



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**

VINICIUS OLIVEIRA SANFELICE

METAFORICIDADE E FIGURAÇÃO ESTÉTICA EM PAUL RICŒUR

**CAMPINAS
2021**

VINICIUS OLIVEIRA SANFELICE

METAFORICIDADE E FIGURAÇÃO ESTÉTICA EM PAUL RICŒUR

Tese apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutor em Filosofia.

Orientadora: Professora Doutora Jeanne Marie Gagnebin de Bons

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO
FINAL DA TESE DEFENDIDA PELO ALUNO
VINICIUS OLIVEIRA SANFELICE
E ORIENTADA PELA PROF(A). DR(A). JEANNE MARIE GAGNEBIN DE BONS

**CAMPINAS
2021**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Paulo Roberto de Oliveira - CRB 8/6272

Sa57m Sanfelice, Vinicius Oliveira, 1985-
Metaforicidade e figuração estética em Paul Ricœur / Vinicius Oliveira
Sanfelice. – Campinas, SP : [s.n.], 2021.

Orientador: Jeanne Marie Gagnebin de Bons.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas.

1. Ricoeur, Paul, 1913-2005. 2. Metáfora. 3. Hermenêutica. I. Gagnebin,
Jeanne Marie, 1949-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Metaphoricity and aesthetic figuration in Paul Ricœur

Palavras-chave em inglês:

Metaphor

Hermeneutics

Área de concentração: Filosofia

Titulação: Doutor em Filosofia

Banca examinadora:

Jeanne Marie Gagnebin de Bons [Orientador]

Hélio Salles Gentil

Cristina Amaro Viana Meireles

Jean-Luc Amalric

Ricardo Nascimento Fabbrini

Data de defesa: 29-03-2021

Programa de Pós-Graduação: Filosofia

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0003-1623-1121>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/1055060483793599>



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

A Comissão Julgadora do trabalho de Defesa de Tese de Doutorado, composta pelos Professores Doutores a seguir descritos, em sessão pública realizada em 29/03/2021, considerou o candidato Vinicius Oliveira Sanfelice APROVADO.

Profa. Dra. Orientadora Jeanne Marie Gagnebin de Bons

Profa. Dra. Cristina Amaro Viana Meireles

Prof. Dr. Hélio Salles Gentil

Prof. Dr. Jean-Luc Amalric

Prof. Dr. Ricardo Nascimento Fabbrini

A Ata de Defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

Para João de Deus Oliveira (*in memoriam*)

AGRADECIMENTOS

Ao professor Jean-Luc Amalric com admiração e respeito pela sua generosidade intelectual e habilidade em construir e compartilhar conhecimento.

À orientadora Jeanne Marie Gagnebin de Bons pela oportunidade, pelo incentivo, pela paciência, pelo cuidado oferecido durante toda a trajetória.

Aos professores Johann Michel, Hélio Salles Gentil, Cristina Viana, Ricardo Fabbrini, George H. Taylor e Gonçalo Marcelo pelas contribuições preciosas na minha formação.

Aos professores e colegas hermeneutas João Bottom, Cláudio Reichert do Nascimento, Weiny César Freitas Pinto e Daniel Stain pelos comentários que beneficiaram minha investigação.

Aos amigos do Bairro Alto e “gaúcho” Murilo Campanha, Olavo Ximenes, Edson Vinicius, Bruno Mendonça, Vítor Hugo dos Reis, Laura Nascimento, Thainá Coltro, Matheus Valente, Emiliano Boccardi, Alexandra Dias Ferraz Tedesco e Tamires Dal Magro pela cumplicidade, entusiasmo e dedicação em discutir sobre tudo e mais.

Aos amigos da *Maison du Brésil*, Rafa, Beto, à Gabi Victa, ao Paulo Ferreira e a todos que me acolheram na França, em especial à Rosa Maria Bortolotti e ao Célestin Durand.

Aos amigos da Furo no Meio discos que me ajudam a rir: Valéria, Tairon, Felipe, Nano, Marcelo, em especial ao Adriano Kurle, que me ajuda a rir e a pensar ao mesmo tempo.

À minha mãe e minha avó pela fonte de inspiração e coragem. Ao meu pai por ensinar que tudo é difícil. Aos demais familiares, pelo amparo e pelo carinho.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pelo suporte financeiro para a realização do doutorado com o processo n. 2015/27009-3 e pelo financiamento do estágio de pesquisa no exterior com o processo n. 2018/05704-0.

Aos funcionários e colaboradores do *CLE*, em especial à Cássia, e do *Fonds Ricœur*, pela disposição e pelo acolhimento.

À secretaria e ao departamento de pós-graduação em filosofia da Unicamp pelo apoio.

À Leticia Lira e Alice Cunha pelo açaí e pelo tempo compartilhado.

À Beatriz Marra pelo apoio e pelo amor na hora certa.

Ao Gilson Olegario, porque me convenceu que valeria a pena – e valeu; porque tirou a mácula dos pontos finais.

“Aquilo que ainda não é, mas deveria ser, é mais real do que aquilo que meramente é”

Zoë Tamerlis Lund

“Alguém grita por ajuda e eu não ouço. Sempre me intrigou até que ponto a ficção – e ‘ficção’ é a palavra-chave – pode ser mais poderosa do que a realidade. Passei a vida a ensinar as pessoas a ler e a amar o que leem. Mas questiono-me a mim próprio sobre o perigo imenso de nos identificarmos com a ficção”

George Steiner

“Entre a futilidade da pura criatividade artística e o terrorismo da negatividade, talvez haja lugar para algo diferente: a moral da forma, o prazer de um objeto bem-acabado”

Patrizia Lombardo

RESUMO

Esta tese analisa a possibilidade de uma dimensão estética focada nas obras de arte visuais a partir da hermenêutica de Paul Ricœur. Uma espécie de metaforicidade estaria presente nessas obras e a metáfora seria um modelo privilegiado para a análise da arte figurativa e de figuração alusiva (pintura abstrata). A expansão de suas teorias da metáfora e da ficção e a modulação do vocabulário utilizado por Ricœur permitem analisar outras experiências estéticas, indo além das obras literárias, que são o foco privilegiado do filósofo. Essa expansão e modulação a partir de teorias da interpretação e vocabulários sugeridos por ele permitem inserir a noção de metaforicidade e de figuração estética no debate hermenêutico sobre a compreensão da obra de arte. O “ver-como” na interpretação de obras de arte guiará a abordagem dos aspectos cognitivos da experiência estética. A função heurística da redescrição, comum à teoria da metáfora e à teoria dos modelos científicos, guiará a abordagem do ficcional e da referência metafórica na hermenêutica de Ricœur. A tese formula uma dimensão estética coerente com tal hermenêutica e propõe uma análise semântica da noção de “verdade metafórica”. A tese propõe ainda uma articulação entre a noção de metaforicidade e a de figuração estética que possibilitaria a aplicação da sua teoria da metáfora à análise da obra de arte. Essa articulação é apresentada como uma estratégia discursiva, figurativa e ficcional na conexão entre o aspecto verbal e o aspecto visual da linguagem.

Palavras-chave: estética; imaginação; hermenêutica; metáfora; Ricœur.

ABSTRACT

This thesis examines the possibility of an aesthetic dimension focused on the visual works of art from the hermeneutics of Paul Ricœur. A kind of metaphoricity would be present in such works of art, and the metaphor would be a privileged model for the analysis of figurative art and allusive figuration (abstract painting). The expansion of his theories of metaphor and fiction and the modulation of the vocabulary used by Ricœur enables an analysis of other aesthetic experiences, going beyond the works of literature, which are the philosopher's privileged focus. Such expansion and modulation, based on theories of interpretation and vocabularies suggested by Ricœur, enables the insertion of the notion of metaphoricity and aesthetic figuration in the hermeneutical debate on the understanding of the work of art. The "seeing-as" in the interpretation of works of art will guide the approach to the cognitive aspects of the aesthetic experience. The heuristic function of the redescription, common to the theory of metaphor and scientific models, will guide the approach to the fictional and the metaphorical reference in Ricœur's hermeneutics. The thesis formulates an aesthetic dimension coherent to such hermeneutics and proposes a semantical analysis of the notion of metaphorical truth. The thesis also puts forth an articulation between the notion of metaphoricity and aesthetical figuration, which would allow the application of his theory of metaphor to the analysis of the work of art. Such articulation is presented as a discursive, figurative and fictional strategy in the connection between the verbal and visual aspects of language.

Keywords: aesthetics; imagination; hermeneutics; metaphor; Ricœur.

LISTA DE FIGURAS

| | | | |
|----------|---|--|-----|
| Figura 1 | - | Atom Piece..... | 22 |
| Figura 2 | - | Mont Sainte-Victoire..... | 24 |
| Figura 3 | - | Foto Fonds Ricœur..... | 104 |
| Figura 4 | - | Gráfico Lectures..... | 104 |
| Figura 5 | - | Corbeille de fruits..... | 200 |
| Figura 6 | - | O contra-ataque de Michelotto da Cotignola na Batalha de San Romano... | 201 |
| Figura 7 | - | A Bigger Splash..... | 204 |
| Figura 8 | - | A Bigger Splash (detalhe)..... | 204 |

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| INTRODUÇÃO..... | 12 |
| PARTE 1: A CONCEPÇÃO DE LINGUAGEM DE PAUL RICŒUR A PARTIR DA SUA TEORIA DA METÁFORA..... | 15 |
| 1 Dos enunciados metafóricos às obras de arte?..... | 16 |
| 2 O <i>front</i> da produtividade da linguagem: tarefa da interpretação..... | 35 |
| 3 Uma concepção de linguagem entre hermenêutica e fenomenologia..... | 54 |
| PARTE 2: A CONCEPÇÃO DE IMAGINAÇÃO DE PAUL RICŒUR A PARTIR DA SUA TEORIA DA FICÇÃO..... | 72 |
| 4 O acento pragmático na imaginação produtora..... | 73 |
| 5 Análise linguística e análise fenomenológica da imaginação em <i>Lectures on imagination</i> | 102 |
| 6 A teoria da ficção em <i>Lectures on imagination</i> | 127 |
| PARTE 3: IMAGENS DO “FANTÁSTICO” E DA FIGURAÇÃO ESTÉTICA: METAFORICIDADE EM OBRA..... | 146 |
| 7 Figuração no “trabalho da imagem”: mediações da fantasia e da arte..... | 147 |
| 8 A autonomia da experiência estética: inovação semântica e <i>depiction</i> | 173 |
| 9 Acréscimo de interpretação: um exemplo de metaforicidade em obra..... | 198 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 233 |
| REFERÊNCIAS | 237 |
| APÊNDICE | 247 |
| A – Originais dos textos de Paul Ricœur (citações) | 247 |

INTRODUÇÃO

Um defensor de que as metáforas não inserem significados novos além dos que são lidos na literalidade das palavras, Donald Davidson, descreveu o seu funcionamento como o encontro entre criador e intérprete e afirmou que “a metáfora é o trabalho de sonho da linguagem” (1978, p. 31). O que nos leva a considerar que não há teorias modestas da metáfora. Sua produtividade pode ser afirmada de muitas maneiras. Cada teórico encontrou uma frase de ocasião para afirmar ou combater o poder das metáforas, nenhum pareceu negá-la. A metáfora é parte da linguagem e parte da imagem. Esclarecer de que forma ela é produtiva confunde-se com a tarefa filosófica de compreender a partição dessa figura entre aspectos verbais e não-verbais (ou visuais). É um enigma que desde Aristóteles tenta-se resolver, o desafio dos intérpretes de sua *Poética* e da sua *Retórica*.

A teoria da metáfora de Paul Ricœur situa-se entre as que defendem a capacidade das metáforas de mostrar que a linguagem pode figurar, ilustrar, afirmar, etc. Metáforas são ficções heurísticas comparadas por ele aos modelos na teoria da ciência. Aqui, o seu elogio ao discurso poético acompanha uma aproximação ao discurso científico. Na sua teoria poética, a metaforicidade é um elemento da linguagem que “dá a pensar” dando a figurar. Incluir obras de arte figurativas e de figuração alusiva (abstração) nessa teoria é avançar na análise dos fenômenos de “acréscimo de sentido” (símbolo, metáfora, narrativa) a partir dos quais sua hermenêutica constitui-se enquanto teoria sobre a tarefa de interpretação. Para isso, abordo os textos de Ricœur sobre arte e estética, dispersos ao longo de sua obra, e os conecto ao seu livro sobre imaginação, *Lectures on imagination* (prelo, de agora em diante, *Lectures*¹), e aos seus textos sobre psicanálise. Dessa abordagem resulta que a análise dos primeiros textos, no capítulo 1, seja retomada somente nos capítulos finais, na discussão sobre a dimensão estética da sua hermenêutica e a aplicação de suas teorias às análises da obra de arte.

Por meio das noções de metaforicidade e de figuração estética, questionarei qual a concepção de linguagem e de imaginação demanda essa hermenêutica que visa fundamentar o seu *status* epistemológico e crítico. A imagem que dirige os objetivos deste trabalho é a do *front* hermenêutico, de que a reflexão sobre a produtividade linguageira guia-se pela disputa

¹ A análise do livro foi possível graças ao estágio de pesquisa na (EHESS) sob a supervisão do Prof. Johann Michel. O acesso, intermediado por ele, me foi concedido pelo Prof. George H. Taylor (coeditor do texto com o Prof. Jean-Luc Amalric). Agradeço a eles o acesso ao texto. Ao Prof. Amalric sou especialmente grato pelas discussões sobre minha leitura. Agradeço à família de Paul Ricœur (Nathalie Ricœur-Nicolai e Jean-Paul Ricœur) por autorizar a publicação das citações. A autorização é válida apenas para esta tese.

entre a tese da prioridade da pré-compreensão e o par cientificidade-criticidade. Na hermenêutica de Ricœur, linguagem e imaginação complementam-se a partir de conflitos de interpretação; ao propor um processo de demitização na sua concepção de linguagem meu objetivo é revitalizar os conflitos para enfatizar a inteligibilidade da referência metafórica – nos capítulos 2 e 3. Isso implica na reconsideração do posicionamento de Ricœur em relação à tradição hermenêutica, isto é, mostrá-lo a partir da sua própria distinção entre hermenêutica metódica e hermenêutica ontológica. A sua concepção de linguagem será o foco dessa reconsideração porque ela permite colocar o problema nos termos da “verdade metafórica”. Essa noção serviu para Ricœur propor a ultrapassagem dos limites da noção de verdade como correspondência ou adequação, mas faltaria insistir que a “verdade metafórica” não promove a redução do discurso à sistematização da língua nem à hipostasiação da linguagem. Escolher a opção da “via longa” em oposição à da “via curta” para privilegiar a instância crítica da interpretação torna necessário confrontar as duas vertentes da hermenêutica.

Investigo a concepção de imaginação de Ricœur e o lugar da utopia na dialética do imaginário social nos capítulos 4 e 5. A análise de *Lectures on ideology and utopia* (1986a, de agora em diante, *IU*) e de artigos da época mostrará que tal imaginário é útil para pensar as consequências sociais da imaginação para sua hermenêutica crítica. Nessa parte, proponho a ênfase pragmática na sua concepção de imaginação, um processo similar ao de demitização, e aprofundo a revitalização de conflitos tendo o mesmo objetivo de enfatizar a inteligibilidade da referência metafórica. A reunião dos processos visa apresentar o encontro das teorias da metáfora e da ficção sob uma ótica sensível ao campo estético, busca-se um vocabulário para tal encontro que seja diverso ao da “poética do ser”. No capítulo 6, prossigo na investigação da teoria da ficção e da dialética entre inovação semântica e *depiction*² – lugar privilegiado para a figuração estética. A análise de *Lectures* reunirá o curso sobre o imaginário social ao sobre as funções epistemológica e poética da imaginação. A noção de “referência produtiva” é o alvo dessa análise que permitirá compreender a ampliação da concepção de imaginação na sua teoria da ficção.

No capítulo 7, abordo o núcleo da metaforicidade, a junção entre verbal e visual, por meio da tentativa de Ricœur de fazer jus à “descoberta psicanalítica” de que a linguagem trabalha no nível figurativo. Há uma “figurabilidade fundamental” que convida à reconhecer

² Essa dialética concerne à níveis de representabilidade em que o aspecto da visualização é enfatizado. A questão de como traduzir o termo *depiction* foi discutida por Ricœur nos cursos sobre imaginação (*IU* e *Lectures*) e em outros textos. Em *MHO*, por exemplo, *depiction* foi traduzido para o português como “representação pictórica”.

aquela junção em diversos fenômenos. Essa noção de figurabilidade fornece o contexto para reunir seus exemplos de obra de arte. A questão da interpretação linguística do inconsciente e a busca por uma teoria da imagem em psicanálise, indicam que a figuração é uma perspectiva privilegiada para interpretar o discurso onírico e o metafórico. A dimensão figurativa da linguagem em psicanálise e a analogia entre a “obra” do sonho e a ficção, além da defesa de Ricœur dos textos de Freud sobre arte, são oportunidades para aproximar o processo metafórico do regime de figuração próprio ao sonho e à obra de arte. Ricœur afirma o “império da imagem sobre a linguagem” e coloca em questão um “primado da linguagem sobre a imagem” que recai até sobre sua teoria da metáfora, caso ela seja pensada no percurso linear da linguagem à imagem. Ao contrário, se o discurso metafórico pressupõe a concepção de “linguagem figurável”, poderíamos aplicar a noção de metaforicidade às obras de arte a partir do sentido amplo de figuração e apresentá-la como o lugar de maior inteligibilidade na sua poética para análises consistentes da pintura.

O percurso até o exemplo de metaforicidade na obra *A Bigger Splash* e ao debate sobre a figuração em arte se dará através da concepção de linguagem de Ricœur e da noção de referência metafórica que ele aplica ao defender o discurso poético. Essa defesa serve para a dimensão estética da sua hermenêutica na medida em que é modificada, ajustada à perspectiva de certas obras de arte. A defesa da articulação entre as noções de metaforicidade e figuração estética, capítulos 8 e 9, visa alcançar uma inteligibilidade na análise da arte e da experiência de compreensão que a obra de arte fornece. Os processos de demitização e de ênfase pragmática nas concepções de linguagem e de imaginação de Ricœur, respectivamente, são condições para tal ao permitirem transformar o conflito de interpretação a partir dos vocabulários da arte que ele abordou. Dou atenção especial para a dialética entre inovação semântica e *depiction*, sugerida em *Lectures*, e busco aproximar sua hermenêutica da filosofia da imagem e de uma teoria crítica da arte.

A teoria da metáfora de Ricœur participa da ênfase contemporânea nos aspectos produtivos/criativos da teoria poética de Aristóteles. Mas ela teria como horizonte o aspecto mais radical da noção de metaforicidade. É necessário seguir o jovem Nietzsche aqui e pensar a metaforicidade da linguagem como ponto de partida para o questionamento dos conceitos de verdade e realidade. Seu ataque à literalidade unia a crítica e o elogio ao caráter figurativo da linguagem e permanece uma defesa da capacidade da fantasia humana associada à imaginação artisticamente produtora. Podemos pensar no que outras teorias poéticas oferecem e teríamos ainda como horizonte uma teoria que nos permita afirmar: a metáfora é a utopia da linguagem e da imaginação.

PARTE 1

**A CONCEPÇÃO DE LINGUAGEM DE PAUL RICŒUR A PARTIR DA SUA
TEORIA DA METÁFORA**

Capítulo 1 Dos enunciados metafóricos às obras de arte?³

Ricœur não escreveu propriamente uma teoria estética, mas sim textos sobre experiência estética e estudos sobre os fenômenos de “acréscimo de sentido”, as investigações sobre o símbolo, a metáfora e a narrativa, e que constituem a sua poética. Esta será o ponto de partida para pensar a dimensão estética da sua hermenêutica. Essa dimensão será considerada a partir da ideia de que a obra de arte é direcionada contra o real, que permite questioná-lo ao propor a referência específica da ficção – a “referência produtiva”. Pretendo articular tal noção à analogia de Ricœur entre obras de arte e processo metafórico. Isso indica o seu entendimento de que as obras de arte podem ser compreendidas enquanto obras de linguagem, por exemplo, a partir de seu aspecto polissêmico. Entre os fenômenos de “acréscimo de sentido” abordados por ele, a metáfora é uma estratégia do discurso figurativo e investigá-la esclarece sobre a referência ficcional dessas obras.

A teoria da metáfora de Ricœur transita entre a sua hermenêutica do símbolo e a do texto e permite a análise do “acréscimo de sentido” graças à articulação de uma dimensão não linguística do símbolo. A relação que a metáfora entretém com a linguagem e o discurso é uma vantagem revelada pelo contraste com o símbolo. Nesse primeiro momento, a metáfora é considerada uma superfície linguística na qual o símbolo, que excederia a linguagem e parece “vacilar na fronteira entre *logos* e *bios*”, “liga” as suas raízes ainda inarticuladas (1975b, p. 161).⁴ Ricœur afirma, em *Parole e symbole* (1975b), ser difícil falar de transição definitiva do tratamento do símbolo ao da metáfora. Depois, ele prossegue o movimento de sua poética ao “ato de leitura” estabelecido na sua teoria da narrativa. A opacidade do simbólico participa da análise do “acréscimo de sentido” no percurso de *La métaphore vive* (1975a, de agora em diante, *MV*) à *Temps et récit* (1983-1985, de agora em diante, *TR*).

Na teoria de Ricœur, as metáforas tornam os significados densos, isto é, os reúnem e os apresentam na forma figurativa. As metáforas têm função heurística e ficcional e alteram a experiência cotidiana por meio de uma redescrção. Tal teoria parte da definição aristotélica de metáfora como transferência – a “epífora do nome” (*epiphora onomatos*). Na *Poética*, Aristóteles define a metáfora como “[...] a transferência de uma palavra que pertence

³ Parte deste capítulo que aborda a relação entre a concepção de linguagem de Ricœur e a dimensão estética da sua hermenêutica foi a base para o artigo “*L’œuvre de la métaphoricité chez Paul Ricœur*”, ver Sanfelice (2020).

⁴ Minha decisão para facilitar a leitura da tese e dar os meios para que o leitor julgue, caso deseje, as traduções publicadas ou as que propus, foi fazer constar as citações de Paul Ricœur na língua original no Apêndice A, onde indico a página exata em que elas aparecem na tese.

a outra coisa, ou do gênero para a espécie ou da espécie para o gênero ou de uma espécie para outra ou por analogia” (1457b, 2004, p. 83). Na *Retórica*, no contexto da prova e da persuasão, ele afirmou o poder da metáfora de “pôr diante dos olhos” (1405b, 2005, p. 248). Desde então, a “epífora do nome” é o núcleo comum de tal poder, da mesma forma que o seu horizonte poético é a *mimesis* e a *kátharsis* do poema. Segundo Ricœur, dado que Aristóteles não identifica a *mimesis* com a cópia ou a subserviência ao real, e que ele a coloca no âmbito do “fazer”, a noção de *physis* poderia ser entendida como natureza “viva” e a visão oferecida pela metáfora como significar a atualidade, isto é, “significar as coisas em ato”. A sugestão de uma ontologia do ato e da potência é o horizonte dessa ênfase na relação entre visibilidade e legibilidade. Em Ricœur, devemos falar do horizonte hermenêutico dessa relação.⁵

Ricœur dá autonomia à noção de metáfora conforme a define, no rastro de Aristóteles – “metaforizar bem é perceber as semelhanças” (*Poética*, 1459 a 4-8) – como um fenômeno de inovação semântica. A sua teoria se diferencia menos das definições da teoria de Aristóteles do que das consequências desta. Essa teoria define a metáfora pelo empréstimo de significado de um termo a outro e apresenta-a como uma figura de linguagem derivada da substituição do termo literal pelo figurado. É a transposição do nome estranho (*allotrios*) para o lugar do nome usual. Como Ricœur afirma:

[...] a ideia aristotélica de *allotrios* tende a aproximar três ideias distintas: a ideia de *desvio* em relação ao uso ordinário, a ideia de *empréstimo* a um domínio de origem, e a de *substituição* em relação a uma palavra comum ausente mas disponível. Em contrapartida, a oposição familiar à tradição posterior entre sentido figurado e sentido próprio não parece aí implicada. É a ideia de substituição que parece a mais prenhe de consequências, pois se, com efeito, o termo metafórico é um termo substituto, a informação fornecida pela metáfora é nula, o termo ausente podendo ser restituído caso exista; e, se a informação é nula, a metáfora tem somente um valor ornamental, decorativo. Essas duas consequências de uma teoria puramente substitutiva caracterizarão o tratamento da metáfora na retórica clássica. Sua rejeição seguirá a rejeição do conceito de substituição, ele mesmo ligado ao de um deslocamento que afeta os nomes (2000, p. 37).⁶

⁵ Também nessa interpretação hermenêutica do par visibilidade-legibilidade a operação de “pôr diante dos olhos” é fundamental. Ela surge em *TR* e *MHO* na questão da “representação historiadora”. Cf. a nota 49 de *MHO*: “No próprio Aristóteles, um elo mais secreto se estabelece entre o poder da metáfora de pôr sob os olhos e o projeto de persuasão que anima a retórica, a saber, o poder da metáfora de ‘significar as coisas em ato’ (III, 11, 1411 b 24-25). Ora, quando o discurso é mais apto a significar as coisas em ato? A resposta está na *Poética*, ciência da produção: é quando o *muthos*, a fábula, a intriga, consegue produzir uma *mimesis*, uma imitação, uma representação dos ‘personagens como atuantes e em ato’ (*Poética*, 1448 a 24). Uma ponte é assim lançada entre a visibilidade no discurso e a energia nas coisas humanas, entre a metáfora viva e a existência viva” (2007, p. 277). Ricœur remete para as seções em *MV* nas quais discute-se essa relação (cap. 5, §2 “O momento icônico da metáfora” [2000, p. 288] e §6 “Ícone e imagem” [2000, p. 317]). Voltarei ao tema na sequência. Conferir também, sobre o mesmo trecho a respeito do par visibilidade-legibilidade em *MHO*, nossa nota 151, p. 187.

