre autores de diversas escolas filosóficas em relação ao tema imaginação, pode ser vista em outras palestras realizadas nos anos 1970 e publicadas originariamente em italiano.<sup>7</sup> Em diversos momentos o percurso que esta dissertação realizou entre os autores trabalhados por Ricœur espelha à do texto das palestras – é significativo que Kant seja considerado o ponto de reviravolta no tratamento filosófico da imaginação. Na última palestra, Ricœur considera a metáfora a solução metodológica para o tratamento adequado da imaginação. A transcrição dessas palestras, anexada na presente dissertação em uma tradução<sup>8</sup> conjunta, representa uma condensação do que seria posteriormente *A Metáfora Viva* (1975).

---

<sup>7</sup> RICCEUR, P. Cinque lezioni. Dal linguaggio all'immagine, a cura di R. MESSORI, *Aesthetica Preprint*, n. 66, 2002a.

<sup>8</sup> RICCEUR, P. *Cinco Lições: Da Linguagem à Imagem*. Trad.: Vinicius Oliveira Sanfelice e Marcelo Fabri. *Sapere Aude - Revista de Filosofia*, Belo Horizonte, v. 4, n. 8, p. 13-36, dez. 2013.

# 1 ENTRE A METÁFORA E O CONCEITO

## 1.1 Pequena história da *mimesis*

Em *Le Metaphore Vive* (1975) a releitura que Paul Ricoeur faz da *Poética* de Aristóteles (e da *Retórica*) insere a metáfora nas discussões da linguística e da filosofia contemporânea. Na contemporaneidade, Gadamer perguntará se na raiz de toda a classificação não há uma metafórica envolvida, Derrida se não é toda a metafísica ocidental uma exacerbação racionalista desta capacidade de classificar conceitualmente. As capacidades da metáfora de unir poética e ontologia sempre interessaram ao poeta e ao filósofo<sup>1</sup>, mas historicamente a metáfora na retórica foi se afastando de sua origem filosófica para fazer parte de um grupo de *tropos* da linguagem com uso determinado (produzir premissas ornamentadas para provas), resultando em seu declínio filosófico. Para Aristóteles a metáfora é um transporte dentro da semântica que afeta todas as entidades da linguagem que portam sentido nesse processo de mudança de significação. Pode ser entendido como um desvio ou como um empréstimo, de qualquer forma é a substituição de um termo por outro dentro de um fenômeno discursivo e produz sentido. Para nosso trabalho interessa o componente comum à poética e a retórica, que através de seu traço de composição e construção revela-se numa tensão entre submeter-se ao real e criar: a *mimesis* em seu caráter poético. A metáfora participa dessa tensão como instrumento privilegiado de promoção de sentido realizado pela *mimesis*.

Na passagem da unidade de referência – da palavra (semiótica) à frase (semântica), e desta ao discurso (hermenêutica) – transformou-se a teoria da substituição do sentido para uma teoria do sentido criado a partir da tensão predicativa. Não se trata mais a metáfora como uma figura do discurso – e de ornamentação – mas enquanto enunciado metafórico, no momento semântico, e enquanto discurso ou obra, no momento hermenêutico. A transição do nível semântico para o hermenêutico que ocorre a partir do trabalho de semelhança nos implica, também, com uma filosofia da imaginação. Ao fim, o poder heurístico da ficção será a última prova da consistência com que

<sup>1</sup> Cf.: “Perceber, contemplar, ver o semelhante, tal é, no poeta é claro, mas também no filósofo, o lance de gênio da metáfora que reunirá a poética à ontologia” (RICCEUR, 2005, p. 49).



Ricœur leu as potencialidades ontológicas da metáfora através da *mímesis* aristotélica<sup>2</sup>. A metáfora possui duas funções, na retórica envolve prova e persuasão, na poética a *poíesis*, a *mímesis* e a *kátharsis*, mas uma única estrutura que pode ser definida como “transporte” ou transferência do nome de uma coisa para outra, conforme a define Aristóteles: “A metáfora é a transferência para uma coisa do nome de outra, ou do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou da espécie de uma para o gênero de outra, ou por analogia” (1457b 6-9). Sendo, assim, algo que acontece ao nome e definida em termos de movimento (*epíphora*).

Tomemos algumas proposições sobre o conceito de *mímesis*, primeiro em Platão e posteriormente em Aristóteles. Sabendo que há uma diferença fundamental entre os dois autores a respeito desse conceito, pretendemos desenvolver essa diferença no que importa à filosofia da metáfora de Paul Ricœur. Em Platão, no contexto de uma discussão sobre as obrigações do filósofo e do estado em relação à verdade, quem acaba expulso da república são os poetas.<sup>3</sup> Sócrates afirma que as imagens, nas mãos dos poetas e artistas em geral, são como simulacros que ocupam a terceira posição em relação em relação à verdade (“aquilo que é”). Em comparação a ela, a imagem é uma sombra ou mera *aparição* produzida pelo artista, argumentação que depois fundamentará a condenação de Homero e dos artistas em geral como promotores da corrupção juvenil: “(...) a imitação está muitíssimo distanciada da verdade, uma vez que toca somente uma pequena porção de cada coisa, parte esta que é ela própria apenas uma imagem. E isso, parece, é a razão de poder ela produzir tudo” (PLATÃO, 2006, p. 424). Estas linhas evidenciam, além da distância em relação à verdade, a noção implícita de *mímesis* como imitação (e cuja tradução pode nos trair). Para nós não é menos prejudicial, assim como para a criatividade dos poetas, que os defeitos da imitação sejam compartilhados *como sendo* os da imagem, pois Ricœur privilegiará as imagens poéticas criadas pelo artista. Platão considera a *mímesis* uma cópia, é nesse sentido que denomina imitação, que pode ser cópia de muitas coisas – não há uma delimitação do que pode ser imitado. Essa

<sup>2</sup> No prefácio de MV já anuncia a ligação estreita entre a metáfora e a cópula do verbo ser (o ontológico), e seu sentido tensional em relação à verdade, irá desenvolver durante a obra o seu conceito de “verdade metafórica”.

<sup>3</sup> Segundo Castro, no livro VI da República Platão encontra uma “visão essencialmente epistemológica da imaginação através da célebre teoria da linha: ‘a imaginação ocupa o lugar mais baixo na escala do conhecimento, é pura opinião, doxa’ (...) É essa dicotomia, entre o mundo inteligível, onde a razão impera, e o mundo sensível, onde a imaginação mimetiza as formas essenciais, que Platão expõe no livro VII, na alegoria da caverna. As imagens, imitações das formas em si, criam um mundo irreal e falso, que mergulha os homens na confusão” (2002, pág. 39).

tarefa coube a Aristóteles, colocando a *mimesis* no âmbito prático do *fazer* (da *poiesis*) e no âmbito teórico das ciências poéticas.

A autonomia da obra de arte origina-se da sua insubmissão ao *real*, ao *verdadeiro* (tornando-se incorreto, como nota Ricœur, traduzir *mimesis* por imitação). Ela é uma construção mimética que representa (imita, recriando) os homens em ação. Aristóteles diz que é próprio do homem produzir essas representações, e sentir prazer em produzi-las e reconhecê-las. Dos fragmentos que restaram da *Poética*, a maior parte trata da tragédia. Composta de seis partes, a mais importante é a fábula ou *muthos* (Ricœur prefere o termo *intriga*), porque ela organiza sistematicamente as ações. Ordena suas partes constitutivas em uma ordem com início, meio e fim. Outra característica importante que Ricœur vai reter é que a *mimesis* representa o verossímil e o necessário – isso servirá de base para Aristóteles sustentar que a poesia é mais filosófica que a história, pois apresenta verdades mais universais. A ruptura com Platão é mais forte aqui, pois a verossimilhança precede a questão do verdadeiro ou do lógico – interpretação da *mimesis* aristotélica por Ricœur não se fundamenta apenas na simples retomada do conceito como invenção ou criação. Domenico Jervolino afirma<sup>4</sup> haver no nexo *mimesis*-metáfora algo que nos compromete com a noção de “verdade metafórica”. Outros comentadores, como Vicente de Haro e Alfredo Martínez Sánchez,<sup>5</sup> também consideram a função metafórica uma releitura da *mimesis* aristotélica focada na criatividade, representada pela inovação semântica. A teoria da metáfora de Ricœur fornece uma abordagem hermenêutica para a questão de como produzir imagens e não apenas considerá-las como sombras, sejam elas da percepção ou dos arquétipos platônicos. Serão imagens poéticas geradas pela enunciação metafórica, entendidas como o significado emergente da “regulação” dos predicados conflitantes. É a imaginação que regula essa impertinência semântica e é ela que fornece a nova pertinência. A mediação faz emergir uma nova significação. Os enunciados poéticos e os metafóricos comportam uma saída da linguagem para algo além dela, a partir da ideia de uma referência dupla. A abolição de uma referência

<sup>4</sup> Cf.: Domenico Jervolino, *The Cogito and Hermeneutics: The question of the Subject in Ricœur*, Dordrecht-Boston-London, Kluwer Academic Publishers, 1990. Citado por Vicente de Haro em “*La mimesis de Aristóteles desde la hermenéutica de Paul Ricœur*” (Universidad Panamericana), p. 61.

<sup>5</sup> O artigo de Martínez Sánchez (*Invención y realidad. La noción de mimesis como imitación creadora en Paul Ricœur*. *Dianoia*, Nº 57, 2006, pp. 131-166) é o mais completo dos que encontramos sobre o tema. Recria as influências e as consequências da teoria mimética em Ricœur, e estrutura-a da seguinte maneira (p. 140): a) preocupação ontológico-referencial; b) função cognitiva da arte; c) conceito de mundo ou realidade (como referência de 2º grau e criação).

de primeira ordem, característica do discurso ordinário, em prol de uma referência de segunda ordem que emana do discurso poético. As possibilidades heurísticas da ficção, e a capacidade de *redescricao* que é tão importante para Ricœur, derivam da *mimesis* aristotélica. Na interpretação de Ricœur (da *Poética*) a *redescricao* ocorre sobre a ação humana, ela é a recriação estruturada dos homens em ação.

O nexo entre *mimesis* e metáfora e a noção de “verdade metafórica” determina o problema da imaginação que afligia Ricœur nos anos 70 e que deve parte de suas dificuldades àquela citada identificação platônica entre a *mimesis* e a imagem como sombra. É necessário compreender, então, como a teoria da metáfora desenvolvida por Ricœur estabelece esse nexo, qual o papel dessa noção de verdade e de que forma ela é determinante para a problemática da imaginação. A maneira que escolhemos para abordar essas questões foi mostrar as divergências acerca da relação entre a metáfora e o conceito – um campo vasto dentro da história da filosofia ocidental e da sua crítica. Aqui, nos basearemos na interpretação de uma tese nietzschiana acerca da metáfora intuitiva originária, depois colocaremos como exemplo a leitura crítica que Derrida faz do projeto de Levinas – o modo levinasiano de abordar a filosofia, sendo parte de uma crítica à ontologia e à tradição filosófica ocidental. Pretende-se mostrar algumas possibilidades da intersecção entre o discurso metafórico e o discurso especulativo.

## 1.2 Leituras de Nietzsche

A filosofia francesa tem pelo menos duas peculiaridades notáveis para quem se dedica ao seu estudo: o uso das metáforas no seu discurso e a suspeita de diferentes matizes que lança à filosofia moderna e à própria tradição francesa das luzes. Além disso, pode-se unificá-la em uma crítica sistemática e anti-humanista, que habitaria autores como Foucault, Althusser, Derrida, Lacan, Lyotard, descrentes das possibilidades do sujeito. O pressuposto ético, ou humanista, segundo Nythamar de Oliveira<sup>6</sup>, é uma das razões para Ricœur não estar incluído entre àqueles filósofos contemporâneos da suspeita que recuperam “hiperbolicamente” os velhos mestres da suspeita: Nietzsche, Marx e Freud. Tomemos como base, para demonstrar o destino peculiar da metáfora, as divergências entre Derrida e Ricœur sobre a ideia de metáfora intuitiva (exposta

<sup>6</sup> Cf.: OLIVEIRA, Nythamar de. *Detranscendentalizing Subjectivity: Paul Ricœur's Revelatory Hermeneutics of Suspicion* in *Veritas* 49/2 (2004): 235-259.

por Nietzsche em *Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extra Moral*). Ambos parecem reconhecer nesse texto a primazia da tese de que toda a linguagem é metafórica, embora Derrida acentue nele a denúncia e a suspeição colocada sobre o conhecimento conceitual, e Ricoeur entenda que a tese de toda linguagem ser metafórica exige uma noção ampliada de “verdade”, que inclua os aspectos intuitivos do homem, da sua linguagem e do seu desejo ou impulso de criação – o que é diferente de excluir a conceitualização ou o conceito. No artigo *Voltas e Reviravoltas: Acerca da Recepção de Nietzsche na França*, Scarlett Marton percorre a trajetória das principais interpretações do filósofo nesse país. Uma carta de André Gide (1900) sobre a falta de traduções francesas das obras de Nietzsche parece indicar o procedimento que no decorrer do século XX se tornaria comum: “[...] quase se pode dizer que a influência de Nietzsche importa mais que a sua obra ou até que a sua obra é unicamente de influência” (GIDE *apud* MARTON, 2009, p. 22). Na contemporaneidade, ele se torna “o filósofo dos intérpretes [...] sua obra se transforma em suporte dos discursos que ela suscita”<sup>7</sup>. Juntamente com Marx e Freud, reunidos num triunvirato por Foucault, inauguram a hermenêutica da suspeita, ou talvez sejam inaugurados como ferramentas para o procedimento da suspeita. Derrida, por exemplo, aplica esse procedimento nos termos de sua crítica à metafísica ocidental, incluindo aí o estatuto da metáfora no discurso filosófico. A exposição desse uso se deu num seminário realizado em 1966, e que veio a influenciar diversos trabalhos subsequentes que associaram Nietzsche a uma teoria da linguagem.<sup>8</sup>

Para o jovem Nietzsche, em *Verdade e Mentira no Sentido Extra Moral*, a linguagem é fundamentalmente metafórica e o conhecimento baseado nessa linguagem não pode pretender a objetividade que assevera em seus juízos. As imagens transformadas em som e verbalizadas não são apenas a origem metafórica dos conceitos, são elas mesmas derivadas de uma metáfora – a transposição da experiência sensível, segundo Nietzsche. Nesse processo, as imagens possuem uma produtividade e uma riqueza original que, ao serem transportadas de forma arbitrária, engessam a linguagem. Para Ricoeur, que entende a metáfora no sentido aristotélico de transporte, as imagens estão associadas à imaginação produtora – as imagens são produzidas por uma síntese de dois termos

<sup>7</sup> Cf.: MARTON, Scarlett. *Voltas e reviravoltas. Acerca da recepção de Nietzsche na França*. In: MARTON, Scarlett. (Org.). *Nietzsche, um "francês" entre franceses*. 1ª ed. São Paulo: Barcarolla, 2009, v. 01, p. 13-52.

<sup>8</sup> *La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines - Conférence prononcée au Colloque international de l'Université Johns Hopkins (Baltimore) sur Les langages critiques et les sciences de l'homme, le 21 octobre 1966.*

heterogêneos e contraditórios, que são aproximados no espaço lógico. O conflito está na própria linguagem metafórica e a produtividade está na imaginação. Defendemos a ideia de que o impulso à verdade pode ser positivo se ele for considerado como impulso à “verdade metafórica”, ou à verdade dos enunciados metafóricos sintetizados pela imaginação produtora. Acreditamos que a fertilidade do texto nietzschiano está na sua proposta alternativa de uma teoria da representação a partir das metáforas, proposta que consideraremos de maneira análoga à teoria da linguagem e da imaginação desenvolvidas por Paul Ricœur.

A suspeita é o que se faz dela: pode ser prevenção, preconceito, difamação, entre outras coisas. Nietzsche distingue o impulso à verdade e o impulso artístico como característica, respectivamente, do homem racional e do homem intuitivo. Toma posição pelo último, que caracteriza como possuidor de uma relação saudável com a vida, a inconstante antípoda da conceitualização (característica do homem racional). O impulso à verdade, na crítica ao conhecimento que Nietzsche faz em *Verdade e Mentira no Sentido Extra Moral*, nasce do esforço de conservação, primeiro em referência ao indivíduo, quando o homem usa o intelecto para enganar o outro, depois em relação à coletividade, que está interessada na instauração da paz entre os indivíduos e procura evitar os prejuízos que a falsidade produz. É nesse momento que a linguagem aparece para legislar conforme as distinções de verdade e mentira. A noção de veracidade serve de apoio para o instinto de preservação. Nietzsche denuncia essa noção utilitária de verdade através da gênese da linguagem. A linguagem não é adequada para expressar todas as realidades, nem pode sustentar a verdade num sentido forte, seu caráter é a arbitrariedade. Se o conhecimento pressupõe a posse de alguma essencialidade, e se o homem busca algo como a verdade enquanto tal, a ilusão é certa – a linguagem, fundamentalmente metafórica, não permite esse acesso. A origem da linguagem revela as transposições – o que justifica dizê-la metafórica – de significações por instâncias distintas: estímulo nervoso, imagem, som, palavra. Cada transposição é uma metáfora.

Esse trabalho de buscar as origens da linguagem permite o desenvolvimento de uma suspeita imputada à formação dos conceitos. A atitude de conceituar, segundo Nietzsche, acontece porque esquecemos que ela é o projetar de nossos elementos no mundo, algo enfim subjetivo, de modo que ao invés de denominar a própria coisa elegemos arbitrariamente uma característica da coisa, no seu exemplo, o serpentear da

serpente. Assim, o conceituar para Nietzsche é o esquecimento de que não existe na natureza algo como “a folha primordial” e a conseqüente abstração das diferenças de cada folha que encontramos em sua forma individual, com suas características próprias. Com o exemplo da folha primordial ele pretende explicitar a condição do conceito, que é a de ser o resíduo de uma metáfora já gasta e esquecida. Assim, o intelecto busca um resultado pragmático para o homem racional (conservação) e um resultado estético para o homem intuitivo. O homem que Nietzsche exalta optou pelo caráter imediato e mutável da vida, em contraposição à fixação e rigidez do conceito. Esse homem, em seu impulso à criação de metáforas, não nega a vida, ele vive sua atividade criadora. Mas o impulso à verdade, a conceitualização, não pode ser positivo se ele for entendido como impulso à verdade metafórica?

O esquecimento que possibilitou o conceituar é a origem da verdade, de modo que essa teoria da representação, sedimentada na antropologia, é inconsciente para os homens. Eles alcançam o sentimento de verdade como um hábito. Essa característica singular do homem, essa “aptidão de liquefazer a metáfora intuitiva em um esquema, portanto de dissolver uma imagem em um conceito” (NIETZSCHE, 2008, p. 37), entendida agora como o móbil de uma ilusão, proporciona a ordenação de um mundo com suas hierarquias regulares e imperativas. Essa é a tese nietzschiana que conjuga uma crítica antropológica e uma teoria da representação para atribuir uma suspeita às origens, para ele ilusórias, dos rigores do conceito, da lógica, e, principalmente, sobre a pretensão ou impulso do homem em alcançar à verdade. Para Nietzsche, esquecemos a metáfora intuitiva originária, a nossa única posse e aquela que gera o conceito como um mero resíduo. Aceitando integralmente essa tese, tem-se um homem iludido em sua prepotência e inconsciente da natureza da linguagem. Um homem que toma essas metáforas originárias como as coisas mesmas, e a si como a medida de todas as coisas.

Qualquer filosofia que busque implodir a tradição filosófica a partir de suas pretensões de alcançar a verdade através da linguagem e dos conceitos aceitaria a tese de Nietzsche como uma possibilidade fundadora, e o filósofo como um Protágoras da modernidade. Mas cremos que terminaria reduzindo uma tese profícua à sua utilidade enquanto procedimento, acrescentando peso ao seu viés antropológico e perdendo as possibilidades de refletir sobre isso que chamamos uma teoria da representação. A relação de Ricoeur com as leituras da suspeita é definitiva. A hermenêutica negativa é um

momento necessário para desmascarar o que está dissimulado, mas a dialética entre o compreender e o explicar, que caracteriza a hermenêutica ricoeuriana, impede a redução do sentido do texto à sua gênese. Sua relação com o texto derridiano acerca da metáfora – *A Mitologia Branca*<sup>9</sup> – é de reconhecimento e ultrapassagem. Derrida, em sua leitura pós-moderna de Nietzsche, une os termos da linguística estrutural à suspeita lançada pelo filósofo para equivaler sua teoria da linguagem ao ceticismo do texto original – acrescentando a ele conceitos exacerbantes como o de *usura*, e de *diferença*. O conceito de usura, por exemplo, serve para incluir o discurso filosófico no processo de esquecimento, sendo esse discurso posterior ao apagamento das figuras sensíveis e originais, que ele chama de sentido primitivo que o discurso torna metáfora (DERRIDA, 1991, p. 251.). É aqui que a leitura de Nietzsche serve de apoio para a suspeita atribuída à metafísica ocidental e ao logocentrismo. A crítica de Nietzsche não basta, como Derrida demonstra na sua apropriação do texto nietzschiano, para implicá-la, enquanto crítica ao conhecimento, na condenação da metafísica ocidental, mas, principalmente, ela não se reduz a esse papel. A tese de Derrida provém da ideia heideggeriana de que o metafórico existe apenas no interior da metafísica, e toma-a como o fundamento para essa implicação da metafísica de cunho platônico com a metafórica.

Em Derrida, o movimento que caracteriza a metafísica ocidental, a passagem do visível para o invisível ou do sensível para o não sensível, constitui toda a história da filosofia como uma tese filosófica, talvez a tese por excelência, o que significa dizer que sua impossibilidade seria a impossibilidade da própria filosofia. Ele aceita a equivalência feita por Heidegger entre a passagem metafísica do visível para o não visível e a passagem metafórica do próprio para o figurado. A passagem do próprio para o figurado é uma distinção específica, de uma semântica pobre, que reduz a metáfora a uma metafísica caracterizada pela primeira passagem, e que se contrapõem a uma ontologia mais ampla (que refira ao fim semântico das metáforas poéticas). Para Derrida, essa ligação entre metáfora e metafísica também se revela na *usura* que constitui a metáfora filosófica. Seu projeto de desconstrução denuncia a entropia resultante dessa ligação – sua perda de valor, e a morbidez característica das metáforas na filosofia. Sua tarefa no caso da linguagem é constatar que o discurso filosófico tanto quanto o sujeito estão agonizantes. Para se aproximar dessa constatação, a tese de Nietzsche, mais uma vez, não

<sup>9</sup> *La Mythologie Blanche* (la métaphore dans le texte philosophique). Primeiramente publicado em *Poétique* (5, 1971), e depois em *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972.

basta, embora Derrida proceda em conformidade com uma crítica genealógica da formação dos conceitos, mas a partir de Hegel. A *Aufhebung* hegeliana, que Derrida traduz por *superação*, é a superação “da significação sensível e usada na significação espiritual” (RICCEUR, 2005, p. 450). O que caracteriza inovação para Hegel e Ricœur, para Derrida é dissimulação da gênese do conceito, idealização que deve ser desmascarada. É o movimento comum à metafísica, ou seja, à filosofia que está sendo denunciada. Movimento, apagamento, passagem, idealização, em suas múltiplas formas a superação é tomada como categoria principal da dialética, e aqui assegura a distinção entre metáforas mortas e vivas. É onde a leitura de Derrida encontra a tese original de Nietzsche, através da sua utilidade para a desconstrução, pois tudo é submetido a ela. O projeto que Derrida considerou de início impossível – teorizar sobre a metáfora do texto filosófico fora da metáfora – esgota-se em sua tentativa de revelar a aporia do discurso filosófico. Sua denúncia da metáfora *usada* (sofreu usura) na formação dos conceitos não ultrapassa a primeira crítica feita por Nietzsche, sem incluir a possibilidade de uma leitura mais fértil. Mas as metáforas podem ser reavivadas, e essa possibilidade também coloca a filosofia, enquanto teoria e discurso, em um moto-contínuo de produção conceitual e metafórica, sempre possíveis de serem ligadas pela superação. Ricœur, no que considera o momento polêmico dessa discussão, desfaz os equívocos que Derrida coloca como objeções: as metáforas *usadas* são aquelas que o léxico engessou, causando entropia na linguagem através de sua sedimentação na polissemia semântica. Não é preciso nenhuma ontologia para responder a essas objeções. Elas são respondidas ainda em sua teoria da metáfora enquanto inovação semântica, ou impertinência predicativa que faz surgir o novo na linguagem, ou, simplesmente, a metáfora *viva*.

