
**PERSUASÃO E REFERÊNCIA EM NARRATIVA:
DESTACANDO UM PONTO DA LEITURA DA *POÉTICA* POR RICOEUR**

Bernardo Barros Coelho de Oliveira

Resumo:

Enfatizamos alguns aspectos da interpretação, feita por Paul Ricoeur em *Tempo e narrativa*, da *Poética* de Aristóteles. Tendo como norteador o fato de que o gênero literário privilegiado por Ricoeur é o romance, e não a tragédia, tomamos como ponto de partida uma passagem de *Guerra e paz*, de Tolstói, a fim de enfatizar o papel do conceito aristotélico de persuasivo na hermenêutica da experiência narrativa proposta por Ricoeur, associando-o à discussão sobre o tema da referência em textos ficcionais.

Palavras-chave:

Hermenêutica, Poética, Persuasão, Referência.

Abstract:

Emphases some aspects of the interpretation made by Paul Ricoeur in Time and Narrative, Aristotle's Poetics. Taking as a guide the fact that the literary genre favored by Ricoeur is the novel, not the tragedy, we take as starting point a passage from War and Peace, by Tolstoy, in order to emphasize the role of the Aristotelian concept of persuasive in the hermeneutics of the narrative experience proposed by Ricoeur, associating it with the discussion on the subject of the reference in fictional texts.

Key words:

Hermeneutics, Poetics, Persuasion, Reference.

Uma passagem de *Guerra e Paz*, de Tolstói, nos leva direto ao assunto que nos interessa aqui, que vem a ser um ponto da leitura que Paul Ricoeur faz da *Poética* de Aristóteles, um ponto que merece receber uma ênfase um pouco maior do que a recebida ali, e que abre talvez um vasto campo de reflexão, que vem a ser a imbricação entre a referencialidade do texto narrativo ficcional e a noção de persuasão. Na passagem, Nikolai Rostóv, personagem que recebe bastante atenção no decorrer do romance, é instigado por dois outros, mais periféricos na trama, a relatar sua participação em um recente combate. Todos são militares, e acabou de acontecer uma pequena batalha. “Isso era agradável para Rostov”, inicia o narrador, “e,” continua,

depois que começou a contar, a história ficou cada vez mais animada. Contou-lhes o seu incidente em Shöngraben exatamente como os que participaram de uma batalha costumam contá-la, ou seja, da forma como eles gostariam que fosse, da forma como eles ouviram outros contarem, pois assim era mais bonito contar, embora fosse completamente diferente do que de fato havia ocorrido. Rostóv era um jovem sincero, não contaria mentiras de propósito, de forma alguma. Começou com a intenção de contar tudo exatamente como havia acontecido, porém, de modo imperceptível, involuntário e inevitável, passou para a mentira. Se contasse a verdade para seus ouvintes, que, como ele mesmo, já tinham ouvido muitas vezes relatos sobre os ataques e já tinham formado uma idéia bem definida do que era um ataque e esperavam que o relato fosse exatamente daquela forma – ou não acreditariam nele, ou, o que seria ainda pior, pensariam que Rostóv era o próprio culpado de não ter acontecido com ele o que acontece em geral com aqueles que contam ataques de cavalaria. Rostóv não podia lhes contar simplesmente que todos saíram a galope, que ele caiu do cavalo, deslocou o braço e, com todas as suas forças, correu para a floresta, fugindo dos franceses. Além disso, para contar tudo como havia ocorrido, era preciso fazer um grande esforço contra si mesmo, a fim de contar só aquilo que havia ocorrido. Contar a verdade é muito difícil; e os jovens raramente são capazes disso. Esperava-se o relato de como Rostóv ardera todo em chamas por dentro, sem sequer entender o que fazia, e como voou como um tufão contra o quadrado inimigo; e como abriu caminho à força entre eles, golpeando à direita e à esquerda; como o sabre provou a carne e como ele caiu de exaustão, e coisas semelhantes. E Rostóv contou-lhes tudo isso. (TOLSTÓI: 2011, 506)

Separada do seu contexto dentro do longo romance, a passagem parece apenas tratar jocosamente do caráter distorcido dos relatos convencionais de autoelogio de qualquer espécie. Também há, no trecho, insistência na veracidade dos relatos, em sua correspondência ou não com a realidade, ao mesmo tempo em que toca diretamente no tema da verossimilhança e do caráter persuasivo que qualquer narrativa precisa possuir, e que é dependente de convenções.