⁶ Devemos reter a distinção entre “estranho” e “usual” nas interpretações de Aristóteles, dado que ela é um recurso da teoria de Ricœur para criticar a confusão entre “usual”/“corrente” e “próprio” que

Ricœur considera a metáfora a partir da análise linguística do efeito de sentido operado por ela. Isso contraria a redução da metáfora ao ornamento linguístico e a redução da retórica à teoria da classificação dos *tropoi*. A metáfora é considerada o processo de inovação semântica que ocorre em níveis iguais ou maiores que a frase, mesmo que o foco da inovação seja a palavra. O enunciado metafórico é explicado por ele segundo uma teoria da tensão entre os termos, como um fenômeno de predicação. No enunciado “A natureza é um templo onde vivos pilares...”, por exemplo, ocorre uma aproximação entre “natureza” e “templo” e assim a construção do novo significado, a saber, a natureza como o local em que os seres humanos, os pilares vivos, habitam (1975a, p. 217, 311).

A aproximação entre campos semânticos inicialmente distantes, gerada pelo enunciado metafórico, conduz o leitor a uma resolução da impertinência inicial, o enunciado é interpretado de forma que o sentido e a imagem são reunidos pela resolução figurada. Ricœur afirma desse modo o vínculo entre a figuração gerada pelo discurso poético e o poder de visualização apontado por Aristóteles. Sua ênfase, porém, é no efeito de recategorização promovido pela metáfora. Isso o conduz, no primeiro estudo de *MV*, a enfatizar o caráter linguístico da expressão (*léxis*), a manifestação pela linguagem, e a articulação da *léxis* no discurso poético. Ao considerar a visualidade “quase sensível” da linguagem e a dimensão verbal da imagem, é consequente que a análise do processo de inovação semântica demande uma teoria da imaginação. Ricœur opta por fundamentar a dimensão verbal da imagem e a dimensão visual da linguagem a partir da distinção kantiana entre a imaginação reprodutora e a imaginação produtora. A crítica ao que ele julga ser o prejuízo causado pelo tratamento da imaginação na tradição filosófica, isto é, a ênfase na imaginação reprodutora, é recorrente em artigos dos anos 1970, em *IU* e em *Lectures*.

Ricœur afirma o esquematismo da atribuição metafórica a partir da “reviravolta” kantiana: o enunciado metafórico que gera a relação verbal/visual também produziria imagens segundo regras, tal como o esquema da imaginação produtora na doutrina de Kant. Conforme exposto na *Crítica da Razão Pura*, o esquema transcendental faz a mediação entre os termos heterogêneos, permitindo a síntese transcendental: o esquema permite aplicar os conceitos puros do entendimento às intuições puras e empíricas (A 137, B 176, 2001, p. 207). Segundo Ricœur, uma consequência da distinção kantiana entre imaginação produtora e reprodutora é a

resulta em outra interpretação do sentido “próprio”. Voltarei à questão da interpretação do “próprio” enquanto sentido convencional, habitual, e oposta à de J. Derrida, no cap. 3 (a partir da comparação com a interpretação de Gadamer).

restituição da força da faculdade da imaginação (*Einbildungskraft*). Kant restitui à imaginação uma função na produção do conhecimento.⁷

Segundo Ricœur, a reviravolta é maior se consideramos a função da imaginação na *Crítica da faculdade do juízo*. Nesta, Kant trata da liberdade da imaginação, a produção de uma ordem em conformidade à regras. O “jogo livre” entre o entendimento e a imaginação reúne a função de “pôr em ordem” do primeiro, a subsunção dos elementos da imaginação, e a função de criatividade/produktividade da segunda, ele impulsiona a imaginação desde então.⁸ Ricœur insiste na diferença de direção do juízo determinante – que vai da regra universal para o caso particular, conferindo à experiência sua objetividade – e a do juízo reflexivo, que vai do caso à regra apropriada à experiência singular. Ele enfatiza o jogo harmonioso entre imaginação e entendimento conforme é descrito no §49 da terceira *Crítica*: o espírito, que é “princípio vivificante” do jogo e busca o “pensar a mais”, seria a “alma” da interpretação (2012, pp. 170-171).

A influência de Kant é forte na ideia que as produções da imaginação dão a pensar “além do que o conceito colhe”, presente na fórmula de Ricœur “o símbolo dá a pensar”, que lemos na conclusão de *La symbolique du mal*, o tomo II de *l’Homme Faillible* (1960). Tal fórmula inaugura sua hermenêutica enquanto “aposta” no “círculo hermenêutico”. Nesse sentido, a dedução transcendental do símbolo, cuja matriz é kantiana, tem a função de conferir

⁷ Cf.: “A imaginação é, portanto, também uma faculdade de síntese a priori e é por isso que lhe damos o nome de imaginação produtora e, na medida em que, relativamente a todo o diverso do fenômeno, não tem outro fim que não seja a unidade necessária na síntese desse fenômeno, pode chamar-se a função transcendental da imaginação” (Kant, A 123, 2001, p. 191). Conferir também, no que concerne aos próximos parágrafos, um resumo da contribuição kantiana que Ricœur faz em *Lectures*, onde ele afirma que Kant modifica a orientação epistemológica do problema da imaginação ao “desconectar o problema da imaginação ao da verdade: “Na primeira *Crítica* de Kant, a imaginação é uma parte do processo de conhecimento. É absorvida no movimento em direção à objetividade; faz parte do julgamento da objetividade. A função de ausência da imaginação desaparece, uma vez que é a função do julgamento sobre objetos que é enfatizada. Veremos como, na terceira *Crítica*, aparecerá o conceito de imaginação livre, um jogo livre da imaginação, mas dentro de um novo quadro, o quadro da crítica do julgamento que será principalmente uma teoria do julgamento estético. Aqui a imaginação adquire autonomia em relação ao problema da verdade objetiva, da verdade como adequação. A acusação de inadequação da imaginação será removida pela primeira vez” (L1, p. 18).

⁸ A distinção entre os termos produção e criação tem papel central no debate com C. Castoriadis como indica Johann Michel na introdução do livro que recupera a conversa entre os dois (2016). Em *Homo Interpretans* (2017), Michel também aborda a distinção entre a produção, defendida por Ricœur, e a criação, defendida por Castoriadis. Está em jogo, nessas leituras distintas da imaginação produtora de matriz kantiana, o sentido de afirmar que a inovação histórica é produzida, ou criada, segundo regras que constituiriam o imaginário social. Michel reforça o entendimento de que a inovação refere-se às configurações históricas prévias a ela, o ponto de Ricœur ao falar de uma “deformação regrada” e da fonte de novas reconstruções.

certa objetividade ao domínio simbólico e permitir alguma verificação para aquela “aposta”.⁹ A presença de Kant permanece relevante nos seus estudos sobre os fenômenos de “acréscimo de sentido” nas décadas seguintes.¹⁰ Ela é explícita nas entrevistas sobre experiência estética e nas teorias da metáfora e da ficção de Ricœur. Nas teorias, porém, o equivalente ao esquema é o ícone: ele ligaria a imagem e o sentido por ser homogêneo à linguagem e à imagem, é o que Ricœur afirma a partir do “ícone verbal” (1978a, p. 150/1979, p. 132).

Na investigação sobre a produtividade da linguagem e a da imaginação, a noção central é a de “ver-come” (*voir-come*). Esse “demi pensée et demi expérience”, ou a experiência que é também um ato, como afirma Jean-Luc Amalric (2016, p. 162), será uma modalidade de compreensão ao longo da poética de Ricœur. Ele aborda a imaginação como uma dimensão da linguagem por meio deste “ver”. O “ver-come” relaciona-se à experiência de ter uma imagem por meio de sua construção – o exemplo é quando, durante a leitura, o elemento verbal e o visual unem-se a partir do jogo do imaginário. Na teoria da metáfora, o enunciado metafórico e a imaginação geram o “ver-come” na construção da semelhança ao promoverem a visualização pela invenção linguística.

São as implicações da visualização que colocam o processo metafórico no centro da poética de Ricœur. Ela permitiria conceber, no discurso poético, enunciados que seriam como o “objeto duro, semelhante a uma escultura” (1975a, p. 290). Segundo Ricœur, poetas e pintores promovem um “aumento icônico” no real por meio do seu vocabulário – verbal ou não. O sentido icônico anuncia a dimensão ficcional do enunciado metafórico por meio de imagens que neutralizam a experiência cotidiana. O “ver-come”, por sua vez, mostra a união entre sentido e imagem; ele designa também o “poder *‘pictural’*” da linguagem na construção do sentido metafórico e permite tomar o “ícone verbal” como uma apresentação (*depiction*).

⁹ Cf.: “Como superar este ‘círculo hermenêutico’? Transformando-o em *aposta*. Eu aposto que compreenderei melhor o homem e a ligação entre o ser do homem e o ser de todas os entes se seguir a *indicação* do pensamento simbólico. Esta aposta torna-se então na tarefa de *verificação* da minha aposta e de saturá-la, de uma certa forma, de inteligibilidade; em contrapartida, essa tarefa transforma a minha aposta; apostando *na* significação do mundo simbólico, eu aposto ao mesmo tempo *que* a minha aposta me trará dividendos na forma de capacidade de reflexão, no elemento do discurso corrente” (2013e, p. 372).

¹⁰ Tais estudos afastam-se da noção de “vontade” conforme Ricœur amplia a sua hermenêutica. No prefácio para *l’Homme Faillible* (2009), Jean Greisch apresenta a matriz kantiana como a ancoragem antropológica da filosofia de Ricœur comparando a interpretação deste das questões kantianas com a de Heidegger e a de Foucault. Segundo ele, o livro possibilitaria ligar uma descrição eidética da vontade em uma “empírica” da vontade. A ancoragem kantiana é relevante, no segundo tomo, para a “aposta” hermenêutica de interpretar: “Se meditarmos atentamente sobre a conclusão da *Philosophie de la volonté*, colocada sob a égide da fórmula kantiana: ‘O símbolo dá a pensar’, podemos demandar se não é um sonho semelhante que o filósofo compartilha com o poeta. É o sonho ou esperança de uma ‘recriação da linguagem’ [...]” (2009, p. 17).

Finalmente, a noção de “ver-como” permite articular um vocabulário que faça jus à raiz linguística dessa concepção de imaginação e à dimensão estética dessa hermenêutica. Em *Lectures*, Ricœur afirma, ao comparar a análise linguística e a análise fenomenológica da imaginação, que o “ver-como” é a pista para repensar o que significa imaginar. Ela é central para a teoria da ficção proposta ali, pois sustenta a ampliação da análise focada na imagem para a de obras complexas da imaginação. Portanto, ela é central para uma tese que pretende incluir obras de arte enquanto obras de linguagem no escopo dessa hermenêutica. Analisarei a articulação entre linguagem e experiência estética nos capítulos finais. Essas obras mostram a necessidade de reconstrução da experiência da visão e da luta por uma linguagem apropriada para ela. É algo que retenho das análises de Ricœur em *Lectures*.

Independente dos termos e das teorias aos quais são emprestados, a ligação entre o esquematismo da imaginação e a “apresentação icônica” do enunciado metafórico é sempre afirmada na investigação de Ricœur. Sua teoria da metáfora fundamenta-se numa experiência linguageira e imaginativa que pode ser resumida assim: a intencionalidade do discurso, em última instância da linguagem em direção à realidade e por meio das ficções heurísticas, abala a referência descritiva habitual; a neutralização/suspensão dessa referência é a condição para a emergência da referência metafórica. O trabalho da metáfora e da imaginação resulta em uma ficcionalização do real. Essa redescrição da experiência cotidiana, o resultado do processo metafórico enquanto ficção heurística, é o que relaciono às suas análises sobre a experiência estética da obra de arte – elas próprias já relacionadas por ele à sua concepção de linguagem.

La critique et la conviction (1997 [1995]) e “Art, langage et herméneutique esthétique” (2017 [1996]), especificamente, são entrevistas em que Ricœur indica como sua hermenêutica e suas análises sobre arte podem ser articuladas.¹¹ Ele relaciona metáfora e arte na descrição de uma escultura como próxima de “[...] aspectos densificados da linguagem, como a metáfora, onde vários níveis de significação são mantidos em conjunto em uma mesma expressão” – afirma que a escultura seria polissêmica e polifigurativa: “A obra de arte pode ter um efeito comparável ao da metáfora: integrar níveis de sentido empilhados, retidos e

¹¹ *A crítica e a convicção* é um livro de entrevistas concedidas a François Azouvi e Marc de Launay (1997). O capítulo 8 é sobre “experiência estética”. A entrevista de 1996 (2017) é com Jean-Marie Brohm e Magali Uhl. Completam a bibliografia sobre arte as suas análises sobre a abordagem freudiana da arte em “Arte e sistemática freudiana” e “Psicanálise e arte”; os artigos “La place de l’œuvre d’art dans notre culture” (1957), “Architecture et narrativité” (2016a), o [comentário sobre um autorretrato de Rembrandt](#), sobre outro [quadro também de Rembrandt](#), além de sua conversa com Jean Bazaine em *Couleurs et mots. Lectures* inclui as análises mais completas sobre o tema da pintura. *MHO* apresenta a “leitura” de uma obra de arte.

contidos juntamente (1997, p. 225).

Seu exemplo da relação entre a polissemia na metáfora e na obra de arte é a escultura *Nuclear Energy*, de Henry Moore, instalada no local onde ocorreu a primeira reação nuclear controlada:

É verdade que com frequência é difícil para esta arte [estatuária] distanciar-se do figurativo, mas quando ela consegue o resultado é extraordinário. Penso, por exemplo, nas grandes esculturas de Henry Moore, em que o tratamento do corpo humano – o corpo feminino, em particular – é constantemente alusivo. [...]. Estamos aqui num universo onde reina a polissemia. Estou pensando na escultura *Atom Piece* [modelo para *Nuclear Energy*], ela consiste numa esfera fragmentada que pode representar tanto o crânio de um cientista, um átomo que explode ou a própria Terra. Nesse caso, a polissemia é obviamente buscada por si mesma. Estamos na presença de uma intenção de significar que ultrapassa o evento e procura reunir todos os aspectos que ficariam dispersos em descrições – dos protagonistas – o átomo e o cientista – dos eventos – a explosão nuclear ou o átomo ainda inerte. Há na obra a capacidade de tornar todos esses aspectos densos, de os intensificar condensando-os. Quando falamos podemos somente distribuir a polissemia segundo eixos de linguagem diferentes e dispersos. Somente a obra os reúne (1997, p. 234).

[Ele reafirma a relação entre metáfora e arte em 1996]: O que talvez possamos reter do metafórico generalizado, para além da linguagem e do tropo, é a semelhança, mas a semelhança como produto da metáfora. A metáfora não recolhe uma semelhança dada, mas pelo fato de produzir sentido, ela cria a semelhança no lugar onde não havia nenhuma. Em suma, há uma geração de semelhança (2017, p. 199 [minha tradução]).



Figura 1: *Atom Piece* (Henry Moore, 1964-5, Bronze 1182 x 915 x 915 mm).

O interesse em descobrir novos aspectos da linguagem por meio da obra de arte mostra a influência que suas análises do signo linguístico, da metáfora e da narrativa, exercem sobre a sua visão da arte. É o “mundo” da obra que lhe interessa: “[...] nisso consiste a criatividade da arte, em penetrar o mundo da experiência cotidiana para refazê-la a partir do interior” (1997, p. 236). Ao indicar a relação entre obra de arte e produtividade linguística, a noção principal utilizada por ele é a de “referência produtiva”, que permitiria à obra propor o

seu “mundo”. O paralelo entre obra de arte e linguagem é apresentado também a partir do retorno ao real após a retirada do signo, da metáfora ou da narrativa: o seu poder de mordacidade (*biting*) sobre o real seria proporcional à distância tomada pela obra.

A distância – o afastamento do real – permite que a obra surja como proposta de um “mundo”, isto é, o “mundo” articulado pela obra e oferecido à compreensão como “modo de ser”, algo que poderíamos habitar e ao qual poderíamos pertencer. A noção de “mundo” revela uma terminologia husserliana – “todos os horizontes potenciais que tendem a desenhar um mundo, um mundo fictício certamente, mas ainda assim um mundo (1990, p. 34) – e certa leitura heideggeriana. Ricœur relaciona a compreensão desse “mundo” à própria definição da hermenêutica.¹² Nesse sentido, uma condição exigida para a obra ser relevante é a conjunção entre o afastamento do real e a proposta de um “mundo”. Em termos de história da arte, ele considera um critério de pertinência (quanto mais afastada do real, maior a pertinência da obra) e afirma uma “libertação pictórica” por meio da pintura não-figurativa. Isso aconteceu, segundo ele, desde que a função de representação tênue ou nula passou a ser valorizada: o êxito de um quadro abstrato em comunicar algo seria ligado ao “acréscimo” (*surplus*) diante da representação do real.

Segundo ele, quando a função representacional foi menos enfatizada a função expressiva da obra de arte pôde se desenvolver plenamente. O resultado da libertação teria sido a transformação do nosso modo de ver por meio da pintura não-figurativa:

Pode-se dizer que a pintura não figurativa liberou o que em realidade já era a dimensão propriamente estética do figurativo, uma dimensão que permanecia velada pela função de representação devolvida à arte pictórica. E foi quando a preocupação exclusiva pela composição interna da obra se desprende da função representativa que a função de *manifestação* do mundo tornou-se explícita: uma vez abolida a representação, torna-se óbvio que a obra de arte expressa o mundo de modo diferente que o representando; o expressa iconizando a relação emocional singular do artista com o mundo, o que chamei de *mood* (1997, p. 245).

A densidade de tais afirmações e os conceitos reunidos nos dão a impressão de uma unidade que, todavia, não existe. O termo “*manifestation*”, presente na sua hermenêutica do símbolo, surge junto ao conceito de representação (*Vorstellung*) e de ícone – elementos-chave na hermenêutica do texto. Neste sentido, lemos em *TR* a “libertação pictórica” como exemplo da refiguração produzida pelo “mundo do texto”: “Não é a pintura menos figurativa que tem mais chances de mudar nossa visão de mundo?” (2010b2, p. 309).

¹² Na entrevista de 1995 (1997, p. 238 [pp. 262-263]) e na de 1996 (2017, p. 212). Em *MV*, a relação é explícita: “[...] a hermenêutica não é outra coisa senão a teoria que regula a transição da estrutura da obra ao mundo da obra. Interpretar uma obra é desvendar o mundo ao qual ela se refere em virtude de sua ‘disposição’, de seu ‘gênero’ e de seu ‘estilo’” (2000, p. 337).

Ricœur afirma que uma “libertação semiótica” reorganizou o signo linguístico em novas combinações. Este uso do signo o auxilia a pensar novos rearranjos semióticos na arte: “Basta que uma cadeira seja exposta sobre um estrado, ou seja, desviada de seu uso comum, para pensarmos nela como uma obra de arte?” (1997, p. 240). Em 1996 é a afirmação em favor da definição não utilitária de obra de arte, a sua distância em relação à *mondanité*: “Uma cadeira exposta sobre um estrado, desde que você não se sente nela, é uma obra de arte” (2017, p. 203).

Nas entrevistas encontramos também o seu exemplo recorrente da relação artista-obra: Paul Cézanne buscando “fazer jus” à singularidade da montanha *Sainte-Victoire*. A montanha recebe um “aumento icônico” do pintor, ele realiza um acréscimo à representação da montanha por meio desse “aumento”: “[...] a singularidade *dessa* montanha, aqui e agora; é ela que exige ser representada, que pede para receber o aumento icônico que só a pintura pode lhe conferir” (1997, p. 242).



Figura 2: *Mont Sainte-Victoire* (1902-04, óleo sobre tela, 73 x 91.9 cm).

Para Ricœur, questionar o que significa fornecer a resposta singular ao problema singular, comunicando por meio da obra o sentimento singular, é a ocasião para retomar suas concepções de referência metafórica e de refiguração narrativa: “Pois a função referencial é exercida na singularidade da relação de uma obra com aquilo que ela presta [*rend*] justiça na experiência viva do artista” (1997, p. 242).

Seu uso da noção de singularidade mostra a ligação entre a abordagem da arte e a do fenômeno de “acrécimo de sentido” da inovação semântica (metáfora/narrativa). Mostra o viés da leitura kantiana nos termos (“singularidade”, “comunicabilidade”, “universalidade”) e na analogia criador-espectador: ambos experimentariam a singularidade da obra e a emoção comunicada por ela. Trata-se assim de uma experiência que alcança universalidade por meio

da comunicabilidade do jogo entre regra e imaginação. A herança kantiana a partir do juízo estético resulta na definição mínima de obra: a resposta singular adequada para um problema singular que se torna universalizável ao ser comunicada com êxito. Essa noção de resolução comunicável é reforçada pela afirmação de que as características materiais da obra são parte dessa estrutura. Isso indica uma conexão entre as noções de singularidade, obra e estilo.

O início dessa conexão remonta a um interesse de Ricœur pela arte que, para além dos depoimentos do *amateur*, antecede a sua teoria poética. O pequeno artigo “La place de l’œuvre d’art dans notre culture”, de 1957, traz uma noção de estilo condizente com a ideia da que obra projeta o seu “mundo”. Ali, o “estilo” é descrito como algo técnico e espiritual, uma exploração pela obra de arte cuja expressão combinaria a matéria como solução técnica de um problema e como projeção espiritual em símbolos materiais. O exemplo é o da catedral gótica que por meio do cruzamento de ogivas elevaria a nave e o nosso olhar ao mesmo tempo que expressaria o espírito de sua época. Ricœur afirma que tal concepção de mundo projetada em símbolos materiais é distinguível das formas e da concepção projetada por um templo grego.¹³

O que faltaria desenvolver a partir dessa afirmação é a ideia de objetivação que permitiria caracterizar a obra de arte como resultado de uma atividade. É no curso de hermenêutica proferido em *Louvain* entre 1971 e 1972 (2013c), antes, portanto, de sua teoria da metáfora, que Ricœur enfatiza a noção de obra em conjunto com a estruturação da matéria em forma que forneceria a expressão da singularidade. Uma argumentação em prol da noção de obra que reencontraremos na sua teoria da ficção.¹⁴

¹³ A catedral gótica soluciona a dificuldade por meio da técnica e pelo cruzamento de ogivas exprime o espírito de sua época: “Assim, todo estilo tem dois lados. Por um lado – lado material – ele representa a solução *técnica* para uma dificuldade: assim, o gótico é, entre outras coisas, o cruzamento de ogivas, ou seja, a solução de um problema de *poussée*. Por outro lado, o estilo exprime o espírito de uma época, de um meio [*milieu*], de uma comunidade: o mesmo cruzamento de ogivas que resolve de uma certa maneira o problema da abóbada [*voûte*], eleva a nave gótica mais alto e retrata [*dépeint*] ao olhar o movimento ascendente da oração medieval, a hierarquia e o alongamento ascendente de todas as ordens de realidade sobrepostas; é uma teologia muito diferente da que é figurada pela forma equilibrada e um tanto finitista do templo grego. Toda uma concepção do mundo é assim projetada em símbolos materiais” (1957, p. 7).