Expomos as divergências na leitura de Nietzsche sem negar nenhuma das teses colocadas pelo texto *Verdade e Mentira no Sentido Extra Moral*, apenas desejando mostrar o uso que pode ser feito delas ao se ampliar seu caráter de denúncia. Falta-nos agora esboçar a convergência entre a teoria da metáfora viva e essas teses, tendo em mente que nelas há mais que a denúncia, mas principalmente, tendo como horizonte que Nietzsche e Ricœur pensam um cogito que não é mais autorreferente ou transparente – cogito que podemos supor como abalado, ferido, opaco. Ricœur não poderia chegar a ele sem passar pela hermenêutica da suspeita. O outro lado da plenitude da língua é a finitude do entendimento. Tendo o homem esquecido que o conceito é antropomórfico e que toda a



linguagem é metafórica, tornou-se possível a atitude de conceituar (desconsideração do individual/igualação do não igual). Para Nietzsche, essa atitude é própria do homem e o distingue dos outros animais: “Tudo aquilo que sobreleva o homem ao animal depende dessa capacidade de volatilizar as metáforas intuitivas num esquema, de dissolver uma imagem num conceito” (NIETZSCHE, 2008, p.38). Para a esquematização metafórica, nos moldes da interpretação que Ricoeur dá para a doutrina do esquematismo de Kant, há uma espécie de folha segundo a qual as outras folhas são “desenhadas, etc.”. Enquanto processo geral da imaginação para dar a um conceito a sua imagem, o esquema é produto da imaginação. Para ficar mais claro o que seria esse produto da imaginação, que exerce uma função de síntese pode-se entendê-lo como um monograma da imaginação pura. A expressão usada por Kant serve para entendermos a importância que terá para Ricoeur a existência do esquema como um método para construir imagens, ressaltando o caráter produtor da imaginação. O esquema do conceito que ordena certas representações dos sentidos (tato, visão, etc.) sob este conceito possibilita que uma pessoa possa dizer “isto (que vejo, percebo, etc.) é uma folha”.

Do mesmo modo, esse metaforizar em sentido estrito, como Ricoeur busca em Aristóteles, é bem perceber o semelhante, portanto uma forma de conceitualização através da aproximação do que é distante. A imaginação fará a mediação entre os dois termos logicamente distantes, e a partir dessa função de síntese temos a inovação semântica: o novo que surge na linguagem. Essas metáforas vivas possuem a forma de uma tensão entre sujeito e predicado, portanto requerem um ajuste em nossa compreensão. Esse ajuste pode ser o mesmo que é necessário para resolver a dicotomia que Nietzsche encontra entre a metáfora intuitiva e o conceito:

Enquanto cada metáfora intuitiva é individual e desprovida de seu correlato, por isso, sabe eludir a todo rubricar, o grande edifício dos conceitos exibe a inflexível regularidade de um columbário romano e exala na lógica aquela dureza e frieza, que são próprias à matemática. (NIETZSCHE, 2007, p.38).

A divergência com Derrida, como afirmamos acima, existe na interpretação da “Aufhebung” (superação) hegeliana, superação da significação sensível na significação espiritual. Para além desta polêmica, uma segunda envolve a metáfora mais enigmática da filosofia (que como demonstrava Derrida, é a heliológica<sup>10</sup>), a metáfora do Sol. O

<sup>10</sup> Cf. DERRIDA, 1991, p.292: “O sol não fornece apenas um exemplo, entre todos o mais notável, de ser sensível enquanto pode sempre desaparecer, furtar-se ao olhar, não estar presente. A própria oposição do aparecer e do desaparecer (...) do presente e do ausente, tudo isso só é possível sob o sol. Este, enquanto estrutura o espaço metafórico da filosofia, representa o natural da língua filosófica”.

Sol grego proveu as luzes francesas, esse Sol que proporciona a percepção através da sua luz aparece (fazendo aparecer) na caverna platônica como convite à ascensão ao Bem. Para Derrida, essa ascensão ideal do homem não existe sem o recalque causado pela dominação de seus instintos. Consequentemente significa que o recalque existe subliminarmente sob a “mitologia branca” ocidental. Levinas, também crítico da ontologia ocidental, percorre uma interpretação mais sofisticada para chegar a uma crítica mais severa – é mais grave dizer “o Ser é mal”, que dizer “o Ser possui recalques” ou “o Ser é neurótico”. E se a luz que ilumina o Ser tivesse no Sol um belo ideal, mas *existisse* para o homem como que surgida de uma guerra? Para Levinas, a luz do Ser e a face violenta deste andam juntas, e sua unidade neste mundo representa a totalização, mais próxima de Heráclito que de Platão:

O choque entre homens, a oposição de uns em relação aos outros, a oposição de cada um consigo mesmo, fazem brotar as faíscas de uma luz ou de uma razão que domina e penetra os antagonismos. A verdade última se inflama com todas essas faíscas do mesmo modo que a história abarca todas as histórias. Os dois acontecimentos se fundem. A verdade de cada um se realiza na verdade universal, em vez de perder o seu brilho diante do esplendor desta verdade. (LEVINAS, 1995, pp. 125-126).

A importância de mostrar a abordagem metafórica utilizada por Levinas é explicitar seu esforço para sair dessa natureza heliológica do Ser. A dificuldade aqui está em sair do Ser sem negá-lo. O diálogo é com Husserl e Heidegger – ultrapassá-los e as suas ontologias também não é negá-los: é ir além, em busca dos antecedentes éticos e cotidianos do Ser. A existência do Ser convida à abordagem metafórica, e para Levinas a metáfora da insônia<sup>11</sup> torna compreensível o confronto entre existência e ser. O estado de vigília que consiste em existir seria anterior à ação da consciência, logo, ao sujeito e ao objeto. O Ser poderia ser (a eterna vigília) se não fosse também sua insônia sentida. A saída do Ser é alcançada pelo caminho em que se percorre a sua fragilidade. Voltando para a metáfora da insônia – a abordagem levinasiana a considera uma experiência-limite em que a existência é sentida, em que a transcendência do Infinito toma o lugar da Totalidade, de forma que à experiência real do “eu mim mesmo” é substituída pela experiência da exterioridade “no rosto do Outro”. Essa aproximação face-a-face entre o eu e o Outro terá que ser percorrida abandonando-se o trajeto da síntese, característico do entendimento, e adotando àquele “do discurso, da bondade e do

<sup>11</sup> Cf. LEVINAS, 2000, pp.39-40: “A minha reflexão sobre este tema parte das lembranças da infância. Dorme-se sozinho, as pessoas adultas continuam a vida; a criança sente o silêncio do seu quarto de dormir como ‘sussurrante’”.

desejo”. Novamente, este modo diferente (não violento) de Ser é, por sua vez, diferente de não-Ser; anterior, e mais, a sua condição. O que Levinas denomina constituição pré-origiária da subjetividade é dada pelas nossas experiências mais ordinárias, como, por exemplo, o ato de comer e o de hospedar-se, em que o Ser revela-se como necessidade de alimento e abrigo, e como indicação de nosso caráter sensível.

Derrida faz uma leitura de *Totalidade e Infinito*, a primeira sistematização do pensamento levinasiano, num texto chamado *Violência e Metafísica* – onde reconhece a radicalidade desse pensamento como a “abertura por excelência”. A dificuldade do projeto levinasiano é desde já o problema de como enunciá-lo numa linguagem que é ontológica. Derrida expõe esse problema como a necessidade de certa iluminação ao Rosto (a epifania levinasiana<sup>12</sup> da não-luz). Mas como iluminá-lo se a própria iluminação é o logos tradicional controlando seus elementos, fazendo aparecer o Ser? Sabemos que Levinas está falando de um fenômeno com certa ausência, especialíssima luz antes da luz que precisa escapar da ingenuidade da lógica formal, mas que também precisa aparecer ou pelo menos ser anunciada. Admitindo que essa ambiguidade seja intencional e instrutiva, Levinas está buscando outra lógica ao invés do ilógico? Se sim, a dificuldade de expressar esta outra lógica (num enunciado inserido na lógica ordinária) existe. Mesmo quando, sabemos, a intenção levinasiana é indicar uma pré-originalidade, anterior à constituição dessa lógica.

Se não há história mais que pela linguagem e a linguagem é elementarmente metafórica, Borges tem razão: ‘Talvez a história universal não seja mais que a história de algumas metáforas’. Dessas poucas metáforas fundamentais, a luz não é mais que um exemplo, mas que exemplo! Quem poderá dominá-la, quem dirá alguma vez seu sentido sem deixar-se primeiro dizer por este? Que linguagem escapará alguma vez dela? (DERRIDA, 1989, p. 125).

Uma leitura que entende o discurso como uma linguagem que está além da objetivação implicada no conhecer e na sua consequente “posse” do outro, poderia perguntar pela ausência de diálogo que o reconhecimento imposto do outro acarretaria<sup>13</sup>. Ricœur e sua filosofia da linguagem podem ser um auxílio, na medida em que seu interesse é fundamentar uma intersecção entre o discurso especulativo e o metafórico. Para ir além de uma lógica formal devemos entender que não separar os discursos

<sup>12</sup> Cf. NUNES, 1993, p. 21: “O infinito manifesta-se como exterioridade e como resistência absoluta à objetivação e ao conhecimento. A exterioridade do Infinito manifesta-se na sua própria epifania; mas é na resistência que ele manifesta a sua face”.

<sup>13</sup> Cf. FABRI, 1999, p.114: “O sentido ético não condena a riqueza de uma abordagem hermenêutica da linguagem mito-poética e a consequente abertura e renovação que ela possibilita a um emudecimento radical?”.

pode ocasionar a destruição de ambos. Se as filosofias do neutro (que neutralizam o outro como ente) e as da subjetividade não podem reconhecer, como aponta Derrida, este rosto que está além da totalização, será que uma filosofia do sujeito “opaco”, não transparente para si mesmo, não pode reconhecê-lo e, ao mesmo tempo em que aproxima o discurso metafórico do especulativo, possibilitar um diálogo entre ambos? A filosofia ética de Ricœur pode ser interpretada – sumariamente – como a possibilidade de o outro vir até nós e nós nos tornarmos outro. Sobre a relação entre Ricœur e Levinas, acreditamos ser proveitosa a parte de suas filosofias que se ocupam da linguagem, pois ela cumpriria o papel de fundamentação mediadora para podermos construir esse sentido ético. Acreditamos que ela é uma resposta satisfatória para a questão se o fim da modernidade, e do sujeito autossuficiente, não seria também o fim do humanismo.<sup>14</sup>

A convergência entre ambos diz respeito à riqueza da linguagem enquanto poder metafórico, o que nos remete novamente à tese nietzschiana da metáfora originária – mostrando que os filósofos excluídos daquela lista acerca do anti-humanismo também divergem entre si sobre o texto nietzschiano. Mas essa convergência na riqueza da linguagem metafórica encerra também a resposta pelo lugar que essa riqueza surge ou de onde ela surge. Para Ricœur a riqueza está em determinado uso da linguagem, que revela aspectos ontológicos não acessíveis a uma linguagem ordinária. Para Levinas, está em uma dimensão ética prévia, que promove essa linguagem singular. Como explica Fabri em artigo sobre a metáfora e a *palavra viva* em Levinas:

Em primeiro lugar, o falar a Outrem é uma saída de si (objetivação ou o Dito) e um “ter de prestar contas sobre o que se diz”. Em segundo lugar, o movimento de objetivação, por ser um evento da própria linguagem (relação inter-humana), é sempre ultrapassagem do sentido fixado (Dizer) (FABRI, 2010, p. 76).

Entender o discurso enquanto proximidade do Outro é diferente de entendê-lo como discurso de segunda ordem que está além do discurso comum e cotidiano. São duas riquezas diferentes: para Levinas a *palavra viva* está na origem da metáfora, para Ricœur os enunciados metafóricos significativos originam as *metáforas vivas*.

### 1.3 A tese de Ricœur: metáfora e imaginação

O que Ricœur denomina o enxerto hermenêutico na fenomenologia é o reconhecimento de limites para o entendimento, e que pode ser resumido pela constatação de

<sup>14</sup> A esse respeito, ver: *Hermenêutica y Filosofía en Ricœur y Levinas*. Conferência apresentada por Michael Maidan na Universidade Hebraica de Jerusalém (Mendoza, Agosto de 1999).

que há mais na experiência de vida do que a teoria pode captar. A fenomenologia de Husserl, em sua versão idealista, não responderia às objeções de um ceticismo radical. Em Husserl ainda estamos dependentes da primazia da consciência na relação sujeito-objeto, e não há caminhos de retorno para essa experiência de vida – esses caminhos, sabemos, foram trilhados pelos seus sucessores: Merleau-Ponty, Heidegger, Levinas, etc. Em Ricoeur, há uma contraposição ao sujeito da teoria fenomenológica tradicional, mas também há uma contraposição à impossibilidade do sujeito nas teorias contemporâneas como a de Derrida. A imaginação faz a mediação entre a “perspectiva finita da percepção e o objetivo infinito do verbo” (RICCEUR, 2011, p.17). É sua proposta para contornar a limitação do cogito tradicional: a mediação do mundo cultural, para chegarmos a um modo de fazer filosofia que se autodenomina “reflexão concreta”. Falaremos então, como faz Ricoeur, de um cogito ferido, e de um modo de pensar intencionalmente fragmentário – acreditamos que essa caracterização geral também aproxime sua filosofia de Nietzsche, ou, como dissemos antes, não poderia ser realizada sem ela.

Depois de encontrar no símbolo o momento privilegiado dessa mediação com o cogito, Ricoeur, em busca de uma crítica restauradora e não redutora (buscando na hermenêutica da conciliação uma contraposição à hermenêutica da suspeita), tentou responder às objeções de Freud e, posteriormente, do estruturalismo – que para ele “se assemelhava a uma apologia para um funcionamento anônimo de sistemas de signos sem ancoragem subjetiva” (RICCEUR, 2011, p. 23). O passo seguinte de Ricoeur seria a guinada linguística que caracterizou boa parte das mudanças na filosofia do século XX, e que para ele resultou na consolidação explícita de sua hermenêutica. É nessa guinada que sua teoria da metáfora viva insere-se, como uma filosofia da linguagem e da imaginação acerca de um discurso específico, não descritivo, exemplificado pelos poemas e pelas narrativas. A linguagem, no discurso poético, tem essa dupla referência: a si mesma, enquanto jogo que rompe com o real e o cotidiano da linguagem ordinária, e além de si, enquanto possibilidade de *redescrever* a realidade. A metáfora viva é uma dessas formas de discurso cujos enunciados trazem algo novo à linguagem. Com esses elementos, a filosofia de Paul Ricoeur investiga a criatividade desses enunciados metafóricos a partir da distorção, ou desvio, que ao perturbar a ordem lógica existente gera um novo significado. A predicação desses enunciados é de um tipo ambíguo (eles dizem “é” e “não é” ao mesmo tempo), e é necessária uma resolução para essa tensão de termos contraditórios.

Essa resolução, que não é exigida pelas metáforas mortas, pois elas podem ser traduzidas em conceitos já existentes, é dada pela imaginação. Sua função é participar de uma *redescrição*, a partir de uma criação de sentido que nos faz perceber a realidade como hipótese – simular conscientemente. Entendemos como impulso à verdade metafórica essa simulação inspirada pela noção de referência ambígua identificada na poesia, e que é diferente da referência ordinária, dita de primeira ordem. Para Ricoeur, simular é possível pelo poder heurístico da ficção, revelado no caráter tensional entre verdade literal e verdade metafórica: “não há outra maneira de fazer justiça à noção de verdade metafórica do que incluir a incisão crítica do ‘não é’ (literal) na veemência ontológica do ‘é’ (metafórico)” (RICŒUR, 2005, p. 388). É no limite da sua teoria da metáfora que Ricoeur encontra Nietzsche.

Nietzsche, dando continuidade à sua tese, diz que a tranquilidade no impulso à verdade só é alcançada pelo:

[...] esquecimento desse mundo metafórico primitivo, apenas pelo enrijecimento e petrificação de uma massa imagética que, qual um líquido fervente, desaguava originalmente em torrentes a partir da capacidade primitiva da fantasia humana (NIETZSCHE, 2008, p. 40).

Este esquecimento se completaria com o do sujeito enquanto artisticamente criador. Queremos identificar aqui *capacidade primitiva da fantasia humana* com a imaginação, mas um tipo especial de imaginação, produtora e artisticamente criadora. Aceitamos a tese da metáfora intuitiva originária, aceitamos que ela está na origem da linguagem, mas acreditamos que o conceito não se esgota como resíduo dessas metáforas. Que o conceituar é um jogo mais complexo que igualar o não igual, ou melhor, que ele não se esgota em sua vertente antropológica, encerrada na lógica para a simples sobrevivência da espécie. A crítica mais severa à possibilidade do conhecimento, além da suspeita à pretensão de veracidade, nem foi considerada, e ainda sim, acreditamos que a hermenêutica fenomenológica ricoeuriana responde a altura o desafio. Nietzsche escreve:

A mim me parece, em todo caso, que a percepção correta – que significaria a expressão adequada de um objeto no sujeito é uma contraditória absurdidade: pois, entre duas esferas absolutamente diferentes tais como entre sujeito e objeto não vigora nenhuma causalidade, nenhuma exatidão, nenhuma expressão, mas acima de tudo uma relação estética, digo, uma transposição sugestiva [...] Algo que requer, de qualquer modo, uma esfera intermediária manifestamente poética e inventiva, bem como uma força mediadora (NIETZSCHE, 2008, p. 41).

A crítica nietzschiana é uma das mais radicais feitas à representação enquanto atividade do cogito em sua natureza cartesiana – mas também, em certa medida, serve

como crítica ao ego husserliano. A fenomenologia, como a pensou Husserl, afirma que a relação entre sujeito e objeto é de constituição mútua, e a teoria de Ricoeur afirma a possibilidade de uma descrição adequada da relação entre sujeito e objeto, através de uma esfera intermediária, uma noção de consciência em conformidade às exigências colocadas por Nietzsche, “manifestamente poética e inventiva”, pois sua força mediadora é a imaginação produtora. Sobre a relação da imaginação com a modernidade filosófica, Husserl parece ter uma noção de sua importância quando adiciona uma nota de alerta ao parágrafo 70 de *Ideias II*, quando elogia a ficção como essencial para seu método. A ficção, que Husserl diz constituir o elemento vital da fenomenologia, também possui má reputação na tradição filosófica. A exceção poderia ser a teoria sartreana, que coloca a imaginação como condição necessária para a liberdade humana. No imaginário do “irreal” o “nada” não é limitado pela realidade empírica atual. Mas a limitação da teoria sartreana é identificar a capacidade humana para o “irreal” com base numa imagem de algo “ausente” – a imagem de nosso amigo Pierre é análoga a um original, ou seja, é uma reprodução do nosso amigo Pierre. A imaginação, não sendo o irracional e absoluto “nada” de uma visão romântica, pode alterar a realidade ao desdobrar novas dimensões dela. Esse poder de transformação só pode ser efetivado se ele não é introduzido a partir do “nada”; para não ultrapassar, por exemplo, o limite entre criatividade e esquizofrenia, a imaginação produtiva deve conter o suficiente da imaginação reprodutiva. Onde, então, há uma imagem que não seja duplicação de um original – Onde estaremos falando de imaginação produtiva mais que de imaginação reprodutiva? Na utopia, que é ao mesmo tempo um “lugar nenhum” fora da realidade, mas também aponta para uma nova realidade. Na tragédia grega interpretada por Aristóteles, em que a vida humana não é duplicada, no sentido platônico de *mímesis*, mas através dela algo da realidade nos é revelado.

Para voltarmos a Nietzsche, a ideia é que para não termos uma ciência estruturada sobre a ilusão, nem os homens serem amparados sobre estrutura tão frágil, é preciso responder as “verdades” que, segundo Nietzsche, perturbam as outras verdades, as científicas. Se os homens possuem naturalmente o impulso à formação de metáforas, não podendo abandoná-lo jamais, e precisam do solo seguro de uma ciência estruturada sobre algum tipo de verdade, por que não incorporar ambas as verdades? As do tipo intuitivo, provenientes das metáforas originárias, e as que residem nos conceitos, e con-

sequentemente participam do discurso filosófico? É preciso pensar, como Ricoeur, em um jogo tensional entre verdade literal e verdade metafórica. Até mesmo na exaltação da dissimulação artística entre os gregos Nietzsche e Ricoeur compartilham uma ideia de plenitude da linguagem. Pois a riqueza das metáforas na filosofia de Ricoeur deve ligar a plenitude semântica à plenitude natural<sup>15</sup>. E a liga através da *mímesis*, que para os gregos não correspondia a uma simples imitação da natureza. A *mímesis* possui composição e criação:

Toda *mímesis*, mesmo criadora, sobretudo criadora, está no horizonte de um ser no mundo que ela torna manifesto na mesma medida em que ela eleva ao *mythos*. A verdade do imaginário, a potência de revelação ontológica da poesia, eis o que, de minha parte, vejo na *mímesis* de Aristóteles. É por ela que a *léxis* é enraizada e que os próprios desvios da metáfora pertencem à grande tarefa de dizer o que é. Mas a *mímesis* não significa apenas que todo discurso está no mundo. Ela não preserva apenas a função referencial do discurso poético. Enquanto *mímesis physeos*, ela liga essa função referencial à revelação do Real como ato. É função do conceito de *physis*, na expressão *mímesis physeos*, servir como índice para esta dimensão da realidade que não se manifesta na simples descrição do que nela é dado. Apresentar os homens “agindo” e todas as coisas “como em ato”, tal bem poderia ser a função ontológica do discurso metafórico. Nele, toda potencialidade adormecida de existência parece como eclodindo, toda capacidade latente de ação, como efetiva (RICCEUR, 2005, p. 74-75).

Dissemos que Ricoeur encontra Nietzsche no limite da teoria da metáfora viva porque a plenitude semântica não basta, é preciso incorporar à teoria da linguagem uma teoria da ação, que seria impossível sem uma ampliação do conceito de verdade que incluía as verdades do tipo intuitivo, originárias da síntese imaginativa dos enunciados metafóricos. Ricoeur utiliza a análise estrutural de textos advertindo insistentemente que ela não deve ser um sistema de signos sem ancoragem em um sujeito. A questão é solucionar o problema da referência a partir da transição da linguagem para a imagem, ressaltando o conteúdo ontológico já pressuposto na sua teoria da imaginação poética. Como demonstram os comentadores de Ricoeur (Taylor (2006), Amalric (2013)), a origem e o desenvolvimento de sua filosofia da imaginação estão em estreita ligação com o seu projeto filosófico em busca de um sujeito fragmentado que busca continuamente sua identidade e sua particularidade ética (identidade narrativa e ipsiedade fazem parte desse desenvolvimento). A imaginação ascende não apenas como síntese, mas como constituição dessa identidade. Obter clareza sobre seu funcionamento nessa constituição representa um ganho fundacional para as teorias que estão aportadas nela.

<sup>15</sup> *Mímesis* da natureza (sem submissão a ela): “A realidade continua a ser uma referência, sem jamais tornar-se uma determinação. Eis por que a obra de arte pode ser submetida a critérios puramente intrínsecos, sem que jamais interfiram, como em Platão, considerações morais ou políticas e, sobretudo, sem que pese o cuidado ontológico de proporcionar a aparência ao real” (RICCEUR, 2005, p. 73).