A passagem mostra um narrador em vias de produzir um efeito em quem o ouve. Qual é o efeito visado? Isso não está ainda muito claro para o personagem. O fator complicador, que transforma a cena em um acontecimento digno de nota é a instabilidade da intenção de Rostov, e o narrador do romance oferece ao leitor participar

de forma privilegiada do processo interno do personagem, e, mais ainda, é informado de que os personagens ouvintes possuem memórias e expectativas que balizam sua escuta. Embora, de ambas as partes, haja preocupação com a verdade do assunto, a sinceridade, enquanto virtude ética individual, não tem grande influência, a força das convenções, comuns ao narrador e aos seus ouvintes, é mais forte, e a pretensão de veracidade de Rostóv se dobra ao respeito servil pelas convenções. O papel dos ouvintes aí não é nada desprezível. Ao contrário, podemos até dizer que em certo sentido eles são os verdadeiros protagonistas da cena em que Rostóv pretende contar verossimilmente sua aventura recente. Como a extensão deste romance nos dá oportunidade de formar uma idéia do caráter de todos os personagens, mesmo dos menos importantes como é o caso dos que desempenham o papel de ouvintes na cena, chamados Boris e Berg, saberemos que os dois são especialmente agarrados às convenções que em seu tempo são necessárias para galgar posições no jogo social, ou seja, são do tipo que jamais trocaria o certo e convencional por uma forma experimental de realizar qualquer atividade, e isso também vale para a composição ou audição de um simples um relato. Eis, portanto, os ouvintes menos propícios a aceitar alguma narrativa que tome um atalho ou caminho inesperado. A convenção parece se resumir a: conte as mentiras que se costuma contar, *como* se costuma contar, que assim aceitaremos como sendo a verdade. Neste ponto, reconhecemos um segundo e não menos importante aspecto deste trecho: ao mesmo tempo em que insiste em que se deve contar a verdade, a voz narrativa do romance reconhece que as convenções são decisivas para a verossimilhança, o que pode, à primeira vista, parecer paradoxal.

A cena citada de *Guerra e paz* mostra uma situação na fronteira mesma entre o dizer o verossímil e produzir a persuasão. No caso, por meio da arte do autoelogio, uma das funções típicas da eloquência. Este tipo de relato é mostrado como uma espécie de gênero discursivo de freqüente utilização e de certa importância social. O resultado é que aproxima ficção e eloquência, persuasão poética e persuasão retórica. Os ouvintes dão fé ao que escutam enquanto algo coerente com certo caráter, por mais que pareça impossível. A aparência de impossibilidade do relatado é meramente retórica, no sentido de que, por estar em conformidade com convenções, já é aceito de antemão. Rostóv se dá conta, por conhecer bem as convenções que o une aos seus ouvintes, de que, no caso em tela, melhor seria apelar para um impossível, desde que já

previamente codificado. Mas, como já foi dito mais acima, tal cena fica no interior de um romance. A situação em si de uma persuasão na fronteira mesmo do retórico e do poético é posta em perspectiva pelo narrador do romance, e com isso ela dialoga com o todo. O leitor tende a reconhecer naquela pequena cena um exemplo do que o romance inteiro vai por em questão. Em *Guerra e paz*, batalhas são narradas de diversos pontos de vista, e a própria situação de combate a que o personagem alude ali já havia sido contada antes pelo narrador onisciente. Os leitores já sabem de antemão o que Rostóv poderia ter contado, pois já passaram pela narrativa do combate. O fato em si significa muito no interior de uma obra narrativa dita *realista*, ou seja, que se propõe abertamente a tarefa de pesquisar a realidade por meio da ficção.