¹⁴ Como veremos em *Lectures*. Cf.: “Por meio da noção de uma obra, introduzimos algumas categorias específicas que não pertencem em primeira instância à linguagem, mas à categoria da *technē*, produção. A linguagem, também, deve ser produzida como uma obra e, portanto, de acordo com certa *technē*, certas técnicas. Entre as categorias de produção de uma obra está a de dar forma a uma matéria, uma noção de organização, de estruturação. Em segundo lugar, regras gerais que aparecem na linguagem como gêneros literários têm seu paralelo na pintura como os gêneros de retratos, paisagens, pinturas religiosas e assim por diante. Mais importante, esses gêneros não são meramente dispositivos classificatórios, mas ferramentas geradoras para produzir entidades singulares. Um estilo é a forma de uma obra individual produzida intencionalmente” (L17, pp. 332-333).

No curso de hermenêutica, ele aborda a noção de texto enquanto obra e define o objeto da hermenêutica como sendo o discurso escrito, maior que a frase, em forma de “obra”, composição de um indivíduo com um grau de “fechamento” em um todo orgânico/articulado, em suma, uma produção (2013c, p. 29). A noção de “obra” é relacionada ainda à articulação entre forma e conteúdo conforme a investigação de G. G. Granger sobre a estrutura do “trabalho” enquanto atividade prática objetivada na obra. Essa ideia de atividade prática será útil para ele considerar a noção de estilo em conexão à noção de singularidade da obra de arte: “A configuração singular da obra e a configuração singular do autor são estritamente correlativas. O ser humano individua-se ao produzir obras individuais. A assinatura é a marca dessa relação” (2013c, p. 32).

Granger adverte que os termos de sua investigação de matriz kantiana não devem ser tomados no exato sentido de Kant: *a priori* seriam as condições examinadas a partir da obra, as condições às quais o autor do “trabalho” se propõe, ou recebe da cultura, no âmbito de um projeto.¹⁵ Outra contribuição a partir de Granger é a ideia, notada por Ricœur, de que no “*style esthétique*” a “individuação” está presente da concepção à execução e que se trata de produzir singularidades: “O estilo sublinha a escala do fenômeno da obra como significando globalmente enquanto obra em relação a um projeto de situação e a uma situação singular” (2013c, p. 30). E ainda: “Entender uma obra como acontecimento é entender a relação entre a situação e o projeto no processo de reestruturação. O acontecimento é a própria estilização” (*Ibid.*, p. 31).¹⁶

Nesse curso sobre hermenêutica, base da teoria do discurso de Ricœur, a noção de obra singular é estratégica para a sua proposta de analisar os traços do discurso na obra. É a obra singular, segundo ele, que poderia dar conta da dificuldade de termos que lidar tanto com

¹⁵ O objeto do seu livro, *Philosophie du style* (1988), segundo Granger, é a relação forma-conteúdo enquanto processo/gênese. Trata-se de uma investigação de filosofia prática que “[...] analisaria as condições *a priori* do trabalho como dialética efetiva e eficiente de formas e de conteúdos” (1988, p. 12). Para Ricœur, a ambição do livro revela-se na epígrafe, que cita a *Metafísica* de Aristóteles: “Toda prática e toda produção dizem respeito ao individual: não é de fato o homem que o médico cura, senão por acidente, mas Cálidas ou Sócrates ou algum outro indivíduo assim designado, que é ao mesmo tempo um homem” (Aristóteles apud Granger, p. 6).

¹⁶ Sobre a continuidade da “filosofia do estilo” na hermenêutica de Ricœur, veremos no capítulo 8 (pp. 195-196), concerne à relevância da noção de “estilo” para a análise das obras de arte. Isso pode ser lido em afirmações como esta: “[...] não existe uma oposição fundamental entre trabalho espiritual e trabalho manual. Eles têm em comum uma determinação prática do indivíduo. Kant, na terceira *Crítica*, reflete sobre a ‘universalidade sem conceito’; deve-se refletir também sobre a individualidade conceitualizada [*conceptualisée*]. ‘A criação estética enquanto trabalho é, deste ponto de vista, uma das tentativas humanas para superar a impossibilidade de uma apreensão teórica do indivíduo [...]’” (Granger apud Ricœur, 2013c, p. 29).

a autonomia da obra em relação à intenção do autor quanto com a atribuição da obra a ele. A noção de “estilo” está implicada na singularização da obra seja ela escrita, pintada, esculpida, etc. (2013c, p. 35). A noção de obra de discurso auxilia o objetivo desta hermenêutica textual de alcançar a explicação ao considerar a metáfora como guia para a compreensão (na teoria de M. Beardsley, é tomar a metáfora como “poema em miniatura”).¹⁷ Essa hermenêutica enfatiza a noção de “textualidade” e o caráter linguístico da compreensão desenvolvidos, sobretudo, em função da obra literária. A questão da dimensão estética da hermenêutica de Ricœur, não restrita ao símbolo, ao texto, ou à metáfora, diz respeito ao ponto em que poderíamos ler as suas teorias podendo aplicá-las na análise da obra de arte visual.

Nesse sentido, abordar a expressão do estilo na obra singular demanda seguir a hermenêutica de Ricœur pelo seu viés poético, linguístico, mas também a ultrapassá-lo e ir em direção ao estético. Para alcançar a dimensão estética da sua hermenêutica é necessário que as noções sejam analisadas de um modo reconstrutivo para assim permitir mostrar que Cézanne ou D. Hockney exemplificam estilos expressos como respostas singulares para problemas também singulares. Nem todas as questões dessa dimensão estética, porém, seriam abordáveis a partir das noções utilizadas por Ricœur. Ele afirma, por exemplo, que cada obra de arte corresponde a um humor (*mood*), uma emoção que é restituída por ela. Com isso, introduz o caso da música nas suas entrevistas sobre arte. Segundo ele, as tonalidades afetivas, o humor próprio da peça musical, são criadas: a peça gera sua cadeia de tonalidades. A dificuldade é saber, caso seguirmos tais afirmações, que tipo de figuração há nas disposições de humor ou o que significa abrir o espaço emocional onde os sentimentos seriam figurados.¹⁸

Em 1996, Ricœur descreve a música como a possível “forma extrema da metáfora generalizada”. Na sequência, ele afirma os limites desse tipo de figuração: “Apenas figuração de *moods*, humores, mas que são de tal forma frágeis, falhando de serem ditos em adequação à linguagem” (2017, p. 201). A música é assim um caso paradigmático no que diz respeito ao afastamento do real e à representação nula e um caso limite em se tratando de figuração e da

¹⁷ A questão da “obra” como sequência fechada do discurso tem longa trajetória na hermenêutica de Ricœur e na discussão sobre a referência do discurso. Nesse curso, ele apresenta os “traços do discurso escrito na obra” a partir da página 30. A noção de obra surge como acontecimento de sentido e como sujeito de intenção, mas relacionada à função da intencionalidade na interpretação. Voltarei ao ponto da “obra estruturada” enquanto critério da noção de “textualidade”. Ela é apresentada em “La fonction herméneutique de la distanciation”, de 1975, artigo publicado em *Du texte à l’action* (1986b, p. 102).

¹⁸ Cf.: “Mas a música permite ir mais longe nesta direção que a pintura, mesmo a não figurativa, pois nesta há frequentemente restos figurativos. [...] Na música, ao contrário, nada de semelhante. Cada peça possui um certo humor [*mood*] e é como tal, por não representar nada do real, que ela instaura em nós o humor ou a tonalidade correspondente” (1997, p. 236).

analogia entre obra de arte e metaforicidade. Pelo seu “déficit linguístico”, na falta de expressão melhor, a música parece ser um caso intratável a partir da teoria da metáfora de Ricœur.¹⁹ Ele reconhece a possibilidade de a obra envolver figuração e define a relevância da obra musical pelo afastamento dessa possibilidade. Se a capacidade de a obra significar seria maior nas expressões artísticas distantes do real, como a música poderia não representar “nada do real”? A dificuldade está em relacionar o critério da distância com a falta de representação.

As afirmações de Ricœur sugerem o que ele entende por transfiguração do real na arte musical, mas não explicitam o que significa afirmar que a música seria a “forma extrema de metáfora generalizada”. Dado que seguiremos a sua teoria da metáfora, a maior dificuldade recai sobre a possibilidade de afirmar o que é metafórico na música, pois é difícil afirmar o que é literal nela. Outras afirmações de Ricœur nessas entrevistas confirmam a dificuldade de pensar a música no escopo da metaforicidade. Poderíamos pensar que “real” seria, na afirmação do critério da obra de arte musical, sinônimo de “literal”. A partir desse critério, porém, não parece possível remontar ao metafórico dado que a figuração metafórica não é algo restrito à alusão ao real – como os seus exemplos sugerem.²⁰

¹⁹ Além dos problemas que a música colocaria, caso pretendêssemos incluí-la na dimensão estética da hermenêutica de Ricœur construída a partir de sua teoria da metáfora, outra questão é que a pintura abstrata, conforme entendo as suas afirmações, é o exemplo privilegiado de produtividade ficcional, veremos em *Lectures*. Por outro lado, conforme realocássemos essa teoria no amplo espectro das teorias da metáfora talvez fosse possível tomar a metaforicidade como uma contribuição hermenêutica para refletir sobre a estrutura da obra musical. Por exemplo, Ricardo Lira (2013) analisou brevemente a teoria de Ricœur entre os modelos interativos de metáfora. Ele descreve a inovação semântica reforçando o viés semiótico-pragmático que tal modelo adotaria junto da ideia de criação de sentido; dessa perspectiva, ele propõe analisar certos processos de composição musical.

²⁰ Aqui o caráter informal da entrevista se faz mais presente ao expor a lacuna entre as afirmações de Ricœur e suas teorias. Mostrarei nos últimos capítulos que ele defende a partir da sua teoria da ficção a necessidade de contrastar real e irreal – é o que caracteriza sua fenomenologia da ficção em *Lectures*. Aqui, nessa entrevista de 1996, as dificuldades recaem, por exemplo, sobre a sua afirmação de que “a música é certamente uma arte não-mimética” (2017, p. 200), e a ela segue-se sua referência à recriação do canto dos pássaros por Messiaen. O *São Francisco de Assis* é o “[...] exemplo perfeito de *mimèsis* criadora e recriadora” (2017, p. 200). Há muito de real nessa recriação baseada em fontes escritas (preces, cantos, diários) e pictóricas (quadros do santo), há, finalmente, os pássaros; mas não há figuração além da alusão à tais fontes. Na sequência da entrevista, Ricœur se refere à classificação das artes conforme gradações e segundo o critério da linguagem: “A linguagem terá sempre esta superioridade que nos permite falar *sobre* a música [na sequência, questiona se a capacidade reflexiva da linguagem é o que faltaria à música ...] A música talvez dê o que pensar ao dar o que falar” (2017, p. 208). Mas a afirmação lida na entrevista anterior [ver nota 18 acima], de que a música instaura o seu humor porque não representa “nada do real”: “[...] e é como tal, por não representar nada do real, que ela [a música] instaura em nós o humor [*mood*]...” é problemática já que se trata de critério extrínseco aos critérios da figuração por meio da linguagem: “[...] é quando a música não está a serviço de um texto dotado de seus próprios sentidos verbais, quando nada mais é do que *essa* tonalidade, *esse* humor, essa cor da alma, quando toda intencionalidade exterior desapareceu e não tem mais nenhum significado que ela dispõe de todo o seu poder de regeneração ou de recomposição de nossa

A questão é: não podemos saber se há figuração na obra musical da mesma forma que sabemos que não há, segundo a teoria da metáfora, sentido figurado sem sentido literal, nem referência de segunda ordem sem referência de primeira ordem. O caso-limite da música deve ser substituído pelo exemplo da figuração alusiva, pela arte abstrata. Ela cumpriria o critério de distância do real e de retorno ao mundo sem estar presa à noção de representação que a tradição filosófica conceberia; a arte abstrata cumpriria o critério de ser uma proposta de “mundo” e de figurar as coisas de outra forma que o convencional. A abstração na obra de arte será exemplar para a crítica de Ricœur à noção de representação da tradição filosófica e artística – é o que veremos nos capítulos finais.

Outra análise sua, ainda relacionada aos temas de sua poética, é encontrada em “Architecture et Narrativité” (2016a). Nesse artigo, ele afirma o paralelismo entre o ato de narrar (inscrição temporal da narrativa) e o de construir (edificação espacial da arquitetura). Na abordagem da arquitetura por meio da narrativa, a sua reflexão sobre a produtividade da linguagem inclui uma crítica da semelhança entre o estruturalismo linguístico e o formalismo espacial.²¹ O paralelo entre narração e construção a partir da sua teoria da tríplice *mimesis* é entre a síntese temporal do heterogêneo e a “síntese espacial” na arquitetura. Nos termos de sua teoria da narrativa, a refiguração diz respeito à experiência que o ato de leitura da obra literária oferece; é ela que corresponderia, espacialmente, à habitação como resposta humana ao ato de construir. Essa noção fenomenológica de habitação permite compreender a obra de arquitetura, construção considerada como estruturada de forma semelhante à do texto, como o lugar de memória que configura uma vivência do passado, um presente “vivo” e uma proposta de futuro. O nível mais interessante é o que Ricœur denomina de “intertextualidade espacial”, a partir disso que a obra de arquitetura será considerada enquanto projeto utópico, de vida e de organização da cidade em uma perspectiva na qual a função prática da obra, ressaltada ou

experiência pessoal. A música cria em nós sentimentos que não têm nome; amplia nosso espaço emocional, abre em nós uma região na qual poderão figurar sentimentos absolutamente novos” (1997, p. 237). Outra forma que ele escolheu para abordar a obra de arte musical, mesmo que brevemente, é encontrada na sua análise da teoria do imaginário de Sartre em *Lectures* – tal arte é descrita a partir da pintura não-figurativa como modo de “irreal”: “A única diferença é que na música a performance é um objeto temporal e, portanto, não tem subsistência, enquanto na pintura há um objeto espacial permanente. Mas o status do objeto temporal e do objeto espacial é o mesmo; cada um é um análogo de um irreal para o qual sou direcionado. Não posso alcançar o autor, o pintor ou um Beethoven em outro lugar que não no análogo do objeto irreal que ele me propõe” (L14, p. 284).

²¹ Cf.: “[...] as preocupações formais que prevalecem em tal estilo, em tal escola, devem ser comparadas com o estruturalismo na narratologia, portanto, com o formalismo. O risco, então, é que as preocupações ideológicas do construtor importem mais que as expectativas e necessidades decorrentes do ato de habitar” (2016a, p. 26).

negada por uma ideologia, prevalece sobre o seu aspecto estético.²²

Voltaremos às passagens que Ricœur oferece entre a sua leitura da arte e as suas teorias. O que podemos entender como pressuposto nesse intercâmbio é que ele aborda a arte por meio de sua concepção de linguagem: afirmando a necessidade de uma “cultura verbal”, sugerindo que é a capacidade reflexiva da linguagem que permite falar sobre a arte em geral. Ele pergunta inclusive se poderíamos conceber a arte em seres sem linguagem, e se a ideia da iconicidade do fantástico seria concebível caso não existisse tal capacidade de significar por meio de palavras e de imagens: “A possibilidade de ‘falar sobre’ pertence sem dúvida ao caráter de significação associado aos signos verbais e não verbais e a sua capacidade de serem interpretados mutuamente” (2017, p. 208). E, no entanto, não podemos restringir a análise ao conceito de metafórico generalizado sem explicar como a obra articularia seus significados.

Na descrição de *Nuclear Energy*, mencionada anteriormente, a obra é identificada com uma polissemia ou densidade linguística comparável à da metáfora; não sabemos, porém, como identificar a metaforicidade da obra, apenas que ela representa diversas figuras. Elas resultam de fatores externos à estrutura da obra: local onde está, o que ocorreu ali, o cientista. Além disso, suas análises sobre obra de arte e estética, coerentes da perspectiva da apreciação, não incluem a reflexão sobre a função que elas desempenham na hermenêutica. Ricœur não afirma a implicação direta, tal como faz na sua defesa da relação entre as análises freudianas da arte e a psicanálise, argumentando serem falsos os escrúpulos de Freud, mas estratégicos quanto ao limite da psicanálise na interpretação da arte.

Finalmente, a análise da produtividade da linguagem que remeto às análises sobre arte e estética está relacionada à ideia de ficção heurística. Ela percorre toda a investigação de Ricœur sobre como os fenômenos de “acréscimo de sentido” modificam nossa experiência cotidiana. A metáfora tem uma função relevante entre os fenômenos que permitem expressar e compreender nossa relação com o mundo. No que diz respeito à expressão e à compreensão estética, ela está implicada na tarefa de restituição que o pintor cumpriria a partir de um ponto de literalidade ou da descrição anterior. É expressão própria da referência produtiva da ficção.

Podemos nos apoiar no debate entre Ricœur e C. Castoriadis sobre a distinção entre produção e criação, em como eles chegam até Cézanne para pensar o que significa a

²² Cf.: “Ora, esta primeira leitura [ver a nota anterior] não se limita à interpretação das ‘configurações’ sedimentadas do passado, mas se projeta também para o futuro da arte de construir, no que justamente merece o título de projeto arquitetônico. É assim que, em um passado ainda recente, do qual os atuais construtores estão tentando se afastar, os membros da escola Bauhaus, os discípulos de Mies van der Rohe, os de Le Corbusier pensaram em sua arte de construtores em relação aos valores da civilização aos quais aderiram, em função do lugar que atribuíram à sua arte na história da cultura” (2016a, p. 27).

tarefa de restituição do pintor. É a tarefa de “fazer jus” no sentido de “representar” algo, de que é preciso restituir a sua singularidade como se o pintor estivesse pagando uma dívida por meio de “construções que visam ser reconstruções”:

Trata-se, de certo modo, de uma tarefa de restituição. Uso aqui a palavra restituição no sentido que ela assume na pintura quando se fala da representação [*rendu*] de uma paisagem, e o verbo “restituir” [*rendre*] nos dois sentidos da palavra. Por um lado, é preciso pagar uma dívida; por outro, é preciso fazer uma obra de criação, uma criação que é, ao mesmo tempo, a libertação de um devedor insolvente (Castoriadis, Ricœur, 2016b, s.p.).²³

Segundo ele, a tarefa de restituição demandada pelo sentimento de dívida (*dette*) do pintor seria realizada por meio de um procedimento associado à produção da visualidade e da legibilidade. O esforço do pintor para expressar e restituir algo seria similar ao do autor que, por meio da obra, questiona o que significa produzir o real, ou melhor, expõe a questão sobre o que é o real.

Essa analogia, veremos, surge na teoria narrativa a partir da “dívida” do pintor e do historiador, ela será útil para comparar o seu exemplo de tarefa do pintor com o paradigma da pintura que Merleau-Ponty pensa a partir de Cézanne. Uma condição para conduzi-la é explicitar a relação entre a tese da produtividade da linguagem e a da imaginação e as suas afirmações sobre a pintura ser o exemplo de produção de uma nova maneira de ver. A relação é apropriada para entender a posição de Ricœur na conversa com Jean Bazaine: “A passagem pela pintura já era um fora do real e ao mesmo tempo uma renovação daquilo a que chamamos de real” (Ricœur apud Bazaine, 1997, p. 68).

Ao analisar as obras de arte, por mais breve que seja a análise, Ricœur consegue ir além de uma simbologia primária. No capítulo 8, dedicado à dimensão estética, mostrarei como a interpretação de uma gravura de Dürer confirma isso. Suas análises de dois quadros de Rembrandt também confirmam. É o que mostro agora como exemplo do alcance das suas interpretações.²⁴ Ao analisar “Aristóteles contemplando o busto de Homero” (1653), Ricœur

²³ Para esclarecer a polissemia do verbo *rendre* em francês e sua difícil tradução para o português, a nota 48 que os tradutores dedicam ao problema é relevante: “Ricœur faz aqui um jogo de palavras que é praticamente impossível de traduzir em português sem que haja uma perda parcial do seu sentido. Partindo da polissemia do verbo *rendre*, que aqui traduzimos por ‘restituir’, mas que também pode significar, entre outras coisas, ‘devolver’, ‘representar’ ou ‘produzir’, joga com a sua proximidade com o substantivo ‘rendu’ que, por sua vez, tanto pode ser aquilo que é ‘restituído’ (i.e., devolvido) como algo que é ‘representado’ sendo que, nas belas-artes, remete para a qualidade da expressão e do seu resultado” (Castoriadis, Ricœur, 2016).

²⁴ A análise do quadro “Aristóteles” está na entrevista concedida a Edmond Blatten e publicada em *L’unique et le singulier* (1999). A do quadro “Autorretrato” está no texto “Sobre um auto-retrato de Rembrandt” publicado em *Lectures 3* (1996 [1992]). O caráter de ambos é pessoal, o primeiro a respeito de como Ricœur vê a atividade filosófica, o que a simboliza, o segundo a respeito do que a

comenta um detalhe no quadro “que não é notado se não somos conduzidos por um bom guia” (1996, p. 1): na medalha que Aristóteles usa há o poder político simbolizado por Alexandre. Ele afirma que a medalha apresenta a política como pano de fundo da relação entre a poética (o busto de Homero) e a filosofia; a leitura da medalha guia a da composição do quadro e retorna à simbolização da atividade filosófica.

Ao analisar “Autorretrato” (1660), Ricœur privilegia a exigência do autorretrato ao seu espectador. Segundo ele, é a exigência de construir a identidade do pintor. Ele define a forma de alcançar a “conjunção entre saber biográfico e análise pictural” como ato de “refazer, na imaginação, o próprio trabalho do artista pintando a si mesmo” (1996, p. 14). A definição mostra o que para ele é um movimento duplo de projeção de dados biográficos do pintor sobre o personagem retratado no quadro e de reincorporação da análise pictural aos dados. O “estilo” surge na análise como singularidade oferecida pelo pintor, mas sua vida e sua “escritura pictural” seriam “duas pontas da mesma corrente” (*Ibid.*).

As análises mostram sua admiração pelas obras e até a parcialidade do filósofo na interpretação da arte. Poderíamos falar de intervenção da filosofia na pintura. Por outro lado, ao criticar a análise de Ricœur do primeiro quadro, Marc de Launay (2013) intitula seu artigo de “uma intervenção da pintura em filosofia”. Ele mostra o risco de esquecer o que a obra tem a dizer, respeitar sua autonomia é parte do trabalho hermenêutico de reconstrução e evitaria o apagamento da singularidade da obra quando submetida à interpretação prévia. A tensão entre pintura e filosofia é apresentada por de Launay pela tensão entre o método fenomenológico e o hermenêutico. O primeiro teria o problema de excluir a história da arte e o segundo teria o problema de excluir as intenções da obra.²⁵

experiência estética do quadro demanda a ele, espectador, amante da arte. Cf.: “Entre o eu [*moi*], visto no espelho, e o si, lido no quadro, inserem-se a arte e o ato de pintar, de se descrever [*dépeindre*]. Vã, então, é a questão de saber se esses traços são realmente os do artista nessa época. Jamais saberemos. Ou antes, a questão não tem sentido: já que o que ele pôde descobrir em seu rosto é exatamente o que ele pôs em seu retrato. À imagem especular desaparecida sobrevive um retrato que o pintor deixou de olhar, mas que tem, para sempre, o poder de nos olhar” (1996, p. 15).

²⁵ Marc de Launay tem como ponto de partida a análise de Ricœur, mas ao criticá-la, ele defende que o método fenomenológico e o método hermenêutico devem respeitar a autonomia da obra pictórica. Ao reconstruir o contexto do quadro – pintura, recepção, etc. e assentar que a finalidade da interpretação é demonstrar o que faz a obra ser singular, de Launay propõe aliar fenomenologia e hermenêutica para renovar a interpretação da obra de arte pictural. Ele apresenta sua própria interpretação de “Aristóteles contemplando o busto de Homero”. Cf.: “A confiança que o pintor deposita na sua arte, apesar dos limites que ela integra, permite concluir que a ordem conceitual, apesar dos seus triunfantes êxitos, terá sempre a necessidade de recorrer ao registo metafórico pelo qual uma renovação corre o risco de ser produzida. Não é mais a Filosofia colocada entre a Poesia e a Política, mas Aristóteles, o envelhecido autor da *Poética* cuja teoria da *mimésis* é impotente para abraçar o futuro da arte e cujo olhar se perde como no vazio” ([link](#)).