## 2 IMAGINAÇÃO PRODUTORA: DA TEORIA À PRÁTICA

### 2.1 As duas contribuições kantianas

Na tradição filosófica ocidental o conceito de imaginação é considerado em segundo plano, dentro de um paradigma lógico que tem na percepção o ato fundador da realidade. Entre tantos filósofos que ilustram essa tradição, citemos apenas dois: Hume, na filosofia moderna, e Sartre, no contexto da fenomenologia existencial contemporânea. Para o primeiro a imagem é referida à percepção, sendo uma impressão fraca, ou um mero vestígio dela. Para o segundo a imagem é referida à ausência de uma coisa. Este trabalho pretende apresentar alguns problemas, encontrados pelo filósofo Paul Ricœur, que se originam nesse paradigma. Pretende também sugerir que a imaginação possui um papel de constituição e reinterpretação do real, não podendo ser considerada de matiz inferior, pois ela é produtora de sentido. Para Ricœur, todas as teorias da imaginação (produtora e reprodutora) cometeram o equívoco ou de identificar a imagem como uma percepção evanescente, ou de identificá-la com a evocação de uma coisa ausente, obscurecendo a diferença entre imaginário e real:

Dizer que as nossas imagens são faladas antes de serem vistas é renunciar a uma primeira evidência falsa, aquela segundo a qual a imagem seria, primeiro e por essência, uma *cena* desenvolvida num *teatro* mental perante o olhar de um *espectador* interior; mas é renunciar, ao mesmo tempo, a uma segunda evidência falsa, aquela segundo a qual esta entidade mental seria o tecido em que talhamos as nossas ideias abstratas, os nossos conceitos, o ingrediente de base de uma qualquer alquimia mental. (RICŒUR, 1989, p.217).

Ricœur aborda a imaginação como produtora de sentido através do uso metafórico da linguagem, vinculando-a com sua teoria da metáfora *viva*, especificamente com o fenômeno da inovação semântica. Essa abordagem busca na doutrina kantiana do esquematismo um suporte para o trabalho da imaginação produtora de derivar a imagem da linguagem. Dentro da teoria do conhecimento de Kant, a doutrina do esquematismo busca resolver o problema de aplicar aos fenômenos em geral os conceitos puros do entendimento. Para ocorrer a síntese entre dois termos heterogêneos, há a necessidade da mediação de um terceiro termo, homogêneo à categoria e ao fenômeno. Essa representação mediadora pura Kant a denomina esquema transcendental. O análogo ao esquema kantiano é o ícone, homogêneo à linguagem e à imagem – o ícone é a matriz

da nova pertinência. Assim, o esquema liga o lógico e o sensível, e o ícone liga a imagem e o sentido.

Em sua teoria da metáfora, que é um diálogo com a obra aristotélica, as entidades heterogêneas serão termos contraditórios em determinado enunciado metafórico, enunciado que de início se apresenta sem sentido, até que o terceiro termo realize a síntese que aproxima o que está afastado. Esta aproximação é produto da imaginação produtora: “O trabalho da imaginação é de esquematizar a atribuição metafórica. Como o esquema kantiano, ela dá uma imagem a uma significação emergente. Em vez de ser uma percepção que se esfuma, a imagem é uma significação emergente”. (RICŒUR, 2000, p.219). Ricœur pensa o enunciado metafórico como uma atribuição predicativa impertinente, transgressora, por relacionar campos semânticos heterogêneos e logicamente incompatíveis. A imaginação será o mediador entre esses dois termos, distantes em sentido lógico, e a partir dessa função de síntese teremos a inovação semântica: o novo que surge na linguagem. Essas metáforas *vivas* possuem a forma de uma tensão entre sujeito e predicado, portanto requerem um ajuste em nossa compreensão. Do conflito semântico inicial produzimos, através da imaginação, imagens poéticas que animam nossa experiência interior. Essa ligação entre o esquema kantiano e o esquema que Ricœur aplica aos enunciados metafóricos precisa ser entendida à luz de uma concepção de linguagem fecunda e plena: ela tem um papel ontológico.<sup>1</sup>

Como se entende que a linguagem contém um papel ontológico, e sabemos que sintetizar termos heterogêneos em um enunciado metafórico é *ver como*, a suspensão dessa linguagem de primeira ordem também é suspensão de um “mundo” de primeira ordem, que Ricœur denomina o *mundo da vida*. O trabalho da imaginação produtora é permitir que experimentemos visões de mundo reveladas pela leitura de textos poéticos e voltarmos para um *mundo da vida* transformado, *redescrito*. Essa definição de imaginação deve ser decomposta, pois ela opera em três níveis diferentes. No primeiro nível a imaginação opera através da significação metafórica uma nova significação, ela aproxima dois termos distantes no espaço lógico. Corresponde a esse nível o rompimento com Hume (lembremos, um dos teóricos da imagem enquanto vestígio da percepção) e a

<sup>1</sup> Na p. 13 do artigo *La Vida: Um relato em busca de narrador in Ágora – Papeles de Filosofía* (2006), Ricœur afirma, sobre a relação que Kant estabelece na 1ª Crítica entre o esquematismo e as categorias: “Assim como em Kant o esquematismo designa a fonte criadora das categorias e as categorias designam o princípio de ordem do entendimento, também a construção da trama constitui a fonte criadora do relato e a narratologia representa a reconstrução racional das regras subjacentes à atividade poética”. Aqui, trata-se de fazer uma analogia com a atividade de construção da intriga.

associação à Kant. No segundo nível a imaginação opera uma ampliação icônica que não é redutível a uma imagem mental – réplica de uma coisa ausente. No terceiro nível a imaginação tem como função a suspensão (*epoché*), ela estará relacionada à dimensão do irreal e ao elemento da ficção.

A imaginação não apenas esquematiza a assimilação predicativa entre termos pelo seu *insight* sintético em similaridades nem simplesmente retrata o sentido graças à exposição de imagens provocadas e controladas pelo processo cognoscitivo. Ao contrário, contribui concretamente ao epoché de referência usual e à projeção de novas possibilidades de reescrever o mundo. (RICŒUR, 1992, p.155).

Com o juízo de gosto, na terceira crítica, Kant aprofunda o papel da imaginação dentro de seu sistema, mas agora ela é tratada em um âmbito estético e não apenas dentro de uma epistemologia - livrando-se das limitações da percepção e do conceito. Para Kant o juízo de gosto está relacionado à liberdade da imaginação:

Somente onde a faculdade da imaginação em sua liberdade desperta o entendimento e este sem conceitos traslada a faculdade da imaginação a um jogo regular, aí a representação comunica-se não como pensamento mas como sentimento interno de um estado de ânimo conforme a fins. Portanto, o gosto é a faculdade de ajuizar a priori a comunicabilidade dos sentimentos que são ligados a uma representação dada (sem mediação de um conceito). (KANT, 2008, p.142).

A ideia que agrada a Ricœur é a de um jogo gratuito em que imaginação e intelecto fecundam-se mutuamente, a ideia de um esquematismo sem conceito pelo que a imaginação produz uma ordem (formas através de regras). A descrição do jogo em Kant, embora refira (ainda e sempre) ao problema das entidades heterogêneas que necessitam de um terceiro termo mediador, coloca a imaginação num incessante processo de criatividade que nunca se esteriliza. Liberdade da imaginação em conformidade a regras constitui o enigma da criatividade. A criatividade pode ser entendida como o espírito em sentido estético. Este espírito é o princípio vivificante no ânimo que caracteriza o gênio. Assim entendida a criatividade está presente mais no esquema, produto da imaginação, que no conceito. Esta finalização da inversão esboçada na primeira crítica permite que a função da imaginação seja figurar as ideias da razão (que precisam ser objetivadas), e apresentá-las na forma de serem “*mais que o conceito*”. Ricœur interpreta assim a afirmação kantiana de que as produções da imaginação levam a pensar além do que o conceito colhe, e a isso poderíamos acrescentar, justo por esse “ultrapassar” o conceito, que se abre a possibilidade da criação.

O gênio é a resposta para a questão de como pode ser produzida a beleza, sendo ela uma ordem sem conceito. Como exemplo daquilo que possui o princípio vivificante

da alma, no jogo das faculdades experienciamos a beleza por aquele ânimo presente no gênio e que nos serve de modelo. Kant afirma que a faculdade da imaginação produtora é “mesmo muito poderosa na criação como que de outra natureza a partir da matéria que a natureza efetiva lhe dá” (KANT, 2008, p. 159). E assim Ricœur, que antes concordava com Kant no papel elementar que a imaginação ocupa no plano cognoscitivo (pela doutrina do esquematismo), agora concorda que as ideias estéticas (como a poesia em especial) são um bom exemplo de uso da faculdade da imaginação. Quando as faculdades de conhecimento estão em harmonia sentimos um prazer singular que, além de comunicável, é inesgotável. A filosofia de Ricœur, enriquecida com as contribuições da filosofia analítica e o diálogo com a semântica pós-estruturalista, entende que no processo de leitura (textos metafórico-poéticos) temos experiências de outra ordem que não à meramente objetiva-conceitual – mas ainda assim, entendida como jogo regrado, a experiência estética dá vida às faculdades de conhecimento e à própria linguagem.

A contribuição da filosofia kantiana para a filosofia da imaginação de Paul Ricœur é dupla: da *Crítica da Razão Pura*, a doutrina do esquematismo é entendida como o ponto de partida para uma inversão no tratamento da imagem pela tradição filosófica; da *Crítica da Faculdade de Juízo*, o juízo de gosto é o responsável por colocar a teoria da imaginação sob o domínio da estética e não mais da epistemologia. A doutrina do esquematismo forneceu à imaginação um papel na constituição dos fenômenos, ela participa, agora, da constituição da realidade objetiva, como função mediadora incorporada ao juízo de percepção. Ainda que a síntese figurativa seja regulada pela síntese intelectual, portanto que a imaginação esteja na primeira contribuição limitada, a descoberta dela como método para produzir imagens tem a capacidade de alterar seu *status* filosófico. A segunda contribuição irá radicalizar essa inversão. No oitavo estudo empreendido por Ricœur em *A Metáfora Viva* (“Metáfora e Discurso Filosófico”), e que busca responder à questão sobre a intersecção entre o discurso poético e o especulativo, o jogo harmonioso entre imaginação e entendimento é considerado conforme Kant o descreveu no parágrafo 49 da sua *Crítica da Faculdade do Juízo*: o espírito, que é “princípio vivificante” do jogo e busca o “pensar a mais”, para Ricœur é a “alma” da interpretação. E a interpretação é uma modalidade de discurso que está entre a esfera do metafórico e do especulativo, ou seja, “de um lado ela quer a claridade do conceito, de outro procura preservar o dinamismo da significação que o conceito detém e fixa” (RICŒUR, 2000,

p.464). Para Fernanda Henriques, que dedicou dois artigos à leitura e herança kantiana em Paul Ricœur, a aproximação entre inovação semântica e *Dichtung* (*poíesis* ou literalidade) refere-se ao modo único de expressar a realidade pela mediação da linguagem poética, sendo uma criação radical de sentido, fomentando assim seu enraizamento ontológico. As duas contribuições que buscamos explicitar aqui, para Henriques estão relacionadas também com o conceito de *prende-ensemble*<sup>2</sup>, que designa tanto o papel mediador da metáfora como a da intriga ou do enredo: “uma função análoga àquela que a regra do conceito tem no que respeita à intuição, que é a de conferir inteligibilidade e universalidade” (HENRIQUES, 2006, p. 14). Trata-se da ideia de configuração, de matiz kantiana (no sentido de uma universalização do particular, de extrair uma configuração ao tomar em conjunto), que busca oferecer inteligibilidade.

## 2.2 Através da teoria mimética e da imaginação

No outono de 1975, Paul Ricœur proferiu dezoito palestras em solo americano, palestras que foram editadas e publicadas anos depois, por George Taylor. Seu tema central é a dialética entre ideologia e utopia, mas, como em outros textos e palestras do mesmo período, o interesse de Ricœur parece estar dirigido para um reestabelecimento do papel da imaginação na história da filosofia. Acreditamos que a imaginação é mais que um conceito funcional na filosofia de Ricœur, que ela também tece os seus temas dispersos. O que chamamos “reestabelecimento do papel da imaginação” começa pela história dos seus prejuízos, ou melhor, dos preconceitos dos filósofos com a imagem. Em *Ideologia e Utopia* (1986), livro que reúne suas palestras americanas, a ideologia e a utopia são entendidas como um produto da imaginação e narradas a partir da sua má-fama. Em outras palestras, proferidas dois anos antes, Ricœur escreve que a imagem, enganosa já em Platão, é mero resíduo da percepção na filosofia de Hume<sup>3</sup>. Teremos em mente que a tradição filosófica trata a ideologia e a utopia de um modo igualmente

<sup>2</sup> Em uma conferência que antecede a publicação de TN, Ricœur afirma que o termo é tomado de empréstimo à Louis O. Mink, enquanto *tomar em conjunto*: “esse ato oferece um parentesco notável com o ‘juízo reflexivo’ na Crítica da faculdade de julgar, a qual, segundo Kant, opera ao mesmo tempo no plano do julgamento estético de gosto e no do julgamento teleológico aplicado às totalidades orgânicas. O ato da intriga tem uma função similar enquanto extrai uma figura de uma sucessão” in *Entre tempo e narrativa: concordância/discordância*. Kriterion [online]. 2012, vol.53, n.125, pp. 299-310. Conferência proferida ao *Groupe de Recherches sur la Philosophie et le Langage*, Grenoble 1981 – 1982.

<sup>3</sup> Cf.: Richard Kearney aponta este mesmo descaso com a imaginação em Espinosa, para quem as ideias imaginárias são inferiores às ideias da razão, estão distantes da “verdade eterna”, e em Leibniz, para quem a verdade não precisa ser representada pela mediação de imagens.

prejudicial, e limitante: uma contraposta à realidade e à ciência, e a outra considerada como sonho e fantasia. O conceito de ideologia é referido a Karl Marx, considerado o paradigma quanto ao tema – e os demais autores tratados em IU (Louis Althusser, Karl Mannheim, Jürgen Habermas) são discutidos em relação a esse paradigma. Dentro deste paradigma a contraposição entre ideologia e realidade começa em *A Ideologia Alemã* (1846), onde a primeira é considerada uma distorção que se contrapõe à práxis (que caracteriza o indivíduo vivo e ligado a sua condição material). Mannheim, o primeiro a incluir ideologia e utopia no mesmo quadro conceitual, as diferencia, mas contrapõe ambas à ordem: a primeira a legítima, a outra a fragmenta. Por outro lado, em Althusser, a ideologia é contraposta à ciência, ou seja, ao marxismo - cuja tese principal, nessa interpretação, trata da relação causal entre as forças anônimas da infraestrutura (base da sociedade) e a superestrutura (cultura, arte), que é ideológica e reage à infraestrutura. O problema, para Ricœur, é considerar essa relação entre forças econômicas e ideias como causal – e aqui ele introduz Max Weber para pensar essa relação dentro de um quadro motivacional. Entendida como uma motivação da classe dominante, a ideologia alcança um segundo nível, onde ela não funciona mais como distorção, mas como legitimação que preenche o hiato entre a crença dos governados e a pretensão dos governantes. Para encontrar os pontos positivos da utopia e da ideologia, Ricœur vai aprofundar esses conceitos, indo além da interpretação marxista. Os pressupostos do argumento de Ricœur são que a ideologia, conceitualmente, só pode ser entendida como distorção ou como legitimação a partir da estrutura da ação – que para ele é simbólica. A práxis pode ser distorcida, mas essa distorção faz parte da própria práxis: ela possui uma parte ideológica. Estão implícitas aqui discussões que Ricœur teve com Habermas e outros autores sobre as possibilidades da hermenêutica enquanto ciência social, principalmente sua defesa da hermenêutica como ciência crítica e, conseqüentemente, a identificação da interpretação das distorções ideológicas como processos de dessimbolização. A ideologia cumpre um papel mediador na sociedade: sua função positiva é realizar (fazer aparecer) uma integração que preserva a identidade social. A função positiva da utopia é a de questionar essa integração a partir de um ponto de vista ideal – e é essa dialética que para Ricœur forma o juízo crítico. Ela inclui também o lado patológico de ambas as imagens sociais proporcionadas pela imaginação: a ideologia como distorção, e a utopia como loucura. A importância da dialética é mostrar que socialmente elas se curam – a

ideologia fornecendo o elemento de identidade para a utopia e a utopia fornecendo o antídoto para a rigidez e a petrificação da ideologia.

### 2.3 Os fundamentos fenomenológicos do imaginário poético-social: a utopia

Neste tópico pretendemos esboçar uma sistematização do percurso que permitiu a Paul Ricœur tratar a utopia e a ideologia como produtos do imaginário social – no sentido em que o desenvolvimento dessa dialética é o resultado do reestabelecimento do papel da imaginação que nos referimos na introdução. Após a história dos prejuízos ou dos preconceitos dos filósofos em relação à imagem, Kant proporcionou à imaginação um papel constitutivo na realidade dos fenômenos através de sua doutrina do esquematismo, e assim reverteu o problema da submissão da imagem em relação à percepção, dividindo a imaginação em reprodutora e produtora. Ricœur parte dessa ideia de imaginação enquanto produção de imagens, ou seja, enquanto método. Quando introduz um vocabulário husserliano, ele considera a imaginação na mesma medida em que Husserl afirma que a imaginação (o poder de ficcionalizar) é o gesto filosófico por excelência. A teoria husserliana da imaginação que Ricœur faz uso aqui é composta do tratamento que o tema recebeu nas *Investigações Lógicas*, e no famoso parágrafo 70 em *Ideias*. Nas *Investigações* a imagem será discutida em termos de uma teoria do conhecimento, como crítica à Brentano (os diferentes “modos” segundo os quais os objetos estão dados à consciência). Em *Ideias* ela é identificada com o poder do irreal ou do quase real. Ricœur propõe uma distinção entre figurar e imaginar, para clarificar o aumento do papel da imaginação entre um contexto e outro. Não é um simples aumento, é uma identificação da imaginação com o filosofar – e nisso reside, aliás, grande parte da permanência de Husserl em Ricœur, principalmente através das “variações imaginativas”:

Mesmo Husserl pode dizer: “a ‘ficção’ é o elemento vital da fenomenologia, como de todas as ciências eidéticas”. Em conclusão, o poder do ‘quase’ parece ser a fonte comum da redução transcendental, ou epoché, e da redução eidética. É mediante o próprio poder da ficção que a crença natural é colocada à distância e que o fato é submetido às variações imaginativas reveladoras do invariante eidético. Em ambos os casos, o imaginário é a ‘casa vazia’, que permite ao jogo do sentido iniciar.” (RICCEUR, 2002, p. 55)

Mas Ricœur precisou ir além do projeto husserliano, mesmo permanecendo herdeiro da redução transcendental enquanto neutralização da existência. O enxerto hermenêutico é realizado através da linguagem apresentada como uma potencialidade ontológica que remete à imaginação produtora. Nesse sentido, a imaginação, tal como

pensada na investigação ricoeuriana, é a própria epoché. A oposição à Husserl diz respeito à necessidade da compreensão ser mediada pela interpretação, o questionamento de um primado da subjetividade. Contextualizando a imaginação dentro do projeto filosófico de Ricœur, encontraremos a questão do símbolo (especificamente a simbólica do mal) e a dificuldade de lidar com um conceito tão polissêmico – afinal, podemos estruturar a função simbólica, podemos pretender domá-lo via uma topologia social, mas é muito difícil dizer o que não é, ou o que não pode ser um símbolo. É preciso encontrar um sistema, ou melhor, uma funcionalidade, dentro de um sistema maior, que para um hermenauta é sempre a linguagem, e que possibilite pensarmos a recriação da realidade de um modo estruturado, o que significa dizer: que comporte junto ao seu poder a sua resolução de verdade, o seu convencimento conceitual. Eis, então, mais do que a possibilidade, mas a necessidade da imaginação encontrar a metáfora.

A teoria da metáfora é a resposta para a questão de como derivar a imagem da linguagem, ao mesmo tempo em que permite ultrapassar o tratamento da imaginação em função da percepção via a inovação semântica. Falaremos agora de imagens poéticas geradas pela enunciação metafórica, entendida não como significado desviado ao nível da palavra (na teoria semântica substitutiva ocorre enquanto transporte do nome de uma coisa para outra coisa), mas como significado que emerge da “regulação” dos predicados bizarros ao nível da frase – do enunciado inteiro (a teoria do choque, da tensão entre campos semânticos). É a imaginação que regula essa impertinência semântica e é ela que fornece a nova pertinência, tal como no esquematismo, ela provê uma imagem. A mediação faz emergir uma nova significação. Agora, aceitando esse fundo teórico, como a imaginação pode atuar além do discurso, em uma esfera prática? Falamos da linguagem como o horizonte do hermenauta, acrescentemos a isso o retorno ao mundo (às coisas mesmas) como o horizonte do fenomenólogo. O entendimento do universo linguístico como um mundo não fechado em si mesmo (nem alheio a um sujeito concreto) impulsionou o confronto de Ricœur com o estruturalismo – do mesmo modo, a não redução da fenomenologia idealista ao ego impulsionará o confronto com Husserl, não o seu abandono, mas sua leitura crítica.

Como afirma Maria Gabriela Azevedo e Castro (2002), a primeira contribuição de Ricœur à filosofia da imaginação (via fenomenologia) consta em seu trabalho sobre a vontade, o ponto de partida de seu projeto filosófico. As essências do querer podem



absorver diversos *gestos* na vida concreta: projeto, motivo, necessidade, esforço. Mas metodologicamente, Ricœur interpreta essa possibilidade<sup>4</sup>, acreditamos, como um recurso que Kant e Husserl já tinham alcançado dentro de seus sistemas. O ato de imaginar toma progressivamente o lugar da vontade quando também as questões intersubjetivas tomam precedência às epistemológicas na fenomenologia posterior a Husserl. Ao analisar a 5ª meditação cartesiana podemos pensar, com Ricœur, que o acoplamento, a *paarung* (que acontece no fluxo temporal – histórico – necessita de um conceito operativo que forneça a inteligibilidade da ação individual frente aos outros indivíduos. Este conceito, subordinado ao princípio de analogia que possibilita *vermos* a semelhança do outro, é a imaginação, ou melhor, a implicação das possibilidades do “eu” derivadas das variações imaginativas. A transferência em imaginação que gera a apercepção analógica ajuda a constituir a intersubjetividade caracterizada pela empatia (*einfihlung*).