O que isso tem diretamente a ver com a leitura que Paul Ricoeur faz da *Poética* de Aristóteles em *Tempo e narrativa*? Ricoeur vai buscar na *Poética* o esboço de uma fixação teórica do mínimo traço narrativo, aquele sem o qual o discurso deixa de ser o que ele chama de a “imitação criadora da experiência temporal viva pelo desvio da intriga” (RICOEUR: 1994, 55). Depois, tentará levar este núcleo mínimo para junto de formas narrativas distantes do modelo trágico, mais exatamente para romance moderno e contemporâneo e para a historiografia. A ênfase inicial desta análise recai, para tanto, na interdependência do par *mimese-mito*, ou, se preferirmos, imitação-intriga, ou ainda, “representação da ação e agenciamento dos fatos”, que termina por ser, no decorrer de todo o texto da poética, a única oportunidade de encontrar uma definição de mimese (RICOEUR: 1994, 55). A intriga ou enredo (*mythos*), elemento fundamental do “o que” da mimese, é articulação de ações distintas em uma unidade discursiva, através da ligação necessária entre um antes e um depois, compondo uma espécie de ação única, passível de ser abarcada por uma compreensão. A ênfase no caráter integrador e inteligível da mimese-mito busca fixar conceitualmente o ponto fundamental em que se destaca um gênero de discurso, o narrativo, no qual se produz algo que a princípio não existe em nossa experiência temporal comum. Só no discurso narrativo os fatos se situam uns em relação aos outros em termos de algum tipo de início, meio e fim. Se na chamada vida real não há como precisar o início, o meio e fim de alguma ação, a mimese não pode ser assimilada à noção de imitação como reduplicação de um dado. Estranho à primeira vista, mas o fato sublinhado por Ricoeur é que a atividade mimética cria aquilo mesmo que ela mimetiza. No tempo narrativo, acaso e simples sucessão são

minimizados ao máximo, em favor de um encadeamento segundo uma lógica própria. “Aí reside a oposição chave”, diz Ricoeur: “uma depois da outra/uma por causa da outra.” (RICOEUR: 1994, 70)

A verossimilhança está intimamente associada à inteligibilidade produzida por um agenciamento dos fatos que seleciona e encadeia apenas o que é rigorosamente indispensável, reduzindo ao máximo o episódico, mesmo quando se baseia em fato ocorrido ou em um mito conhecido. A leitura de um texto narrativo produz um tipo de percepção, a de um todo temporal fechado, no qual as ações e seus efeitos desejados ou indesejados mostram-se ligados por necessidade, uma sequência significativa de acontecimentos da qual não se pode extrair nenhuma parte. No caso da forma privilegiada por Aristóteles, a tragédia, o encadeamento causal de princípio, meio e fim coincide com a inversão na sorte do herói. Ricoeur irá levar a noção de intriga até o romance, onde o leque de ações consideradas narráveis se amplia infinitamente, e onde os caminhos criados pelas ações não conduzem necessariamente a claras passagens da felicidade para a infelicidade.

Mas o importante para a leitura de Ricoeur é sublinhar, em primeiro lugar, que para Aristóteles a inversão só faz sentido se respeitadas certas condições, que tem relação com o saber prático do espectador. A distinção entre tipos nobres ou baixos é a marca da presença necessária de uma inteligência ética. Sem esta se é incapaz de seguir o enlace e o desenlace da história. “Os caracteres referem-se quase sempre só a esses dois tipos, posto que, em matéria de caráter, são a baixeza e a nobreza que, para todo mundo, fundamentam as diferenças” (ARISTÓTELES *apud* RICOEUR: 1994, 78). A leitura de Ricoeur procura dar a devida importância a tudo que está subentendido na expressão “todo mundo”. Esta inteligência ética comum e histórica, pré-condição do “prazer próprio” da tragédia, pressupõe um conjunto de parâmetros para o campo prático, com os quais “todo mundo” está familiarizado sem necessidade de teoria. Na *Poética* são poucos e lacônicos os traços deste saber, mas decisivos. Estes elementos são tomados por Ricoeur como indícios do que tentaria desenvolver mais extensamente no capítulo seguinte, com a teoria da tríplice mimese. Esta é a descrição em três tempos da dinâmica temporal da recepção de qualquer narrativa. Resumidamente, seria a descrição do choque que se dá entre os pressupostos culturais do leitor ou ouvinte ou espectador a respeito das ações humanas e seu tempo próprio, e a configuração

produzida pelo texto narrativo, choque que resultaria numa reconfiguração ou numa acomodação destes pressupostos. A figura sugerida para este movimento é o da espiral, nem linha nem círculo. O foco propriamente dito da *Poética* de Aristóteles, é a configuração operada pelo poeta, que seria, para o ponto de vista hermenêutico, apenas um dos motores desta espiral.