Essa breve menção às tensões entre pintura e filosofia concerne à intenção de pensá-las na hermenêutica de Ricœur a partir da reconstrução de suas interpretações. O objetivo será fazê-las produtivas para as análises futuras. Assim, suas análises dos quadros de Rembrandt diferem-se naquilo que podemos associar às teorias incorporadas: a primeira vinculada aos símbolos e à história, como veremos em *MHO*; a segunda vinculada ao tema da identidade narrativa e aos enigmas biográficos, como veremos na sua leitura da psicanálise. Remeterei a associação entre as análises de obras de arte e as teorias de Ricœur ao poder de redescrição captado pela iconicidade e aos recursos que permitem mostrar como ele desenvolve uma concepção de ficção que ultrapassa a esfera do discurso em direção à esfera artística – noções como “augmentation iconique”, “estilo”, “*depiction*”, etc. Esses recursos apontam a questão que norteia a sua teoria da ficção: a “referência produtiva”. O problema encontra o da representação como forma de expressar o real, a questão é saber de que forma os estudos de Ricœur sobre o “acréscimo de sentido” são investigações sobre modos de redescrever o mundo por meio de outros modelos de representação. Defendo que as questões concernem às possibilidades da linguagem no seu uso figurativo.

Defenderei nos próximos capítulos duas propostas em prol da conexão entre essas investigações e a hermenêutica crítica: a demitização da concepção de linguagem de Ricœur e a ênfase pragmática na sua concepção de imaginação. Concebo-as como propostas de renovar das teorias da metáfora e da ficção desenvolvidas por ele e como possibilidade de moldar o vocabulário que influenciará a dimensão estética da sua hermenêutica. Nas afirmações sobre arte encontramos um vocabulário que afirma o pressuposto da participação da mediação linguageira na experiência estética e uma relação entre arte e linguagem lida pelo viés da hermenêutica ontológica, são afirmações que põem a questão sobre a concepção de linguagem que é pressuposta nessa participação e nessa relação.

Vemos também outro aspecto do paralelo que Ricœur faz entre obra de arte e linguagem. Há mais afirmações sobre a “*mise en forme*” da obra que sobre um “inefável” que demandaria estruturação por meio da obra. Ele evita o argumento de que possamos considerar a experiência estética enquanto experiência mística, religiosa, etc. Ele faz isso ao distinguir a função ética de orientar a ação da suspensão estética da ação apelando à imaginação – afirma que, para a arte, “a imaginação é o não-censurável”.²⁶ Mas o “inefável” não é excluído,

²⁶ Cf.: “Toda vez que configurações se tornam costumeiras e se transformam em injunções, ‘eticizando’ a estética de alguma forma, há a necessidade de um momento de ruptura, de provocação, como mostram, na música, os exemplos de Schoenberg, de Varèse ou de Boulez. Isso é para recuperar a livre expansão do imaginário, definido por essa capacidade não-censurada. [...] O que não devemos

mesmo a noção de singularidade diria respeito a tal noção tanto quanto à de estilo. Insistirei que a noção de estilo serve de contraponto ao psicologismo que poderia cooptar a de singularidade na análise de Ricoeur. O “estilo” da obra é relevante pois captaria a expressão da singularidade, fenômeno que interessa ao hermenêuta, torna-a acessível pela obra, importa para a objetividade da análise da obra de arte.

Nesse sentido, teorias da interpretação podem ser mais ou menos dependentes da concepção de linguagem da tradição hermenêutica, dependendo dos seus objetivos, mas o que permanece comum é a conquista da distância crítica e de fronteiras da interpretação ampliadas às custas de conflitos. Assim, apenas após o desvio pelas opções e paradoxos da hermenêutica de Ricoeur que retornarei à relação entre figuração estética e redescrição metafórica na arte. A hipótese deixada em suspenso é a de que ele não distingue explicitamente entre filosofia da arte e da linguagem – ele deveria? Está em jogo a dimensão estética de uma hermenêutica hesitante entre a sua vertente metódica e a sua vertente ontológica. Essa hesitação, porém, é o resultado da consciência de que o *front* hermenêutico obriga a reconhecer a linguagem como “lugar” por excelência da compreensão – o que a vertente ontológica atesta a partir da ênfase no caráter linguageiro da compreensão e da luta contra a distância. Mas o *front* hermenêutico também obriga a reconhecer a luta *na* distância como procedimento legítimo da análise desse caráter linguageiro – o que a vertente metódica atesta a partir da ênfase no trabalho crítico de interpretação. O diálogo entre tais vertentes deve ser buscado, Ricoeur afirmava no seu verbete sobre “filosofias da linguagem” (1971), pelo reconhecimento dessas diferenças e pelo diálogo com outras teorias da interpretação. Ele será buscado aqui a partir da construção da dimensão estética da sua hermenêutica.

fazer é derivar uma ética de uma estética, o que é a contrapartida da libertação da estética da ética” (Ricoeur, 2017, p. 213).

Capítulo 2 O *front* da produtividade da linguagem: tarefa da interpretação

O objetivo deste capítulo é analisar a defesa da tarefa de interpretação da produtividade da linguagem que define a hermenêutica de Ricœur. Em relação às concepções de linguagem que compõem a tradição hermenêutica, a sua pode ser explicitada pela tese, encontrada na obra de Wilhelm von Humboldt, de que a linguagem e o discurso “modelam o mundo”.²⁷ Proponho um processo de demitização (*démythisation*) na concepção de linguagem de Ricœur. O ponto é que a sua defesa do alcance da produtividade da linguagem não obriga o comprometimento da sua hermenêutica com certos embaraços epistêmicos/críticos provenientes dessa tradição.

O processo de *démythisation* que proponho visa enfatizar a inteligibilidade da referência metafórica. Nesse sentido, é próximo da exigência de “limitar” o discurso poético, mencionada no prefácio de *MV*, para alcançar uma noção inteligível de “verdade metafórica” (1975a, p. 11). O alvo ali é o “pensar poetizante” de Heidegger. Porém, Ricœur não efetua tal limitação e o seu procedimento de distinguir dois vocabulários na filosofia de Heidegger é questionável – a “verdade metafórica” incorpora parte do vocabulário do “pensar poetizante”. O processo de *démythisation* é próximo da argumentação de C. M. Turbayne em prol da “abstinência ontológica” do discurso metafórico e que pode envolver a descrença no poder da metáfora (1975a, p. 319). Pensamos também na “*démythologisation*” que Ricœur afirma no contexto religioso. Nosso caso não é o da descrença no poder da metáfora, portanto, não é: “De um lado, *démythiser* é reconhecer o mito enquanto mito, mas a fim de renunciar a ele; nesse sentido, é necessário falar de *démystification*” (2013b, p. 447). Poderia ser: “De outra parte, *démythiser* é reconhecer o mito enquanto mito, mas a fim de liberar o fundo simbólico; é necessário então falar de *démythologisation*” (*Ibid.*). Porém, a *démythisation* marca melhor o nosso objetivo de contornar um vocabulário identificado com a mitologização da linguagem comum.

²⁷ Dito de outro modo, linguagem e discurso mediam entre “homem” e “mundo”. Definições similares são encontradas em outras obras de Ricœur e serão discutidas ao longo da tese: “[...] a linguagem em seu conjunto e enquanto tal como mediação entre o homem e o mundo, entre o homem e o homem, entre si e si mesmo. A linguagem surge então como o que eleva a experiência do mundo à articulação do discurso, como o que funda a comunicação e produz o homem enquanto sujeito falante. Ao assumir implicitamente esses postulados, a semântica retoma por sua conta uma tese de ‘filosofia da linguagem’, herdada de von Humboldt. Mas o que é a filosofia da linguagem, senão a própria filosofia enquanto esta pensa a relação do ser com o ser-dito? [Sua nota 97, aqui, é relevante para esclarecer a concepção]: Não se confunda esta tese com a interpretação que Lee Whorf deu a ela: dizer que a linguagem dá forma simultaneamente ao mundo, à troca inter-humana e ao próprio homem não é atribuir à estrutura lexical ou gramatical da língua esse poder formativo, é dizer que o homem e o mundo são modelados pelo conjunto das *coisas ditas* em uma língua, pela poesia, mas também pela linguagem comum e pela ciência” (2000, p. 466 [alterada]).

Entendo por mitologização da linguagem o viés das abordagens da linguagem que pressupõem a passagem do “acréscimo de sentido” ao “acréscimo de ser” no vocabulário da “evocação”. Ricœur glosa a hifenização no vocabulário do Heidegger tardio, mas não insere a sua abordagem da linguagem entre as próximas da “abstinência ontológica”. Sobre diferentes vocabulários em Heidegger, ele distingue, em *MV*, entre o vocabulário de *Ser e Tempo* e o de *A caminho da linguagem*, e entre os questionamentos sobre o “ser” que ajudam a hermenêutica a investigar o “dizer” da linguagem, e os que não ajudam porque ultrapassam os limites de uma discussão articulada sobre linguagem e “ser”. Para a questão do termo “démithisation”, terei em mente a distinção entre vocabulários identificados com abordagens distintas da noção de “verdade metafórica”.

Retomo a interpretação do termo no contexto religioso da filosofia de Ricœur, no qual ele afirma a *double fonction de la démythisation*, para explicitar a nossa utilização. No contexto religioso, a demitização é uma crítica interna à religião e se difere da crítica externa, a desmistificação: só a última pode ser confundida com a denúncia da alienação religiosa. Isso interessa porque a crítica interna à linguagem religiosa não se confunde com uma apologia de desmascaramento de nossas crenças. Nesse sentido, o crente religioso reconhece o mito para liberar seu fundo simbólico, não para renunciar a ele e, por meio disso, desmistificar a crença. No contexto filosófico a crítica interna à concepção de linguagem de Ricœur será realizada, por sua vez, a partir da crença na referência do discurso. Mas reconhecer a produtividade da linguagem não implica a referência metafórica em um paradoxo “incontornável” cuja solução única, na sua teoria da metáfora, seria a postulação dessa referência (1975a, p. 388).

O propósito da hermenêutica de Ricœur de alcançar a compreensão por meio do par interpretação/explicação é dificultado pela sua defesa da produtividade da linguagem no vocabulário da mitologização. Na sua teoria da metáfora, a referência metafórica envolve a suspensão promovida pelo discurso poético e a redescritção da realidade oferecida pelas ficções heurísticas. É a partir dessa concepção de linguagem que Ricœur arbitra entre campos aparentemente tão afastados como o epistemológico e o poético. O processo de demitização é necessário para resolver o conflito entre seu esforço de construir pontes entre hermenêuticas rivais, sem esperar que elas deixem de ser rivais, e a concepção de linguagem como “manifestação”. O processo é necessário para recuperar esse esforço, uma vez que ele mostra como a inteligibilidade da prática languageira torna-se problemática se a capacidade da linguagem de comunicar é preterida em prol da capacidade de evocar e de “fazer segredo”.

A raiz do conflito está em considerar a dimensão ontológica da linguagem como o paradigma da produtividade linguística. Por certo, a concepção de linguagem de Ricœur está

ancorada na tradição hermenêutica a qual ela pertence, portanto, as noções de compreensão e de conhecimento que a caracterizam são alcançáveis pela mediação da linguagem.

Na análise dos fenômenos de “acréscimo de sentido” que proponho, a implicação da linguagem em uma ontologia de matriz heideggeriana é tomada como mero horizonte. Dito de outro modo, a defesa da produtividade da linguagem não obriga defini-la como a “poética do ser” a define. É disputável se, para sustentar tal poética, bastaria identificarmos “acréscimo de sentido” e “acréscimo de ser”.²⁸ Entendo a poética de Ricœur a partir da “ontologia como horizonte” sem assumir a passagem de um acréscimo a outro. Interpretarei suas defesas da referência metafórica e da “veemência ontológica” do discurso poético como conflito aberto. A influência da concepção de linguagem de Heidegger na teoria da metáfora concerne ainda à tensão entre o “ver-como” (*voir-comme*) e o “ser-como” (*être-comme*). Segundo entendo essa tensão, o vínculo entre a linguagem e a sua capacidade de dizer “o que é” pode ser afirmado por meio de diversas abordagens e diversos vocabulários.

O interesse de Ricœur na produtividade da linguagem remonta aos anos 1960, ao ensaio sobre Freud e à leitura de Husserl. O objetivo era encontrar uma filosofia da linguagem a partir da qual confrontar-se-iam produtivamente as diversas abordagens linguísticas daquele momento.²⁹ A busca por tal filosofia inclui a defesa da produtividade e a crítica ao discurso científico – crítica restrita ao ideal desse discurso de uma “linguagem bem-feita” que valeria para todos os discursos. Sua posição é ir contra um ideal de univocidade, que seria a tentação do discurso científico, e a favor de uma aproximação por meio da função heurística da metáfora e do modelo. Essas posições encontram-se em artigos dos anos 1970 que comparam

²⁸ Samuel Lelièvre (2014) e Jean-Marc Tétaz (2014), por exemplo, enfatizam o “acréscimo de sentido” por meio da noção de referência. László Tengelyi (2007), Timo Helenius (2012) e Yvon Inizan (2016) enfatizam o “acréscimo de ser” por meio da noção de “veemência ontológica”. Tengelyi defende haver continuidade entre “redescrição” e “refiguração” no que concerne à “verdade metafórica” (2007, p. 164). Tétaz defende posição diferente ao criticar a relação entre referência metafórica e “veemência ontológica” da linguagem, ambas afirmadas por Ricœur; isto é, ele aponta para a tensão entre duas orientações – semântica e ontologia – nessa concepção de linguagem: “O ponto ontológico da teoria da metáfora desenvolvida por Ricœur, portanto, destaca os limites de sua recepção da filosofia analítica. Ao querer substituir a análise filosófica da linguagem dentro da estrutura sistemática fornecida pela fenomenologia, a hermenêutica de Ricœur acaba em uma posição eclética por querer reconciliar o irreconciliável” (2014, pp. 76-77).

²⁹ Em um texto de 1966, “Le dernier Wittgenstein et le dernier Husserl sur le langage”, o analisarei em detalhes na sequência, podemos ler: “Ora, temos um interesse em comum: a *linguagem*. O problema da linguagem é hoje o ponto de encontro e de confronto de todas as filosofias; talvez até encontrássemos uma visada comum entre elas. Estamos todos em busca de uma grande filosofia da linguagem, que também exige disciplinas tão diversas quanto a psicanálise e a exegese” (2014, p. 7).

o discurso científico e o discurso poético.³⁰

Nesses artigos, a análise de duas frases de Wilhelm von Humboldt mostra a base da concepção de produtividade da linguagem que será desenvolvida na sua teoria de metáfora. A primeira frase define a linguagem como o “uso infinito de significados finitos”;³¹ a segunda afirma: “A linguagem, enquanto discurso (*Rede*), está na fronteira [*frontière*] entre o expresso e o não expresso. Sua visada, seu objetivo, é o de empurrar essa fronteira ainda mais longe” (1972, p. 106); mesmo que os editores do artigo afirmem que a frase não foi identificada pelo tradutor de Humboldt, o comentário de Ricœur, “A própria interpretação também se encontra neste *front*” (*Ibid.*), é a pista de leitura para a sua comparação entre o discurso científico e o poético.

A diferença entre *frontière* e *front* revela o modo como Ricœur assume o conflito das interpretações e como ele entende a função da linguagem de articular nossa experiência de mundo.³² *Front* apresenta bem uma situação de confronto entre o “fechamento” da linguagem por métodos que a instrumentalizam e a “abertura” da linguagem ao discurso. Nesse sentido, entre a “abertura” e o “fechamento”, seria necessário, segundo ele, evitar a perda da mediação da compreensão da realidade pela linguagem. A leitura de Ricœur da tese humboldtiana de que a linguagem e o discurso modelam o mundo faz parte, portanto, dessa situação conflitual.

As frases dizem respeito à noção de interpretação em sentido amplo (*Hermeneia*) e necessitam ser articuladas para entendermos a passagem de uma análise semântica à análise hermenêutica. Por meio dessa articulação e dessas análises poderemos julgar a suficiência da poética de Ricœur em sustentar sua concepção de linguagem na função heurística do discurso poético. Ao analisar a afirmação do “uso infinito de significados finitos”, ele apresenta o

³⁰ “Puissance de la parole: science et poésie” (1975c); “Word, Polysemy, Metaphor: Creativity in Language” (1991a); o terceiro, que faz par com esse na análise de Humboldt, é “La métaphore et le problème central de la herméneutique” (1972).

³¹ Cf.: “Este artigo é sobre os aspectos criativos da linguagem. No entanto, devemos evitar banalidades sobre este tópico formidável. Uma sugestão e guia úteis podem ser encontrados no famoso aforismo de Wilhelm von Humboldt que descreve a linguagem como um uso infinito de meios finitos” (1991a, p. 65).

³² Conferir em inglês: “‘Language as discourse lies on the boundary between the expressible and the inexpressible. Its aim and its goal is to push back still further this boundary.’ Interpretation, in its proper sense, similarly lies on this frontier” (2016d, p. 138). A diferença entre “fronteira” e “front”, que a tradução americana preserva entre *boundary* e *frontier*, traz a diferença entre “fronteira”, e sua conotação política de acordo, e “front”, que sugere a situação não pacificada. Em entrevista a Philippe Dessaint sobre a definição do conceito de “fronteira”, Michel Foucher explicou a mudança de sentido do termo “front” para “frontier/frontière”: “Transformamos as velhas linhas de *front* [...] Porque frente [*front*], fronteira [*frontière*], em francês, vem de *front*, linha de *front*. Linha de *front* – *frontier* – *frontière*. Transformamos as antigas linhas de frente em fronteiras pacíficas. Nós as abrimos” ([TV5 Monde](#)).

contraste referido na frase da seguinte forma: a produtividade da linguagem consiste na composição de efeitos infinitos em frases e discursos a partir de signos finitos, da estrutura lexical e sintática da língua. O exemplo dessa infinidade é dado pela citação do 23§ das *Investigações filosóficas*, mas ele logo esclarece que seu interesse é no infinito da composição e não no infinito do inumerável de Wittgenstein.

Ricœur aborda a composição no nível do discurso utilizando a distinção entre uma linguística focada na palavra, na qual a língua é um sistema fechado de signos, e uma linguística focada na produção de sentido na frase e no discurso. Ele opta pela linguística do discurso por considerar a linguagem pela sua função de mediar e de referir a realidade. Isso o obriga a confrontar certas noções que são tradicionalmente focadas na palavra. É o caso da polissemia, que dividiria os discursos científico e poético pelas suas estratégias contra ou a favor, e da metáfora enquanto procedimento do discurso poético para preservar e aumentar a polissemia. A inteligência da análise está em abordar as estratégias dentro do escopo comum ao discurso poético e ao discurso científico.

A polissemia é a característica das palavras na linguagem natural de significar mais de uma coisa. As palavras adquirem seu significado no contexto da frase e nas entidades semânticas que participam da função referencial do discurso. A polissemia, na condição de significado potencial da palavra, é um fato da língua, mas é um efeito do discurso quando sua função de sensibilidade ao contexto atualiza esse significado. Segundo Ricœur, a polissemia participa da função de economia da linguagem, ao nível do código, e da função de dependência ao contexto, ao nível da mensagem. A função de economia reduz o potencial semântico das palavras e auxilia a seleção entre os significados disponíveis ao falante; mas a seleção é regulada pelo contexto de uso que atualiza os significados disponíveis no léxico e assim tornaria as palavras determinadas no discurso. A polissemia permite a composição de uma variedade de efeitos de significado a partir da estrutura econômica da língua. Tal aspecto positivo da polissemia, relativo aos usos potenciais do discurso, é denominado por Ricœur de dialética entre economia e novidade e, segundo ele, prefigura a dialética entre significados finitos e usos infinitos.³³

³³ Cf.: “Esta dialética ocorre no processo concreto pelo qual decodificamos uma determinada mensagem e que podemos chamar de interpretação no sentido mais abrangente da palavra. A mensagem mais simples transmitida pela linguagem natural deve ser interpretada porque todas as palavras são polissêmicas e recebem o seu significado real a partir da conexão com um determinado contexto e uma determinada audiência contra o pano de fundo de uma determinada situação. Interpretação neste sentido amplo é um processo pelo qual usamos todos os determinantes contextuais

A polissemia, porém, acarreta um problema para a interpretação, uma vez que ela traz o risco da ambiguidade. Para comunicar algo é necessário uma relativa univocidade nas palavras, e a ambiguidade torna o discurso disfuncional. Ser aberto a várias interpretações, a ambiguidade do discurso, acarreta em equívocidade, hesitação entre interpretações, e em mal-entendido – os efeitos da equívocidade e da ambiguidade no processo de comunicação. Na linguagem comum, a polissemia é reduzida por regras sintáticas e regras semânticas de composição, por um senso de pertinência verificado no diálogo. Assim, a polissemia seria controlada pelos indícios de univocidade que o falante oferece ao ouvinte. O risco do mal-entendido, porém, permaneceria.

Ricœur distingue o discurso científico e o discurso poético pela estratégia adotada para lidar com o risco do mal-entendido. O primeiro pretende eliminar a ambiguidade por meio de procedimentos, o segundo pretende comunicar experiências preservando/aumentando a polissemia da linguagem. Uma importante ressalva: sua análise é restrita à ciência definida como um tipo de terapia contra o mal-entendido e que luta contra a ambiguidade por meio dos procedimentos de definição, matematização, simbolização e axiomatização.³⁴ A estratégia do discurso científico é partir das definições da linguagem comum e refiná-las por meio de medidas taxonômicas, os termos são classificados e sistematizados; depois são introduzidos termos que denotam apenas entidades quantitativas, isto é, vocábulos capazes de denotar entidades mesuráveis; um terceiro procedimento é trocar palavras por símbolos matemáticos, cortando assim a ligação com a linguagem natural. Por último, por meio da axiomatização, são prescritas as regras de leitura do simbolismo dentro de uma teoria, o que constitui o procedimento final desse discurso contra a ambiguidade.³⁵

Após listar os procedimentos, Ricœur descreve a recorrente tentação de estender

disponíveis para entender o significado real de uma determinada mensagem em uma determinada situação” (1991a, p. 71 [m. t.]).

³⁴ Cf.: “Falando de linguagem científica, não estamos falando da ciência em si, o que seria ridículo, mas da retificação que o empreendimento científico impõe ao discurso. Deste ponto de vista, a linguagem científica pode ser definida pelos procedimentos defensivos que ela direciona contra a ambiguidade da linguagem” (1975c, p. 165); “Na seguinte análise, não falarei da linguagem científica em geral, mas apenas do ponto de vista da terapia do mal-entendido e, portanto, em conexão com o tratamento da ambiguidade. Deste ponto de vista limitado, a linguagem científica pode ser definida pelas medidas defensivas que ela toma contra a ambiguidade” (1991a, p. 74).

³⁵ Um procedimento para a correção de mal-entendidos é a escolha de uma definição e o respeito estrito por ela. Por exemplo, dentro da teoria newtoniana, a definição de força corresponde a força igual a massa vezes a aceleração (“ $f = ma$ ”); se passarmos para a teoria einsteiniana os termos mudam, por exemplo, a definição de massa. Não é possível meramente substituir “ m ” por “ f/a ” na fórmula de Einstein (“ $e = mc^2$ ”). No contexto da sua teoria, massa possui outra definição (igual a “ e/c^2 ”). Considera-se uma definição relacionada a toda a teoria e não apenas uma parte.

essa estratégia para todos os discursos e construir uma “linguagem bem-feita”. Há razões, ele afirma, para pensar que o projeto não é realizável: as estratégias e os objetivos da linguagem comum e as das linguagens artificiais são diferentes. Enquanto a primeira visa à comunicação, a segunda visa garantir a univocidade de um argumento. Ele afirma também, seguindo Roman Jakobson, que a sensibilidade das línguas naturais ao contexto assim como a irredutibilidade da linguagem comum à formalização são condições para a produtividade do discurso poético e do científico, ambos seriam transformações da linguagem comum.