Imaginar-se ocupando o lugar do outro é ir além da objetividade anônima nas relações cotidianas. Colocamo-nos nesse outro lugar através de uma analogia entre nossas subjetividades, e essa disposição metafórica de *ir* até o outro é exercida, segundo Ricœur, através de práticas imaginativas. O exemplo de prática imaginativa que escolhemos é a social: a ideologia e a utopia: “A imaginação produtora, atrás evocada – e que considerávamos como o esquematismo deste elo analógico -, só pode ser restituída a si mesma através da crítica das figuras antagônicas e semi-patológicas do imaginário social” (RICŒUR, 1991, p. 228). O desenvolvimento dessa filosofia da imaginação de natureza hermenêutica e histórica dá continuidade ao projeto de Ricœur, em que a interpretação do excesso de significação é a tarefa por excelência das ciências humanas, cujo modo privilegiado de desenvolvimento está no símbolo e na metáfora. Tomarei em consideração os aspectos da ideologia discutidos por Ricœur que ajudam a entender a utopia, e o motivo dessa abordagem é a importância da imaginação produtora em relação à imaginação reprodutora e o problema que determinou o preconceito dos filósofos quanto à noção de imaginação enquanto reprodução de imagens – até a *reviravolta* kantiana. Na dialética entre ideologia e utopia, esta pertence ao eixo da imaginação produtora, e é por isso que vamos privilegiá-la. Historicamente a posição do sujeito é diversa nos dois conceitos: a ideologia é sempre do outro (é *deles*, são *eles*), a utopia é

<sup>4</sup> Cf.: “É no imaginário que eu experimento o meu poder de fazer, que eu tomo a medida do eu posso. Eu só atribuo a mim mesmo o meu próprio poder, enquanto agente da minha própria ação, descrevendo-o para mim mesmo com os traços de variações imaginativas sobre o tema do eu poderia ou até do eu teria podido de outro modo, se tivesse querido” (RICŒUR, 1989, p. 224).

sempre nossa. Começemos pela análise que Ricœur faz de Marx: sua contribuição foi tratar a ideologia como uma imagística – a imagem invertida da realidade, a partir da crítica que Feuerbach faz da religião (relação homem/Deus). A distorção que decorre de uma inversão, e que Marx estende para todo o campo das ideias. As utopias, incluindo as socialistas, são tratadas pelo marxismo como ideologias. Em Althusser, o próprio Marx é considerado um ideólogo emotivo. Com Mannheim, o conceito de ideologia é ampliado, embora a discussão passe a girar em torno da reflexividade do conceito: se a teoria faz parte do referente, como falar de ideologia? Esse problema engloba o próprio marxismo, que reduziu todas as utopias a ideologias, e agora faz parte dessa redução<sup>5</sup>. A transição do conceito marxista de ideologia como distorção para o de integração (que Ricœur encontra em Clifford Geertz) passa pela já citada função de legitimação do sistema – o conceito weberiano de *herrschaft* (autoridade e domínio). O sistema necessita que o domínio das autoridades possua sentido para que nos sintamos integrados num mesmo código de interpretações. Esse é o papel positivo da ideologia, que ela exerce ao transpor o hiato entre a pretensão da autoridade e a crença do cidadão. A passagem da ideologia para a utopia é necessária, pois o papel positivo da primeira – conforme indicamos anteriormente – está sempre prestes a tornar-se patológico, o que significa estancar-se em uma função conservadora de preservação da ordem, onde a imaginação social atua em um processo reprodutivo de espelhamento desta ordem. Assim como Ricœur assinala a possibilidade do processo ser produtivo – ou como ele denomina, em relação à ordem, *irruptivo* – estamos interessados nessa capacidade de imaginar outra coisa.

A utopia significa o lugar nenhum, o lugar vazio, o que não está em nenhum lugar. Encontrar sua unidade torna-se um problema, pois ela tem um sentido autoral<sup>6</sup>. Podemos encontrar uma unidade apenas em sua função social, seu conteúdo será sempre diverso. Para Ricœur, a utopia exerce sua função expondo o hiato que a ideologia transpõe – como constituinte do imaginário social ela é neutralizadora e, num primeiro momento, subversiva<sup>7</sup>. Através desse processo de contraposição é que ocorre a reflexividade do outro processo, o de integração. No entanto, a utopia possui a patologia de ser

<sup>5</sup> A reunião desses problemas internos às ciências sociais ou políticas, e à própria hermenêutica, indicam a necessidade de entender a distorção dentro de uma função simbólica.

<sup>6</sup> Sentido congruente com sua descrição como “nossa” e como um gênero literário próprio: a utopia de Thomas Morus, a utopia *de...*

<sup>7</sup> “A utopia introduz variações imaginativas sobre os tópicos da sociedade, do poder, do governo, da família, da religião. O tipo de neutralização que constitui a imaginação como ficção encontra-se em ação na utopia”. (RICCEUR, 1991, p. 89).

também um escapismo: a citada função neutralizadora está ligada à sua disjunção com a realidade atual. Será sempre possível, a partir da utopia, fugir das dificuldades reais da sociedade. Vejamos como Ricœur procura fundamentar a primazia que concede ao possível da utopia. O primeiro autor a ser discutido é Mannheim. Suas contribuições são importantes, pois ele buscou fornecer um conceito de utopia, uma hipótese que poderia ser investigada dentro de uma tipologia que também foi procurada – e finalmente, ele buscou descrever a dinâmica da utopia dentro dessa tipologia. Na leitura de Ricœur, o que Mannheim realiza é uma sociologia da utopia que constrói seu conceito a partir de uma abstração generalizante para poder investigá-lo. Sua definição de utopia possui ligação com um estrato social – ela é o discurso de um grupo, e é também uma mentalidade (*geist*) que fornece uma imagem inteligível à experiência desse grupo. Além disso, ela possui um sentido particular do tempo histórico, cada utopia representa uma redução temporal do hiato entre ideia e realidade – o exemplo mais citado é o *quilianismo* anabatista, onde o transcendente desce do céu para a terra, ou seja, da ideia para a realidade, e realiza a revolução. Outros casos são o “conservadorismo” e o “socialismo-comunista”, como exemplos que cumprem as características necessárias para Mannheim considerá-los utopias. Ricœur observa que considerar a utopia como um contínuo processo de realização em direção a realidade, de eliminação da incongruência com o real, é atestar que ela está sempre em declínio – o que traz diversos problemas, entre eles: a fragmentação das visões de mundo, a ausência de uma meta a atingir, em suma, uma vitória do objetivismo (diante das incongruências da ilusão) que ele considera oca.

Defende-se, afinal, uma capacidade humana de criação ficcional que se move entre a defesa de uma reinstituição do poder, sobre novos fundamentos, e a extinção desse poder pura e simplesmente. Ricœur descreve essa capacidade de *ficcionalizar* como uma articulação da nossa experiência social que não devemos abdicar – filosoficamente ela é descrita como uma variação imaginativa sobre o poder, a *epoché* defendida por Husserl. A suspensão da realidade via utopia como um recurso à crítica, e não um mero gênero literário como poderíamos pensar. O papel da imaginação no método fenomenológico husserliano concede bastante importância à modificação neutralizadora e o lugar da fantasia/imaginação foi objeto de comentadores dedicados que trabalharam diante de uma teoria incompleta, mas que souberam intuir a importância. É o caso de Eugen Fink (*Presentificação e imagem. Contribuições à fenomenologia da inefetividade*)

e Maria Manuela Saraiva (*A imaginação segundo Husserl*). A limitação que recai sobre Fink e Saraiva vale também para Ricœur<sup>8</sup>: eles desconheciam as muitas páginas que Husserl dedicou ao tema na *Husserliana XXIII*<sup>9</sup> e que viriam à publicação depois de suas análises críticas. Metodologicamente, a *Husserliana* fornece uma fundamentação ao parágrafo 70, onde Ricœur reconhece a maior contribuição husserliana: a fantasia promove a saída da atitude natural e fornece um acesso diverso da percepção ao objeto: em alguns momentos ela tem liberdade em relação à percepção, em outros ela tem primazia. As críticas de 1973<sup>10</sup> sobre o recuo da fenomenologia husserliana da imagem (tendo em mente as conquistas kantianas) dão continuidade às afirmações do ensaio comparativo que Ricœur escreveu em 1954-5, sob outro contexto. Ali, usando Husserl como guia para ler Kant (e realizando o percurso inverso) ele afirma a aproximação entre as duas filosofias, e chega a dizer que “Husserl faz a fenomenologia, mas Kant a limita e a funda” (RICŒUR, 2009, p. 291).

---

<sup>8</sup> Quando o tomo XXIII da *husserliana* (*Fantasia, Consciência de Imagem e Memória*) é publicado, em 1980, Ricœur retoma essa ótica husserliana em *A Memória, A História, O Esquecimento*.

<sup>9</sup> Cf.: HUSSERL, Edmund. *Phantasia, conscience d'image, souvenir*, Trad. Raymund Kassis e Pestureau, Grenoble: Jérôme Millon, 2002. A contribuição de Marcella Marino Medeiros Silva para o estudo dessa temática, aqui no Brasil, através da sua tradução do texto 1 da *husserliana XXIII*, é fundamental e preenche uma lacuna (<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-06112012-104628/pt-br.php>).

<sup>10</sup> Cf.: “Sem dúvida a imagem introduz um momento de ausência e, neste sentido, de uma primeira neutralização da ‘posição’ inerente à fé perceptiva. Mas a apreensão de um sentido mesmo e único é ainda outra coisa” (RICŒUR, 2000, p. 462).

## 3 IMAGINAÇÃO POÉTICA E CRIADORA

### 3.1 Imaginação Produtora e dimensão estética

Durante uma década<sup>1</sup> Paul Ricœur demonstrou uma preocupação cada vez maior com a fundamentação de uma teoria da imaginação produtora e sua consequente re-colocação na filosofia contemporânea. Sua análise distingue o problema da imaginação enquanto produção de imagens (numa releitura da doutrina kantiana do esquematismo) do problema da imagem mental enquanto reprodução de um dado perceptivo. Para Ricœur não há criação de sentido sem a participação da imaginação. Ela está presente em toda sua filosofia, executando diferentes sínteses de termos heterogêneos. A relação entre imagem e linguagem poética é a via que o autor considera a mais fecunda para não tomarmos a primeira como resto do percebido, reunindo aspectos da linguagem que promovam uma variedade de níveis de significação. Ricœur não abordará a metáfora enquanto figura de ornamentação do discurso, mas enquanto enunciado metafórico (a frase sendo a portadora da significação mínima). A transição do nível semântico para o hermenêutico se dá a partir do trabalho de semelhança realizado pela inovação semântica (onde uma proximidade nova é percebida apesar de sua distância lógica), e que nos implica, também, com uma filosofia da imaginação. Essa transição fundamenta-se na dupla função com que Ricœur caracterizava o símbolo e agora caracteriza o enunciado metafórico e o discurso, a saber, a ligação entre o seu sentido e a sua referência.

Com o discurso poético temos o desenvolvimento dessa dupla referência, pelo conflito que caracteriza essa linguagem e que nos permite falar em referência poética. O *Ver como* da metáfora e a produção de significados a partir das imagens formam, do nosso ponto de vista, a contribuição mais vigorosa que Ricœur formula em relação ao status estético da imaginação e da imagem. A transição do verbal ao não verbal figura a produção de um novo sentido: a *darstellung* kantiana apresenta novos modos de habitar o mundo pela imaginação. Diferentemente de Frege e Husserl, em Ricœur não há ruptura entre o sentido (dimensão lógica) e a imagem (dimensão psicológica),

<sup>1</sup> Uma delimitação temporal aceitável seria: Dezembro de 1973 (palestra realizada no Centro de Pesquisas Fenomenológicas de Paris, em um seminário intitulado "Pesquisas Fenomenológicas sobre o Imaginário") até Maio de 1981 (comunicação nas Jornadas de Primavera da Sociedade Francesa de Psicopatologia da Expressão, em Lille).

pois ele reinterpreta-a através do funcionamento semântico, onde a imagem passa a ser a figura do sentido – indo assim da linguagem para a imagem através da imaginação produtora esquematizante.<sup>2</sup> A dimensão estética do pensamento de Paul Ricœur é uma constante esquecida que margeia os grandes temas humanísticos do autor. O caso da imaginação é diverso: dela nasce a operacionalidade metodológica e a efetividade desses temas. Os fundamentos daquela dimensão devem ser buscados nessa capacidade da imaginação de produzir significações e inteligibilidade para a vida. Jamais escapou à Ricœur a estreita ligação entre a arte e a filosofia. Assim, em *La Métaphore Vive* (1975) temos o trabalho visual da metáfora sendo constantemente expandido para além de seu enunciado. Esta relação entre arte, filosofia e linguagem é repetida no livro *A Crítica e a Convicção* (2002b), e na entrevista transcrita “*Arte, linguagem e hermenêutica estética*” (1996). As questões da obra de arte propriamente dita se fazem presentes desde 1973: o trabalho da semelhança na metáfora, a discussão com os estruturalistas, e o conceito de ampliação icônica demonstram uma preocupação com a transição do verbal para o não verbal. Jérôme Cottin (2011) percebeu a relação entre o “visual” e o poético no interesse de Ricœur em aproximar sua noção de texto à uma natureza ontológica das obras de arte e em reconhecer a similaridade entre a metáfora e a obra de arte. Um interesse que Cottin identificou na ligação entre imagem e semântica, e no movimento comum às metáforas e às obras de arte de projetar-se do sentido para a referência.

A experiência estética que Ricœur tem em mente avança do nível mimético figurativo para o polifigurativo – é nesse nível que contemplamos toda a potencialidade da *mímesis*. A comparação que o autor faz entre o *Quattrocento* italiano e a arte do século XX (o impressionismo, por exemplo) assinala uma experiência que está além da simples representação de objetos, não são réplicas da realidade. Outra comparação é feita em relação à polissemia de uma escultura de Henry Moore, cuja obra citada<sup>3</sup> reúne mais de um sentido. É a *redescritção* inventiva da realidade que está em questão. Há um vocabulário heideggeriano em uso: o mundo da obra de arte conduz-nos ontologicamente às modalidades de habitar o mundo da vida. Também há uma comparação do poder de influência da arte com a dupla natureza do signo linguístico – retira-se do

<sup>2</sup> Conforme afirma Ricœur: “Toda a vantagem de uma teoria semântica da metáfora está precisamente em considerar a imaginação pelo seu núcleo verbal e, assim, prosseguir a partir do verbal ao não verbal, e não o inverso”. (RICCEUR, 2002a, p. 59).

<sup>3</sup> A obra que Ricœur faz referência é a escultura “Nuclear Energy” (1967) que está localizada no campus da Universidade de Chicago, Illinois.

mundo e regressa ao mundo. O exemplo paradigmático continua sendo a ruptura com o real: Cézanne nunca pinta a mesma montanha *Sainte-Victoire* – é preciso restituir-lhe, através do aumento icônico, sempre *sua* singularidade *deste* momento. Essa ideia de singularidade restituída nos permite retornar à função referencial da metáfora, à Kant, e à universalidade dessa singularidade através da comunicação<sup>4</sup>. A comunicabilidade que o artista alcança através do aumento icônico é também a comunicação, possibilitada pela obra de arte, do “jogo” entre a imaginação e o entendimento – o juízo reflexivo de que depende a experiência estética, e que só tem universalidade porque é partilhável.

O terceiro estudo de *La Métaphore Vive (La métaphore et la sémantique du discours)*, considerado o decisivo por Ricoeur, marca a passagem de uma semiótica (metáfora-palavra) para uma semântica (metáfora-enunciado) e de uma teoria da substituição dos termos do enunciado para uma teoria da tensão entre eles. Nesse contexto, não apenas Aristóteles é atualizado pela inserção no debate contemporâneo como os limites reducionistas inerentes à crítica literária são expostos pelo autor. A *Estética* (1958) de Monroe Beardsley é analisada como uma teoria “literalista”, entre outras que não desenvolvem as potencialidades mais altas da metáfora: dois princípios nessa análise regem o trabalho da metáfora na construção de sentido: o primeiro é denominado de princípio de conveniência ou congruência (ele seleciona, reduzindo, as conotações possíveis na gama do enunciado), o segundo é o princípio de plenitude, ele amplia a gama de significados possíveis e corrige a tecnicidade e cientificidade do primeiro (frente a esse discurso, Ricoeur considera que podemos identificar a plenitude como uma ambiguidade). No sexto estudo (*Le travail de la ressemblance*) retomam-se as discussões pela fundamentação da inovação semântica. Afirma-se novamente a ligação do trabalho de semelhança na metáfora com uma teoria da tensão, e a geração de sentido a partir da aproximação lógica de termos distantes. É neste estudo que a imaginação produtora e a função icônica constituem o *Ver como*. Ricoeur, seguindo Paul Henle, entende por aumento icônico uma descrição que ocorre no nível linguístico, e que é identificada de forma semelhante ao esquematismo kantiano como um método para a construção de ícones. É apenas nas metáforas vivas que podemos ver esse trabalho em elaboração através da colisão dos termos: a metáfora, no entanto, não é essa colisão, ela é a resolução que, em linguagem aristotélica, *põe sob os olhos*. Esse trabalho da metáfora deve ser entendido como uma

<sup>4</sup> Cf.: “A obra aumenta iconicamente o vivido indizível, incomunicável, fechado sobre si mesmo. Este aumento icônico, enquanto aumento, é que é comunicável” (RICOEUR, 2002b, p. 243).

proximidade que surge apesar da distância entre os termos (um *des-afastar* identificado com a definição aristotélica de transporte). Importa aqui destacar o papel da semelhança e da assimilação na metáfora. Isso que Aristóteles denominou *pôr sob os olhos*<sup>5</sup>, para Ricœur relaciona-se ao trabalho de aproximação, mas também ao de preservação da diferença, da oposição entre os termos. A metáfora, como o erro categorial de Gilbert Ryle, fala de alguma coisa em termos de outra – rompe uma categorização existente para alargá-la.

O caráter icônico da semelhança é tornar a imaginação um momento semântico dentro do enunciado metafórico, mais uma vez recorrendo à Kant e ao esquema, apresentando a dimensão verbal da imagem:

Assim iluminado pelo esquema kantiano, o ver aristotélico – ‘ver o semelhante’ – não parece diferente do momento icônico: ensinar o gênero, colher o parentesco entre termos afastados é pôr sob os olhos. A metáfora surge então como o esquematismo no qual se produz a atribuição metafórica. Tal esquematismo faz da imaginação o lugar da emergência do sentido figurativo no jogo da identidade e da diferença (RICŒUR, 2005, p. 306).

Apresentar a imagem como o último momento de uma teoria semântica é a proposta de Ricœur. O risco de rompermos a fronteira entre semântica e psicologia é sempre presente quando, na busca de ancorar o imaginário em uma teoria semântica, se está situado no ponto da linguagem em que sentido e sensível são articulados. Mas é justamente essa articulação que Ricœur entende pertencer por essência à metáfora. Além disso, as três características da linguagem poética assinalada por Marcus B. Hester (fusão entre sentidos, linguagem como material, e experiência fictícia articulada) e recolhidas por Ricœur, nos conduzem para um entendimento da *iconicidade* do sentido na linguagem poética como um jogo de linguagem à maneira de Wittgenstein: abre-se ao imaginário uma teoria da linguagem que identifica a metáfora com o icônico, este com o fictício, e este último, ainda, com a suspensão própria ao imaginário como uma experiência virtual (*epoché*). Mas se esta pré-fenomenologia da leitura é justa com o sentido da imagem, por conseguinte do imaginário, ela se mantém afastada da referência ao real empírico, correndo sempre o risco de tomarmos essa quase experiência como uma ilusão. A implicação do imaginário na linguagem através da iconicidade, onde a imagem é controlada em prol do seu sentido, nos permite compreender que o viés semântico do *Ver como* é mais importante que uma explicação psicologista poderia supor. Como o modo sob o qual o imaginário é realizado, ele revela-se como o responsável por manter

<sup>5</sup> Uma forma de “ver” que também pode ser entendida como uma “assimilação” ou um “insight”.



em união o sentido e a imagem – como o pato-coelho utilizado por Wittgenstein, cuja figura ambígua presta-se a ser exemplo do poder pictórico da linguagem de suscitar em nossa imaginação a experiência de *ter uma imagem* através da sua construção, a qual se presta, então, a ser exemplo da plenitude do imaginário que institui o *Ver como*. Essa relação entre imaginação e linguagem caracteriza a funcionalidade do sentido em sua maneira icônica, além de testemunhar a união do verbal e do não verbal no centro da função imaginante da linguagem.

Em *Métaphore et référence* (sétimo estudo) a abordagem da questão do sentido liga-se à questão da referência, que é questionar sobre o que diz o enunciado metafórico acerca do real. Primeiramente há a referência na semântica (o discurso visando algo extralinguístico), que escapando da autossuficiência semiótica do signo busca sua referência na realidade. Ricoeur afirma que a distinção estabelecida por Frege entre sentido e referência vale para todo o discurso e não apenas para a teoria da lógica. Mas é a referência na hermenêutica que nos coloca diante do texto como uma produção do discurso, como uma obra singular. Uma filosofia da arte ou uma hermenêutica da obra de arte poderia fazer uso aqui da distinção entre o *sentido* enquanto estrutura da obra e a *referência* (ou denotação) enquanto mundo da obra – sendo tarefa do hermeneuta interpretar essa distinção em prol do desvelamento da obra<sup>6</sup>. É preciso aprofundar essa referência das obras retomando a teoria da metáfora, a referência propriamente metafórica é uma referência duplicada que oferta um mundo com a condição de que se suspenda a referência do discurso ordinário. É próprio da linguagem poética arruinar essa primeira referência ao real, e nesse ponto ela é análoga ao imaginário *irrealizante*; mas esse arruinar é apenas colocar a referência em ambiguidade, alterá-la por um jogo de linguagem. Se tomarmos um poema como exemplo talvez fique mais claro entender essa plasticidade material da linguagem poética: ser um meio para a plenitude do poema, e de evocar a participação do nosso imaginário numa suspensão da referência. Como na peça de Shakespeare, em que Ricoeur afirma que *vemos* o tempo *como* um mendigo:

Time hath, my lord, a wallet at his back,  
Wherein he puts alms for oblivion,  
A great-sized monster of ingratitude:  
Those scraps are good deeds past; which are devour'd  
As fast as they are made, forgot as soon As done<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Ricoeur se coloca em posição crítica à hermenêutica romântica, de Dilthey, por exemplo, que pressupõe um acesso às obras pela congenialidade entre autor/leitor. O ponto aqui é a possibilidade de passar da estrutura ao mundo da obra.

<sup>7</sup> “O Tempo, meu senhor, tem nas costas um saco, dentro do qual coloca as esmolas para o Esquecimento, esse

Por outro lado, o que obscurece o entendimento amplo da capacidade da linguagem poética e da imaginação produtora é uma crítica epistemológica dos seguidores do positivismo lógico que afirmam que toda linguagem que não é descritiva (fornece informações sobre os fatos) é emocional; e também um privilégio dado ao caráter autossuficiente da linguagem poética concedido por muitos teóricos da literatura. As conclusões de ambos são muito próximas, e concorrem juntas pelo sintoma de não intencarem uma superação da dicotomia entre denotativo e conotativo. O que Ricœur destaca é que uma teoria da denotação generalizada pode enraizar essa referência duplicada no enunciado metafórico, da mesma forma que a contradição sem significação torna-se uma contradição significativa a partir da ruína do sentido. Se a impertinência semântica era apenas a face negativa do surgimento da nova pertinência, a chave da referência metafórica é a busca pelo seu desdobramento positivo, de maneira análoga ao sentido. Nelson Goodman inscreveu a metáfora numa teoria da denotação generalizada onde a característica principal (e estética) da universalidade da função referencial é a de refazer a realidade. Segundo ele, refazer a realidade é a tarefa dos sistemas simbólicos, considerando também a atitude estética enquanto criação e recriação. Mais importante: esse entendimento da estética, dos símbolos e da metáfora em Goodman demonstra uma intenção e um funcionamento cognitivo inerente a essas experiências. Para nosso trabalho é fundamental nesse ponto a afirmação de Ricœur:

A excelência estética é uma excelência cognitiva. Deve-se mesmo falar de verdade da arte, caso se defina a verdade pela ‘concordância’ com um corpo de teoria e entre hipóteses e dados acessíveis; em síntese, pelo caráter ‘apropriado’ de uma simbolização (RICŒUR, 2005, p. 354).

Em Goodman também é relevante que sua teoria simbólica caracteriza a metáfora como um tipo de transferência, aplicação de predicados de uma coisa em outra, e a ideia de representação como denotação, jamais como imitação por semelhança. A metáfora dentro dessa teoria é *figura* enquanto transferência de predicados e esquema enquanto conjunto de etiquetas que constituem um reino harmônico – quando um reino é transposto abriu-se a possibilidade para uma migração conceitual. O exercício dessas possibilidades na teoria de Goodman envolve uma série de nexos denotativos cujo maior mérito é ser um exemplo da possibilidade de transitar entre o simbolismo verbal e o não verbal (entre esses símbolos, o pictórico) muito além de um psicologismo ou uma teoria

---

*monstro enorme da ingratidão. Esses restos são as boas ações do passado, devoradas tão rapidamente quanto foram feitas, e tão depressa esquecidas quanto foram terminadas”*. Shakespeare (Troilus and Cressida), fala de Ulysses para Aquiles, Ato III, cena III.