No entanto, não vamos expor a teoria da tríplice mimese aqui. Há um eixo da leitura da *Poética* por Ricoeur que podemos por nossa vez sublinhar, e que evidencia a permeabilidade da fronteira entre o texto, o seu antes e seu depois, que é justamente o par persuasivo-verossímil (*Eikos-pithanon*). Como no trecho citado de *Guerra e paz*, o ato de narrar está envolto por limites, regras, que dizem respeito diretamente ao que pode ser compreendido, e isto se relaciona com o que pode, neste ato de compreensão, ser reconhecido como possível. Dentro do espaço de jogo fornecido por essas regras o escritor pode até certo ponto arriscar, forçar um pouco a aceitação de algum aspecto inaudito, sabendo que isso pode até resultar na completa ininteligibilidade, na sua não constituição como narrativa. Ou não arriscar e se conformar inteiramente à expectativa do ouvinte, como foi o caso do personagem em questão. Ali, naquela situação específica, a verossimilhança é apresentada como inseparável de certas exigências do aceitável. Depende de um grande número de circunstâncias se uma narrativa irá ou não forçar uma mudança de lugar dos marcos históricos do aceitável. Mas é dentro distância que se abre entre a aposta do escritor em sua composição e as expectativas do leitor que a prática narrativa acontece.

Ricoeur cita os tradutores/comentadores da *Poética* Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot, cuja tradução para o francês ele utiliza preferencialmente em seu capítulo sobre a obra. Por isso, preferimos aqui citar os trechos da *Poética* através de traduções nossas da mesma edição. A tradução é acompanhada de extensos comentários, e é importante para nós um destes, que Ricoeur cita até certo ponto, em que estes dizem que “o persuasivo é só o verossímil considerado no seu efeito sobre o espectador, e, portanto, critério último da mimese” (RICOEUR: 1994, 82) O comentário é a propósito da afirmação, do capítulo 24 da *Poética*, de que “é preciso preferir o que é impossível mas verossímil ao que é possível mas não persuasivo” (ARISTÓTELES: 1980, 127). Os tradutores continuam na mesma passagem de seu comentário, enfatizando ainda mais o que foi citado por Ricoeur, dizendo que

o movimento mesmo do capítulo 9 consistia em introduzir os conceitos para os subordinar progressivamente ao que é essencial na mimese e ao qual tudo é remetido: o persuasivo. No capítulo 24, a primazia absoluta do verossímil (ou do persuasivo), o único que preenche a finalidade da arte, o prazer, é levado às consequências as mais paradoxais e as mais significativas” (ARISTÓTELES: 1980, 382).

O arco desta discussão vai do capítulo 9, onde é dito que “o possível é persuasivo” (ARISTÓTELES: 1980, 65), até capítulo 25, onde lemos que “Do ponto de vista da poesia, um impossível persuasivo é preferível ao não persuasivo, se fosse possível.” (ARISTÓTELES: 1980, 133). O ponto de vista da poesia, entendida aqui como representação da ação, portanto, não consiste em nenhuma lógica criativa totalmente independente, mas na tensão com um aceitável, que será modificado, ou então confirmado e reforçado. Voltando a Ricoeur, ele diz: “Quando o impossível – figura extrema do discordante – ameaça a estrutura, não é o persuasivo que se torna a medida do impossível aceitável?” (RICOEUR: 1994, 82). Um encadeamento narrativo, que não se limita a uma justaposição de episódios, deve produzir no ouvinte um determinado tipo de compreensão. Um poema dramático persuasivo é aquele que, seguido pela leitura em seus desdobramentos, torna claro, pelo próprio encadeamento dos fatos narrados, que tais fatos, por mais surpreendentes e discordantes entre si à primeira vista, produzem um sentido quando juntos que não possuem quando considerados em separado. A totalidade, sinal básico da noção de intriga (*mythos*), só é conquistada aí, nesta percepção, por parte do receptor, de uma totalidade de sentido que supera ou ao menos integra qualquer discordância, qualquer impossibilidade. O ouvinte ou leitor segue a história, confirmando e homologando cada ligação entre acontecimentos, o que não exclui, pelo contrário, o surpreendente.