O discurso científico conserva a validade do seu objetivo de codificar os seus argumentos para garantir a identidade do significado sem mudança contextual. O discurso poético tem estratégia oposta em relação à ambiguidade: o seu objetivo também é diferente, trata-se de comunicar a experiência pelos efeitos de significado extraídos da polissemia. Uma forma de fazê-lo é por meio da metáfora.³⁶ Nessa análise da estratégia do discurso poético, a metáfora é entendida como um efeito do discurso que ocorre na frase. Ao contrário da teoria da denominação, cujo foco é a palavra, a abordagem de Ricœur enfatiza a tensão entre os termos do enunciado metafórico. Vimos no capítulo 1: a inovação semântica surge pelo conflito, pela impertinência entre os termos do enunciado. Literalmente, lidos pelo seu valor lexical, eles são incompatíveis. Em razão disso, as metáforas “vivas”, aquelas que vem à linguagem pela primeira vez, acarretam novas propriedades ou uma nova estrutura de conotações criada no momento da predicação.

Segundo Ricœur, tais metáforas não estão no dicionário; se forem incorporadas ao léxico tornam-se fato da língua. Mas, justamente pela metáfora “viva” só existir no instante da colisão semântica, ela seria um efeito transitório que só tem existência contextual. A poesia, porém, está relacionada com algo mais:

[...] a poesia faz mais: não apenas cria metáforas, mas ela as preserva conectando-as a toda uma rede metafórica que não é fugaz, mas duradoura, e que faz do poema uma metáfora contínua ou sustentada. Chamo esse princípio de coerência numa rede metafórica de símbolo poético. [...] Por meio do simbolismo, a metáfora, efeito de discurso, vem estruturar, na linguagem, o profundo e cósmico ser do homem. Mas, em retorno, é sempre por meio de uma estratégia de linguagem, de que a metáfora é o procedimento mais notável, que pode ser evocado o fundo mítico-poético da

³⁶ Ricœur utiliza a análise de Jakobson do deslocamento de significado de uma palavra a outra pelo “nexo som-significado” para abordar o transporte de significado como metáfora. Ele também utiliza a definição de Jakobson da função poética da linguagem como a acentuação da mensagem em si mesma, a repetição de “figuras de som” e a similaridade entre forma fonética e significado. Cf.: “[...] Essa contaminação entre os significados induzidos pelo retorno periódico das mesmas formas ao nível sonoro pode ser amplamente chamada de *metáfora*. Com efeito, o sentido é ‘deslocado’, ‘transportado’: as palavras na poesia significam algo diferente do que significam na prosa; um halo de sentido flutua em torno deles, tanto eles são encantados [*envoûtes*] um pelo outro graças à recorrência da forma sonora”(1975c, pp. 170-171 [m. trad.]).

humanidade (1975c, pp. 173-174).

O algo a mais do símbolo poético, que ele diz podermos chamar, mas não sem perigo, de arquétipo, liga-se a “figuras esquemáticas” que, além de direcionar os significados, nos orientariam. Há uma preocupação com a permanência que o símbolo introduziria na mediação cultural e mítica entre ele e a metáfora; essa só deixaria de ser um efeito transitório através de sua “[...] relação com as estruturas profundas do desejo humano e seu enraizamento [*rootedness*] na Terra” (1975c, p. 174).

Dessa relação em que a metáfora serve às profundezas mítico-poéticas do homem saem as respostas sobre o motivo de utilizarmos o discurso poético: (a) poesia abole o mundo, ela suspende a descrição da realidade que é realizada de modo unívoco a partir de significados verificáveis. A poesia abre um “mundo”, o mundo da obra poética, por meio da imaginação. Suspende a descrição da realidade é a condição para liberar uma dimensão ontológica; (b) este “mundo”, aberto pela poesia, é o mundo do sentimento articulado pelo poema, é uma orientação que projeta nosso “ser-no-mundo”. Ricœur afirma que não há verificação para esse sentido de verdade proveniente da poesia: “[...] a poesia não propõe nenhuma adequação entre o entendimento e as coisas. Verdade, em poesia, quer dizer manifestação do que é; e isso que é manifestado, é nossa maneira de ser no ser” (1975c, pp. 176-177).

As respostas sobre o motivo de utilizarmos o discurso poético, assumidas por ele como insuficientes, à primeira vista não opõem o discurso poético ao discurso científico. Ao contrário, Ricœur propõe aproximar a função heurística das metáforas, no discurso poético, à função heurística dos modelos, no discurso científico. Na teoria da ciência, os modelos são instrumentos heurísticos para descrever algo menos conhecido nos termos de algo mais conhecido graças à similaridade de estrutura (isomorfismo parcial). Trata-se de uma ficção heurística cuja função pode, afirma Ricœur, ser estendida da teoria da ciência à teoria da poesia. Como estratégia do discurso, tais ficções aumentam nosso senso da realidade pelo aumento de nossa linguagem: nos permitem experimentar a redescoberta da linguagem e da realidade e transformam nossa maneira de ver as coisas ao revelar aspectos da realidade que não poderiam ser ditos por meio de outro discurso: “A estratégia da metáfora é ficção heurística em prol da redescoberta da realidade. Com a metáfora, experimentamos a metamorfose da linguagem e da realidade” (1991a, p. 85).

Um ponto decisivo para entender essa concepção de linguagem é saber o quanto sua poética está atrelada à defesa da dimensão ontológica da linguagem definida pela tarefa de dizer “o que é” a partir do “mistério mesmo da linguagem”. Uma forma de ler as respostas de Ricœur sobre o motivo de utilizarmos o discurso poético é: para alcançar tal dimensão há a

necessidade de identificar “acréscimo de sentido” e “acréscimo de ser”. A identificação seria crucial para sua poética. Essa forma, porém, ignora a dificuldade de manter a comparação entre o discurso poético e o científico junto com a defesa da “veemência ontológica”. Nesses termos, a comparação conduz à conclusão que a axiomatização seria o máximo procedimento do discurso científico contra a polissemia; e que a liberação da dimensão ontológica seria o máximo procedimento do discurso poético a favor da polissemia. Mas apresentá-los pelos seus extremos não favorece a comparação e, por consequência, nem a inteligibilidade da redescrição da realidade por meio do discurso.

A comparação diz respeito a reconhecer o momento em que o filósofo se cala para o poeta falar. Ele conclui assim “Puissance de la parole: science et poésie”, reiterando que o filósofo não pretende ser um poeta, pois só o poeta pode falar poeticamente da poesia. Mas é também uma questão sobre o vocabulário que o filósofo decide adotar em sua tarefa de pensar a produtividade da linguagem. Em diversos momentos de sua análise dessa produtividade, os discursos foram aproximados pela ficção heurística comum aos modelos e às metáforas: descobrir, inventar, redescrever o mundo da experiência cotidiana por meio da ficcionalidade.

No momento de transição da teoria da metáfora à teoria da narrativa, lemos no artigo “Mimèsis, référence et refiguration dans *Temps et récit*”, ele abandona o termo “redescrição” como sinônimo de referência metafórica. Ricœur apresenta ali razões pelas quais ele modifica a abordagem da referência na elaboração de sua teoria narrativa: “O problema da referência sofre uma transformação [...] uma reformulação aceitável do conceito de referência aplicado à narrativa” (1990, pp. 36-37). A dificuldade na referência metafórica, afirma, seria derivada de sua abordagem abrupta da redescrição: “[...] à maneira de um curto-circuito entre a expressão linguística e a realidade que ela expressa, ou, pode-se dizer, entre ‘ver-como’ e ‘ser-como’”, e ainda: “[...] como se a linguagem saltasse diretamente para além de si mesma para deixar sua marca em nossa experiência de vida” (1990, p. 31). A abordagem de *MV* não incluía o “mundo do texto” e o ato de leitura que serão propostos em *TR* enquanto mediação própria da refiguração narrativa. Nessa trilogia, em que a *mise-en-intrigue* é uma resposta às aporias da temporalidade, há menos suspeita ao “como-se” da experiência *fictive* do que em *MV*.

O problema da concepção de linguagem de Ricœur, no que concerne à tensão entre “ver-como” e “ser-como”, é anterior à sua teoria da narrativa como resposta às aporias da temporalidade; começa no seu lamento de um suposto privilégio dado ao discurso descritivo no uso do termo redescrição:

Devo dizer que não estou tão feliz com esta expressão, “redescrever o mundo”, e o

que agora estou fazendo com *TR* evitaria justamente essa expressão. Lembro-me da origem desta expressão que não é, devo dizer, apropriada ao que eu estava fazendo em *MV*. É uma transposição do campo da teoria dos modelos [...] a ajuda que eu esperava do modelo deles é que a mesma coisa acontece com a linguagem poética. Já existe um uso da linguagem que é o significado literal. Não podemos imaginar uma linguagem que seria totalmente poética. Mas é sempre contra o pano de fundo da linguagem comum, dos significados convencionais, que se dá o irrompimento da linguagem metafórica. Portanto, transferir de uma teoria de modelos para uma teoria de metáfora o conceito de descrição e de redescricao não significa que estou comprometido com uma filosofia representacional da descrição. Significa apenas que, exatamente como dissemos, é impossível questionar tudo em uma discussão sem ter um pano de fundo (Ricœur apud Reagan, 1996, p. 106).

Essa resposta de Ricœur a Charles Reagan surge logo antes de suas palavras sobre o caso do pintor cujo dever é restituir algo singular que demanda ser realizado. Analisarei a questão do ponto de vista da dimensão estética no capítulo 8, mas aqui se anunciaria o fim de uma aproximação da função heurística da metáfora à dos modelos. Se assumimos que não se trata da mera substituição de “redescricao” por “refiguração”, a noção de referência produtiva como forma de expressão do real a partir do uso criativo da linguagem parece se afastar do vocabulário que permitiu compreender as metáfora e os modelos no mesmo quadro de análise.

O processo de demitização da concepção de linguagem de Ricœur, no ponto da teoria da metáfora que antecede seus incômodos com o vocabulário da comparação entre os discursos, evidencia a dificuldade de sustentar a noção de referência metafórica. A dificuldade resulta do conflito no acoplamento do “ver-como” ao “ser-como” e da sua forma de explicitá-lo, isto é, postulando tal referência a partir da “veemência ontológica” do discurso poético. O conflito ocorre se a teoria da metáfora implica, mais do que sugere, a passagem do “acrécimo de sentido” ao “acrécimo de ser”.

A conversão da teoria da metáfora de Ricœur à “poética do ser” ameaçaria a autonomia do discurso especulativo e iria contra a exigência, na proposta de intersecção entre esse e o discurso poético, de não os confundir. A exigência está no estudo de *MV* em que a filosofia de Heidegger é descrita como “tentativa e tentação incontornáveis”. Ela seria inspiração para a investigação do ser que leva o pensamento especulativo mais longe e “[...] tentação de que é necessário se desviar, desde o momento que a diferença do especulativo e do poético se encontra de novo ameaçada” (2005, p. 374). Tal descrição revela uma hesitação de Ricœur que termina apenas pela sugestão, formulada em *TR*, “[...] de fazer do ‘ver-como’, a que se resume a potência da metáfora, o revelador de um ‘ser-como’ no nível ontológico mais radical” (2010b1, p. 4).

Sua tese sobre a “veemência ontológica” do discurso poético é a afirmação da tensão metafórica no “ser metaforicamente afirmado”. Ela seria diferente das tensões do nível imanente do enunciado, nível do sentido. É o caso da tensão entre identidade e semelhança e

entre a interpretação literal e a interpretação metafórica que transforma a impertinência inicial em inovação semântica. Ela envolve a afirmação metafórica do verbo “ser” a partir da tensão entre o “é” metafórico e o “não é” literal:

Não seriam somente os termos [do enunciado], nem mesmo a cópula em sua função referencial, mas a função existencial do verbo ser que seria afetada por esse processo. [...] “ser-como” deveria ser considerado uma modalidade metafórica da própria cópula; o “como” não seria somente o termo da comparação entre os termos, mas seria incluído no verbo ser cuja força modificaria. [...] A questão poderia ser formulada deste modo: a tensão que afeta a cópula em sua função relacional não afeta também em sua função existencial? Tal questão é a aposta da noção de *verdade metafórica* (2000, p. 378).

A “verdade metafórica” é relacionada ao poder de redescritção do discurso poético e também à intenção “realista” vinculada a tal discurso. As aspas, de Ricœur, indicam a sua prudência diante dessa noção de verdade: com ela, a tarefa de pensar a intersecção entre os discursos envolve questionar o real, mas sem considerar o “é” metafórico como determinação – trata-se, assim, de uma equivalência construída.

Nessa etapa da teoria da metáfora, Ricœur trata de abordagens distintas do paradoxo que a noção de “verdade metafórica” traria. Para mostrar o benefício de sua abordagem, ele arbitra entre abordagens que julga inadequadas: **(a)** uma seria ingênua no que concerne à ontologia, ela é exemplificada pela “meta-poética” de Philip Wheelwright; **(b)** a outra se reduziria à *démithisation* da metáfora, ela é exemplificada pela “vigilância crítica” de C. M. Turbayne. Eis a arbitragem: **(a)** ignoraria o “não é” literal e incorreria em ingenuidade ontológica ao se comprometer com a ficção proposta pela poesia – ignora que sua função heurística passa por crença perceptiva. A defesa dessa abordagem compreende a experiência poética na dimensão extática (*extatique*) da linguagem, fora de si. A filosofia teria a tarefa de dizer o êxtase poético.³⁷ A abordagem é captada pela expressão “*tensive aliveness*” e tem implicações poético-ontológicas, vitalistas e intuicionistas.

(b) a demitização ignoraria o “é” metafórico, o reduzindo ao “*comme-si*” do juízo

³⁷ Importante ressaltar que a ênfase na experiência poética a partir da dimensão extática da linguagem e da imaginação corresponde à outra figura de linguagem (*ekphrasis*) e à outra noção de figuração. É a defendida por Richard Kearney em *A poética do possível* (1997 [1984]). Kearney desenvolve a noção de “figuração extática” a partir de conceitos da hermenêutica de Ricœur em um enfoque fenomenológico-heideggeriano. A noção de figuração que proponho pressupõe a demitização da concepção de linguagem e o acento pragmático na concepção de imaginação de Ricœur e diverge da noção de Kearney, por exemplo, no caráter antropológico enfatizado por ele: “Designar a existência do homem pelo termo ‘figuração’ é reconhecer que ele é simultaneamente projeto e receptividade de sentido (‘transcendência’ e ‘facticidade’ diria Heidegger). Porque o termo figuração, diferentemente do termo imaginação, pode significar *simultaneamente* aquilo que figura e aquilo que é figurado, a atividade de figurar e a passividade de ser figurado. [...] Em resumo, o termo ‘figuração’, com todas as suas variações gramaticais e semânticas, vai permitir-nos mostrar em diversos domínios que a existência humana é sempre *figurativa*, nunca *literal*” (1997, pp. 46-47).

reflexivo. Essa abordagem considera a distinção entre um suposto abuso mitológico (“a poesia mais a crença”) e um suposto uso válido. Ela é identificada com a exigência de instância crítica no uso de metáforas. Trata-se do cuidado que deveria ser tomado com a passagem, por meio da crença, do faz-de-conta ao fazer-criar – a abordagem é captada pela expressão “*make-believe*” e concerne ao risco da crença perceptiva. A função heurística da ficção demandaria a instância crítica sobre o enunciado metafórico e essa crítica permitiria ao “como-se” ficcional surgir como uma espécie de modulador do metafórico.

Ricœur afirma que o foco dessa abordagem estaria mais no modelo científico do que na metáfora, e que não se pode ignorar o caráter neoempirista da tese de Turbayne nem sua noção verificacionista de verdade; ele pergunta se o ponto não é que a linguagem poética “[...] faz uma incursão em um nível pré-científico, antepredicativo, em que as próprias noções de fato, de objeto, de realidade, tais quais a epistemologia as delimita, são *postas em questão*, graças a um vacilo da referência literal” (2000, p. 386); e não apenas, segundo ele, o controle que existiria nos modelos não existe na experiência poética “[...] na qual, toda vez que o poeta fala, outra coisa, que não ele, fala, na qual alguma coisa vem à linguagem sem que o poeta tenha o comando” (*ibid.*). E, finalmente, para colocar a distância quase intransponível entre as duas experiências, Ricœur questiona:

Existe alguma coisa como uma fé metafórica depois da demitização? Uma segunda ingenuidade depois do iconoclasmo? A questão demanda uma resposta diferente em epistemologia e em poesia. Um uso lúcido, controlado e concertado dos modelos talvez seja concebível, ainda que pareça difícil manter-se na abstinência ontológica do “como se”, sem acreditar no valor descritivo e representativo do modelo. A experiência de criação em poesia parece escapar à lucidez exigida por toda filosofia do “como se”. [...] Podemos criar metáforas sem nelas acreditar e sem acreditar que, de certo modo, isso é? É a própria relação, portanto, e não somente seus extremos, que está em causa: entre o “como se” da própria hipótese consciente e os fatos “como nos parecem”, é ainda o conceito de verdade-adequação que reina. Ele é somente modalizado pelo “como se”, sem ser alterado em sua definição fundamental (2000, pp. 386-387).

Ele critica o que seria a redução do alcance do discurso poético à virtualidade do “*comme-si*”. Segundo Ricœur, a crítica às duas abordagens, resumidas acima, poderia até não provar sua tese do caráter tensional da “verdade metafórica”, mas mostraria que, no emprego do verbo ser, reconhece-se, afinal, o “paradoxo incontornável” ligado a tal noção de verdade: “[...] que não há outro modo de fazer justiça à noção de verdade metafórica senão incluindo o aguilhão crítico do ‘não é’ (literalmente) na veemência ontológica do ‘é’ (metaforicamente)” (2000, p. 388). Em resumo, a resposta negativa ao paradoxo, marcando apenas o “não é” literal, faria com que a linguagem perdesse seu poder sobre o real.

Ricœur não assume as implicações poético-ontológicas, vitalistas e intuicionistas da primeira abordagem nem a abstenção da segunda a um suposto abuso. No entanto, é forte a

impressão de que ele é mais enfático em sua crítica à abordagem de Turbayne do que à “mito-poética”. Sua defesa da incursão do discurso poético no nível pré-científico e antepredicativo e da sua função de preservar o discurso científico do manipulável, dependeria da concepção de linguagem como “manifestação”, de algo que jamais está à nossa disposição.³⁸ Sua recusa de qualquer ideia de manipulável na ficcionalidade parece resultar no fato que as criações que nos fazem perceber a realidade como hipótese escapam ao nosso controle. Isto é, na denúncia de qualquer manipulável o poder da metáfora escapa ao nosso controle.³⁹

As noções de verdade e realidade não são apenas “colocadas em questão”, quando epistemologia e poesia se separam a aproximação da função heurística da metáfora à função dos modelos é interdita. Os lamentos posteriores pelo uso do vocabulário da aproximação e do termo redescricao indicam a inadequação entre tal uso e o vocabulário da “manifestação”. Para manter a aproximação, a alternativa será o processo de demitização, que inclui a crítica à herança heideggeriana na concepção de linguagem de Ricœur, pois ela enfatiza sua propensão de ir contra a manipulabilidade da linguagem. Segundo ele, ir contra em benefício do discurso poético atesta que o “dizer” não se reduz ao uso das palavras para descrever ou comunicar, e insere-se no contexto do rompimento da hermenêutica com as questões de fundamentação no âmbito da epistemologia.⁴⁰

³⁸ Cf.: “[...] a poesia preserva a ciência, impedindo-a de produzir este fanatismo do verificável que, entregue a si próprio, se propaga em fanatismo do manipulável. A poesia preserva, para a própria ciência, uma ideia da verdade segundo a qual o que se manifesta não está à nossa disposição, não é manipulável, mas permanece uma surpresa, um dom. Então a linguagem pode ser celebração do mundo – reconhecimento e hino” (1975c, p. 177).

³⁹ Ao criticar a relação entre referência metafórica e “veemência ontológica”, Jean-Marc Tétaz aponta que a tensão não se dá apenas entre semântica e ontologia, mas arrisca a exclusão dos procedimentos que o poeta/artista realiza para produzir metáforas. A questão é a seguinte: Ricœur afirma que o poeta domina a arte de produzir metáforas e ao mesmo tempo afirma que no momento da produção algo vem à linguagem sem que o poeta tenha controle sobre isso (2014, p. 76). Considerando uma dimensão estética que envolve a metafóricidade em obra, a noção de que o artista não domina a produção da sua obra parece inadequada.

⁴⁰ Tomando os devidos cuidados com simplificações, podemos ler a interpretação de Susan Sontag da relação entre linguagem metafórica e patologia como exemplo de uma noção de metáfora demitizada. Sontag aceita a definição aristotélica de metáfora enquanto transferência como seu ponto de partida e afirma: “Sem dúvida, é impossível pensar sem metáforas. Mas isso não impede que haja algumas metáforas que seria bom evitar, ou tentar retirar de circulação” (1989, p. 5). Metáforas nem sempre são “vivas” no sentido que o discurso poético nos faz crer, é a partir de uma consciência crítica a respeito delas que avaliações e manipulações na esfera linguística do agir humano adquirem eficácia na crítica social. A manipulação de metáforas faz parte de nossa “cultura verbal”, sendo uma decisão nossa participar dessa cultura ou deixá-la nas mãos dos outros. Sontag viu nas patologias o lugar de uma literalidade e do dever de expurgar algumas consequências do pensamento metafórico: “Minha tese é que a doença não é uma metáfora e que a maneira mais fidedigna de encarar a doença — e a maneira mais saudável de estar doente — é aquela mais expurgada do pensamento metafórico e mais resistente a ele. Porém é quase impossível fixar residência no reino dos doentes sem ter sido previamente

Como veremos adiante, isso coloca a questão da necessidade e da possibilidade de retorno à tais questões na hermenêutica pós-heideggeriana. Apesar da desconfiança de Ricœur com certas consequências da filosofia de Heidegger para a hermenêutica, a sua descrição das possibilidades que a sua concepção de linguagem abriria, é entusiástica. Esta é a descrição no seu verbete sobre “filosofias da linguagem”:

Em “No caminho” (*Unterwegs*), aprende-se a ultrapassar as determinações do falar enquanto uma capacidade, uma atividade, uma posse do homem – a mesma que as filosofias da linguagem exploraram, de Aristóteles a Humboldt – até a potência de *dizer*, que já não expressa o nosso poder, mas o do ser dito, e que domina e engendra o poder do homem sobre o seu querer dizer. Assim, a linguagem não é nada e se dissipa em jogos de linguagem se ela não estiver internamente vinculada pela manifestação mesma do que acontece quando o pensador fala e diz. Como o vocabulário de Heidegger atesta-o, as palavras-chave dessa filosofia da linguagem, deixar-ser, deixar-pertencer, mostrar, advir, etc., não pertencem nem à linguística nem à análise linguística na acepção dos ingleses, nem à fenomenologia, nem mesmo à analítica existencial desenvolvida em *Ser e Tempo* (1971 [s.p.]).

A questão é saber como isso influencia a concepção de linguagem de Ricœur ou o quanto dessa influência seria incorporada à teoria da metáfora. Começo pela dificuldade dessa concepção em manter o aporte da linguística e da filosofia da linguagem diante da herança heideggeriana e do seu vocabulário.⁴¹

influenciado pelas metáforas lúgubres com que esse reino foi pintado. Dedico esta investigação a uma elucidação de tais metáforas e à libertação do seu jugo” (1978, pp. 3-4). Trata-se da desmitificação do conceito de doença por meio da crítica do procedimento de tornar a doença uma metáfora, um uso nocivo de metáforas: “A doença em si torna-se uma metáfora. Em seguida, em nome da doença (ou seja, usando-a como metáfora), esse horror é imposto a outras coisas” (1978, p. 58). Ela afirma ser libertador dissociar a doença das metáforas que produzem sentimentos de culpa e vergonha (*ibid.*, p. 94). Sontag recapitula o processo metafórico que tornaria antinatural a doença, como se ela não fosse apenas a contraparte da saúde. Se atentarmos para a recorrência da metáfora do câncer em todo espectro do campo político, podemos ver outras consequências. Sontag (1989) argumenta em prol da desmistificação do significado metafórico da doença, trata-se de um objetivo pragmático de lutar contra a “veemência ontológica” da metaforicidade em seu aspecto de violência: “O objetivo de meu livro era tranquilizar a imaginação, e não incitá-la. Em vez de conferir significado, que é o objetivo tradicional do empreendimento literário, esvaziar o significado de algo: aplicar a estratégia quixotesca, altamente polêmica, de ser ‘contra a interpretação’, dessa vez ao mundo real. Ao corpo. Meu objetivo era, acima de tudo, de caráter prático. Pois eu constataria muitas e muitas vezes o triste fato de que as roupagens metafóricas que deformam a experiência do paciente de câncer têm consequências bem reais: elas o inibem, impedindo-o de procurar tratamento bem cedo e de se esforçar mais no sentido de receber um tratamento competente. Eu estava convencida de que as metáforas e os mitos podiam matar” (1989, p. 14). As doenças metaforizadas, segundo tal crítica, são a outra face de um poder retórico e figurativo que não cansamos de elogiar e de promover – mas a crítica existe também para fazer o percurso inverso. Sontag denomina de “disputa pela propriedade retórica da doença” a contestação da manipulação por meio de metáforas, mas tal luta jamais seria travada se pressupomos que não somos os responsáveis pelos enunciados metafóricos. As traduções acima constam na edição conjunta dos ensaios pela *Companhia das letras* (2007). Tradução de Paulo Henriques Britto e Rubens Figueiredo.