– ortodoxa – da representação. Concluindo, sua teoria parece desconsiderar que a função poética da linguagem tenha como princípio a distinção entre denotação e conotação, e desconsidera também que as qualidades de uma representação, na sua forma expressiva, sejam irreais ou efeitos subjetivos que ocorrem, por exemplo, a um amante de poesia.

O que gostaríamos de destacar é a ligação entre poesia e verdade que a *mimesis* trágica permite ao interpretarmos ela como um processo que conjuga imitação e invenção. Ao ter confrontado o problema do quanto essa imitação é determinada pela natureza, enquanto *mimesis physeos*, Ricœur desfez o equívoco ao tratar a natureza como modelo. Diferentemente de Platão, e por isso mesmo preservando a autonomia da arte, a natureza (a *physis*) é uma referência, mas nunca uma determinação. Há em jogo uma discussão paralela a respeito das regras de composição da obra de arte, também ela de forte matiz kantiana, que assinala um posicionamento que privilegia a ruptura com a função representativa e o convencionalismo, e a distinção entre facilidade de acesso e comunicabilidade através de uma singularidade. A expressão da singularidade através do juízo reflexivo marca a presença definitiva de Kant para uma teoria estética em Ricœur, a comunicabilidade como portadora de uma universalidade particular, distinta do juízo determinante. Embora não seja uma descoberta recente, são contínuas as discussões sobre o estatuto da imaginação em Kant, e particularmente sobre a imaginação produtora. Em *Kant e o poder da imaginação* (2007), Jane Kneller considera a ascensão da imaginação na teoria de Kant como o fundamento de sua estética, ligando os dois funcionamentos que a imaginação possui na obra crítica de Kant: cognição e liberdade. Em relação aos elementos estéticos em Paul Ricœur, essas discussões são essenciais se considerarmos a ligação da *1ª Crítica* com a *3ª Crítica*, pois interessa-nos o papel da imaginação na cognição, ou seja, seus aspectos epistemológicos.

Avançando numa fundamentação satisfatória da ligação entre imaginação e linguagem se expõe o vínculo da imaginação produtora com a plenitude da linguagem poética, onde estaremos aptos, então, a trabalhar os aspectos ontológicos do “ser que nasce da expressão” para usar o vocabulário de Gaston Bachelard. É justamente aqui que as críticas, e o interesse pela função prática dessa imaginação, presentes no trabalho de Jean-Luc Amalric<sup>8</sup> resultam em uma renovação e ampliação da teoria ricoeuriana da imaginação.

---

<sup>8</sup> Cf. AMALRIC, Jean-Luc. L'Imagination poético-pratique dans l'identité narrative. In: *Études Ricœurien-nes / Ricœur Studies*, Vol 3, No 2 (2012), pp. 110-127.

### 3.2 Através de uma teoria ricoeuriana da imaginação

Jean-Luc Amalric divide a imaginação em duas funções, uma poética e uma prática, que articuladas formam o misto constituinte das nossas identidades narrativas. A função poética, a que nos interessa, é ainda desdobrada em *imaginação figurativa* e *imaginação ficcional*<sup>9</sup>. Amalric considera que a primeira corresponde a uma atividade pré-reflexiva e pré-narrativa, e a segunda a uma atividade reflexiva e narrativa proveniente da linguagem. Esse desdobramento se justificaria porque há uma dialética potencial entre essas duas imaginações que revela um pré-entendimento que temos do mundo. Recuperando uma expressão de Ricœur – a *narratividade virtual* – entendida em seu contexto original não como a projeção do leitor sobre o texto, mas como uma exigência do relato, pela própria inteligibilidade, Amalric destaca a questão da virtualidade como uma potência que demanda atualização. A expressão narratividade virtual caracteriza as estruturas pré-narrativas da experiência. A *imaginação figurativa* “impulsiona” a virtualidade, e a *imaginação ficcional* trabalha pela atualização. Esta é a dialética da dupla função da imaginação (poético e prática), ou o misto que constitui nossa identidade narrativa. Amalric reconhece a importância do trabalho da *imaginação figurativa*. Ela fornece o dinamismo para a *imaginação ficcional*. Nesse sentido, a narratividade virtual – ligada à imaginação produtora – é o que coloca em ação a narratividade atual. Além disso, é preciso concordar com a avaliação de que Ricœur não retoma em toda sua plenitude as análises da imaginação que ele realizou antes de *Tempo e Narrativa*. É preciso realizar, como Amalric nota e o faz, um trabalho sistemático com essas primeiras análises<sup>10</sup>.

A distinção entre duas narratividades, por sua vez, se justificaria pela preservação de certas características que Amalric considera essenciais para a teoria ricoeuriana da imaginação. A que nos interessa é a característica de não redutibilidade da imagem em relação à linguagem. Embora não haja uma definição clara do que seria essa irredutibilidade, iremos interpretá-la como uma consequência daquilo que expomos na primeira parte desse trabalho: à ampliação icônica, ou à derivação da imagem a partir

<sup>9</sup> Em um artigo mais recente, *Símbolo, metáfora e narrativa: o estatuto do ficcional em Ricœur* (no prelo), Amalric modifica sua terminologia passando referir a imaginação figurativa como imaginação simbólica sob a condição de aproximarmos a definição de símbolo em Ricœur com a de Ernest Cassirer.

<sup>10</sup> Recentemente Amalric publicou um livro dedicado à gênese da filosofia da imaginação em Ricœur partindo das três obras que compõem a Filosofia da Vontade: *Paul Ricœur, l'imagination vive. Une genèse de la philosophie ricoeurienne de l'imagination* (Paris, Editions Hermann, 2013).

da linguagem, corresponderia uma inteligibilidade de imagens que não estariam mais ligadas unicamente ao processo linguístico descrito acima. Retomo o exemplo da análise ricoeuriana da escultura de Henry Moore para ilustrar a interpretação, com a intenção de ajustar esse novo vocabulário a essa área pouco explorada da filosofia de Ricœur, o trabalho estético. Compreendemos que uma determinada obra de arte possa ser descrita como polissêmica ou polifigurativa. É justamente o que Ricœur diz ao analisar a escultura de Moore – afirmando que ela ultrapassa os recursos tradicionais do figurativo. Mas qual o interesse em se explorar as obras de arte? A opção de Ricœur é sempre o enriquecimento da linguagem:

A obra de arte é, assim, para mim, a ocasião de descobrir aspectos da linguagem, que a sua prática usual e a sua função instrumentalizada de comunicação vulgarmente dissimulam. A obra de arte desnuda propriedades da linguagem que, de outro modo, permaneceriam invisíveis e inexploradas (RICŒUR, 1995, p. 235).

No entanto, Amalric afirma (2012) que *apenas* a denominada narratividade virtual não pode conduzir-nos a uma verdadeira identidade narrativa. A questão principal colocada pelo autor é que esse trabalho entre a função poética e a função prática comprovaria a insuficiência de uma simples atividade representativa isolada dos aspectos práticos da nossa identidade. Uma segunda crítica é dirigida ao caráter frágil dessa atividade, o risco sempre presente do nosso imaginário se tornar patológico. Ricœur destacou que esse risco era inerente à atividade projetiva da imaginação produtora, cujo maior exemplo é a utopia. Por isso, a imaginação reprodutora é parte presente e indispensável para fornecer uma identidade consistente em relação a uma coletividade, e o exemplo é a ideologia. Entra aqui a ideia colocada por Amalric de uma *reinscrição* da atividade da imaginação poética no agir em prol da nossa existência concreta. Amalric afirma que essa imersão prática, na falta de um termo melhor, é uma retomada do projeto antropológico inicial de Ricœur acerca do agir humano e do homem capaz – sendo ainda o centro gravitacional da teoria ricoeuriana da imaginação. Uma das consequências da *reinscrição* citada acima é a revelação de uma nova dialética imaginativa: além do núcleo projetivo da função prática da imaginação, ela apresenta uma função avaliadora que consiste em orientar e dinamizar nosso agir, esquematizando nossas tendências e nossas possibilidades de uma forma afetiva. Note-se aqui o procedimento progressivo inerente à criatividade da imaginação na teoria de Ricœur e o desenvolvimento que seus comentadores perseguem, mesmo sob o risco de exceder um vocabulário já extenso.

As análises mais completas sobre a filosofia da imaginação de Ricœur, e os trabalhos de Jean-Luc Amalric cobrem a totalidade da obra ricœuriana dedicada ao tema, sempre privilegiaram a afirmação de Ricœur que *A Metáfora viva* e *Tempo e Narrativa* são obras gêmeas que tratam do mesmo fenômeno – a inovação semântica. Se nossa intenção de explorar os aspectos estéticos incluídos em uma imaginação poética desenvolvida por Ricœur contém alguma ousadia, é precisamente desconsiderar o desenvolvimento da criatividade subsequente à teoria da metáfora viva. O que defendemos é que na transição do verbal para o não verbal há fundamentos para uma teoria estética que não necessita ser fundamentada numa teoria da recepção literária. Entendemos os limites encontrados por Ricœur na sua teoria da *redescrição*, enquanto emergência do sentido operada na linguagem comum através da referência metafórica. Foram esses limites que levaram Ricœur a propor uma solução através dos enredos, e conseqüentemente de uma fenomenologia da leitura. Outra solução – que do nosso ponto de vista faz jus à imaginação poética – é recolocarmos o problema tendo como perspectiva a dimensão estética da ampliação icônica (a criação de imagens), relacionando-a com sua concepção ontológica de linguagem (relação entre “Ver como” e “Ser como”). O discurso poético, segundo Ricœur, “... deixa-ser a nossa pertença profunda ao mundo da vida, deixa-se-dizer a ligação ontológica do nosso ser aos outros seres e ao ser. O que assim se deixa dizer é a referência de segundo grau” (RICŒUR, 1989, pág. 220). Essa referência, que Ricœur também chama de referência primordial, é para onde o enunciado poético se dirige, produzindo, nesse processo, a *redescrição* da realidade.

### 3.3 “Ver como”

O “Ver como” é uma assimilação, um insight correspondente ao aristotélico “pôr sob os olhos”, assim como ao “ver um aspecto” nas figuras ambíguas de Wittgenstein: através da imaginação poética dois termos contraditórios são mantidos unidos em uma imagem significativa, esta é a tese de Ricœur acerca da união entre o sentido e a imagem (efetuada no ícone): o poder pictórico da linguagem testemunhando a plenitude do imaginário. Trata-se de ter uma imagem através da sua construção – na criação de imagens a transição do verbal para o não verbal está ligada à derivação da imagem a partir da linguagem. O “Ver como” é uma apercepção, uma operação de “X é como Y” que liga sentido e imagem, de modo que vemos o significado como aquilo que a

imagem descreve. Esteticamente, partindo da teoria mimética aristotélica, a capacidade criativa da linguagem em *redescrever* a realidade (através da inovação semântica) pode ser identificada na pintura figurativa como as imagens que aumentam a realidade. O poder da imagem de condensar aspectos da realidade é um processo comum ao ícone, sendo a pintura um dos modos de capturar a realidade – mimetizá-la – recriando-a. Essa *mímesis* tomada enquanto invenção pode ser exemplificada, no caso da metáfora, pela obra de arte: a redescrição fornece um ganho cognitivo através dessa experiência estética particular.

O fundamento mais geral da dimensão estética no pensamento de Ricoeur é a capacidade da imaginação de produzir significações e inteligibilidade para a vida. O “Ver como”, constituído pela imaginação produtora e pela função icônica da linguagem, é uma ampliação que ocorre ao nível linguístico, mas o excede, na forma sensível, ao “pôr sob os olhos”. O caráter icônico da semelhança entre termos opostos (impertinência da qual a metáfora é a resolução, e a nova pertinência o “ver” através da diferença) torna a imaginação um momento semântico dentro do enunciado metafórico, apresentando a dimensão verbal da imagem – este é o momento em que sentido e sensível são articulados, tarefa que, para Ricoeur, pertence essencialmente à metáfora. Mas o sentido está ligado a questão da referência: na semântica a referência é dada pelo discurso em sua visada ao extralinguístico (escapando da autossuficiência semiótica do signo); na hermenêutica a referência é derivada da distinção entre a estrutura da obra (o sentido) e o “mundo da obra” (sua referência ou denotação), sendo o interpretar uma atividade que envolve compreensão e explicação. Agora, é preciso tê-las em mente para aprofundarmos a referência duplicada, metafórica, que “oferta” um mundo com a condição de que se suspenda a referência do discurso ordinário.

Em um artigo posterior a MV e TR, Ricoeur oferece uma análise da teoria da metáfora em ligação com a da imaginação e a do sentimento, ligando-as numa mesma função da linguagem, e indo contra a dicotomia fregueana entre o sentido e a representação (sua realização mental sob a forma de imagem). É o sentido metafórico, desde Aristóteles, que fornece o modelo de “função semântica da imaginação” através de sua dimensão pictórica – da maneira análogas que teóricos da literatura como Roman Jakobson e Tzvetan Todorov interpretam a “função poética” da linguagem – a forma, o espaço, das figuras de linguagem, em especial a metáfora. É um sentido metafórico já

aplicado à semântica moderna, uma teoria interacionista como a de Max Black, aplicada ao nível da sentença. Revendo seu percurso, Ricœur resume a terminologia com que trabalhou o tema: a assimilação predicativa (o aspecto produtivo do insight), a dimensão pictórica (o caráter figurativo da metáfora, a inovação semântica retratada), o “ver como” da Gestalt, exemplo de Wittgenstein do processo de interpretação e que Hester estendeu para o funcionamento das imagens poéticas – tudo isso diz respeito aos limites entre a semântica e a psicologia. Mas o momento mais relevante desse percurso, segundo Ricœur, é o momento de interrupção relacionado à epoché e colocado pela questão da referência, pois ele liga-se a ambição de verdade da linguagem poética, o modo como as obras de arte enquanto eventos simbólicos organizam e recriam o mundo (para repetir o vocabulário de Nelson Goodman). A referência metafórica funciona de modo diverso na linguagem poética, é voltada para si mesma. Na linguagem descritiva a função referencial é voltada para o mundo dos objetos, da utilidade, ao contrário na referência dividida, a que ele chamou de primordial, o importante é ambiguidade com que se mantêm os dois direcionamentos da linguagem, para si e para fora de si. É essa referência que revela as estruturas mais profundas da nossa existência, sendo o fimm ontológico do discurso poético – é o poeta, então, que ao criar ficções produz referências divididas e mantêm o momento negativo da imagem, a realidade suspensa, com o *insight* positivo que revela o ser, teoria que Ricœur prolonga até a construção dos sentimentos poéticos (ligado ao verbal).<sup>11</sup>

O entendimento da capacidade da linguagem poética em relação à imaginação produtora (esteticamente, a experiência que evidencia a ligação entre linguagem poética e imaginação poética) pode ser recapitulada assim: 1. Abalo da referência de primeira ordem como condição para a emergência de uma de segunda ordem através da suspensão própria do imaginário; 2. Movimento da linguagem poética em direção à realidade através das ficções heurísticas e da invenção mimética; e 3. Postulação de que o poder da linguagem e da imaginação, sob a forma da redescritção, é de ordem criativa.

---

<sup>11</sup> Aqui, a apreensão esquematizada pela imaginação na predicação também é sentida, o que ocorre é uma espécie de auto afecção que torna nosso o que é interiorizado, e de uma maneira poética (participando-nos do sentimento que a significação do poema fornece).



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste trabalho foi entender como o uso de metáforas de um tipo especial, ao suscitar a participação da imaginação, resulta numa criação de sentido que dinamiza nossa experiência e transforma a referência ao nosso cotidiano. Esse fenômeno que Ricœur denominou inovação semântica é mais bem identificado nos enunciados poéticos, onde o poder de expansão da linguagem alcança uma referencialidade mais primordial. A proposta foi estabelecer uma ligação entre o resultado da síntese imaginativa que esses enunciados demandam, e algumas consequências práticas que derivam dela: o utópico e o estético. O percurso da filosofia de Ricœur incorpora uma noção de imaginação que tem um papel formativo na nossa concepção de realidade e que nos permite experimentar “visões de mundo”. A teoria ricoeuriana da metáfora tem seu fundamento na poética aristotélica. Porém, o que era um desvio ou transporte da significação ao nível da palavra, será agora uma criação que ocorre através da tensão presente no enunciado metafórico inteiro. O que ocorre neste enunciado é uma impertinência que relaciona dois termos incompatíveis, e que exige um trabalho de resolução que cabe à imaginação. *Inovação semântica* é o que emerge dessa tensão inicial entre os termos em conflito.

Se analisarmos a expressão “*Fulana é uma morta viva*”, notamos que há incompatibilidade entre os termos da predicação. No entanto, nós possuímos uma imagem inteligível dessa expressão. Esse exemplo não indica alguma criatividade, mas sim a característica da linguagem de portar processos de esvaziamento e engessamento de sentido. Uma capacidade plena de criação através das metáforas *vivas* é mais bem exemplificada pelos poemas. O papel da imaginação produtora nesse processo envolve a função de gerar a imagem significativa através da síntese do heterogêneo, e expor sua ligação com o ficcional. Ricœur utiliza a *doutrina kantiana do esquematismo* como um suporte para a derivação da imagem a partir da linguagem, reinterpretando a imagem através do funcionamento semântico da imaginação produtora. Inovação semântica e imaginação produtora são etapas de um processo semântico que suspende uma referência habitual, de primeira ordem, em prol de uma referência de segunda ordem que emana do discurso poético.

Na divisão proposta por Jean-Luc Amalric, a imaginação tem duas funções, uma poética e uma prática, que articuladas formam o misto constituinte das nossas identidades narrativas. A função poética é ainda desdobrada em imaginação figurativa e imaginação ficcional, sendo que a primeira corresponde a uma atividade pré-reflexiva e pré-narrativa, e a segunda a uma atividade reflexiva e narrativa proveniente da linguagem. Esse desdobramento se justificaria porque há uma dialética potencial entre essas duas imaginações que revela um pré-entendimento que temos do mundo. Além disso, o trabalho da imaginação figurativa fornece o dinamismo da imaginação ficcional. O poder heurístico da ficção de redescrever a realidade é a condição que nos transporta do discurso à prática. Para Ricoeur, esse poder é o que Aristóteles tinha em mente na *Poética*, quando se referia à função mimética da poesia que estrutura, recriando, a ação dos homens. Além da importância que Ricoeur concede à Kant e Aristóteles, também a epoché fenomenológica é relacionada como um desocultar da realidade imediata e diz respeito à função última da imaginação: a projeção de novas maneiras de descrever o mundo. O desenvolvimento prático do imaginário produtivo é ilustrado, socialmente, pela *utopia*, cuja função é a neutralização da imagem reprodutora, exemplificada pela ideologia. Se à ideologia cabe fornecer uma identidade social que legitima a autoridade, à utopia cabe questionar essa legitimação a partir de um ponto de vista ideal e crítico. Trata-se de uma capacidade humana de criação ficcional, uma articulação da nossa experiência social descrita como uma *variação imaginativa* sobre o poder. Tal como a epoché defendida por Husserl, a crença natural é suspensa por um efeito neutralizador.

Avançando nessa ligação entre imaginação e linguagem, o vínculo da imaginação produtora com a plenitude da linguagem poética nos permite falar da veemência ontológica de um objetivo semântico. Esses aspectos ontológicos do “ser que nasce da expressão”, para usar as palavras de Bachelard, tomam a imagem poética engendrada pelo poema por mais que uma inovação da linguagem, por uma inovação do *Ser* expressa por ela. A metáfora permite um acesso privilegiado à compreensão de si ao ligar a questão semântica à questão hermenêutica. A noção de referência duplicada que provém, por sua vez, da noção de verdade metafórica, fornece os argumentos a favor da função cognitiva da poesia. Trata-se de uma referência metafórica própria da experiência estética, onde cognitivo e emotivo não estão em contraste, e onde a linguagem torna manifesta outra maneira do “ser das coisas”. O que Ricoeur denomina verdade metafórica é um

direcionamento intencional ao real derivado do poder de *redescricao* da linguagem poética, e que atesta a veemência ontológica dessa verdade presente no discurso metafórico. Agora, este discurso metafórico está, ou pode estar conectado ao discurso especulativo, mas é diferente dele. A intersecção entre os dois discursos é possível, na proposta de Ricœur, desde que eles sejam autônomos. A separação coloca o problema entre o conceito e a metáfora e a limitação que o especulativo exerce sobre o metafórico. A zona de intersecção é dada pela interpretação (pela hermenêutica).

Sobre o conflito entre o conceito e a metáfora, para os propósitos deste trabalho, optamos por remeter à tese de Nietzsche presente em *Verdade e Mentira no Sentido Extra Moral*. Segundo esta tese, a linguagem é fundamentalmente metafórica. As imagens transformadas em som e verbalizadas não são apenas a origem metafórica dos conceitos, são elas mesmas derivadas de uma metáfora anterior – a transposição da experiência sensível. Assim, o conceituar para Nietzsche é o esquecimento de que não existe na natureza algo como “a folha primordial”; apenas a consequente abstração das diferenças de cada folha que encontramos em sua forma individual com suas características próprias. Com o exemplo da folha primordial ele pretende explicitar a condição do conceito, que é ser o resíduo de uma metáfora já gasta e esquecida. Essa tese foi bastante explorada por Derrida no texto *A Mitologia Branca*, a partir da noção de *usura* – ela serve para incluir o discurso filosófico no processo de esquecimento, sendo esse discurso posterior ao apagamento das figuras sensíveis e originais, que ele chama “o sentido primitivo” que este discurso torna metáfora. O que se apaga pelo uso termina por esconder as origens da metafísica ocidental e do logocentrismo. Seu projeto crítico denuncia a continuidade entre a metáfora e o conceito e o resultado dessa ligação: a perda de valor na formação dos conceitos e a morbidez que constitui as metáforas na filosofia. Ricœur desfaz o equívoco de Derrida afirmando que as metáforas usadas, que sofreram *usura*, não são a única forma de aproximação com o discurso filosófico. Outra articulação é possível através da emergência de novas significações na linguagem. Derrida caracteriza a superação hegeliana como o momento em que a gênese do conceito dissimula a usura, uma idealização que deve ser desmascarada como movimento comum à metafísica. Para Ricœur, a superação é uma inovação de sentido que pode ser trabalhada sem tomar o discurso sobre a metáfora como a metaforicidade universal do discurso filosófico. A aproximação entre Nietzsche e Ricœur contém uma noção de sujeito artisticamente criador e a identificação

da capacidade primitiva da fantasia humana com a imaginação produtora. Há também a exaltação comum da dissimulação artística entre os gregos através da mimesis, que para eles não correspondia a uma simples imitação da natureza, possuindo composição e criação.

Finalmente, a dimensão estética do pensamento de Ricœur resulta da estreita ligação entre a arte e a filosofia, entre o “visual” e o poético e a similaridade entre a metáfora e a obra de arte. A obra de arte, nessa relação de semelhança, pode ser descrita como polissêmica ou *polifigurativa*. É o que Ricœur faz ao analisar uma escultura de Henry Moore – afirmando que a escultura ultrapassa os recursos tradicionais do figurativo reunindo mais de um sentido. É a *redescrição* inventiva da realidade que está em questão, através da ruptura com o real. Outro ponto é o núcleo da relação entre imagem e sentido ilustrado pelo *Ver como*: sua proposta é harmonizar o imaginário numa relação intuitiva do sentido e da imagem – trata-se de ter a imagem de uma figura ambígua, através de sua construção. O exemplo aqui é o pato-coelho que Wittgenstein toma da *Gestalt*. Temos então uma experiência derivada do poder pictórico da linguagem que constitui o *ver um aspecto* aos moldes de uma *construção* efetuada no ato de leitura. Abre-se o imaginário uma teoria da linguagem que identifica a metáfora com o icônico, este com o fictício, e este, ainda, com a suspensão própria ao imaginário enquanto uma experiência virtual (a epoché).