O romance moderno é o motor de forte contestação do paradigma da intriga, se este é tomado numa concepção gramatical, restritiva e normativa. É, por outro lado, para Ricoeur, o seu lugar de sobrevivência através de uma constante metamorfose, se se considera que a riqueza experimental do romance desde sua ascensão na era moderna visa criar novos modelos de unidade narrativa, e portanto, de verossimilhança e persuasão. O romance seria, então, o campo de um constante alargamento da noção de intriga persuasiva, até onde ainda se pode dizer que “um princípio formal de composição preside ao conjunto das mudanças suscetíveis de afetar seres semelhantes a nós, individuais ou coletivos” (RICOEUR: 1995, 20).

O personagem de *Guerra e paz* que conta a pequena bravata representa o típico personagem de romance moderno. Suas ações e pensamentos, e de alguns outros indivíduos cujos nomes e sobrenomes e até apelidos conhecemos, são narrados por uma voz quase onisciente durante centenas de páginas e, assim, fornecem o fio condutor do desenvolvimento da intriga, tanto quanto o desenvolvimento da guerra, este baseado em documentos. O tempo da ação é o exigido pela mutante imagem do indivíduo Nicolai Rostóv e outros, como sua irmã Natasha, Pierre Bezukov e Andrei Bolkonsky, sob as circunstâncias da guerra entre Rússia e França. A pequena cena é um dos inúmeros episódios desta evidência do que a *Poética* denomina um caráter. Isto, é claro, não coincide com o modelo trágico visado por Aristóteles, pois ao contrário de se subordinarem à trama ou enredo, os caracteres antes a produzem através de seus desenvolvimentos como indivíduos verossímeis e totalmente singulares. Este tipo de texto, porém, para o ponto de vista de *Tempo e narrativa*, produz antes uma metamorfose do par mimese-mito do que sua negação.

Dentro de um romance de meados do século XIX como o de Tolstói, um dos maiores exemplos do que Ricoeur chama de “época de ouro do romance”, a cena constitui um exemplo talvez raro de tematização, no interior de um romance dito realista, do próprio ato de configurar narrativamente o verossímil. É notório nestes romances, como enfatizou Ian Watt em *A ascensão do romance*, o preceito de produzir um determinado tipo de persuasão, de um tipo tal que parecemos lidar com o que chamamos de realidade. Para tanto, nesta fase da arte do romance, os escritores se esmeram em esconder seus próprios artifícios persuasivos. Em outro momento, posterior, mostrar abertamente estes artifícios será considerado mais persuasivo. “Talvez fosse preciso”, diz Ricoeur, propondo uma história da forma romance,

que, num primeiro tempo, a proposta declarada de ser verossímil tivesse sido confundida com a de representar a realidade da vida para que desaparecesse uma concepção estreita e artificial da intriga e para que, num segundo tempo, os problemas de composição fossem conduzidos ao primeiro plano por uma reflexão sobre as condições formais de uma representação verídica (RICOEUR: 1995, 23).

Teremos então romances como *Em busca do tempo perdido* e outros, que não são nem em si mesmos mais nem menos verossímeis do que *Guerra e paz*, mas que, fazendo parte do desdobramento vertiginoso de uma arte pouco amarrada por preceitos rígidos, buscam novas formas de provocarem no leitor a convicção de que está vendo o

mundo. Ricoeur pergunta: “Quantas convenções, quantos artificios não são necessários para escrever a vida, isto é, dela compor, pela escrita, um simulacro persuasivo?” (RICOEUR: 1995, 23) A mutação trans-histórica do par mímese-mito é concomitante com a busca de novos meios de verossimilhança e persuasão. Tolstói representa um momento especial desta busca, momento da história da arte de narrar que chamou para si o próprio nome de realismo. A oposição entre a cena do relato de Rostóv e a apresentação da cena pelo próprio narrador do romance induz o leitor a descartar o tipo de discurso narrativo que se limita a obedecer a um determinado gênero de convenção narrativa, e a aceitar o modo como o narrador do romance o conduz através das centenas de páginas de *Guerra e paz* como sendo um perfeito espelho da vida real.