⁴¹ Sobre a noção de *Sprachlichkeit*, conferir o artigo “A linguagem” em *A caminho da linguagem*: “[...] como vigora a linguagem como linguagem? Nossa resposta é: *a linguagem fala*. Deve-se levar a sério

Há um vocabulário no qual a linguagem é concebida enquanto “evocação” e que parece conflitar com o “[...] processo circular da linguagem, a qual é ao mesmo tempo *ergon* e *energeia*, [e] revela ‘um poder do homem sobre a linguagem, tal como o que apresentamos como o poder dela sobre ele’” (Humboldt apud Habermas, 2004, p. 67). O diagnóstico sobre a leitura heideggeriana da teoria da linguagem de Humboldt realizado por Habermas iria nesse sentido. Segundo este último, referindo-se às funções linguísticas nessa teoria, os “herdeiros” de Heidegger e Gadamer falhariam em articular a função cognitiva e a comunicativa segundo a pretensão de verdade do discurso. Veremos, no próximo capítulo, que pressupor um “conceito discursivo de verdade” afetaria a hermenêutica crítica. Neste momento, o processo de demitização tomaria a forma da ênfase pragmática no vocabulário utilizado por Ricœur.

Esse processo permite mostrar que o vínculo da sua poética com o vocabulário da linguagem da “evocação” não é o mais adequado para sustentar a defesa de que a linguagem e o discurso fornecem “visões de mundo” nem as “pretensões de verdade do discurso” que integrariam a hermenêutica. Se tal defesa pôde ser realizada em *TR* (2010b2, p. 387), é na medida em que Ricœur não reduz sua concepção de linguagem à sistematização da língua ou à hipostasiação da linguagem. O processo de demitização explicita a necessidade de enfatizar a afirmação de que a conquista da distância é a tarefa crítica incessante. Segundo Ricœur, o discurso poético oferece a prefiguração de um “distanciamento” que revelaria a verdade tensional da poesia “[...] como a dialética mais originária e dissimulada, a que reina entre a experiência de pertencimento em seu conjunto e o poder de distanciamento que abre o espaço do pensamento especulativo” (2000, p. 482).

Em *MV*, é dessa forma que ele defendeu a capacidade crítica da hermenêutica. Na teoria da metáfora, a dialética “mais originária” tem, portanto, a dupla função de ser eficaz na crítica ao discurso científico e na promoção do discurso poético. Ela é acionada a partir de uma concepção de linguagem que critica o “fechamento” (*clôture*) da linguagem. O artigo “Philosophie et langage” (1978b), um dos últimos textos em que “redescrição” é utilizado, antes do termo ser substituído por “refiguração”, permite reencontrar a pista sobre o *front* da sua hermenêutica. Ele pretende responder ali uma questão fundamental para a filosofia: como fazer jus à intencionalidade do discurso e às mediações da linguagem? Ricœur afirma a

uma resposta assim? Talvez, isto é, se ficar claro o que significa falar. Para pensar a linguagem é preciso penetrar na fala da linguagem a fim de conseguirmos morar na linguagem, isto é, na *sua* fala e não na nossa. Somente assim é possível alcançar o âmbito no qual pode ou não acontecer que, a partir desse âmbito, a linguagem nos confie o seu modo de ser, a sua essência. Entregamos a fala à linguagem. Não queremos fundamentar a linguagem com base em outra coisa do que ela mesma nem esclarecer outras coisas através da linguagem” (2003, pp. 8-9).

responsabilidade da filosofia em manter a linguagem “aberta”, e da sua função de “abrir” as dimensões referenciais da linguagem “fechadas” pelo modo como a linguística estruturalista conquista a cientificidade do seu objeto. Seria responsabilidade da filosofia manter abertas as três dimensões da linguagem: referência ao mundo, ao sujeito e à comunidade falante (intersubjetividade). O problema de como a exclusão da referência afeta essas dimensões é abordado a partir da “abertura ao ser”; ele releva que “abrir” é refletir sobre o nível ontológico da linguagem.

Ricœur analisa o que sobra da referência produtiva da linguagem após o “colocar em parênteses” dos postulados estruturalistas: distinguir e isolar a *langue* da *parole*; distinguir e isolar a sincronia da diacronia; isolar as relações entre os signos dentro de um sistema. O fechamento da linguagem resultaria do próprio axioma da linguística estruturalista de analisar sistemas finitos. Ela ignoraria a referência à realidade, ao sujeito e à intersubjetividade. As últimas seriam a consequência de ignorar a capacidade da linguagem de referir ao real. Ricœur chama isso de desafio estruturalista lançado à toda a filosofia do sujeito e diz que mesmo uma versão sociológica do estruturalismo, que trate de funções comunicativas, seria insuficiente para retomar as questões referenciais do diálogo e da intencionalidade. Para ele, o preço que essa linguística paga para ter a linguagem como objeto de análise, e ganhar a sua cientificidade, é o de perder o “dizer”.

Perder-se-ia a concepção de linguagem como produção de enunciados inéditos: “[...] o essencial da linguagem, propriamente falando, sua destinação [...] a geração, em seu dinamismo profundo, da obra de fala (*parole*) em cada um e em todos” (1978b, p. 454). Segundo ele, excluída a intencionalidade da linguagem perde-se a concepção de linguagem creditada à Humboldt e baseada na distinção entre *energeia* e *ergon*. O desafio, portanto, seria recuperar a concepção de linguagem como mediação:

É necessário, portanto, equilibrar o axioma do fechamento [*clôture*] do universo dos signos, dando atenção à função primeira da linguagem, que é de *dizer*. Em contraste com o fechamento, essa função constitui sua abertura [...] Falar é o ato pelo qual a linguagem ultrapassa a si mesma como signo em direção a um mundo, a um outro e a um si (1978b, p. 454-455).

A questão que coloco é esta: como evitar que a hipostasiação do “fechamento” seja substituída pela da “abertura”? A radicalização ontológica foi lida como uma forma de absolutização da linguagem. Ao desafio de recuperar a mediação languageira, assumido por ele, adicionamos o de manter a consciência crítica diante da metodologia linguística e diante

da “abertura” heideggeriana.⁴²

O percurso de Ricœur para responder ao desafio envolve a opção pela linguística que tem a frase como unidade básica. A opção pela intencionalidade do discurso sustenta a sua análise da “instância do discurso”. Como vimos, sua escolha por essa linguística inicia a passagem da análise do sentido do enunciado para a análise da referência. Ele desenvolve sua teoria do discurso procurando reunir sob a noção de referência as três funções mediadoras da linguagem. A teoria da metáfora está presente na argumentação em prol da referência e da capacidade da ficção de redescrever a realidade. Está na afirmação de que o discurso poético não se limita às teorias descritivas e de que as obras designam um “mundo”.

A tese de Ricœur da referência que “emerge das ruínas” da referência de primeira ordem envolve a da visada extralinguística da obra, isto é, do poder da ficção de redescrever o real por meio da referência metafórica. Esta afirmação mostra a relevância da imagem que ele associa à ficção:

É uma criação da linguagem e ao mesmo tempo um *amorço* da linguagem. Esse jogo entre a imagem e a linguagem faz do imaginário a projeção de um mundo ficcional, o esboço de um mundo virtual no qual seria possível viver. Encontramos assim na ficção o lado negativo da imagem, em função da ausência, do irreal. É aqui que ela opera a suspensão, a *epoché* do real cotidiano. Mas isso é apenas o lado negativo da ficção. A ficção desenvolve o que se poderia chamar de referência produtiva, se designamos por isso seu poder de “refazer” a realidade (1978b, p. 460).

Abordarei essa noção de ficção na análise da sua concepção de imaginação, mas a afirmação sobre a imagem-ficção mostra o horizonte da teoria da metáfora. A última seção do artigo, *Théorie de la métaphore*, é uma apologia da produtividade linguística e ficcional. Ricœur aproxima novamente a função heurística da metáfora à função heurística dos modelos:

⁴² Sobre a hipostasiação da linguagem e o projeto de Heidegger desde *Ser e tempo*, conferir o que Cristina Lafont afirma no prólogo do seu livro sobre o giro linguístico: “Os perigos do ‘idealismo da linguisticidade’ que o giro parece implicar não resultam em absoluto em uma consequência inevitável desta mudança de paradigma enquanto tal, mas surgem exclusivamente da absolutização da função de abertura de mundo da linguagem em detrimento de sua função designativa” (1997, pp. 19-20). É importante ressaltar que o trabalho de Lafont terá influência na revisão que Habermas efetua em seu conceito discursivo de “verdade” – abordo isso no capítulo 4 para a aproximação com a hermenêutica de Ricœur. Finalmente, Charles Taylor (2016) restitui a importância de Humboldt indo além, mas incluindo as disputas hermenêuticas, fenomenológicas, críticas, em *The Language Animal*. Ele situa as disputas a partir da filosofia e ciência moderna da linguagem; inclui a apreciação da hermenêutica do símbolo de Ricœur. Eis sua apreciação de Humboldt: “Devemos levar a sério o ponto frequentemente repetido de Humboldt, de que possuir uma linguagem é estar continuamente envolvido na tentativa de estender seus poderes de articulação. Em outras palavras, sempre sentimos que há coisas que não podemos dizer corretamente, mas que gostaríamos de expressar. Há sempre um ‘sentimento de que há algo que a linguagem não contém diretamente, mas que a (mente/alma), estimulada pela linguagem, deve fornecer; e a (pulsão), por sua vez, de acoplar tudo o que é sentido pela alma a um som’. Esse esforço sem fim para aumentar a articulação é o verdadeiro ponto por trás do famoso dito de Humboldt sobre usar meios finitos para fins infinitos” (2016, p. 177).

O argumento central desses dois autores [Max Black e Mary Hesse] é que a metáfora é para a linguagem poética o que o modelo é para a linguagem científica quanto à relação com o real. Ora, na linguagem científica, o modelo é essencialmente um instrumento heurístico que visa, por meio da ficção, romper uma interpretação inadequada e abrir caminho para uma nova interpretação mais adequada. Quando os modelos não são réplicas em miniatura de uma coisa real, mas construções originais nas quais se pode ler, numa relativa simplificação, as relações mais complexas da coisa a explicar, a imaginação científica torna-se também verdadeiramente criativa, ela consiste em ver novas conexões na realidade pelo desvio de uma coisa puramente construída. Na linguagem de Mary Hesse, o modelo é um instrumento de “re-descrição”. A explicação direta, dedutiva, *descreve*. A explicação indireta, pelo desvio do modelo *redescreve*. Este processo é o mesmo que o da metáfora (1978b, pp. 460-461).

Em um estágio seguinte, sua teoria da metáfora afasta-se da análise linguística da frase. A extensão da referência do enunciado à do discurso como texto (ou obra) reitera a passagem do sentido metafórico para a referência metafórica e da própria semântica para a hermenêutica. A linguística seria assim ultrapassada pela “ciência das regras de interpretação do ‘mundo do texto’”.

Lemos sua interpretação da distinção de uma filosofia da linguagem, entre sentido e referência, pressuposta pela sua teoria da metáfora. Ir da explicação do sentido metafórico à interpretação da referência metafórica resulta também na passagem de uma análise semântica para uma hermenêutica. Ricœur recapitula: do nível semântico do discurso, apoiado em E. Benveniste, ao nível lógico, apoiado pela distinção entre sentido e referência; do nível retórico, que remete à intenção em persuadir o outro, ao nível poético, em que a nova visão das coisas tem dimensão comunitária. Todos esses níveis têm modalidades de referência em comum. Não ignoro que a reconquista da intencionalidade é subordinada por ele à visada ontológica da linguagem e à função da obra de refiguração por meio do “mundo do texto”. No entanto, a ênfase na crítica de Ricœur à objetivação extrema da linguagem deve acompanhar a defesa de uma objetividade limitada que possibilita a hermenêutica manter sua fundamentação epistemológica em questão. Caso contrário, as análises linguísticas surgem de fato em um papel menor do que aquele que elas efetivamente têm na sua hermenêutica.

O processo de demitização seria necessário para reposicionar a concepção de linguagem de Ricœur no *front* em que ele colocou a sua hermenêutica. Para lembrar do seu comentário à frase de Humboldt: a interpretação se mantém nesse *front*. A demitização seria uma das formas menos prejudiciais à inteligibilidade da referência metafórica para entender a passagem da explicação do sentido à interpretação da “expressão integral” do discurso.⁴³

⁴³ No artigo “La métaphore et le problème centrale de l’herméneutique”, sobre a interpretação da referência metafórica, e que anuncia a teoria exposta em *MV*, Ricœur segue a teoria de M. Beardsley e afirma que a explicação deve satisfazer o “princípio de congruência”, que forneceria a explicação da

Podemos afirmar, em prol do alcance dessa referência, que a sua concepção de linguagem está na fronteira que a referência metafórica amplia. Mas se ela pressupõe a situação de conflito na tarefa da interpretação, a interpretação mesma pertence à fronteira e faz parte da tarefa de estender o “campo de batalha” do expresso à custa do não-expresso. Nesse *front* está a sua hermenêutica e uma concepção de linguagem posicionada pela defesa de sua produtividade.

No próximo capítulo, veremos de que maneira a demitização da sua concepção de linguagem, se essa estiver livre da herança heideggeriana, articula-se com a proposta de uma hermenêutica crítica. Ela é definida pela mediação languageira, pela forma como a linguagem articula nossa experiência de compreensão do mundo. Na tradição hermenêutica, a linguagem é o motivo da tarefa e da reflexão sobre a interpretação, na hermenêutica de Ricœur ela traz conflitos. Reforçarei o seu *front* pela aposta de que se pode ir de outra maneira contra a concepção instrumental de linguagem e a favor da produtividade da linguagem. Nessa tarefa considero todas as estratégias que auxiliam a sair do impasse da “veemência ontológica” na epistemologia da metáfora: linguística, fenomenologia, pragmatismo inspirado em Kant, psicanálise, etc. A reconstrução da concepção de linguagem de Ricœur inclui a da noção de inovação semântica e envolve também reordenar os termos que compõem sua poética. Tomá-los em conjunto seria identificar a dimensão estética da sua hermenêutica com essa poética. O desafio é evitar a perda da referência metafórica e manter alguma manipulabilidade de caráter pragmático e crítico sobre a linguagem para então encontrar a noção de “verdade metafórica”.

configuração imanente do discurso, e o “princípio de plenitude”, que é o da “expressão integral” e forneceria a passagem da explicação do sentido para a interpretação da referência: “Este princípio nos conduz além da simples preocupação do ‘sentido’; ele já afirma algo sobre a referência, pois toma como medida de plenitude as exigências decorrentes de uma experiência que exige ser dita e ser igualada pela densidade semântica do texto” (1972, p. 106).

Capítulo 3 Uma concepção de linguagem entre hermenêutica e fenomenologia

Na tradição hermenêutica uma concepção de linguagem implica numa concepção da tarefa de interpretação. O posicionamento de Ricœur no “conflito das interpretações” é a chave para entender ambas as concepções. Neste capítulo analiso a oscilação da sua hermenêutica entre o que ele denominou de “via curta” e “via longa” da hermenêutica. A primeira é identificada com a defesa da anterioridade da pré-compreensão sobre a reflexão (*Verstehen*), a segunda com a retomada da função da explicação para o compreender e o desvio pelas obras culturais. O conflito entre elas e a hesitação diante da tentação heideggeriana dificultam as respostas às objeções dirigidas à tradição hermenêutica.

O problema será analisado a partir da sua teoria da metáfora e sua relação com a tradição retórica/filosófica. Em um segundo momento, analisarei o que sua hermenêutica herda da fenomenologia no que concerne à concepção de linguagem e de metaforicidade. Seja pela crítica externa, como a que veremos no próximo capítulo a partir de Habermas, ou pela tensão entre “*voir-comme*” e “*être-comme*”, há dificuldades para Ricœur afastar-se da “via curta”. Um exemplo são as dúvidas sobre a compreensão envolvida na sua concepção de metaforicidade e de como ela afetaria a pretensão de distância crítica da sua hermenêutica e o desvio pelos fenômenos de “acréscimo de sentido”. Analiso isso a partir de comparações entre a sua hermenêutica e a de Gadamer – algumas características comuns das suas concepções de linguagem motivam a escolha. É incerto que suas concepções de metaforicidade façam parte dessas características. A questão não é pacífica.⁴⁴

⁴⁴ A disputa é atestada por dois autores que defendem, cada qual, uma primazia da metaforicidade para Ricœur ou Gadamer – o primeiro, George H. Taylor (2011) aborda o paradigma da “compreensão como metafórica” para questionar qual hermenêutica cumpriria melhor a promessa de diálogo que elas compartilham. Taylor admite noções comuns aos dois hermeneutas, mas suas concepções de metáfora seriam diferentes. A hipótese de Gadamer de uma metaforicidade na origem do pensamento lógico, na raiz de toda classificação, também não seria suficientemente explorada por Ricœur. Ao tratar dessa diferença, ele remete para uma defesa da “compreensão metafórica” a partir de Gadamer. Joel C. Weinsheimer (1991) oferece a pista para entender como suas concepções de metaforicidade diferem em aspectos essenciais. Sua premissa para defender a “compreensão como metafórica” pela via gadameriana é baseada na correspondência entre a tese da metaforicidade fundamental da linguagem e a tese de que a linguagem é condição da compreensão, isto é, o mote “ser que pode ser compreendido é linguagem” levaria à conclusão que “a compreensão mesma é essencialmente metafórica”. Se a linguagem é metafórica, então a metaforicidade deveria incidir sobre a compreensão (1991, p. 95). Weinsheimer afirma que a relação Gadamer-Heidegger revelaria a tese da metaforicidade fundamental da linguagem como resultado de uma “fusão de horizontes” entre a teoria da pré-compreensão exposta em *Ser e tempo* e a mistura poético-filosófica de *O caminho da linguagem*. Ou seja, expõe a diferença entre a concepção de metaforicidade de Ricœur e a de Gadamer ao mostrar a herança heideggeriana na concepção de Gadamer.

Jean-Luc Amalric, por exemplo, afirmou uma identidade entre as concepções de metaforicidade: a “[...] ‘metaforicidade virtual’ corresponde sem dúvida ao que Gadamer chama de metafórica fundamental em *Verdade e método* e parece preceder e dinamizar toda invenção metafórica, ou seja, toda ‘metaforicidade atual’” (2016, p. 155). Ele afirmou, porém, uma diferença entre elas: a manifestação do Ser relativo à concepção de metaforicidade de Ricœur não envolveria a experiência ontológica tal como a de Gadamer.⁴⁵

É possível que a ideia de uma concepção compartilhada corresponda à ênfase na relação entre o discurso conceitual e a expressão metafórica segundo a tese da precedência da metaforicidade sobre o pensamento conceitual. Ricœur flerta com ela, em *MV* há duas referências à hipótese de Gadamer da “metaforicidade fundamental”, isto é, da metaforicidade que estaria na origem do pensamento conceitual:

Não conhecemos outro funcionamento da linguagem senão aquele no qual uma ordem já está constituída; a metáfora gera apenas uma nova ordem produzindo desvios em uma ordem anterior; não poderíamos, contudo, imaginar que a própria ordem nasce da mesma maneira que muda? Não haveria, segundo a expressão de Gadamer, uma “metafórica” na origem do pensamento lógico, na raiz de toda classificação? (Ricœur, 2000, p. 40);

A metáfora permite surpreender este estágio preparatório na apropriação conceitual porque, no processo metafórico, o movimento para o gênero é detido pela resistência da diferença e de algum modo interceptado pela figura de retórica. É desta maneira que a metáfora revela a dinâmica em ação na constituição dos campos semânticos, a dinâmica que Gadamer denomina “metafórica” fundamental e que se confunde com a gênese do conceito por similaridade (Ricœur, 2000, p. 304).

Ricœur afirma o enigma do “é” e “não é” metafórico consciente de que negar a possibilidade da dialética entre o metafórico e o conceitual inviabiliza a dinâmica, defendida por ele, entre tais discursos. O que distingue sua concepção de metaforicidade é a consciência de que a dinâmica entre discursos seria viável a partir dessa dialética que permite evitar o viés negativo da denúncia da metáfora no texto filosófico – a referência é a oposição entre essa dialética e a denúncia da metáfora no discurso filosófico lida em Derrida.⁴⁶ Nesse sentido, a

⁴⁵ A primeira afirmação consta no seu artigo “Símbolo, metáfora e narrativa: o estatuto do ficcional em Ricœur” (2016) na sugestão que a metaforicidade compartilha com a noção de “narratividade virtual” a precedência que enceta a invenção metafórica/narrativa. A segunda consta no seu livro sobre a teoria da metáfora de Ricœur e a teoria de Derrida: “Com efeito, *MV* nos permite pensar a metáfora como uma *mimèsis* criativa que traz para a linguagem uma certa ‘experiência de pertencimento’, uma certa modalidade de nosso ser no mundo, mas permanecendo na dimensão tensional e crítica do ‘ser-como’. A verdade metafórica no sentido ricœuriano do termo não pode, portanto, ser pensada como uma ‘apresentação’ no sentido que a entende Gadamer. Ela não nos coloca em presença de uma manifestação do ser verdadeiro porque não é uma experiência verdadeiramente ontológica, mas apenas uma mistura de pensamento e experiência” (2006, pp. 129-130).

⁴⁶ Como indiquei na nota 6, trata-se da distinção entre a semântica desenvolvida em *MV* e a semântica que Derrida pressupõe em seu artigo de 1972, “A mitologia branca”. Ricœur enfatiza que a sua leitura de Aristóteles não incorre no tipo de metafísica denunciada por Derrida. A dinâmica metafórica em

diferença entre a metaforicidade de Gadamer e a de Ricœur é que este afirma a possibilidade de intersecção entre as esferas do discurso, um intercâmbio entre o metafórico e conceitual que pressupõe a possibilidade de explicação da metaforicidade.

Analiso agora as suas concepções de metaforicidade a partir da aproximação de suas concepções de linguagem proposta por Marc-Antoine Vallée em *Gadamer et Ricœur. La conception herméneutique du langage* (2012). Vallée defende uma concepção hermenêutica de linguagem comum a partir do que essas hermenêuticas compartilhariam de mais forte: “[...] a *puissance créatrice du langage* que designa esta capacidade da linguagem de propor maneiras inéditas de dizer algo e de liberar novos horizontes de sentido” (2012, p. 18). Trata-se, como ele afirma, da inovação semântica e da demanda da criatividade linguageira à imaginação. Vallée diz ser natural ver aí o rastro do Heidegger tardio, mas ele também mostra as precauções de Ricœur e Gadamer para evitar o perigo “[...] de uma redução do pensamento conceitual e especulativo ao discurso poético. Contra o risco de uma confusão do poético e do filosófico, da metáfora e do conceito” (*ibid.*, p. 147).