Para nós, em que medida se avançou no propósito de ligar o metafórico do sentido ao metafórico da referência? E em que medida se evidenciou a ligação entre a linguagem poética e a imaginação poética com a experiência de cunho estético? Tais são os avanços: aprofundou-se a ruína da referência de primeira ordem enquanto condição para emergir a referência de segunda ordem através da suspensão própria do imaginário; reconheceu-se o movimento da linguagem poética em direção à realidade através das ficções heurísticas e da invenção; postulou-se que esse poder da linguagem e da imaginação, sob a forma de *redescrição*, é de ordem criativa. Um último avanço ricoeuriano é dado ao se comparar a metáfora com os modelos em ciência: ambos são instrumentos de redescrição e atuam por meio da ficção, ambos comportam um processo cognitivo que está além do fato psicológico – e igualmente não fazem do recurso à imaginação um momento de oscilação da razão. A comparação serve para mostrar que modelos e metáforas consideradas enquanto ficções heurísticas possuem suas propriedades *redescritivas*.

## BIBLIOGRAFIA

- ABEL, O. y Porée, J. (2007). **Le vocabulaire de Paul Ricœur**. París: Ellipses.
- AMALRIC, Jean-Luc. L'Imagination poetico-pratique dans l'identité narrative. In: **Études Ricoeuriennes / Ricœur Studies**, Vol 3, No 2 (2012), pp. 110-127.
- AMALRIC, Jean-Luc. **Paul Ricœur, l'imagination vive: Une genèse de la philosophie ricoeurienne de l'imagination** (Paris, Editions Hermann, 2013)
- AMALRIC, Jean-Luc. Símbolo, metáfora e narrativa: o estatuto do ficcional em Ricœur (no prelo).
- ARISTÓTELES in **Poética Clássica**. São Paulo: Cultrix, 1990.
- CASTRO, M. G. A. e. **Imaginação em Paul Ricœur**. Lisboa, Instituto Piaget, 2002.
- DAUENHAUER, B. Paul Ricœur. In: **Stanford Encyclopedia of Philosophy**.
- DERRIDA, J. A mitologia branca. In: \_\_\_\_\_. **Margens da filosofia**. Trad.: Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Campinas: Papyrus, 1991.
- DERRIDA, J. (1997). **Adeus a Emmanuel Lévinas**. Trad.: Fábio e Eva Landa. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- DERRIDA, J. Violencia y Metafísica. In: DERRIDA, J. **La escritura y la diferencia**. Trad.: Patricio Peñalver Anthropos, Barcelona, 1989, pp. 107-210.
- DESROCHES, D. La voie longue de la compréhension chez Paul Ricœur. **Revista Reflexão**, Campinas, n.74, p.33-41, mai.jun. 1999.
- FABRI, M. Hermenêutica e ontologia em Levinas, **Acta Scientiarum** 21 (1): p. 113-119, 1999.
- \_\_\_\_\_. Mito-Logos e a possibilidade de um sentido ético. **Veritas: Revista de Filosofia**, Porto Alegre, v.44, n.2, p. 285-296, jun., 1999.
- \_\_\_\_\_. Entre o Conceito e a Metáfora: A Palavra Viva Segundo Levinas, **Ethica**, Rio de Janeiro, v.17, n.1, p 67-80, 2010.

GAGNEBIN, J. M. **Uma filosofia do cogito ferido: Paul Ricoeur**. In: Estudos Avançados, v. 11, n. 30, 1997, p. 261 – 272.

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

GOODMAN, N. **Linguagens da Arte**. Trad.: Vítor Moura e Desidério Murcho. Lisboa: Gradiva, 2006.

HAHN, L. E. (org.). **A filosofia de Paul Ricoeur**. Lisboa: Instituto Piaget, 1977.

HENRIQUES, F. “**Paul Ricoeur leitor e herdeiro de Kant**”. Revista Portuguesa de Filosofia nº 62 (2), 2005.

\_\_\_\_\_. “**O papel de Kant na intertextualidade de Paul Ricoeur: dois exemplos**”. Texto publicado nas Atas do Colóquio Internacional em Homenagem a Kant: Universidade de Lisboa/Universidade de Évora, 2006.

HUSSERL, E. **Idéias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica: introdução geral à fenomenologia pura**. Trad.: Márcio Suzuki. Aparecida, SP: Idéias e Letras, 2006.

KANT, I. **Crítica da razão pura**. 5ª ed. Trad.: Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Mourão. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2001.

\_\_\_\_\_. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Trad.: Valério Rohden e Antônio Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

KEARNEY, R. **The Wake of Imagination – Toward a Postmodern Culture**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.

LEVINAS, E. **Totalidade e infinito**. Lisboa: Edições 70, 1988.

\_\_\_\_\_. **Da existência ao existente**. Trad.: Paul Albert Simon; Lígia Maria de Castro Simon. Campinas: Papirus, 1998. 119p.

\_\_\_\_\_. **Ética e infinito. Diálogos com P. Nemo**. Lisboa: Edições 70, s/d, 2000.

MARTINEZ, T. C., CRESPO, R. A. (eds.). **Auto-compréhension et histoire**. Paul Ricœur: los caminos de la interpretación. Atas Del Symposium Internacional sobre el pensamiento Filosófico de Paul Ricœur. Barcelona: Anthropos, 1991.

NIETZSCHE, F. **Sobre verdade e mentira**. Trad.: Fernando de Moraes Barros. – São Paulo: Hedra, 2008.

OLIVEIRA, N. de. **Detranscendentalizing Subjectivity: Paul Ricœur's Revelatory Hermeneutics of Suspicion** in. *Veritas* 49/2 (2004): 235-259.

ONATE, A. M. **Consciência imaginativa, fantasia e método em Husserl**. *Revista de Filosofia: Aurora (PUCPR. Impresso)*, v. 22, p. 347-378, 2010.

RICŒUR, P. La métaphore et le problème central de l'herméneutique. **Revue de Métaphysique et de Morale**, tome 70, 1972, p. 93-112.

\_\_\_\_\_. **La Métaphore Vive**, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

\_\_\_\_\_. **O Conflito das Interpretações**. Trad.: Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Imago, 1978.

\_\_\_\_\_. The function of fiction in shaping reality. In: **Man and World**, Volume 12 No. 2, 1979, pp. 123-141.

\_\_\_\_\_. **Du texte à l'action**. Essais d'herméneutique II. Paris: Seuil, 1986.

\_\_\_\_\_. **Teoria da Interpretação: o discurso e o excesso de significação**. Trad.: Arthur Morão. Lisboa: Edições 70, 1987.

\_\_\_\_\_. **Do Texto à Ação**. Ensaio de Hermenêutica II. Trad.: Alcino Cartaxo e Maria José Sarabando. Porto: Rés, 1989.

\_\_\_\_\_. **Ideologia e utopia**. Trad.: Teresa Louro Perez. Lisboa, Edições 70, 1991.

\_\_\_\_\_. "O processo metafórico como Cognição, Imaginação e Sentimento", in SACKS, Sheldon (Org.). **Da Metáfora**. São Paulo: Editora da PUC-SP & Pontes, 1992, p. 145-160.

\_\_\_\_\_. **Tempo e Narrativa**. Trad.: Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, tomo I, II e III, 1994.

\_\_\_\_\_. (1994). Una Reaprehensión de la Poética de Aristóteles. In Cassin, B., **Nuestros griegos y sus modernos**, pp. 219-230. Buenos Aires: Ed. Manantial.

\_\_\_\_\_. **Paul Ricœur. Autobiografía intelectual**. Lisboa: Piaget, 1995.

\_\_\_\_\_. Cinque lezioni. Dal linguaggio all'immagine, **Aesthetica Preprint**, n. 66, 2002a.

\_\_\_\_\_. **A crítica e a convicção**. Lisboa: Edições 70, 2002b.

\_\_\_\_\_. **A metáfora viva**. Trad.: Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2005.

\_\_\_\_\_. **Na Escola da Fenomenologia**. Trad.: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

\_\_\_\_\_. **Escritos e Conferências 2 – Hermenêutica**. Trad.: Lúcia Pereira de Souza. São Paulo: Loyola, 2011.

\_\_\_\_\_. Cinco Lições: Da Linguagem à Imagem. Trad.: Vinicius Oliveira Sanfelice. **Sapere Aude - Revista de Filosofia**, Belo Horizonte, v. 4, n. 8, p. 13-36, dez. 2013. ISSN 2177-6342. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/SapereAude/article/view/6426>>. Acesso em: 27 Fev. 2014.

SÁNCHEZ, M. **Invención y realidad. La noción de mimesis como imitación creadora en Paul Ricœur**. *Dianoia*, N° 57, 2006, pp. 131-166.

TAYLOR, G. H., **Ricœur's Philosophy of Imagination**. *Journal of French Philosophy*, Vol. 16, p. 93, 2006; U. of Pittsburgh Legal Studies Research.

VANSINA, D. F. Bibliographie de Paul Ricœur. Compléments. (jusq'en 1982). In: **Revue Philosophique de Louvan**, v. 80, 1982.



# APÊNDICE

---

## CINCO LIÇÕES: DA LINGUAGEM À IMAGEM <sup>1</sup>

### FIVE LECTURES: FROM LANGUAGE TO IMAGE

**Paul Ricoeur**

Tradução de Vinicius Sanfelice\*

Dr. Marcelo Fabri\*\*

## **I – As direções da investigação filosófica sobre a imaginação (20/12/1973)**

Uma investigação sobre a imaginação só pode ter início com um balanço das dificuldades, e até mesmo das aporias, que pesam sobre ela. Os obstáculos devem ser substanciais, se consideramos o eclipse quase total do problema na filosofia contemporânea e, até recentemente, na psicologia... O assunto possui uma má reputação em filosofia, principalmente devido a um uso impróprio, ou mesmo de um abuso, dentro da filosofia da consciência, onde a imagem forneceu para toda a tradição empirista a suposta solução do problema do conceito.

---

<sup>1</sup>As palestras foram realizadas por Paul Ricoeur entre 1973 e 1974 no Centro de Pesquisas Fenomenológicas de Paris, em um seminário intitulado "Pesquisas Fenomenológicas sobre o Imaginário". As palestras foram transcritas e publicadas originariamente em italiano sob a curadoria de Rita Messori (Aesthetica Print, 66). Nossa tradução é autorizada pela editora e inclui as notas originais da curadora.

Egregio dottor Vinicius Sanfelice, concediamo volentieri l'autorizzazione alla pubblicazione da lei curata in lingua portoghese del volume di Paul Ricoeur Cinque lezioni. Dal linguaggio all'immagine, curato da Rita Messori e da noi pubblicato come fascicolo numero 66 dei nostri "Aesthetica Preprint". Tale autorizzazione è vincolata a una edizione senza fini di lucro e che citi la nostra fonte di copyright ©. Cordiali saluti. Centro Internazionale Studi di Estetica. Il Presidente: Prof. Luigi Russo. c/o Università degli Studi di Palermo. Viale delle Scienze, Edificio 12, I-90128 Palermo. phono: +39.91.23895417. e-mail: [estetica@unipa.it](mailto:estetica@unipa.it) web address: <http://www.unipa.it/~estetica/>

\* Vinicius Oliveira Sanfelice. Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Filosofia-Universidade Federal de Santa Maria - RS (lattes: <http://lattes.cnpq.br/1055060483793599>)

\*\* Prof. Dr. Marcelo Fabri. Programa de Pós-Graduação em Filosofia-Universidade Federal de Santa Maria - RS (lattes: <http://lattes.cnpq.br/9122803302644811>)

De Descartes a Kant, Frege e Husserl, a luta contra o psicologismo é, essencialmente, uma luta contra a imagem na sua pretensão gnosiológica. Na psicologia, de outro modo, a imagem sofre um eclipse muito similar, na medida em que foi tratada como uma entidade mental, portanto como um não-observável (no entanto, notar-se-á um extraordinário ressurgimento do problema na psicologia americana, sobre uma base totalmente diferente: “a assunção muda de papel”). Da imagem se pode dizer o seguinte. É abusiva para filósofos e, para os psicólogos, é não-assinalável.

## 1). Unidade ou diversidade da problemática

A questão é saber se o problema apresenta uma unidade fenomenológica; de saída, podem nos preocupar as variações no vocabulário, não só de uma língua para outra, mas na mesma língua: em grego *eikôn* e *phantasia*, em alemão *Phantasie*, *Bild*, *Einbildungskraft*, e isso para não mencionar *Vorstellung*, *Darstellung*, *Repräsentation*, etc.; em inglês *fancy*, *fantasy*, *imagination*, *imagery*, *imaging* e *imagining*. Em francês, naturalmente, *fantasme* e *image*, mas, sobretudo, uma infinidade de adjetivos mais ou menos substantivados: *l’imaginaire* (Sartre) e, mais recentemente, *l’imaginal* (Henri Corbin e Gilbert Durand<sup>3</sup>). Se o vocabulário é transbordante, talvez seja porque esse campo semântico mal ordenado abrange uma diversidade propriamente não coordenável de fenômenos. Tal é a posição radical de Gilbert Ryle, em *The Concept of Mind*<sup>4</sup>.

Na filosofia grega, Aristóteles já procurava circunscrever, no *Tratado sobre a alma*, uma problemática da *phantasia*, menos arborescente do que aquela do *eikôn* e da *mimesis*, que abrange o inteiro âmbito das cópias, das imitações e das semelhanças<sup>5</sup>. Por isso, o

<sup>3</sup>Cf. SARTRE, Jean-Paul. *O imaginário: psicologia fenomenológica da imaginação*. São Paulo: Ática, 1996. 256 p. - Cf. H. Corbin, *L’imagination creatrice dans le soufisme d’Ibn Arabi*, Paris, Aubier, 1958; Id., *Terre céleste et corps de resurrection de l’Iran Mazdeen à l’Iranshi’te*, Paris, Buchet, 1960; Id., *Corps spirituel et terre céleste: de l’Iran - Id., L’Iran et la philosophie*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1990.- DURAND, G. *A Imaginação Simbólica*. São Paulo, Cultrix/USP, 1988. - Id; *Les structures anthropologiques de l’imaginaire: introduction à l’archétypologie générale*, Paris, PUF, 1963 (2a ed.); Id; *O Imaginário: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*, 4ª ed. Rio de Janeiro: Difel, 2010.

<sup>4</sup> G. Ryle, *The Concept of Mind*, Hutchinson, University Library, 1949.

<sup>5</sup> Aristóteles, *De Anima*, Trad. de Maria Cecília Gomes dos Reis, 2006.

campo semântico da *phantasia* continua a ser o de uma polissemia preocupante. A mesma palavra designa, pelo menos, quatro tipologias: as evocações mais ou menos arbitrárias de coisas ausentes (eis o que será o imaginário de Sartre), sem a crença na realidade da coisa evocada; as pinturas e os quadros que têm uma existência física, mas valem como coisas ausentes por eles evocadas; a ficção, que é a evocação de coisas não apenas ausentes, mas inexistentes (esta terceira classe constitui uma gama muito ampla, que vai da ficção literária, como o *mythos* da tragédia, até as imagens do sono, o sonho, e a visão noturna em que o caráter de ausência é preenchido por um fator de crença); finalmente a alucinação e todas as falsas percepções, isto é, os enganos do juízo de percepção (Aristóteles não esqueceu no *Teeteto* a fábula do pombal, onde a mão toma uma pomba por um pombo: enganar-se é exatamente tomar uma coisa por outra<sup>6</sup>).

Até Kant, a filosofia ficará às voltas com este paradoxo, onde duas extremidades têm a imagem em caráter exatamente oposto: da consciência de ausência à crença equivocada. Daí, o problema: não existe uma entidade, um tipo mental que comporta precisamente a dupla potência de ser reconhecido como *nada* de percepção e como *quase* percepção? Ou, antes: deve-se permitir, através de um equívoco verbal, o desmembramento de um âmbito artificialmente unificado?

## 2). A imagem como intermédio

Desde Aristóteles, a filosofia tenta dominar essa diversidade fenomenológica, não através de seu conteúdo, mas através de sua função. Assim, Aristóteles coloca a imaginação numa escala de funções onde ela ocupa uma posição *intermediária*. Colocá-la nessa posição tem a vantagem de atrair a atenção para o seu caráter “misto”, que será ligado às operações da imaginação.

A desvantagem, no entanto, é considerável. Em primeiro lugar a imaginação é individuada por referência a dois polos fortes: a sensação e o conceito. Por um lado a imaginação pertence à órbita da sensação, sendo definida em relação a ela, de modo análogo à ausência em relação à presença, à impressão fraca em relação à impressão forte,

---

<sup>6</sup> Platão, *Teeteto*, XXXVI e XXXVII.

ou ao quase -- ou o pseudo -- em relação ao autêntico, ou verdadeiro. Por outro lado, a imaginação é atraída para a órbita do pensamento conceitual, ao qual ela se opõe enquanto pré-conceitual, representativa ou figurativa.

Mas que seja comparada à sensação ou ao conceito, ela é a cada vez comparada a uma potência não falaciosa; enquanto a sensação e o pensamento são verdadeiros em si, a imaginação, enquanto um ponto de virada da hierarquia total das faculdades, também é o ponto fraco dessa hierarquia: por essência pode ser verdadeira ou falsa; ela é constitucionalmente ambígua. Assim, medida segundo o critério da verdade-adequação, a imaginação está estruturalmente em débito em relação à verdade.

Sobre a fenomenologia da imagem, o contragolpe dessa dupla aproximação, por meio da sensação e por meio do conceito, é o seguinte: na gama dos traços contraditórios distintivos é a função de engano e de ilusão que será privilegiada. A imaginação é essencialmente potência falaz. Potência no sentido de ser menos uma faculdade que um nível de existência, um gênero de vida, um regime completo que deve ser interpretado, com Pascal, como a expressão de “grandezas corpóreas”, opostas às “grandezas espirituais” e às “grandezas de caridade<sup>7</sup>”.

A imaginação não constitui mais o poder libertador da ficção, mas sim o poder alienante do fazer-acreditar. Como a Sofística para Platão, a imaginação é por excelência a categoria do pseudo. Por razões muito diferentes, Spinoza confere um privilégio semelhante à ilusão, em detrimento da ficção; imaginar as coisas é tê-las diante do espírito "como se elas estivessem realmente presentes<sup>8</sup>"; toda a demonstração da *Ética* consiste em fazer derivar a imagem da afecção materialmente produzida sobre o corpo mediante coisas externas.

O caráter intencional da imagem é assim explicado em termos de causalidade física transferida para a alma em virtude do paralelismo. É por uma espécie de inércia que a ideia sobrevive à ação das coisas sobre o corpo, e que a crença na existência da coisa se mantém por tanto tempo até que outra venha excluí-la. Finalmente, é uma filosofia da plenitude do ser, negando que uma função da ausência possa ter um caráter original.

---

<sup>7</sup> Pascal, *Pensamentos* (1670), 689 e 795.

<sup>8</sup> B. Spinoza, *Ética* (1677), II, 16-17.

### 3). Imaginação Reprodutora e Imaginação Produtora

A grande reviravolta na filosofia da imaginação ocorre com Kant. A imaginação não é mais identificada apenas como uma etapa intermediária entre duas funções definidas por si mesmas (a sensação e o intelecto); não é mais apenas um misto, mas uma mediação. Esta mudança à nossa frente se tornou possível pela emergência de uma problemática completamente nova: aquela da *síntese*. O problema da imaginação adquire precedência em relação ao da imagem: realizar a síntese do objeto é algo completamente diferente de representar-se uma coisa ausente; a imaginação ainda aparece numa escala hierárquica, mas como um estágio sintético entre a simples apreensão e o reconhecimento.

Uma lição inteira será dedicada à descoberta kantiana da diferença entre imaginação produtora e imaginação reprodutora<sup>9</sup>. Vamos refletir sobre o significado do deslocamento, operado pela *Crítica da Faculdade do Juízo*, do problema gnosiológico e epistemológico para o problema estético do juízo de gosto e do gênio. Mostrar-se-á o preço que se pagou para se chegar a essas imensas conquistas: uma total subjetivação do problema da imaginação, colocado doravante sob o domínio do “eu penso” e de seu poder sintético e, finalmente, na órbita da genialidade. Do mesmo modo, vamos dedicar um seminário inteiro sobre a retomada hegeliana do problema, herdado de Kant: a relação entre representação e conceito<sup>10</sup>.

### 4). O Imaginário e a Ausência

A fenomenologia da imagem começa com Husserl e Sartre mediante o reconhecimento de sua especificidade enquanto objeto *intencional*. A questão é a seguinte: o que visa o imaginário enquanto tal? O imaginário torna-se o correlato noemático de um ato noético original. Dessa forma, a fenomenologia libera o problema do confronto indefinido entre representação e conceito. O direito próprio da *Bild* é então reconhecido

---

<sup>9</sup> Conferir a Lição II (aqui presente) de 3 de janeiro de 1974.

<sup>10</sup>P.R. faz referência à lição de J. Greisch de 18 de abril de 1974 (A imagem e a Imaginação na Fil. do Espírito de Hegel), pertencente ao Seminário da Pesquisa sobre o Imaginário.

como um modo específico de ser dado do objeto. O eixo da análise passa pela consideração do *irreal* enquanto tal.

Na gama de possibilidades abertas no parágrafo (1), o que passa a ser agora enfatizado é o polo oposto ao da ilusão (do "como-se-presente"): o polo da *ausência*, ou da existência neutralizada. Longe de dar a primazia ao fazer-acreditar, ele exige uma explicação à parte e suplementar, como, por exemplo, em Sartre mediante a investida mágica da crença, e, finalmente, por meio da má-fé.

No entanto, pode-se perguntar se com isso o problema do imaginário é tomado em toda sua amplitude. Em relação à conquista kantiana da imaginação produtora, a descrição husserliana e a teoria sartreana marcam uma retração: a preocupação com o problema da ausência leva a privilegiar e tomar de novo como exemplo paradigmático a imagem mental de uma coisa ausente, isto é, a imaginação reprodutora. Todos os outros casos possíveis de "nada" são reconstruídos sob o modelo do intuitivo-ausente.

Podemos perguntar-nos se a fenomenologia entrou numa via fecunda tomando por modelo de imagem o irreal, e valorizando a sua oposição a um real que, ele próprio, não é colocado em questão.

## 5). Imagem e Linguagem

Uma via mais fecunda parece ter sido aberta a partir de pesquisas sobre as relações entre imagem e linguagem. A imagem faz ver ou ouvir? Uma maneira radical de romper com a problemática da imagem mental é explorar a segunda direção. Se tomarmos como exemplo paradigmático a imagem *poética*, é preciso dizer que a imagem é originada pelo próprio poema, ou seja, por alguma coisa que é dita ou escrita; assim, ocorre uma ruptura mais clara com a imagem tomada como sombra da percepção. Se ainda é uma sombra, ela o será antes das coisas ditas que das coisas vistas.

Ao mesmo tempo rompe-se com a psicologia da inspiração, subproduto da metafísica do gênio. A fonte do sentido não é mais a alma do poeta, mas o significado do poema. Simultaneamente são liberados novos recursos fenomenológicos: se observo a mim mesmo diretamente no ato de imaginar, só encontro imagens pobres; mas se eu aceito a

mediação do poeta e do poema, então a imagem é parte dessa rica experiência constituída pela *leitura*.

Vamos dedicar uma lição inteira sobre a relação entre a metáfora e a imagem. O que chamamos as imagens de um poeta são, em princípio, os efeitos metafóricos criados pela própria linguagem. Perguntar-se-á: quando a linguagem dá origem a tais imagens? Insistiremos sobre o fenômeno da dissonância semântica e a produção de novas assonâncias através do jogo da semelhança, e vamos encontrar, no jogo da semelhança, o ponto de partida do "ver algo como...". A imaginação poética vai aparecer como a apreensão não conceitual da identidade na diferença. Neste sentido, deve-se dizer com Bachelard que a imagem é "*um novo ser da linguagem*", "*uma conquista positiva da palavra*"<sup>11</sup>.

Esta abordagem tem a vantagem de colocar o imaginário num ponto de inflexão entre o verbal e o não-verbal. A imaginação é a ressonância, em nós, de um novo ser da linguagem, a revitalização de campos sensoriais através dos aspectos tensivos da inovação semântica.