Inúmeros leitores, da época do escritor ou não, expressaram de fato a convicção de que os romances de Tolstói possuíam uma perfeita continuidade com o que eles consideravam como sendo a vida real, como lembra o crítico Lionel Trilling, em ensaio sobre *Anna Kariênina*, citando um outro crítico seu contemporâneo, que dizia: “Em Tolstói a fronteira entre a arte e vida é de natureza mínima. Num romance Tolstoiano, nunca é a separação, mas sim a unidade de arte e vida que produz a iluminação.” (RAHV *apud* TRILLING: 2013, 188). Tais enfáticas confissões de persuasão por parte de leitores são encontráveis, porém, em diversos momentos, a respeito de obras e autores muito distintos entre si. Trilling lembra que Pope, no século XVIII, havia expressado a mesma convicção, comum naquele século, de que Homero era absolutamente fiel à chamada vida real, de que entre os objetos apresentados e o leitor de Homero não se interpunha nada (TRILLING: 2013, 189). A *Ilíada* e as obras de Tolstói, mas também de vários outros, foram marcados por uma recepção admirada pela aura de objetividade e transparência que emanava de livros. Mas, diríamos, que emanava não daqueles livros, mas sim *daquelas leituras*. O romance realista, mais que qualquer outro antes, preocupou-se de modo até certo ponto consciente, com o efeito de realidade, mas isso não significa que as narrativas anteriores e posteriores fossem dedicadas ao irreal, muito ao contrário. O persuasivo é condicionado por muitos fatores de ordem cultural, pressuposições e esquemas já presentes no mundo extraliterário, e que Ricoeur se dedicou abordar na teoria da tríplice mímese. Em textos anteriores a *Tempo e narrativa*, porém, encontramos uma discussão a respeito do tema da *referência* da ficção. Este tema será retomado em *Tempo e narrativa* no quadro de uma distinção e

aproximação entre a narrativa ficcional e a historiográfica. Em textos da década de 70, como *La fonction herméneutique de la distanciation* e *Qu'est-ce qu'un texte?* (RICOEUR: 1998, 113-132; 153-178), encontramos a tese que procuramos resumir a seguir.

O receptor de um texto, em acepção geral, é qualquer pessoa, em qualquer época ou lugar, capaz de ler aquela língua. A decisiva consequência disto se faz ver no decisivo quesito da referencialidade. Na situação de fala, o referente pode ser sempre esclarecido mediante algum novo desdobramento do discurso, podemos pedir explicações ao falante, e este pode, no limite, apontar para aquilo de que se fala, pois se trata de uma coisa ou fato que pertence ao mundo circundante imediato do falante e do ouvinte, embora normalmente isso nem se faça necessário, pois a situação comum entre falante e ouvinte já provê este esclarecimento. O aqui e agora da situação de fala é o centro do mundo comum a falante e ouvinte, e é o ponto em relação ao qual o assunto da conversa pode ser situado sem maiores problemas. A referencialidade “ostensiva” está, neste caso, sempre à mão. Já um texto, quando interrogado sobre o que ele quis dizer, ou seja afinal, quando perguntamos a que ele se refere, que realidade ele revela para além de si mesmo, o texto não pode dar maiores explicações nem reformular a si mesmo, pode apenas repetir as mesmas frases.

Mas a consequência extraída deste fato, para Ricoeur, é amplamente positiva: não estando à mão os recursos da referência ostensiva da fala, resta a referência à “coisa” do texto, a coisa mesma de que se fala, o seu assunto, sem qualquer amarra quanto a uma situação original de proferimento. Sem esta última, a “coisa” do texto é o fruto comum do texto e do que o leitor leva consigo para a leitura. Embora esclarecimentos acerca da situação em que o texto foi escrito, a sua motivação, por exemplo, como resposta a um outro texto, possam ajudar a compor a coisa do texto, esta não será nunca algo que tem seu lugar antes do texto, ou por “trás” dele. Embora o texto seja produto de um ou mais indivíduos, a coisa do texto não se encontra na suposta interioridade de um autor, pois se assim fosse, esta seria para sempre inacessível assim que o proferidor se afastasse de seu escrito mesmo que para ir até a esquina. Embora o texto seja produzido no interior do que chamamos uma sociedade, a coisa de que fala não está tampouco naquela sociedade, caso contrário *Guerra e paz* ou *Anna Kariênina* seriam hoje ilegíveis, uma vez que mesmo os atuais habitantes de Moscou e São

Petersburgo não estão na Rússia de Tolstói. A coisa do texto, aquilo de que fala, sua referência, reside no único lugar onde ela pode surgir, na leitura.