Vallée mostra que a relação entre o poético e o filosófico na metaforicidade fundamental da linguagem é o contrário dessa confusão. Segundo ele, a metaforicidade de Gadamer, entendida como origem ou essência da linguagem, seria uma tensão dialética que precederia e fundamentaria o uso que fazemos da língua, ela seria a “vida da língua”. Apesar da presumida proximidade com tal abordagem, Vallée afirma que a metaforicidade, para Ricœur, está ligada à aposta da “via longa” e seria uma abordagem hipotética. O motivo dessa prudência, segundo ele, é que a metaforicidade só poderia ser observada depois do seu acontecimento e não em si mesma ou da forma como poderíamos estudar a obra de um poeta. E na sequência:

De fato, nós chegamos sempre tarde demais. Mesmo um esforço reflexivo de

MV explicita-a enquanto uma estratégia do discurso poético para aumentar a polissemia sem confundir a metáfora “viva” e a polissemia da linguagem. A teoria da metáfora de Ricœur pressupõe ainda uma possibilidade de recuperar metáforas lexicalizadas, isto é, as expressões que perdem sua impertinência semântica quando adotadas pela comunidade linguística. O ponto é que a autonomia dos discursos, o metafórico e o conceitual, jamais é colocada em questão na sua proposta. O “quase-debate” entre Ricœur e Derrida é abordado por Jean-Luc Amalric no livro *Ricœur, Derrida: l'enjeu de la métaphore*. Não entrarei nos detalhes da divergência, para entendê-la é relevante conferir o que Amalric afirma: “Contra Derrida, Ricoeur pretende mostrar que uma análise semântica inspirada no processo metafórico é suficiente para arrancar a metáfora dos pressupostos de uma metafísica do próprio, dissipando a ‘mística do próprio’ que a acompanha; mas neste gesto crítico, se trata ao mesmo tempo de mostrar que o projeto ontológico não é fatalmente reconduzido a uma ‘metafísica da presença’ [...] Se uma certa ontologia da metáfora é sugerida por Aristóteles em sua definição de arte por *mimêsis* e sua subordinação ao conceito de *physis*, trata-se de uma ontologia do ato que não é necessariamente ‘metafísica’ no sentido em que Heidegger a entende” (2006, pp. 105-106).

distanciação não nos permitiria remontar para além de nosso pertencimento primeiro à língua, que presumimos sempre já constituída por essa metaforicidade essencial. Apenas o estudo da metáfora como trabalho poético consciente pode nos servir de indicação para pensar a metaforicidade fundamental da linguagem (2012, p. 151).

O propósito de Vallée é explicitar essa concepção de metaforicidade sem opô-la à de Gadamer. Segundo ele, a hermenêutica de Gadamer necessitaria promover uma articulação dialética entre o conceito e a metáfora para não abalar a autonomia dos discursos; ele afirma que há, nessa hermenêutica, uma articulação semântica que evitaria o viés desconstrucionista da denúncia da circularidade entre metáfora e metafísica no texto filosófico. Tal articulação é baseada em uma crítica à oposição entre sentido “próprio” e “figurado” criticada por ambos os hermenutas. Ricœur de fato insiste no tópico em *MV*: o transporte de significado do sentido literal-habitual ao sentido figurado-estranho não implica na “metafísica do próprio”.⁴⁷

A análise da estratégia do discurso poético, que vimos no capítulo 2, é importante para entender a defesa da teoria da metáfora “viva” em relação à necessária descontinuidade entre o discurso conceitual e o discurso metafórico e para entender o que pode ameaçá-la. Isto é, a dialética “mais originária” entre “pertencimento” e “distanciação”, desdobrada a partir da produtividade da linguagem, pressupõe a autonomia dos discursos. A proposta de demitização da concepção de linguagem de Ricœur foi um passo na direção da elucidação dessa dialética. Uma parte diz respeito à linguagem, outra diz respeito à concepção de imaginação produtora que essa dialética demanda. Por tal motivo, Vallée crê que a tese da concepção comum de linguagem aproxima as hermenêuticas também em relação às concepções de imaginação. Ele afirma, após descrever a imaginação a partir do “ver-como”, que ela encontra seu fundamento na metaforicidade fundamental “tal como descrita por Gadamer”. Aproxima assim a *nouvelle intelligence du concept d'intuition* de Gadamer à *imagination verbale* de Ricœur – e afirma que na concepção de imaginação do primeiro a intuição está impregnada de linguagem e enraizada “[...] num conceito de intuição redefinido a partir do pertencimento fundamental à linguagem [...] Em Gadamer, a função do esquema é preenchida pela metaforicidade essencial da linguagem” (2012, p. 176).

Uma questão é se devemos identificar a metaforicidade fundamental da linguagem com o intuicionismo descrito por ele; outra, mais fácil de responder e que nos faz reconsiderar

⁴⁷ Cf.: “Para os dois hermenutas, esta oposição seria precisamente contradita pela descoberta de uma metaforicidade essencial no fundamento de nossa conceitualidade. Se nos é interdito de separar perfeitamente o conceitual do metafórico, resulta que é impossível opor o sentido próprio ao sentido figurado. No entanto, argumenta Ricœur, não é necessário preservar essa oposição se passamos da abordagem tradicional centrada na palavra para uma abordagem semântica centrada na frase” (2012, p. 162). Conferir também, nesta tese, as notas anteriores 6, 44 e 46.

sua aproximação das hermenêuticas, é se podemos identificar a teoria da metáfora de Ricœur com tal noção intuicionista de linguagem e de imaginação. Neste capítulo responderemos em relação à concepção de linguagem, negativamente, pois a conclusão de Vallée é a de que o alcance cognitivo e referencial da linguagem se dirige ao “aumento de ser” (*Seinszuwachs*). Ir do “acréscimo de sentido” ao “acréscimo de ser” é uma interpretação permitida pela hesitação de Ricœur na sua leitura de Heidegger, tentativa e tentação incontornáveis, que Vallée chama de “ambivalência”, mas a passagem não é feita sem violência. Dito de outra forma, é apagar diferenças produtivas entre as hermenêuticas.

Vallée procura mostrar que a concepção de linguagem compartilhada confirmaria “[...] a tese fundamental da hermenêutica como sendo a afirmação de uma abertura essencial da linguagem ao ser” (2012, p. 19). Nessa concepção, e segundo essa tese, busca-se manter o aporte ontológico do “dizer poético” e a autonomia do “dizer filosófico” – que deve sustentar-se sozinho. Gadamer e Ricœur – afirma Vallée – não considerariam o “dizer poético” como autocelebração da linguagem, isto é, como discurso que enfatiza sua mensagem às custas da função referencial; e ambos admitiriam que a “matriz languageira” apresenta-se de maneira privilegiada na poesia; e mesmo se a matriz tem um fundo heideggeriano, a mistura poético-filosófica seria evitada pela defesa da articulação entre os diferentes discursos.

A tese de Vallée pressupõe a tarefa de tomar o caráter linguístico da compreensão (*Sprachlichkeit*) como a mediação languageira por excelência, o que ligaria as hermenêuticas. Ele mostra, porém, a desconfiança de Ricœur diante das consequências metodológicas da “abertura que Heidegger promove – linguística, semiologia e filosofia da linguagem seriam desconsideradas por estarem no nível do “falar” (*Sprache*) e não no nível do “dizer” (*Rede*).⁴⁸ Como vimos, uma alternativa para sustentar a mediação languageira é fornecida pelo desvio da hermenêutica de Ricœur pela análise linguística. Outra alternativa é a que a hermenêutica encontra na tradição fenomenológica. Vallée analisa a herança dessa tradição na concepção hermenêutica de linguagem, especificamente, a defesa de Ricœur do trabalho de interpretação intrínseco à fenomenologia – o pressuposto hermenêutico da fenomenologia, afirmado por ele a partir da imagem do “enxerto” (*greffe*) em “Phénoménologie et herméneutique: en venant de Husserl” (1975d). A escolha do artigo favorece sua interpretação da passagem referida acima

⁴⁸ Vallée cita um trecho do Curso de *Louvain* (2013c, p. 76): “As consequências metodológicas são consideráveis. A linguística, a semiologia, e a filosofia da linguagem restam inevitavelmente no nível do *parler* e não alcançam o do *dire*. Nesse sentido, a filosofia fundamental não melhora a linguística mais do que acrescenta à exegese. A linguística é a forma terminal de um isolamento hipostasiado do falar humano, que começa com o *logos* como lógica e a teoria dos enunciados e significações” (Ricœur apud Vallée, 2012, p. 55).

sobre os “acréscimos”. Para Vallée, isso mostraria os limites da “via longa” na pretensão de Ricœur de situar a ontologia como “terra prometida”.

Vallée enfatiza a dialética “pertencimento”/“distanciação” sem negar a escolha da hermenêutica de Ricœur pela “via longa”:

Um fato importante a se notar é que a oposição fundamental entre via curta e via longa não aparece mais [em 1975]. Isso não pode evidentemente ser interpretado como uma reorientação do projeto hermenêutico de Ricœur, cujos trabalhos posteriores testemunham que ele de fato seguiu sua “via longa” até o fim. No entanto, importa notar que a oposição entre via curta e via longa será substituída durante os anos 1970 pela dialética entre pertencimento e distanciação. Nesse contexto, Heidegger e Gadamer são percebidos mais como aliados quanto à afirmação de nosso pertencimento essencial à história, à linguagem e ao ser. A contribuição original de Ricœur será mais a de insistir sobre o momento complementar da distanciação e de acrescentar uma “precisão analítica” a suas teses fundamentais (2012, p. 185-186).

Nesse contexto, Ricœur aborda a fenomenologia ainda preocupado com a filosofia da linguagem e os seus paradoxos. Ele está procura a solução para o “paradoxo da linguagem” por meio da fenomenologia. No verbete de 1971, “filosofias da linguagem”, o paradoxo é apresentado assim:

A fenomenologia oriunda de Husserl pode ser interpretada, após o progresso da linguística e diante da filosofia analítica, como uma tentativa de resolver o paradoxo central da linguagem. O paradoxo é este: de uma parte, a linguagem não é primeira, nem mesmo autônoma; ela é apenas a expressão segunda de uma apreensão da realidade articulada mais abaixo que ela; e, no entanto, é sempre na linguagem que sua própria dependência ao que a precede vem a ser dita. Esta é a outra parte do paradoxo. Assim considerada, a fenomenologia é uma tentativa de relacionar a linguagem, tomada em seu conjunto, aos modos de apreensão da realidade que vêm à expressão no discurso (1971, p. 776).

Na sua leitura de Husserl, o paradoxo da linguagem estaria associado ao paradoxo do “mundo da vida” (*Lebenswelt*). Além disso, a herança dessa leitura inclui, mostra Vallée, uma teoria da intencionalidade que dá estofamento à experiência de sentido que ocorre na compreensão; a *epoché* fenomenológica seria exemplo para o trabalho de distanciação em nossa experiência de “pertencimento”.

O artigo de 1975, além de relacionar a “via longa” e o “enxerto” da hermenêutica, nos ajuda a entender a influência da fenomenologia na hermenêutica – a herança de Husserl inclui o reconhecimento de que a experiência precede o processo de significação linguística, isto é, a pressuposição de um reenvio da ordem linguística à estrutura da experiência. Vallée mostra que a herança fenomenológica enriquece a concepção de linguagem de Ricœur por possibilitar entender a partir do método da *Rückfrage* o retorno às experiências que precedem as objetivações linguísticas. Ele considera que uma solução ao “paradoxo da linguagem” apresentado por Ricœur é o reconhecimento da dialética entre a dimensão linguageira e a dimensão fundadora da experiência. Tal dialética, veremos abaixo pensada como uma solução

para o paradoxo da concepção de imaginário social, não deve nos desviar da questão principal que concerne à concepção hermenêutica de linguagem. Nesse sentido, a aproximação de Vallée é uma defesa que a dimensão linguageira da experiência começa pela *Sprachlichkeit*.

Na aproximação entre duas concepções de linguagem, Vallée apresenta a dialética entre ordem linguística e estrutura da experiência a partir daquela defesa. Se é possível, certo, rastrear tal origem na herança heideggeriana em Ricœur e Gadamer, a aproximação decorre da ênfase na crítica à análise linguística (análise defendida por Ricœur em sua “via longa”). Considero a necessidade de ir além dessa crítica. Encontro tal possibilidade naquele verbete sobre “filosofias da linguagem” no qual ele afirmava aquilo que a hermenêutica ontológica de Heidegger e Gadamer acrescentaria à tese de Humboldt sobre as línguas enquanto “visões de mundo”: “O que faz uma língua, portanto, não é sua gramática nem seu léxico, mas seu poder de fazer falar o que é dito na tradição” (1971, s.p.). Constatando, também, um conflito.

A questão é que a defesa do “poder de fazer falar”, e da hermenêutica ontológica, é acompanhada pelo reconhecimento da hermenêutica metódica que enfatiza a objetividade da significação verbal e a relevância da validação da interpretação. A reformulação de Ricœur da aparente oposição entre interpretação e explicação no processo hermenêutico de compreensão é outro exemplo desse reconhecimento assim como a sua afirmação sobre um trabalho crítico no ato por meio do qual o sujeito compreende ao se apropriar dos signos culturais. Isso mostra a complexidade das afirmações sobre a filosofia que se ocupa da elevação da experiência do mundo à articulação do discurso e da tarefa de interpretação. Pese-se o texto ser o verbete de uma enciclopédia, os elementos citados para distinguir entre a hermenêutica ontológica e a metódica são recuperados posteriormente: a referência às teorias da validação fazendo o papel de teoria da verificação, a referência à hermenêutica da suspeita enquanto trabalho crítico; o apelo que a hermenêutica faz aos modelos estruturais da linguística e da psicanálise.

A tese de Vallée esclarece, pela análise da concepção de linguagem de Ricœur, um problema da sua hermenêutica: deve-se concebê-la na perspectiva ontológica próxima de Gadamer, como ele sugere? Nós tomamos cuidado com as nuances da questão ontológica ao longo de *MV*. Lemos, por exemplo, que a “veemência ontológica” da visada semântica “[...] tem apenas indicações de sentido que não são determinações de sentido” (1975a, p. 379). Ricœur relaciona a ontologia com o sentido antecipado da “experiência que demanda a ser dita” (*Ibid.*): é esboço (*esquisse*), reconhecido na “veemência”, a ser submetido às exigências do conceito.

O problema diz respeito ao encontro, proposto em *MV*, entre a análise semântica e a hermenêutica. Trata-se de ir de uma análise à outra, o que demanda uma investigação detida

sobre a possibilidade de colocar em outros termos a noção da filosofia como reflexão sobre a mediação linguageira. O que proponho agora visa complementar o processo de demitização visto no capítulo 2. O foco será o estatuto da hermenêutica como disciplina privilegiada para “pensar” a relação entre linguagem e realidade e explicar a intersecção entres os discursos. Esta investigação é uma alternativa à tomada de posição vista acima, segundo a qual a inovação semântica é um “acontecimento ontológico” e encontra-se aí a razão para defender a passagem do “acrécimo de sentido” ao “acrécimo de ser”.

O ponto é a relação entre discurso conceitual e discurso metafórico – o primeiro caracterizaria o pensamento filosófico, o segundo caracterizaria o “dizer poético”. A teoria da metáfora desenvolvida em *MV* afirma que esses discursos são descontínuos pela estrutura do “espaço conceitual no qual se inscrevem as significações quando elas se separam do processo de natureza metafórica, do qual se pôde dizer que engendra todos os campos semânticos. É neste sentido que o especulativo é a condição de possibilidade do conceitual” (2000, p. 460). A partir dessa relação entre o discurso especulativo e o metafórico, Ricœur afirma também os limites que encontra na fenomenologia de Husserl, que dizem respeito à crítica da imagem, mas que seriam transpostos à crítica da metaforicidade. Aqui, continua, o discurso metafórico encontra o seu limite: *imaginatio* e *intellectio* seriam níveis diferentes de discurso.

Seguindo sua argumentação, devemos tratar esses limites em um quadro de luta contra “interpretações redutoras”; e notar que essa luta coloca a tarefa de interpretação do “esboço semântico delineado pelo enunciado metafórico” diante de seu maior desafio. Essa tarefa é concebida por Ricœur como alternativa à “destruição do metafórico pelo conceitual nas interpretações racionalizantes”; trata-se ainda de um “estilo hermenêutico” por meio do qual a interpretação surge como uma “[...] modalidade do discurso que opera a intersecção de duas esferas, a do metafórico e a do especulativo. É, portanto, um discurso misto que, como tal, não pode não sofrer a atração de duas exigências rivais” (*Ibid.*, p. 464).

O “discurso misto” exigiria a clareza do conceito e o dinamismo do significado, trata-se da herança kantiana na concepção de linguagem e de imaginação de Ricœur. Referi a relevância da *Crítica da faculdade do juízo* na teoria da metáfora, sua concepção de imaginação é o tema da segunda parte da tese, mas ele já indica aqui a sua interpretação da metaforicidade:

A imaginação criadora não é outra coisa que essa demanda dirigida ao pensamento conceitual. O que é dito aqui esclarece nossa própria noção de metáfora viva. A metáfora não é viva apenas por vivificar uma linguagem constituída. Ela o é por inscrever o impulso [*élan*] da imaginação em um “pensar a mais” no nível do conceito. Essa luta para “pensar a mais”, sob a condução do “principio vivificante”, é a alma da interpretação (2000, pp. 464-465 [alt.]).

Ele afirma que a imaginação, pelo seu poder de “apresentar” (*Darstellung*) as ideias da razão, está na origem do poder de “forçar o pensamento conceitual a pensar a mais”. Cabe à hermenêutica, segundo ele, o privilégio de ser a disciplina que “pensa” a relação linguagem-realidade.

Ao hermeneuta, cuja teoria da metáfora visa a associação de regimes diferentes de discurso, cabe concluí-la pela “explicitação ontológica do postulado da referência”, essa seria a tarefa de *MV*. Segundo Ricœur, o discurso conceitual responde à visada semântica do discurso poético por meio desta explicitação. Ela é uma tarefa da filosofia, não da linguística, mas isso acarreta em uma relação peculiar com a análise linguística, pois ele afirma que “[...] a semântica só pode invocar a relação da linguagem à realidade, não pode *pensar* essa relação enquanto tal. Ou ela se aventura a filosofar sem o saber” (2000, pp. 465-466). Ele pretende fundamentar tal diferença entre as análises pela pressuposição de que a hermenêutica funciona como uma metalinguagem ou um “meta-discurso”.

Ricœur está ciente do problema da pressuposição, pois antecipa a objeção de que não seria possível falar da relação linguagem-realidade como se houvesse um lugar exterior à linguagem: “[...] é ainda e sempre *na* linguagem que se pretende falar *sobre* a linguagem” (*Ibid.*). Ele indica, porém, uma origem para a diferença entre as análises: a aptidão da filosofia para afirmar o alcance da capacidade reflexiva da linguagem; na sequência, ele acrescenta que “[...] essa reflexividade prolonga o que a linguística chama função metalinguística, mas articula-a em outro discurso, no discurso especulativo” (2000, p. 466).

Na distinção entre as análises é pressuposto que, ao promover a articulação no discurso conceitual, a semântica assumiria o postulado de que a linguagem é responsável por elevar a experiência do mundo à articulação do discurso, o que sabemos ser característica da tese de Humboldt e sua herança na filosofia da linguagem. Ricœur define assim a herança:

[...] dizer que a linguagem dá forma simultaneamente ao mundo, à troca inter-humana e ao próprio homem, não é atribuir à estrutura lexical ou gramatical da língua esse poder formativo, é dizer que o homem e o mundo são modelados pelo conjunto das *coisas ditas* em uma língua, pela poesia, mas também pela linguagem comum e pela ciência (2000, p. 466).

É esclarecedor para a investigação que ele questione se a filosofia da linguagem não seria a filosofia mesma definida pelo momento em que ela “pensa a relação do ser com o ser-dito” (*Ibid.*). Nesse sentido, ele considera o vínculo entre linguagem e ser a “consciência reflexiva” da linguagem, é a consciência sobre a sua própria “abertura”.

A partir daqui semântica e hermenêutica separam-se diante de uma filosofia que advoga a capacidade da linguagem de dizer “*o que é*” – saber extralinguístico que iria “[...] do ser ao ser-dito, ao mesmo tempo em que a própria linguagem vai do sentido à referência”

(2000, p. 467). A partir dessa definição de saber extralinguístico, a noção de “referência *dédoublée*” é considerada a parte principal da visada semântica do discurso e do poder de redescrição das ficções heurísticas – aposta mais ousada de *MV*. Ousada porque tal referência implica em um conceito de “verdade metafórica”; isso implica, segundo Ricœur, na crítica de uma rede conceitual. Nesse sentido, a “verdade metafórica” é a culminância do procedimento de legibilidade e de visibilidade a partir da metaforicidade. Se ela recebe outros nomes ao longo de sua hermenêutica, a função é sempre a de permitir o questionamento da realidade e a entrada de uma “referência produtiva” – a “verdade metafórica” é o núcleo da investigação de Ricœur sobre a redescrição do real e sobre modos de representação.

O risco que enfrentamos a partir dessa crítica da noção convencional de realidade, ligada à visada e ao poder do discurso poético, é que ela se transforme na apologia do irracional.⁴⁹ Segundo Ricœur, podemos e devemos questionar a noção de realidade porque a partir da referência metafórica atingimos o ponto em que distinções fundamentais, tais como entre a representação e o sentimento, vacilam; também é o ponto em que descobrir e inventar encontram-se. É onde surge a antinomia *insurmontable* do conceito de “verdade metafórica”, e que seria abordada, segundo ele, de forma ontologicamente ingênua, na “meta-poética”, ou reducionista numa *démythisation* da metáfora que só deixaria espaço para a vigilância crítica e para a abstinência do “como-se”. Ao longo dos anos 1970 ele oferecerá outras alternativas. Ricœur reconhece o inegável acento heideggeriano da sua argumentação, mas adia a tomada de posição até o momento em que não seria possível evocar Heidegger sem trazer sua filosofia tardia. Ela influencia a noção de “referência *dédoublée*” e se todo cuidado é exigido em relação a ela, é pelo risco de transformar a crítica da noção de realidade naquela apologia do irracional.

Segundo Ricœur, mesmo a dialética entre discurso especulativo e discurso poético

⁴⁹ Cf.: “Importa agora enunciar o alcance crítico das noções de referência segunda e de redescrição, a fim de inscrevê-las no discurso especulativo. Ser-se-ia tentado a transformar esta função crítica em uma defesa do irracional. E, com efeito, a desestabilização das categorias adquiridas opera como uma desregulamentação lógica, graças às aproximações impertinentes, usurpações incongruentes, como se o discurso poético trabalhasse para uma descategorização progressiva de todo o nosso discurso. Quanto à referência de segundo nível, contrapartida positiva dessa desregulamentação, ela parece assinalar a irrupção, na linguagem, do antepredicativo e do pré-categorial, e demandar outro conceito de verdade além do conceito de verdade-verificação, correlato do nosso conceito comum de realidade. [...] É aqui que, como temíamos, a instância crítica parece converter-se em defesa do irracional. Com a suspensão da referência aos objetos diante de um sujeito *que julga*, não é a própria estrutura da enunciação que vacila? Com o apagamento de tantas distinções bem conhecidas, não é a própria noção de discurso especulativo que se esvanece, e com ela a dialética do especulativo e do poético?” (2000, p. 468-470).

pode se esvair nessa transformação. Uma ontologia de matriz aristotélica, porém, surge como tentativa de contornar o risco, seria sua intenção ao referir tal ontologia na afirmação, encontrada na *Retórica*, de que o “pôr sob os olhos” seria “significar as coisas sem ato”. A argumentação em prol da ontologia do “ser” como ato e como potência de fato mostraria que “[...] o objetivo semântico da enunciação metafórica está em intersecção, de modo mais decisivo, com o discurso ontológico ... no ponto em que a referência da enunciação metafórica põe em jogo o ser como ato e como potência” (2000, p. 471). Nisso que a teoria da metáfora implicaria por meio dessa intersecção entre a poética e a ontologia, intersecção assumida pela afirmação do poder de “significar as coisas sem ato”. Trata-se, ele afirma, de “ver todas as coisas como ações”, vê-las em ato, como “eclosões naturais” (2000, p. 474). Mais relevante é a sugestão de Ricœur de que é o que ele tinha em mente quando afirmou, no primeiro estudo de *MV*, que “[...] a expressão *viva* é o que diz a experiência *viva*” (2000, p. 75).

Sua análise da expressão-experiência envolve investigar a *léxis* poética e retórica em Aristóteles – o discurso produzindo a figuração pelo jogo da semelhança no enunciado metafórico – até chegar à assimilação metafórica, análise que encontra no percurso o conceito de *mimesis* criadora:

Restaria dizer algo sobre a quarta fórmula enigmática de Aristóteles: pôr sob os olhos [*mettre sous les yeux*] 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 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 *redescrever* a realidade (Max Black e Mary Hesse). 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 seria, então, amarrar estes três temas: a ficção em geral como redescrição –, 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” (2013a, pp. 35-36).

O desvio, por assim dizer, pela ontologia aristotélica, adiou o retorno de Heidegger, nessa pressuposição de que a tarefa da filosofia é investigar o poder dessa eclosão: “*génération de ce qui croit*”. A herança heideggeriana retorna na afinidade entre a metáfora

“viva” e a realidade “viva” e em uma suposta explicação da ressonância entre o pensamento especulativo e o “dizer do poeta”, o que a filosofia tardia de Heidegger buscou.