## 6). Do Irreal ao Surreal

Se o defeito da análise sartreana é opor radicalmente o irreal ao real, deixando o real tal como ele é, afirmando que o imaginário apenas testemunha *nossa liberdade*, se trata agora de saber se o imaginário não é também uma aproximação ao real por transfiguração ou metamorfose. É aqui que a ruptura com a tradição filosófica é mais difícil de ser realizada. A psicologia do engano constitui um obstáculo à ontologia da ficção.

Kant reforçou a dificuldade subjetivando totalmente o juízo de gosto e o gênio. Sartre a intensificou, afirmando que o imaginário apenas testemunha minha liberdade, minha capacidade de fazer-me ausente, de irrealizar a mim mesmo. A análise acima sugere que a ficção pode representar uma mudança de direção para se "re-descrever" a "realidade", e que a linguagem metafórica, em sua dimensão referencial, tem o poder de abrir novas dimensões de realidade.

---

<sup>11</sup>Bachelard, *A Poética do Devaneio*. Martins Fontes, 1998.



Uma das maneiras de se apreender a proximidade entre o irreal e o surreal é explorar as afinidades entre o imaginário “típico” e as valências privilegiadas dos “elementos da natureza”. É preciso ousar falar aqui, com Bachelard, de imaginação material; as imagens de “alta cosmicidade”, para usar as palavras de Bachelard, não são simples ficções, mas modalidades de participação nos valores existenciais ligados a certas fisionomias do cosmos.

Reencontramos, por via diversa, o conceito kantiano de *Darstellung*, ou seja, o poder da imaginação de “apresentar” ideias da razão. Com esta imensa diferença: que não são ideias que devem estar “presentes”, mas modos de ser-no-mundo. A imaginação não pode ser aquilo pelo qual eu “figuro”, “esquematizo”, “presentifico” modos de habitar o mundo? É a partir disso que a imaginação “dá mais” (Kant) a compreender; pois haveria mais no ser-no-mundo e nas suas virtualidades essenciais, nas suas potencialidades de habitar, que em todos os nossos discursos.

## **II - Imaginação Produtora e Imaginação Reprodutora segundo Kant (3/01/1974)**

A obra de Kant constitui essencialmente uma abertura para uma filosofia moderna da imaginação. Com Kant o problema da imaginação enquanto *produção* de imagens predomina sobre a imagem enquanto *reprodução* de coisas. De Aristóteles a Espinosa a imagem permanece um duplo da percepção: representa algo que já foi percebido, que em seguida é representado mentalmente, depois se substitui à coisa, enfim é tomado pela coisa. A problemática kantiana rompe com o primado ontológico da presença, com o primado epistemológico da percepção externa, com o primado fenomenológico da representação, com o primado crítico da ilusão.

### **1). O esquematismo**

Na *Crítica da Razão Pura*, a ruptura com a problemática anterior é assegurada pela conjunção entre o problema da imaginação e o da síntese. Imaginação é um processo

incorporado na constituição dos fenômenos, e, por conseguinte, da realidade objetiva. Constitui uma etapa no processo de objetivação. Nesse sentido, é incorporada ao juízo de percepção. É de importância crucial que seja sem objeto próprio; este ponto é absolutamente capital para a inversão de que se falará mais tarde.

A conjunção entre o problema da imaginação e o da síntese representa um corolário importante: a imaginação já não é apenas situada *entre* a receptividade da sensação e a espontaneidade do intelecto, sob a forma de uma etapa intermédia: ela é uma função mediadora. Por um lado, recolhe o diverso, por outro dá um suporte intuitivo ao intelecto. A imaginação é, neste ponto, a síntese que mediatiza a receptividade e a produtividade. Ela faz alguma coisa: não reproduz uma impressão, mas reúne em um todo. Considerada transcendentemente, vale dizer, do ponto de vista das possibilidades de um objeto em geral, ela constitui o esquematismo no qual se esboça a ordem intelectual das categorias.

Três textos da primeira *Crítica* devem ser considerados: a) a *Advertência preliminar*, que põe a imaginação após a síntese da apreensão na intuição e antes da síntese do reconhecimento no conceito<sup>12</sup>; b) a secção III da *Dedução transcendental dos conceitos puros do intelecto*<sup>13</sup>; (c) o famoso texto sobre o *esquematismo* na *Doutrina transcendental do juízo*<sup>14</sup>, onde a imaginação mais do que a representação de algo é um método, um procedimento destinado a produzir imagens.

A abertura kantiana permanece, contudo, limitada: a imaginação ainda não é reconhecida como tal, na medida em que é uma fase da objetivação, um grau da síntese cognitiva. Além disso, a sua produtividade permanece subordinada ao reino do intelecto: a síntese figurativa é regulada pela síntese intelectual. Finalmente, o caráter demiúrgico do sujeito, projetando a sua identidade sobre toda a síntese, anuncia a completa subjetivação de toda a questão da imaginação.

---

<sup>12</sup> Kant, *Crítica da Razão Pura* (1781), A 98 – A 110. Apêndice I, Dedução dos conceitos puros do intelecto.

<sup>13</sup> Ibid, A 115 - 125; Da relação do entendimento aos objetos em geral e da possibilidade de se conhecerem a priori. Ibid, B 150 -152; parte do § 24, Da aplicação das categorias a objetos dos sentidos em geral.

<sup>14</sup> Ibid, A 137, Cap. I, Do esquematismo dos conceitos puros do entendimento.

## 2). O Juízo de Gosto

A verdadeira abertura é aquela da terceira *Crítica*. Colocando a teoria da imaginação no âmbito de uma estética e não mais de uma gnosiologia, Kant liberta esta teoria da dupla tutela da percepção (estendida ao problema da objetivação na primeira *Crítica*) e do conceito (estendido ao domínio do problema categorial, sempre na primeira *Crítica*).

O juízo de gosto escapa, por um lado, ao problema do conceito, na medida em que o problema já não é o da objetividade, mas a produção de um prazer, que, aliás, é específico, porque desinteressado. À imaginação resta definitivamente uma função de reunião, de composição do diverso; e a ela cabe também a relação com o intelecto, pelo fato de que a coisa apresenta uma estrutura, uma ordem, uma finalidade interna (relação todo-parte). Mas o seu destino não é mais o de esquematizar conceitos pelo valor objetivante; a ideia-chave é a de um jogo livre das faculdades, em que a imaginação e o intelecto suscitam-se mutuamente. Jogando, a imaginação produz uma ordem; ela produz formas através de uma legalidade. A ideia realmente brilhante é aquela de um jogo livre e, no entanto, sensato: a ideia de um esquematismo sem conceito.

Mas, por outro lado, o movimento de interiorização iniciado a partir da primeira *Crítica* se radicaliza. Refletir sobre a arte não significa certamente questionar-se sobre um novo tipo de objeto ou uma nova dimensão do real. Pelo contrário, o vínculo do juízo de gosto ao prazer e ao desprazer impede de conceder à imaginação um certo poder revelador relativo a uma experiência de mundo. A imaginação não "revela" nada, na medida em que se trata de um jogo livre, um jogo regulado, que se esgota inteiramente no diálogo das faculdades. Se o prazer estético é "objetivo", ele o é na medida em que o jogo das faculdades, bem como o prazer que este jogo produz, são essencialmente comunicáveis.

É apenas esta comunicabilidade - esse "senso comum" - que possibilita uma crítica. Essa interiorização se exprime na doutrina do juízo reflexivo. Nenhuma outra determinação ulterior da coisa tem lugar na estética. É o prazer do jogo livre das faculdades que se eleva, enquanto tal, ao universal.

### 3). O gênio

A estética do gênio é o lugar por excelência da problemática da imaginação produtora. Se, na verdade, a beleza é uma ordem sem conceito, levanta-se a questão de como uma tal ordem pode ser produzida, não por meio da natureza, mas por meio do homem. A resposta está no gênio, que outra coisa não é senão a natureza concedendo regras à arte, sem o que essas regras não se tornam jamais conceitos suscetíveis de ser ensinados. As artes são as artes do gênio.

Para compreender a enorme evolução do problema da imaginação através da problemática do gênio, deve-se opor esta problemática àquela da imitação. Uma vez que não imita, o gênio inventa. Esta oposição se tornou, ela mesma, possível graças à perda do sentido aristotélico de *mimesis* (que comportava um momento de criação, na medida em que a tragédia imita as ações dos homens reais recriando-as em um mito, que é, ao mesmo tempo, uma ficção, uma fábula e uma composição coerente, uma intriga dotada de uma lógica própria). Tendo-se perdido o sentido aristotélico da imitação, esta só pode aparecer como a cópia de um modelo. É contra este conceito não aristotélico e platonizante da imitação que a estética do gênio se constituiu. A imaginação produz obras na medida mesma em que a natureza não oferece modelos a se imitar, no sentido de copiar<sup>15</sup>.

Nessa linha de inversão da estética da imitação na estética do gênio é que se podem compreender os dois famosos parágrafos XLIX e LIX da *Crítica da Faculdade do Juízo*<sup>16</sup>. Kant chega a afirmar que as produções da imaginação fazem “pensar além” do que o conceito apreende. A relação do esquema ao conceito sofre aqui, pela primeira vez, uma reviravolta. Há “mais no esquema” que no conceito. É verdade que para Kant a imaginação ultrapassa o conceito pelo simples fato de que o intelecto é ultrapassado pela razão, enquanto poder das Ideias. Mas essas Ideias - ideia de liberdade, ideia de suprassensível, etc. - são precisamente sem conceito objetivo, e é tarefa da imaginação figurá-las, dar-lhes uma *Darstellung*. O “mais que o conceito” é suscitado pela exigência endereçada pela razão à imaginação, de oferecer uma aproximação figurativa dessas Ideias-limite.

---

<sup>15</sup> Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790). Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. 2ª Ed. - Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

<sup>16</sup> Ibid. “Explicação do génio” § 46, 47, 48 e 50.

O preço a pagar será o de uma completa subjetivação da problemática. Por um lado, a estética se encontra diametralmente oposta ao conhecimento objetivo, em virtude da sua referência ao prazer e desprazer: nenhuma função cognitiva, nenhuma dimensão mundana ou cósmica. O belo é sem objeto na medida em que é sem conceito. Por outro lado, o prazer e o desprazer não são, como em Aristóteles, prazer de "apreender o gênero", mas prazer experimentado no jogo interno da faculdade, tal como numa dança que não vai a nenhuma parte. Finalmente, o juízo no qual o predicado estético é adicionado à representação do objeto é, ele próprio, um ato sintético que atesta o domínio do sujeito sobre o objeto belo.

Segue-se que a universalidade não é resultado da participação de todos em uma coisa bela, mas da comunicabilidade essencial de um juízo fundamentalmente subjetivo. A estética do gênio não faz mais que radicalizar a estética do gosto, no sentido dessa subjetivização. O acento é posto sobre o juízo criador pelo qual a natureza fala. O polo da estética filosófica se desloca decisivamente em direção à profundidade do sujeito<sup>17</sup>.

### III - Husserl e o problema da imagem (31/01/1974)

A fenomenologia husserliana confronta-se com o problema da imagem (*Bild*) em dois contextos que parecem à primeira vista não ter qualquer relação; o primeiro é o de uma "crítica do conhecimento", de acordo com o vocabulário ainda em uso nas *Investigações Lógicas*<sup>18</sup>. O segundo é aquele da constituição dos "modos de datidade do objeto"; de acordo com o primeiro, trata-se de eliminar a imagem do lugar usurpado na lógica do significado. É, portanto, um contexto polêmico. No segundo contexto, a imagem é reconhecida em seu pleno direito, não mais como gênese do conceito, mas como um modo específico de apreensão do irreal ou quase real.

As duas problemáticas parecem relacionar-se principalmente a dois fenômenos que só têm em comum o nome, e que talvez devêssemos distinguir como "figurar" [*imager*]<sup>19</sup> e

---

<sup>17</sup> Ibid. § 49.

<sup>18</sup> Husserl, *Investigações Lógicas* (1900-1901), Halle, M. Niemeyer, 1922 (3a ed.). Cf. trad. Pedro Alves, Rio de Janeiro: Forense, 2012.

<sup>19</sup> *Imager* indica o uso de imagens e figuras *retóricas* na linguagem.

"imaginar" [*imaginer*]. No entanto, os resíduos deixados pela polêmica contra a imagem, façam talvez aparecer um horizonte comum para ambas às indagações, horizonte que pode ser vislumbrado através da seguinte questão: por meio de quais elos essenciais a crítica ao imaginismo e o reconhecimento do imaginário estão juntos?

## 1). A unidade de significado

É na primeira *Investigação Lógica* que as exigências lógicas que conduzem à polêmica explícita da segunda *Investigação* são estabelecidas; esta tem, de fato, como fio condutor a questão das *species*, cuja "generalidade" (*Allgemeinheit*) está excluída da individualidade ou da singularidade da imagem; ora, o "específico" se funda no caráter fenomenológico do próprio significado, por ser uma "unidade de sentido", um sentido *único* e *o mesmo*. O parágrafo 17 da primeira *Investigação* traça uma linha entre "atos que conferem significado", e todas as formas de representação "figuradas"<sup>20</sup>. A imagem pode, sim, acompanhar, exemplificar, ilustrar a significação: mas esta, como tal, é de outra ordem.

## 2). Espécies

Mudando a ênfase do problema da *unidade* do significado para aquele da generalidade, a segunda *Investigação Lógica* faz emergir não somente uma nova ruptura, mas também um entrelaçamento de um novo gênero entre a "apreensão" do geral e a do singular. Com efeito, se é verdade que a "clarificação" lógica (*Aufklärung*) se opõe à "explicação" genética (*Erklärung*), por outro lado, de muitas maneiras, ela clama pela colaboração da imaginação<sup>21</sup>:

---

<sup>20</sup> Husserl, *I Investigação Lógica*.

<sup>21</sup> Cf. § 6 da *II Investigação*.

(a) A *clarificação* não pode ser realizada com sucesso se a apreensão do significado não se submeter à prova do preenchimento. Uma intuição "correspondente" é, então, incorporada ao trabalho de discriminação e a busca da distinção<sup>22</sup>;

(b) a *apreensão* dos significados constitui uma espécie de "apercepção" (*Auffassung*), que tem um parentesco essencial com a *Auffassung* intuitiva, uma vez que esta implica por si um momento de interpretação (*Deutung*), pondo com isso em jogo uma atividade *significante*<sup>23</sup>;

(c) o caso dos significados *essencialmente flutuantes* é ainda mais surpreendente. A determinação exata desses significados ocasionais é impossível sem uma representação das circunstâncias, da situação do falante e do interlocutor. As mesmas razões que fazem com que a função "indicativa" do sinal seja ligada à função "significativa", fazem também com que o significado e a representação sejam necessariamente ligados em todos os tipos de significados aparentados às significações *essencialmente flutuantes* e ocasionais<sup>24</sup>;

(d) Diferentemente de Frege, que remete a *Vorstellung* à psicologia e mantém para a lógica a noção única de *Sinn*, Husserl nunca consegue traçar uma linha rígida de separação entre o domínio do sentido e o da representação, a consciência intencional do significado – o *meinen* – é ao mesmo tempo um pôr-diante, um *Vorstellen*. Isso porque certa unidade fenomenal existe entre as duas visões evidentes: universal e singular. É a "apreensão" mesma que pode ser interpretada como representação de uma coisa singular, ou como suporte de uma apreensão universal. É a existência desta experiência comum que autorizará a *Sexta Investigação* tratar a intuição eidética como "fundada sobre a" intuição do singular<sup>25</sup>. A não derivação uma da outra, em um sentido psicológico, não impede uma derivação de outra ordem, a da "fundação". Encontra-se aqui, talvez, a razão pela qual o empirismo permanece sempre sedutor, e nunca é excluído permanentemente. Entre espécie lógica e indivíduo não existe só descontinuidade de visão evidente, mas toda uma gama de transições, da simples ilustração até a relação de fundação. É nesta segunda função que a imagem enquanto presença neutralizada é parte associada ao trabalho de sentido.

---

<sup>22</sup> Cf. § 1 da *II Investigação*.

<sup>23</sup> Ibid.

<sup>24</sup> Cf. § 26, 27 e 28 da *I Investigação*.

<sup>25</sup> Cf. *VI Investigação*

## IV - Husserl e o problema da imagem 2 (7/02/1974)

*Ideias I* desenvolve uma problemática da imagem aparentemente muito diferente daquela das *Investigações Lógicas*. Ela é dominada pela oposição entre duas formas de datidade da coisa: a datidade no “original” e a datidade “por imagem”. A questão será saber até que ponto essa descrição da imagem, como tal, permite resolver os problemas que ficaram suspensos nas *Investigações Lógicas* sobre a função de suporte da imagem na apreensão do “genérico”. A tese de *Ideias I* é que passamos do sentido da datidade no original ao sentido da datidade como imagem somente através de uma “modificação” que neutraliza o caráter posicional do primeiro.

### 1). O originário

É a princípio um grande paradoxo o fato de que a noção do originário ou original esteja ligada, na fenomenologia transcendental, à *epoché*, que parece destruir a consistência de um real distinto da consciência; as *Cinco Lições* de 1907, prefaciadas notavelmente por Alexandre Lowit, tendem a mostrar que o idealismo da redução funda o realismo do aparecer<sup>26</sup>. A glória do aparecer é completa quando ele não remete a nada além de si mesmo; na medida em que se dá ele próprio corporalmente, o aparecer não é o retrato, a imagem ou o sinal de algo outro. Deste ponto de vista, a discussão sobre a relação entre a coisa percebida e a coisa “verdadeira” da física é de importância decisiva<sup>27</sup>. Nada se deve buscar por trás do percebido, e é por esta razão que a física adiciona predicados às determinações da coisa, mas não ao seu aparecer, que está inteiramente sob o plano do percebido.

---

<sup>26</sup>Ricoeur refere-se aqui ao *idée de la phénoménologie: cinq Leçons*, trans. fr. de A. Lowit, Paris, 1970, Cf. *A Idéia da Fenomenologia*. Trad. de Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, sd.

<sup>27</sup> Cf. § 40, 43, 52 de *Ideias I, Ideias para uma Fenomenologia pura e uma Filosofia fenomenológica – Livro Primeiro: Introdução geral a Fenomenologia*. Trad. Marcio Suzuki, São Paulo: Ideias e Letras, 2006.



## 2). A imagem como modificação

*Ideias I* conhece três modalidades: a apresentação (*Gegenwärtigung*), a re-presentation (*Vergegenwärtigung*), que abrange a lembrança e a imagem-fantasia (*Phantasie*) e a simbolização mediante *Bild* ou *Zeichen*<sup>28</sup>. Estas três modalidades não são dependentes de uma psicologia, mas de uma fenomenologia na medida em que a distinção leva ao sentido "noemático" de cada uma dessas experiências. Imagem e percepção podem ter o mesmo "núcleo" de sentido, mas o "noema" completo difere de um para outro por meio das características de presença e ausência, isto é, mediante o "como" dos modos de datidade; a fenomenologia da imaginação consiste, portanto, numa teoria das "modificações".

Um ponto importante merece destaque: todas essas modificações são suscetíveis de duplicação. Parece que o imaginário em seu sentido mais amplo, é o local do *mise en abîme*<sup>29</sup>: "há uma reflexão admirável exercida na re-presentation<sup>30</sup>". É esta reflexão de um grau para outro que expressamos por meio da proposição *de* (retrato de retrato), que constitui um tipo de intencionalidade do próprio noema; esta reflexividade tem o poder de distanciamento e de livre escolha do grau de reiteração da re-presentation (Conferir o exemplo do quadro da Galeria de Dresden). É desta reiteração que o originário não é capaz.

## 3). Imaginação e neutralização

Husserl atinge o domínio do tema quando não se limita mais a descrever a imaginação entre os modos de datidade, mas como a alma de seu gesto filosófico. Não mais a filosofia da imaginação - mas a imaginação como filosofia. A modalidade de

---

<sup>28</sup>E. Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, voll. I (1913) II, III (1952).

<sup>29</sup>Ibid, § 100.

<sup>30</sup> Ibid.

"neutralidade" é, com efeito, o ato que torna possível a filosofia<sup>31</sup>. É uma modificação que atravessa não somente apresentações, mas todos os tipos de re-presentação e que, por conseguinte, qualifica-os em bloco como "posições". É mediante a abstenção de tomar posição, mediante o distanciamento da *epoché* que há filosofia. Neste sentido, é uma modificação geral. Cada *Leisten* - cada "fazer" - é neutralizado.

Pode-se objetar que Husserl estava preocupado em desvincular a modificação de neutralidade da imaginação<sup>32</sup>. Mas o fato mais importante é que a imaginação no seu núcleo profundo é qualificada por meio do poder de neutralizar: "a própria imaginação é, com efeito, uma modificação da neutralidade"<sup>33</sup>. O que chamamos de imaginação, em termos de fenomenologia psicológica, não é, de fato, uma figura particular, isto é, a neutralização da lembrança, portanto, não é a classe de re-presentações que visam um passado real; a verdadeira fratura se dá entre re-presentação posicional e re-presentação neutralizada.

Se se toma em consideração o momento da neutralização, e se esquece a sua destinação particular à lembrança, se está muito perto da intuição central de Sartre: viver é uma coisa, outra coisa é colocar o viver a distância. Este poder de distanciamento em relação à vida é a filosofia. Isto que se chama imaginação não é mais que uma particularização desse poder geral de neutralização aplicado à lembrança ou a percepção. É, portanto, o próprio ato filosófico, caracterizado pela *epoché*, que se desliga de toda a fenomenologia da imaginação. O imaginário não é, então, senão a marca do "eu posso" - do poder de potencializar-se - na representação.

É mediante este ato que a tese do mundo é abalada e que a hipérbole da destruição do mundo torna-se possível. Esta hipérbole não significa nada senão isso: a experiência poderia ser outra. É sempre "concebível na imaginação" que o curso da experiência se torne discordante a tal ponto que nenhum sentido poderia ser aprendido<sup>34</sup>. Pode-se perguntar se a fenomenologia do originário, da presença irrecusável, da datidade corpórea, não seja

---

<sup>31</sup>Ibid, § 109.

<sup>32</sup>Ibid, § 111

<sup>33</sup> Ibid.

<sup>34</sup>Ibid, § 47.

minada em sua base por esta projeção do nada sempre possível introduzido no coração mesmo do originário mediante a *epoché*.

#### 4). A neutralização como a chave da consciência imaginante

Voltando ao problema deixado em suspenso nas *Investigações lógicas*, pode-se perguntar se não é o mesmo poder de neutralizar a presença que está em atividade na consciência imaginante, que serve de suporte para a apreensão do universal. Figurar (o conceito) e imaginar (a ausência) teriam a mesma raiz.

A primeira seção de *Ideias I* é, sob esse aspecto, importante. Diferentemente das *Investigações Lógicas*, que insistem na independência do pensamento sem imagem, *Ideias I* insiste sobre a correlação entre o isto individual e acidental, e a essência universal e necessária. É por meio das "variações imaginativas" que se passa de uma para outra. O diferentemente-que-isto se perfila às margens do isto. Também Husserl pode dizer: "a 'ficção' é o elemento vital da fenomenologia, como de todas as ciências eidéticas<sup>35</sup>".

Concluindo: o poder do 'quase' parece ser a fonte comum da redução transcendental, ou *epoché*, e da redução eidética. É mediante o próprio poder da ficção que a crença natural é colocada à distância e que o fato é submetido às variações imaginativas reveladoras do invariante eidético. Em ambos os casos, o imaginário é a "casa vazia", que permite ao jogo do sentido ter início.

#### V - Metáfora e imagem (25/04/1974)

O objetivo desta exposição é relacionar o tema do seminário do ano passado sobre a metáfora com o deste ano, sobre a *Imaginação*<sup>36</sup>. Eis aquilo que se poderia esperar: depois de Frege e Husserl, pelo menos nas *Investigações Lógicas*, a imagem é excluída da esfera do significado. Entre sentido e representação há uma fratura; o sentido é uma dimensão

<sup>35</sup>Ibid, § 70.