Seguir um texto ficcional é realizar a etapa final de sua composição, confirmar a vocação referencial do texto, refazendo seu mundo de ação, que sempre é único e inédito, pois fruto da interseção entre o mundo do leitor e aquele que a obra convida a atualizar. O processo que Ricoeur chama de “apropriação” refere-se ao processo de atualização do sentido, da orientação de um percurso de leitura através do mundo do texto, que só passa da virtualidade para a efetividade no ato sempre individual da leitura. Neste ato se dá a habitação do que Ricoeur chama de “o mundo do texto”. “A primeira extensão do alcance da referência para além dos limites estreitos da situação dialógica é de uma consequência tremenda”, diz Ricoeur. E completa: “Graças à escrita, o homem e só o homem tem um mundo e não apenas uma situação” (RICOEUR: 2009, 55). O “conjunto de referências abertas pelo texto”: eis a definição de “mundo” na *Teoria da interpretação*. Estas referências não são do mesmo tipo que as que podem ser esclarecidas na situação dialógica. Elas são de “segundo grau” (RICOEUR: 1998, 127). Esta só é acessível porque as de “primeiro grau” foram quebradas: quebradas uma vez pela textualidade, que rompe a referência imediata, e em segundo e decisivo lugar pela ficcionalidade, que impede que liguemos o que é dito a alguma coisa pertencente ao nosso próprio mundo circundante, ou melhor dizendo, à nossa situação. A referência de segundo grau, ao contrário do que o nome sugere, é mais fundamental do que a de primeiro, pois diz respeito não a alguma coisa imediatamente encontrável em nosso mundo circundante, mas sim a própria situação de ser em um mundo. Ou seja, a “coisa” do texto ficcional não é, no fim das contas *coisa* alguma, mas sim antecede as coisas tais como as identificamos.

Podemos ver então que o conceito de persuasão toca no centro do que Ricoeur chama de habitação do mundo do texto (cf. RICOEUR: 1998, 125-129). O mundo é o que há de mais “real”, pois é nele que as coisas ganham lugar e consistência. O mundo antecede às coisas, e uma narrativa persuasiva é aquela que nos abre um mundo no qual podemos provisoriamente habitar, e que abre uma relação ao mesmo tempo de semelhança e de diferença em relação ao que costumamos chamar de realidade. O texto narrativo de ficção pode ser persuasivo quando se refere não a *coisas* fictícias, que não existem, e que o leitor sabe que não existem, mas quando possibilita a

referência, que acontece durante o ato de ler, à habitação de um mundo. O caso de Tolstói é emblemático, dada a recorrência com que o escritor é lembrado quando ao assunto é o sentimento de realidade na representação literária. Retomemos como o modo como Lionel Trilling procura explicar o grande número de leitores que viram em Tolstói um modelo de verossimilhança. Trilling compara rapidamente a “objetividade” de Tolstói com a de Flaubert. Ambos procuram manter um foco nítido sobre todas as coisas que fazem parte de seus mundos fictícios. Mas Flaubert revelaria uma certa irritação em relação a muitas dessas coisas e personagens. Já Tolstói envolveria seu mundo num olhar que o crítico qualifica como “amoroso”. O mundo que ele nos propõe habitar pela leitura é dominado por um olhar igualmente generoso para com todos os personagens. Implícita no modo como cada ação de um personagem é apresentada está a forma como o narrador sugere que o julgemos. O juízo de Flaubert é ríspido, enquanto o de Tolstói, sem que se possa falar de superficialidade de julgamento, é generoso.

É essa faculdade moral, essa faculdade de afeição que explica a singular ilusão de realidade que Tolstói cria. Quando o romancista ama de fato seus personagens, ele é capaz de mostrá-los em sua inteireza e em sua contradição, em seus fracassos e em seus grandes momentos, em sua banalidade e em seu fascínio (TRILLING: 2013, 189).

Já que a “a vida em geral fica abaixo do ideal que ela forma de si mesma”, resultaria, segundo o crítico, que gostamos desse mundo-Tolstói

porque temos algo a ganhar com o fato de isso ser realidade. Pois a esperança de toda a pessoa digna, razoavelmente honesta, é ser julgada à luz da representação da natureza humana criada por Tolstói. Talvez o que Tolstói tenha feito, na verdade, seja instituir como realidade o julgamento que toda pessoa digna e razoavelmente honesta faz de si mesma (TRILLING, 2003, 190).