<sup>36</sup> Com toda probabilidade, Ricoeur refere-se a palestras ministradas entre 1972 e 1974 no CRFP sobre o tema da metáfora.

lógica, a imagem uma dimensão psicológica. Ao mesmo tempo, a imagem é remetida à sua condição de impressão fraca, de signo substituto de uma presença empírica.

Ora, o funcionamento semântico da metáfora parece de fato abrir o caminho para uma reinterpretação conjunta do sentido e da imagem, ou seja, sugere um funcionamento do sentido no qual a imagem não se limita a acompanhar, a ilustrar o sentido, como na primeira e na segunda das *Investigações Lógicas* de Husserl, mas constitui o corpo, o contorno, a figura do sentido; e no qual, por outro lado, a imagem recebe um estatuto propriamente semântico, deixando a órbita da impressão para passar àquela da linguagem.

Consequentemente, a originalidade desta abordagem é ir da linguagem para a imagem, e não o inverso. O ponto crítico será o seguinte: como compreender que a metáfora, obra de discurso, "produz imagem"? Como é possível que algo que pertença ao discurso possa quase oferecer-se a visão?

Pode-se partir de quatro observações de Aristóteles na *Poética* e na *Retórica*. Primeiramente, afirma ele, a *lexis* - dicção, elocução, estilo – à qual liga a teoria da metáfora, "faz aparecer o discurso"<sup>37</sup>. Esta observação sobre o aparecer do discurso contém *in nuce* o destino mesmo da ideia de figura. O discurso produz figura.

Segunda observação: falando do gênio poético, no final da *Poética*, ele afirma: "muito mais valioso é que o poeta seja hábil em encontrar metáforas. Eis o que de fato não se pode aprender com os outros, sendo também o sinal de uma disposição natural de inteligência; de fato o saber encontrar metáforas belas significa saber ver e capturar a semelhança das coisas entre si"<sup>38</sup>. Aqui está uma segunda maneira de produzir imagem: ver o semelhante.

Terceira observação: as metáforas mais marcantes, que têm a maior força retórica, unem a antítese e a vivacidade (*energeia*)<sup>39</sup>. Ora, o que é essa vivacidade? É o poder de se colocar sob os olhos aquilo que Budé traduz por: *faire image* [produzir imagem], *être une*

---

<sup>37</sup> Aristóteles, *Retórica*, III, 2 1404b – 1405a; Trad. e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa, 2005.

<sup>38</sup> Aristóteles, *Poética*, 22, 1459 a;

<sup>39</sup> Aristóteles, *Retórica*, III, 11, 1412 a;

*peinture* [ser uma pintura], *faire tableau* [produzir quadro], *peindre* [pintar]<sup>40</sup>. Tal é o momento sensível, quase ótico, da imagem. Como pertence ele à obra do discurso?

Quarta observação: quando, pois, as metáforas colocam sob os olhos? Aristóteles responde que as palavras pintam quando significam algo "em ato". É o que faz o poeta trágico que "imita" as ações humanas compondo uma fábula que apresenta todos os personagens como agentes, "como em ato"<sup>41</sup>. Qual fio pode ligar estas quatro observações?

## 1). Discurso e figura

Com respeito à ideia mesma de figura, ela não deixou de desconcertar os retóricos. Conforme Fontanier: "O discurso, que se volta apenas à inteligência da alma, não é um corpo, mesmo se tomamos em consideração as palavras que transmitem o discurso à alma mediante o sentido. Todavia, há, nas diversas maneiras de exprimir e significar, algo análogo às diferenças de forma e de aspectos que encontramos nos diferentes corpos"<sup>42</sup>. Uma espécie de espacialidade parece implicada na figura em geral, e em particular na metáfora. Autores contemporâneos (Todorov, Genette) ressaltam esse caráter de visibilidade que o discurso recebe da Figura<sup>43</sup>.

## 2). A metáfora e o jogo da semelhança

Mas quando a linguagem se espacializa? É aqui que a semântica da metáfora permite fazer o segundo passo: ligar a ideia de figura ao próprio jogo da semelhança na

---

<sup>40</sup> Ricoeur cita a tradução francesa da *Retórica*, publicada na 'Collection des Universités de France publié sous Le patronage de l'Association Guillaume Budé', geralmente referida como edições Budé ou simplesmente Budé.

<sup>41</sup> Aristóteles, *Retórica*, III, 11, 1411b-1412a;

<sup>42</sup> P. Fontanier, *Les figures du discours* (1830), *Introduction* di G. Genette, *La rhétorique des figures*, Paris, Flammarion, 1968, p. 63.

<sup>43</sup> T. Todorov, *Literatura e Significação*, Assirio & Alvin, 1967. Cf. G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

metáfora, em suma, ao "ver o semelhante" da *Poética* de Aristóteles<sup>44</sup>. Mas para discernir esse jogo da semelhança, é necessário sair da tradição puramente retórica, pela qual a metáfora é um simples resíduo na denominação e entrar na semântica moderna, principalmente de língua inglesa, para a qual a metáfora é uma predicação bizarra, em vez de uma denominação desviante. Ela é, por conseguinte, regulada pela frase inteira e não pela palavra. Ora, em que consiste a predicação bizarra? Nisto: que o discurso extrai de uma incompatibilidade literal uma compatibilidade de outra ordem ou, nas palavras de Jean Cohen, a resolução de uma impertinência semântica ao nível de atribuição<sup>45</sup>.

É nesta mutação de sentido que a semelhança desempenha um papel. A nova pertinência, com efeito, procede da instituição de uma "proximidade" semântica, no próprio lugar em que o espírito, até aquele momento, discernia uma "distância". As coisas que estavam "distanciadas", até aquele momento, de repente parecem "próximas". É, portanto, esta mudança de longe para perto, neste processo de "reaproximação" - no sentido de "des-distanciar" - que constitui a transferência constitutiva da metáfora.

A semelhança não é absolutamente uma associação entre ideias, que evoca um tipo de atração mecânica entre átomos psíquicos, entre entidades mentais. Trata-se de uma "assimilação predicativa", uma assimilação no sentido ativo da palavra, coextensiva ao "des-distanciamento" semântico operado pelo enunciado metafórico, uma assimilação predicativa regida pela mesma cópula do enunciado metafórico.

Quando o poeta escreve: "A natureza é um templo onde vivos pilares...", o *é* em questão não significa determinação ou caracterização, mas precisamente assimilação. Trata-se de um *é* sob a forma de um *é*-como... É preciso escrever *é*-como para fazer transitar o como na cópula, a fim de enfatizar o uso propriamente metafórico do verbo *ser* mesmo.

É essa assimilação predicativa que coloca em jogo a imaginação; a imaginação consiste ver o mesmo na diferença, em "fazer" a reaproximação. Para que haja metáfora efetivamente é preciso que eu continue a perceber a incompatibilidade literal através da nova compatibilidade semântica. A assimilação predicativa contém essa tensão que não se dá mais entre sujeito e predicado apenas, mas entre a não-pertinência anterior e a nova pertinência semântica. O ser distanciado persiste no ser próximo.

---

<sup>44</sup>Aristóteles, *Poética*, 22, 1459a;

<sup>45</sup> Cf. J. Cohen, *La Structure du Discours Poétique*, Paris, Flammarion, 1966.

É por isso que ver o semelhante é ver o mesmo apesar da diferença. A imaginação é este estágio em que o parentesco genérico não alcançou ainda a paz do conceito, mas permanece no conflito da proximidade e da distância.

A imaginação assim identificada, não é, sem dúvida, a imaginação no seu aspecto sensível, quase-visual, quase-óptico. Já é a imaginação produtiva, esquematizante. Toda a vantagem de uma teoria semântica da metáfora está precisamente em considerar a imaginação pelo seu núcleo verbal e, assim, prosseguir a partir do verbal ao não-verbal, e não o inverso.

Tomada como esquema, a imagem é, segundo as palavras de Bachelard, um ser da linguagem<sup>46</sup>. Antes de ser um simples percebido sem nenhuma cor, ela é um conceito em estado nascente. Em outras palavras, a imaginação produtiva, que permite descobrir o jogo da semelhança na metáfora, consiste no esquematismo da atribuição metafórica.

### 3). Fazer imagem

O passo seguinte consiste em nos aproximarmos do fazer imagem ou “fazer quadro” a partir do jogo da semelhança; passar-se-ia, assim, do esquematismo da atribuição metafórica à imaginação reprodutora que tal atribuição desenvolve. O medo do psicologismo não deve impedir a busca, segundo o modo transcendental da crítica kantiana, do ponto de inserção do psicológico no semântico, o ponto onde, na própria linguagem, sentido e sensível se articulam.

À primeira vista, a imagem é um termo estranho à semântica; é por isso que Michel Le Guern, em sua obra *Sémantique de La métaphore et de La métonymie*, fala de “imagens associadas<sup>47</sup>”. Estas não acrescentam nada à informação propriamente dita da mensagem: “a imagem metafórica não intervém na tessitura lógica do enunciado<sup>48</sup>”.

A análise anterior permite talvez vislumbrar uma relação mais estreita entre a imagem e a informação, produzidas a partir do enunciado metafórico. Da mesma forma

---

<sup>46</sup> Veja, acima, Lição I, § 5.

<sup>47</sup> M. Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, 1973.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 43.

que, de acordo com Kant, o esquema é um método para produzir imagens, o esquematismo da atribuição metafórica é um método para gerar e ligar as imagens. Daí a hipótese: é produzindo imagens que a assimilação predicativa se esquematiza. É isto o que alguns autores (Paul Henle, Marcus Hester) chamaram a iconicidade própria do enunciado metafórico<sup>49</sup>. Com efeito, o próprio da metáfora é suscitar um desenvolvimento regulado de imagens, por ressonância nos campos sensoriais abalados. Enquanto duplo sensorial tênue, a apresentação icônica pode apontar para semelhanças, qualidade, estrutura, localização, situação, e também de sentimento; a cada vez a coisa em questão é captada como aquilo que o ícone descreve.

É a partir desta iconicidade própria à assimilação predicativa que podemos perceber o jogo da imagem. Não é tanto uma imagem associada, quanto uma imagem evocada e desenvolvida pela esquematização da atribuição metafórica.

O que a imagem acrescenta à informação? Duas coisas, essencialmente: em primeiro lugar, a imagem carrega em si sua dimensão de irrealidade, de ficção. Desde então, é sob o modo neutralizado que o significado é desenvolvido na experiência de leitura. Por outro lado, graças a esta suspensão da realidade, a experiência da leitura implica o desenvolvimento de quase presença, de representação vestigial de sensações; a linguagem poética é este jogo de linguagem no qual a intenção das palavras é de evocar, originar imagens.

O sentido é icônico em virtude deste poder de se revelar em imagens. A imagem desempenha, então, a sua dupla valência: como uma suspensão do real, ela põe o sentido na dimensão da ficção; como um fluxo de representações, ela insere o sentido na espessura do quase-percebido.

#### **4). Ver uma coisa “como em ato”**

Restaria dizer algo sobre a quarta fórmula enigmática de Aristóteles: colocar sob os olhos é ver a coisa como em ato. Faz-se aqui apelo a uma ontologia, distinta daquela platônica da transição do visível para o invisível. Portanto, uma via outra em relação àquela

---

<sup>49</sup> Cf. M. Hester, *The Meaning of Poetic Metaphor*, The Hague, Mouton, 1967. Cf. P. Henle, *Metaphor*, in Aa. Vv., *Language, Thought and Culture*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1958.



em que Heidegger vê a linguagem metafórica fechada, isto é, a transição do sensível para o inteligível.

Aristóteles reserva precisamente a possibilidade de uma outra ontologia, segundo a qual colocar sob a vista é o mesmo que ver em ato. Ele ilustra-o principalmente por meio da tragédia, que mostra os homens como agentes. Além disso, ele sugere que, quando o poeta mostra as coisas inanimadas como animadas, não é para torná-las invisíveis, mas para vê-las como atuais. A visão do poeta é uma visão atualizadora.

O que se sugere, aqui, é que a metáfora viva tem uma afinidade com a realidade viva. O vivo do discurso capta o vivo da realidade. Se há algo de Heidegger nisso, é a afinidade entre as *Ereignis* do *logos* e a *Ereignis* da *physis*. O discurso acontece e diz o que se abre.

Mas este horizonte da filosofia da metáfora só pode ser alcançado por meio de longas análises, que ainda dizem respeito ao destino da imagem. Com efeito, é preciso lutar contra o preconceito de que a suspensão através da imagem significa pura e simplesmente a remoção de toda referência. Como a comparação entre metáfora e modelo sugere, a ficção poética tem ainda uma dimensão referencial, ou seja, o seu poder de *redescobrir* a realidade (Max Black e Mary Hesse<sup>50</sup>). Portanto, a imagem apenas neutraliza a posição de realidade para liberar uma potência ontológica, um poder de dizer o ser, que para garantir a clareza só funciona sob a condição de suspensão realizada pelo imaginário.

A tarefa será, então, amarrar esses três temas: a ficção em geral como redescoberta - a ficção poética em particular como suspensão da relação aos objetos manipuláveis e como abertura de relação a um mundo habitável - a metáfora como este uso da ficção poética que ensina a ver as coisas, os homens, os seres "como em ato".

---

<sup>50</sup> Cf. M. Black, *Models and Metaphors*, Ithaca, Cornell University Press, 1962. Cf. M. B. Hesse, *The explanatory Function of Metaphor*, in Aa. Vv. *Logic, Methodology and Philosophy of Science*, Amsterdam, North-Holland, 1965; impresso como apêndice de *Models and Analogies in Science*, University of Notre Dame Press, 1970.

# **ANEXOS**

---

## Anexo A - Normas: Sapere Aude - Revista de Filosofia

S A P E R E A U D E - I S S N : 2 1 7 7 -  
6 3 4 2

OPEN JOURNAL  
SYSTEMS



CONTEÚDO DA  
REVISTA

Pesquisa

Todos

Pesquisar

Procurar

Por Edição

Por Autor

Por título

Outras revistas

Ajuda do sistema

USUÁRIO

Login

Senha

Lembrar usuário

Acesso

TAMANHO DE  
FONTE

CAPA SOBRE ACESSO CADASTRO PESQUISA ATUAL ANTERIORES  
NOTÍCIAS SISTEMA DE BIBLIOTECAS PUC MINAS

Capa > Sobre a revista > **Submissões**

## SUBMISSÕES

- » Submissões Online
- » Diretrizes para Autores
- » Declaração de Direito Autoral

## SUBMISSÕES ONLINE

Já possui um login/senha de acesso à revista Sapere Aude - Revista de Filosofia?  
[ACESSO](#)

Não tem login/senha?  
[ACESE A PÁGINA DE CADASTRO](#)

O cadastro no sistema e posterior acesso, por meio de login e senha, são obrigatórios para a submissão de trabalhos, bem como para acompanhar o processo editorial em curso.

## DIRETRIZES PARA AUTORES

Sapere Aude – REVISTA DO DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA DA PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS.

NORMAS GERAIS DE PUBLICAÇÃO

APRESENTAÇÃO

A Revista do Departamento de Filosofia da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, através de publicação semestral, tem por finalidade veicular trabalhos científico-filosóficos que possam contribuir para o aprimoramento da reflexão filosófica em bases críticas.

CRITÉRIOS PARA A SELEÇÃO DE ARTIGOS

Para publicação serão avaliadas: a originalidade, a pertinência do artigo ao tema proposto pela comissão editorial, a qualidade da metodologia científica utilizada, assim como a adequação às normas editoriais adotadas pelo periódico. Todos os textos serão submetidos à revisão técnica. O teor do conteúdo e a exatidão das citações serão de inteira responsabilidade dos autores.

MODALIDADES DE TRABALHOS ACEITOS

A revista aceitará artigos inéditos nas seguintes línguas: espanhol, francês, inglês, italiano e português. Os textos devem corresponder às seguintes categorias:

- artigos, compreendendo estudos teóricos com o mínimo de 10 e o máximo de 15 laudas;
- resenhas de publicações nacionais ou estrangeiras, revisões bibliográficas, bem como de teses e dissertações com o máximo de 4 laudas;

INTRUÇÕES PARA PUBLICAÇÃO DE TRABALHOS

Os trabalhos devem ser enviados simultaneamente para os seguintes endereços eletrônicos:

[revisapereade@gmail.com](mailto:revisapereade@gmail.com); [magda.guadalupe@yahoo.com.br](mailto:magda.guadalupe@yahoo.com.br); [sergio10@pucminas.br](mailto:sergio10@pucminas.br)

Ou ainda ao próprio site da revista na seção Submissões online

<http://periodicos.pucminas.br/index.php/SapereAude/about/submissions#onlineSubmissions>

PREPARAÇÃO DO TEXTO

## Anexo A - Normas: Sapere Aude - Revista de Filosofia

Os textos devem ser digitados em formato Word, fonte Times New Roman, tamanho 12 (os títulos deverão estar em tamanho 16), espaçamento 1,5 (um e meio) entre as linhas, configuração da página com formatação de 3,0 cm para a margem superior e 2,0 cm para a inferior; 3cm para a margem esquerda e 2,0 cm para a direita, em papel A4 (210 x 297 mm), orientação "retrato". Páginas numeradas, incluindo a do título no canto inferior direito. O recurso "nota-de-rodapé" do Word só deverá ser utilizado em casos relevantes que não caibam na seqüência lógica do texto; todas as citações inseridas no texto deverão ser acompanhadas da referência (AUTOR, data e número da página) da obra de onde essa foi extraída. Por exemplo: (HORKHEIMER, 1988, p. 326). As referências bibliográficas completas deverão ser listadas no final de cada artigo. Devem constar da primeira página: a) título do trabalho; b) nome dos autores; c) titulação acadêmica e filiação institucional de cada autor, assim como o e-mail para contato; d) resumo, abstract e palavras-chave. As resenhas de livros devem conter: nome do livro, cidade, editora, número de páginas, nome do autor e do tradutor. As resenhas de dissertações e teses devem conter: título; nome do autor (incluindo em nota de rodapé sua titulação e filiação institucional, assim como endereço e e-mail para contato). Para as resenhas não se pede o resumo do texto nem as palavras-chave.

### RESUMO E PALAVRAS-CHAVE

Os resumos devem ser de aproximadamente 250 palavras, com 5 palavras-chave.

### CITAÇÕES

#### A. Citações livres:

Devem vir acompanhadas do sobrenome do autor e data da publicação entre parênteses. Ex.: (SARTRE, 1988).

Obs: Havendo duas ou mais obras citadas do mesmo autor e ano, indicar, após a data, a letra "a" para a primeira e a letra "b" para a segunda citação, e assim sucessivamente. Ex.: (MARX, 1964a) – (MARX, 1964b).

#### B. Citações textuais:

Citações curtas (até três linhas) são inseridas no texto, acompanhadas do sobrenome do autor, data da publicação e página, entre parênteses. Citações longas (mais de três linhas) devem constituir um parágrafo independente, recuado a 4 cm da margem esquerda, com letra menor que a utilizada no texto, espaço simples e sem aspas, acompanhadas do sobrenome do autor, data da publicação e página, entre parênteses.

C. Citação de fonte secundária (quando inevitável): no corpo do texto, citar autores e datas dos dois textos (exemplo: ANDERSEN, apud MARX, 1968, p.23).

### REFERÊNCIAS

Referências bibliográficas devem aparecer no final do artigo, em ordem alfabética de sobrenome. A lista de referências deve seguir o modelo dos exemplos abaixo:

#### ARTIGOS DE PERIÓDICOS (um só autor)

DANIELS-EICHELBERGER, Brenda. Voices on Black Feminism. *Quest*, v.3, n.4, p.16-28, Spring. 1977.

MARQUES, Bonifácio. Filosofia e cultura. *Revista brasileira de filosofia*, São Paulo, v.2, n.6, p.10-21, out-dez. 2001.

#### ARTIGOS DE PERIÓDICOS (dois autores)

NASCIMENTO, E.M.P.; MAGALHÃES, E. S.. Mitos e Logos no universo platônico. *Clássica*. Revista brasileira de estudos clássicos, São Paulo, v.15, n.16, p. 37-49, out. 2002.

#### LIVROS

BEAUVOIR, Simone de. *All Said and Done*. Trans. Patrick O'Brian. New York: Warner Books, 1975.

BEAUVOIR, Simone de. *Por uma moral da ambigüidade*. Tradução M.J. de Moraes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

#### CAPÍTULOS DE LIVRO

SIMONS, Margaret. Racism and Feminism: A Schism in the Sisterhood (1979). In: SIMONS, Margaret. *Beauvoir and the Second Sex. Feminism, Race, and the Origins of Existentialism*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 1999. cap.2, p.23-39.

BEAUVOIR, Simone de. Brigitte Bardot e La síndrome di Lolita. In: FRANCIS, Claude; GONTIER, Fernande (Org.). *Quando tutte le donne del mondo...*. Traduzioni di Vera Dridso, Bianca Garuffi e Vittoria Nencini Baranelli. Torino: Einaudi, 1982. Cap. 4, p. 11-23.

#### ARTIGO DE PERIÓDICO EM FORMATO ELETRÔNICO

RODRIGUES, Carla. Antígona: Lei do singular, lei no singular. *Sapere Aude*. [online].

2012, v.3 n.5 Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/SapereAude/article/view/3500>>. (Acessado em 23/08/2012).

### ABREVIATURAS

As abreviações, em sua primeira aparição, devem indicar a que nome, por extenso, correspondem no texto. Em seguida, não se deve repetir o nome por extenso. Exemplo: Crítica da Razão Pura: CRP.

### APRECIÇÃO PELO CONSELHO EDITORIAL

Os trabalhos apresentados serão avaliados pela Comissão Editorial, que os encaminhará a consultores ad hoc, a seu critério. A Comissão reserva-se o direito de apontar exigíveis correções nos trabalhos recebidos, devolvendo-os aos autores para sua devida adequação às normas da revista. Os autores serão notificados da aceitação ou recusa de seus

## Anexo A - Normas: Sapere Aude - Revista de Filosofia

artigos. Os originais, mesmo quando não aproveitados, não serão devolvidos. Em caso de aceitação com indicação de alterações, os trabalhos deverão ser revistos pelos autores e devolvidos para nova avaliação em um prazo de 20 dias.

Sejam todos bem-vindos: filósofos, linguistas, tradutores, historiadores e amigos da filosofia.

---

### CONDIÇÕES PARA SUBMISSÃO

Como parte do processo de submissão, os autores são obrigados a verificar a conformidade da submissão em relação a todos os itens listados a seguir. As submissões que não estiverem de acordo com as normas serão devolvidas aos autores.

1. A contribuição é original e inédita, e não está sendo avaliada para publicação por outra revista; caso contrário, deve-se justificar em "Comentários ao Editor".
  2. Os arquivos para submissão estão em formato Microsoft Word, OpenOffice ou RTF
  3. URLs para as referências foram informadas quando necessário.
  4. o RESUMO e o ABSTRACT contêm entre 200 e 300 palavras.
  5. O texto segue os padrões de estilo e requisitos bibliográficos descritos em [Diretrizes para Autores](#), na seção Sobre a Revista.
  6. A identificação de autoria do trabalho foi removida do arquivo e da opção Propriedades no Word, garantindo desta forma o critério de sigilo da revista, caso submetido para avaliação por pares (ex.: artigos), conforme instruções disponíveis em [Assegurando a Avaliação Cega por Pares](#).
- 

### DECLARAÇÃO DE DIREITO AUTORAL

TERMO DE DECLARAÇÃO:

Submeto (emos) o trabalho apresentado, texto original, à avaliação da revista Sapere Aude, e concordo (amos) que os direitos autorais a ele referentes se tornem propriedade exclusiva da Editora PUC Minas, sendo vedada qualquer reprodução total ou parcial, em qualquer outra parte ou meio de divulgação impresso ou eletrônico, sem que a necessária e prévia autorização seja solicitada por escrito e obtida junto à Editora. Declaro ainda que não existe conflito de interesse entre o tema abordado e o (s) autor (es), empresas, instituições ou indivíduos.

---



ISSN: 2177-6342

---