O realismo de Tolstói é a obra conjunta do encontro entre o leitor e as marcas do texto, da fusão entre um direcionamento, um sentido, impresso pelo autor ao mundo modelado por ele, e nossa predisposição de considerar aquilo como sendo o próprio retrato das coisas mesmas. O tema da verossimilhança e, conseqüentemente, da persuasão, é o lugar onde se pode tematizar o problema da referência na narrativa de ficção. A referência do texto ficcional, “secundária”, na linguagem de Ricoeur, é sem dúvida instável, dependente de muitas condições, mas é sem dúvida naquelas leituras que nos fazem ver a “realidade” que se funda e se renova a prática antiga de mergulhar em mundos de “como se”, pois é quando isso acontece que de fato a leitura vale. O

texto ficcional *se refere* não a uma coisa, mas ao modo como um mundo é ordenado e como nos compreendemos e nos situamos nele. No caso do de Tolstói, na visão de Trilling, somos cativados por um olhar “amoroso” que desejamos compartilhar e reforçar, compreendendo Rostóv ou Liévin ao modo como gostaríamos de ser compreendidos, e com isso, ao mesmo tempo, produzindo um olhar voltado para nós mesmos que pode nos acompanhar para além da leitura. Os textos que nos parecem muito persuasivos, portanto, dizem respeito não a coisas ou objetos singulares e extra-textuais mostrados adequadamente, mas sim a modos de ser em um mundo, modos de alguém, no caso alguém bem determinado, o leitor, se auto-compreender em seu próprio mundo. Deste modo, um personagem persuasivo é um outro de nós mesmos, sem que sua situação precise em nada se assemelhar com a nossa. Seguir a história de um personagem de ficção significa aprender de modo mais claro ao menos *uma* perspectiva de ordenamento já presente em nosso próprio modo de habitar nosso mundo “real”, um aspecto de nossa vida que se confunde com outros aspectos e se dissimula, que é então revelado de modo mais real do que podemos perceber em nossa própria vida. No contexto de uma discussão a respeito de um tema até certo ponto semelhante, Arthur Danto fala, por coincidência, da experiência de um leitor de Tolstói, de *Anna Kariênina*, se referindo ao aspecto de nossa identificação com um personagem, e não, como Trilling, com o olhar do narrador sobre todos os personagens como um todo, mas este aspecto de identificação leitor-personagem é uma parte do processo geral chamado de verossimilhança/ persuasão, e com isso encerramos:

A meu ver, as mais importantes metáforas da arte são aquelas em que o espectador se identifica com os atributos do personagem representado e vê sua própria vida representada na vida do personagem: o leitor ou a leitora se vê em Anna Kariênina (...) Ver-se como Anna é *ser* um pouco Anna e sentir a própria vida como a vida *dela* é, a ponto de modificar-se nessa experiência de identificação. (...) se uma pessoa pode se ver um pouco como Anna, ela aprende um pouco sobre si mesma, mas sabe que não é uma mulher refinada nem necessariamente uma mulher, menos ainda uma russa do século XIX (DANTO: 2005, 252-253).

Referências bibliográficas:

ARISTÓTELES. **La poétique**. Texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Paris: Ed. du Seuil, 1980.

DANTO, Arthur. **A transfiguração do lugar comum**. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cossac Naify, 2005.

- RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tomo 1. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1994.
- _____. **Tempo e narrativa**. Tomo 2. Trad. Maria Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995.
- _____. La fonction herméneutique de la distanciation. In: RICOEUR, Paul. **Du texte à l'action**. Paris: Ed. Du Seuil, 1998, p. 113-132.
- _____. Qu'est-ce qu'un texte? In: RICOEUR, Paul. **Du texte à l'action**. Paris: Ed. Du Seuil, 1998, p. 153-178.
- _____. **Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação**. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições, 70, 2009.
- TOLSTÓI, Leon. **Guerra e paz**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cossac Naif, 2011.
- TRILLING, Lionel. Anna Kariênina. Trad. Rubens Figueiredo. In: **Serrote**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 14, 07/2013, p. 187-193.