Um problema para o *front* da hermenêutica, ao seguir nessa busca, seria o de explicar a referência metafórica na zona em que linguagem e imaginação se encontram – os conflitos entre ontologia e epistemologia a partir da filosofia de Heidegger dificultam, a meu ver, a explicação dessa referência. Segundo Ricœur, tal filosofia poderia auxiliar a pensar a inspiração aristotélica, mas traz os riscos inerentes ao pensamento “semi-poético”; é uma abordagem da inovação semântica que reduz as diferenças entre a “poesia pensante” e o “pensamento poetizante”. Embora essa abordagem seja distinta da aproximação entre discurso poético e científico defendida em *MV*, a aproximação não é vista ali como um problema para a teoria da metáfora. Ricœur especifica o que ele deplora: a tomada de posição que se quer “salto’ fora do círculo da metafísica”, o que esse “pensamento poetizante” exigiria por sua vontade de ruptura. Ela critica em Heidegger a pretensão de julgar-se o único filósofo a ir além da metafísica e o seu comodismo em julgar tudo como metafísica. Embora Ricœur critique tal pretensão, a impressão é que seria um mal menor, perdoável, por assim dizer, se nos mantivermos no caminho que contribui para pensar o problema do pensamento e do ser.

Nas últimas páginas de *MV* encontramos a distinção de Ricœur entre duas lógicas, como se o problema fosse aquele Heidegger que propõe a ruptura com a metafísica e “conduz a uma sequência de apagamentos e de abolições que precipitam o pensamento no vazio”, o problema desta filosofia que “[...] torna a dar vida às seduções do inarticulado e do inexpresso, ou seja, a todo desespero da linguagem, próximo ao da penúltima proposição do *Tractatus* de Wittgenstein” (2000, pp. 480-481). Quando Ricœur esteve próximo de rechaçar a tentação da ininteligibilidade, ele recupera um Heidegger que reconheceria, apesar do parentesco entre poetar e pensar, o “abismo” entre eles.⁵⁰ Então lembro do professor que disse de Wittgenstein: entre o primeiro e o segundo existe um abismo, mas dá para pular.

Aneidota à parte, nessas páginas reconhecemos o que permaneceria de Heidegger

⁵⁰ A referência que Ricœur faz é ao texto da conferência “*Qu’est-ce que la philosophie?*” proferida em 1955 e no qual Heidegger afirma o parentesco entre pensar e poetar e que, no entanto, “[...] se abre ao mesmo tempo um abismo, pois ‘moram nas montanhas mais separadas’” (1973, p. 221). No que concerne à discussão sobre uma concepção hermenêutica de linguagem, uma nota do tradutor do texto, E. Stein, esclarece sobre a crítica de Heidegger à linguagem enquanto instrumento de expressão (ou seja, “*Sprache*”): “A crítica da instrumentalização da linguagem visa a proteger o sentido, a dimensão conotadora e simbólica, contra a redução da linguagem ao nível da denotação, do simplesmente operativo. Não se trata apenas de salvar a mensagem linguística da ameaça da pura semioticidade. O filósofo descobre na linguagem o poder do *lógos*, do dizer como processo apofântico; entrevê na linguagem a casa do ser, onde o homem mora nas raízes do humano” (*Ibid.*).

na teoria da metáfora: as “tensões” da semântica culminam no paradoxo da cópula do verbo “ser” e a “experiência de pertencimento” culmina na articulação do discurso poético com outros discursos; é o que constitui todo o desafio do pensamento especulativo na sua tarefa de ordenar o dinamismo do enunciado metafórico: a exigência de articular tal experiência e a instância crítica, o momento da distanciação. São os termos de sua dialética proposta em *MV* e que configura a aposta na tarefa hermenêutica de interpretação. O processo de demitização, proposto antes, foi o primeiro passo para explicitar tal aposta, ele permite seguir a questão de a hermenêutica ser a disciplina privilegiada para explicar a intersecção entre os discursos.

Vallée perguntava se na concepção hermenêutica de linguagem a ontologia deve ser entendida como “horizonte”: “[...] se a via longa pode efetivamente limitar-se a situar o questionamento ontológico no horizonte, como uma terra prometida, e se ela não deve, antes, pressupor constantemente uma certa compreensão do ser” (2012, p. 185). Este capítulo é um esboço de resposta: não nos cabe encurtar a hermenêutica de Ricœur e esquecer os seus interesses metodológicos. O que não contraria a aproximação entre a concepção de linguagem de Ricœur e a de Gadamer, mas limita a apresentação dos seus conceitos de linguagem e de experiência como correlatos. Na hermenêutica pós-heideggeriana, encontrar “distanciação” no “pertencimento” pela mediação da linguagem ainda é participar do conflito de interpretações. Afirmar a unidade especulativa entre ser e linguagem, rechaçar a “mythologisation de la langue” do Heidegger tardio, enfrentar o adágio *die Sprache spricht* (Vallée traduz por *la parole parle*, arriscaríamos “A língua [linguagem] fala”), em suma, a participação no conflito das interpretações pode e deve ser entendida enquanto tomada de posição em um *front*.⁵¹

Encontramos uma interpretação integradora, mas que mostra o caráter conflitivo do percurso metodológico de Ricœur, no artigo de Françoise Dastur, “De la phénoménologie transcendantale à la phénoménologie herméneutique” (1991). Ali é explicitada a imagem do “enxerto” da hermenêutica na fenomenologia e a da ontologia enquanto “terra prometida”. Dastur mostra os limites que o filósofo encontrou em cada etapa do seu método e a forma adotada por ele para integrar a etapa anterior na seguinte, o que caracteriza a sua “via longa”

⁵¹ A partir das afirmações de Gadamer e Ricœur sobre a riqueza das formas languageiras, da opacidade do símbolo e do paradigma da tradução, Vallée sustenta o que ele considera a tese da hermenêutica: “[...] a tese da hermenêutica é que *o ser encontra seu mundo de apresentação privilegiado em uma pluralidade de formas languageiras*. As diferentes línguas e as diversas modalidades de discurso constituem tanto modos de nomear o ser quanto *insights* possíveis sobre o que é ou o que pode ser” (2012, p. 212). A conclusão de Vallée sobre o que é a hermenêutica a partir de Gadamer e Ricœur: 1) horizonte de toda a compreensão e de todo esforço de interpretação; 2) retorno à experiência originária de enigma, paradoxo e mistério; e 3) descrição da “[...] dívida infinita de pensamento e da compreensão para com a linguagem, pela qual somos desde sempre abertos ao ser” (2012, p. 220).

enquanto forma “militante” de integrar, por exemplo, o método descritivo e o reflexivo, e a proposta da dialética entre explicação e compreensão. Para nós, a explicação de Dastur para a ontologia enquanto “terra prometida” é rica de consequências – primeiro porque ela fornece o exemplo da “ontologia indireta” de Merleau-Ponty como contraponto à “ontologia direta” que Ricœur lê em Heidegger. Devemos retê-lo para pensar, depois, sobre a ontologia indireta da pintura, mas já se percebe que o caráter conflitivo e produtivo da hermenêutica de Ricœur é o resultado de mantê-la em um plano plural “porque necessariamente regional”.

Nesse sentido, para a ontologia da compreensão seria reservado o papel de animar e inspirar o horizonte ontológico da “via longa”. Segundo Dastur, a hermenêutica surge como a reflexão mediatizada cuja dimensão crítica caracteriza-se pela sua capacidade de decifração e denúncia.⁵² A dialética das interpretações que torna os conflitos produtivos seria inseparável da mediação pelos signos, símbolos e textos; é a imagem da “terra prometida” que nos lembra do caráter irrevogável de mediação afirmado por Ricœur: “Assim, a ontologia é bem a terra prometida para uma filosofia que começa pela linguagem e pela reflexão; mas, como Moisés, o sujeito que fala e que reflete pode percebê-la somente antes de morrer” (2013b2, p. 50).

Não pretendo encerrar este capítulo pela afirmação de que a ontologia pela qual Ricœur milita não é exatamente a que conhecemos pelos moldes da ontologia da compreensão de Heidegger, nem que a importância dessa, como afirma neste artigo de 1965, “Existência e hermenêutica”, está em “subverter” a fenomenologia husserliana ao colocá-la na via de uma compreensão já hermenêutica, algo que Dastur enfatiza. Pretendo encerrá-lo lembrando que Ricœur, dois anos depois, desenvolve o debate hermenêutico no plano da linguagem, “terreno comum” entre as diversas filosofias, por meio do “diálogo frutuoso” entre as concepções de linguagem de Husserl e Wittgenstein. Considero sua comparação entre tais concepções pois a partir disso ele discute questões de linguagem que serão complementadas pela teoria da ficção em *Lectures*, abordando a relação entre linguagem e experiência a partir desses filósofos.

Em dois textos, de 1966 e 1967, a discussão sobre filosofia da linguagem antecipa a comparação de Ricœur entre análise linguística e análise fenomenológica da imaginação que abordarei no capítulo 5. Sua comparação a partir da linguagem interfere na discussão sobre a imaginação: a análise da primeira comparação prepara a que faremos da segunda. Analisarei brevemente estes textos nos quais ele apresenta duas formulações de linguagem a partir das

⁵² Cf.: “[plano no qual a reflexão] longe de se igualar à evidência intuitiva do *cogito* cartesiano, assume uma dimensão crítica pela qual ela *decifra* as obras e os atos que testemunham a existência e *denuncia* os artifícios da consciência imediata que Marx, Nietzsche e Freud nos ensinaram a desmascarar” (1991, p. 39).

concepções de Husserl e Wittgenstein. A análise justifica-se pelos esclarecimentos sobre a possibilidade de modular o vocabulário da sua hermenêutica; ela marca o início da proposta de outra dialética, que analisaremos por meio da sua concepção de imaginação e ficção.

Nossa interpretação da metaforicidade inclui a proposta de construir outra relação entre a concepção de linguagem de Ricœur e a da tradição hermenêutica a qual ele pertence. É sua a sugestão de que é possível usar o vocabulário de Wittgenstein para descrever o processo de interpretação: “Eu diria que a interpretação é o processo pelo qual a descoberta de novos modos de ser – ou, se preferimos Wittgenstein a Heidegger, novas ‘formas de vida’ – dão ao sujeito uma nova capacidade de se conhecer” (1972, p. 109). Ele repete a frase, que consta no artigo “La métaphore et le problème central de l’herméneutique”, em *Theory of interpretation* (1976, p. 94). Vimos que o exemplo de Ricœur da infinidade de significados, que caracteriza a produtividade da linguagem, é a enumeração de exemplos lida no §23 das *Investigações filosóficas*, mesmo que ele afirme que seu interesse é no infinito da composição e não no infinito do inumerável que seria o de Wittgenstein. Suspendamos a sua ressalva para entender se é possível modular o vocabulário da concepção de linguagem de Ricœur. Não se trata da mera preferência de vocabulário: o seu objetivo na época era encontrar uma filosofia da linguagem que permitisse manter a tarefa filosófica diante da linguagem. Os textos de 1966 e 1967 ajudam a entender se é possível pensar tal filosofia da linguagem a partir de outro vocabulário.

Na conferência de 1966, “Le dernier Wittgenstein e le dernier Husserl” (2014), Ricœur afirma que a reinterpretação das proposições do *Tractatus* nos termos da *Lebenswelt*, ou da análise do “ser-no-mundo”, é arriscada. Porém, o método da *Rückfrage* serviria para retomar noções implícitas na teoria de Husserl e considerar uma aproximação entre a teoria da figuração do primeiro e a teoria do significado do segundo.⁵³ Por exemplo, a noção de que a

⁵³ Lemos a relevância desse método no artigo de Ricœur “L’originare et la question-en-retour dans la *Krisis* de Husserl”. Ele diz respeito ao problema do “fundamento” do “mundo da vida”, a tentativa de concordar coisas epistemologicamente contrastantes e ontologicamente dependentes: o mundo objetivo e o “mundo da vida”. A solução de Ricœur é distinguir dois sentidos do termo “fundamento” – enquanto “solo” e enquanto legitimação da *Lebenswelt*. Assim, o método da *Rückfrage* permitiria, segundo ele, pensar a *Lebenswelt* a partir de uma dupla função, isto é, distinguindo entre a função epistemológica e a ontológica de retorno ao “mundo da vida”. Enquanto a função epistemológica serviria para legitimar as configurações de sentido, a função ontológica contrapõe-se à pretensão da consciência de erigir-se em mestra do sentido ao mesmo tempo que incluiria a afirmação de que o mundo sempre precedeu essa consciência, e que a *Lebenswelt* seria “[...] le référent ultime de toute idéalisation, de tout discours” (1986c, pp. 294-295). Amalric propõe o método da *Rückfrage* como uma solução aos paradoxos do imaginário social – veremos na sequência. Vallée, vimos, interpretou como uma solução encontrada por Ricœur para os “paradoxos da linguagem”.

linguagem é algo intermediário entre um *telos* e uma origem. Ricœur afirma que a noção de antepredicativo, em Husserl, solo prévio e origem do lógico, é compreendido somente com a introdução simultânea do método da *Rückfrage*. Essa busca pela gênese do sentido, segundo ele, é o que permite desenvolver “[...] um questionamento regressivo em direção de um vivido primordial que nunca será visto face a face, mas será designado sempre por um movimento de reenvio em reenvio” (2014, p. 11).

Trata-se de investigar os pressupostos do uso da linguagem a partir da regressão à intencionalidade da experiência. A partir da leitura fenomenológica, esta é a formulação de linguagem que Ricœur propõe em 1966:

Ao fim dessa análise regressiva, evidencia-se que o exercício da linguagem requer dois polos: um *telos* e uma *origem*. Toda filosofia da linguagem nasce desta consideração. De um lado, o discurso apela à formalização por eliminação do concreto, e a possibilidade desta formalização não é suprimida por este reenvio ao originário: ela é mais revelada a si mesma como algo de surpreendente. Mas não menos surpreendente é isto: há *este* mundo com as suas prescrições de sentido. É no “questionamento em regresso” que compreendo ao mesmo tempo o *telos* e a *origem* (2014, pp. 12-13).

Em “Husserl and Wittgenstein on language” (1976), cuja redação é de 1967, a linguagem é apresentada igualmente como uma mediação entre *telos* (“*ideal* de logicidade”) e origem: “A linguagem pode ser alcançada ‘por cima’, pelo seu limite lógico, ou ‘por baixo’, pelo seu limite na experiência muda e elementar. Em si, é um meio, uma mediação, um intercâmbio entre *telos* e *Ursprung*” (1976, p. 88).

Segundo Ricœur, ao contrário da proposta husserliana de retorno ao “mundo da vida”, a análise da linguagem comum proposta nas *Investigações filosóficas* confrontaria diretamente a linguagem por meio da noção de significado como “uso”. A linguagem seria aqui uma atividade como comer, beber e dormir etc. (1976, p. 94). Ele critica essa concepção de linguagem como “jogo” e “forma de vida” ao afirmar que a noção de uso, como critério de significado, é não-dialética: “O que falta aqui é a dialética entre a redução, que cria distância, e o retorno à realidade, que cria presença” (*ibid.*). O que ele vê em Husserl, e faltaria em Wittgenstein, é esta dialética que faz com que a concepção de linguagem do primeiro permita a mediação entre *logos* e *bios* e a distância para criticar a própria linguagem, isto é, um espaço teórico, filosófico. Nesse sentido, a filosofia mesma não poderia ser resumida a um “jogo de linguagem” entre outros.

A herança fenomenológica na concepção de linguagem de Ricœur é enriquecida pela comparação proposta, na qual a análise linguística surge como um apoio. Ele afirma que a linguística fornece o ponto de comparação entre Husserl e Wittgenstein. O que enriquece a sua concepção de linguagem é retornar à ideia de mediação após a linguística isolar seu objeto

de análise em um sistema de signos. Ele argumenta que a definição pragmática de linguagem enquanto “uso” pressupõe a definição semiológica da língua como sistema. Apesar de isso corroborar que a ênfase em uma análise linguística não é acidental em Ricœur, sua crítica à definição pragmática, em um primeiro momento, não auxilia a mudança de vocabulário na hermenêutica. Ele critica a relação que Wittgenstein pretenderia estabelecer na sua análise da conexão linguagem-realidade. O projeto terapêutico de “curar” a linguagem pela exclusão das questões metafísicas não seria apenas descrição, mas uma escolha normativa que advogaria a exclusão dos jogos que “[...] procedem do espanto e da perplexidade sobre a própria vida cotidiana” (2014, p. 19). Essa limitação da linguagem à esfera pragmática traria a questão da especificidade do “jogo de linguagem” chamado filosofia (*Ibid.*).

O que auxilia a considerar a concepção pragmática de linguagem, para além dessa crítica, é a avaliação, na sequência, de que o pressuposto normativo dessa concepção permite ler Wittgenstein a partir das condições de possibilidade da reflexão filosófica, um tipo de transcendentalidade kantiana implícita:

É mesmo uma proposição tipicamente kantiana dizer que é o funcionamento das palavras na linguagem que dá o seu significado às afirmações sobre as sensações e sobre os objetos materiais. [...] o problema da relação da gramática ao mundo é posto como problema transcendental: não estamos mais num jogo; refletimos sobre os jogos. Esta atividade reflexiva tem também a sua linguagem, que tem certamente o seu *amorce* na linguagem comum quando esta fala de “corpos”, de “espírito”, de “sensação”, de “objeto”, de “pensamento”, de “existência” e de... “linguagem”. Não podemos tomar esta linguagem tal como ela se encontra, nem a rejeitar, mas bem corrigi-la e criticá-la. E esta crítica não é mais uma atividade da vida, nem um jogo entre os outros. Não somos mais engajados numa atividade prática mediata, mas em uma investigação teórica. Portanto, Wittgenstein pode estar certo ao dizer que a linguagem como discurso (*the speaking of the language*) é parte de uma atividade ou forma de vida. Mas a linguagem na qual é dito não é mais uma forma de vida, mas de reflexão. E é por essa reflexão que o mundo da vida aparece apenas como origem do sentido, ao qual reenvia uma interminável interrogação *à rebours* (2014, p. 20).

Tal avaliação da linguagem como forma de reflexão reitera o benefício da análise linguística para a comparação das concepções e para sua própria concepção de linguagem. Ele está ciente da necessidade dessa análise para esclarecer a abertura da linguagem como para criticar as análises que propoiam a exclusão da referência da linguagem. A avaliação é a oportunidade de usar um vocabulário análogo ao da análise linguística ou de adicionar outro vocabulário por meio dos pressupostos kantianos implícitos na concepção pragmática.

Ao mesmo tempo, a pressuposição fenomenológica de que a experiência é sempre dizível, adotada por Ricœur, encontra a linguagem definida como discurso e convida a refletir sobre a linguagem sem reduzir a investigação a um único vocabulário. Em relação à proposta de demitização da sua concepção de linguagem, a comparação dos anos 1960 mostra que essa concepção pressuporia um vocabulário compartilhado. Devemos considerar ainda a proposta

do acento pragmático na concepção de imaginação, complemento a partir do qual encontraremos outra comparação, isto é, entre a análise linguística e a análise fenomenológica da imaginação. É necessário reunir o contexto de sua busca pela filosofia da linguagem ao da teoria da ficção desenvolvida em *Lectures*. A reunião mostrará a possibilidade de modular as heranças da hermenêutica de Ricœur. Veremos que a análise linguística da imaginação enriquece sua concepção, e mesmo a crítica da exclusão do “jogo de linguagem” da filosofia, da perplexidade diante da vida cotidiana, será reavaliada.

Assim, se o processo de demitização na concepção de linguagem de Ricœur é de fato viável, o *front* da hermenêutica não implica na imediata correspondência entre *médiation langagière* e *Sprachlichkeit* ou na oposição entre a inovação semântica e a manipulabilidade no discurso metafórico. A conclusão, que se quer definitiva, da hermenêutica ser a reflexão sobre nosso pertencimento à linguagem, pode ser pensada em outros termos. Como líamos em *A simbólica do mal*, “não existe linguagem simbólica sem hermenêutica”, desde o momento que alguém produz sentido, um outro interpreta; seguir critérios para interpretar é um passo necessário para buscarmos o entendimento mútuo a partir das divergências.

Na segunda parte da tese questionarei o fundamento hermenêutico de uma análise que, na teoria da metáfora, surge com a pretensão de abordar aquilo que é conveniente tanto para a arte quanto para o discurso. A concepção de metaforicidade de Ricœur será ampliada pelo reordenamento, iniciado por ele, das suas análises semiótica, semântica e hermenêutica. O caráter negativo da primeira parte da tese, a insuficiência da teoria poética para abordar o conceito de “verdade metafórica”, é suspenso para apresentarmos a nossa proposta da ênfase pragmática na concepção de imaginação de Ricœur. O esquematismo da imaginação também será retomado pela sua afirmação de que a hermenêutica se constitui por meio de uma tarefa crítica incessante que deve ser conquistada.

PARTE 2

**A CONCEPÇÃO DE IMAGINAÇÃO DE PAUL RICŒUR A PARTIR DA SUA
TEORIA DA FICÇÃO**

Capítulo 4 O acento pragmático na imaginação produtora

À proposta de demitização da concepção de linguagem corresponderá uma proposta de acento pragmático na concepção de imaginação de Ricœur, sem dúvida pela ligação entre sua teoria da metáfora e sua teoria da imaginação, mas também porque tal ligação fundamenta a sua investigação da ficção. Dedico esta segunda parte à reunião do âmbito do imaginário social e do estético propondo reconstruir sua concepção de imaginação para enfatizar a relação com a metaforicidade. Espero que, finalizadas as propostas, a ligação entre a teoria da metáfora e a da imaginação de Ricœur permita incluir na sua hermenêutica a análise de obras de arte visuais, que não foram o seu foco privilegiado.⁵⁴

Na palestra “Metáfora e imagem”, de 1974, Ricœur integra a análise da metáfora à da imaginação ao considerar a síntese imaginativa enquanto assimilação predicativa. Isso implicará, porém, em uma primazia da linguagem sobre a imagem:

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? (2013a, p. 31).

Analisarei o “percurso da linguagem à imagem”, que caracteriza a primazia da primeira, nesta perspectiva: ele é uma libertação se comparado às abordagens que privilegiam o aspecto reprodutivo da imaginação a partir da noção de imagem como ausência ou vestígio de algo; ele é uma limitação se comparado às abordagens que integram a linguagem à imagem sem sugerir qualquer primazia de uma sobre a outra.

Ricœur encontra na concepção freudiana de *Phantasieren* um exemplo desse tipo de abordagem, o que nos levará, na terceira parte da tese, a sugerir um percurso de retorno. Antes, seguirei a crítica ao tratamento da imaginação na tradição filosófica. Segundo Ricœur, que parte da distinção kantiana entre imaginação produtora e reprodutora, a tradição filosófica enfatizou o viés reprodutivo da imaginação ao focar na imagem ausente/residual, isto é, ao considerar a imagem como percepção evanescente (ex.: o empirismo de Hume) ou como

⁵⁴ Neste capítulo meu foco será a teoria do imaginário social exposta principalmente em *IU* (1986a) e em artigos como “L'idéologie et l'utopie: deux expressions de l'imaginaire social” (1984). No próximo capítulo aprofundarei a análise da concepção a partir de *Lectures* para avançar a análise da transição da “imagem-picture” para a “imagem-ficção” – fundamental para que a noção de referência produtiva seja entendida como o critério da distinção entre ficção e *picture*.

evocação de algo ausente que reproduz um original (ex.: o imaginário fenomenológico de Sartre). Ele vê em Kant o rompimento com tal tratamento porque a imaginação é, desde então, concebida a partir de sua função de mediação (*médiatrice*), isto é, a ênfase é na produtividade da imaginação e na síntese transcendental como participante da constituição dos fenômenos e da realidade.

Jean-Luc Amalric, que escreveu diversos trabalhos sobre o tema da imaginação, nota que desde o seu início, a concepção de Ricœur é marcada pela reflexão transcendental de inspiração kantiana. Como ele mostra, essa concepção tem relevância metodológica desde a “filosofia da Vontade”.⁵⁵ Reconheço a relevância da gênese da filosofia da imaginação, nosso interesse, porém, é no que Ricœur classifica, em carta a Amalric, e citada por ele, como o “desenvolvimento pleno tardio” dessa filosofia – da “fantasia” freudiana até o imaginário da inovação semântica na metáfora e na narrativa.⁵⁶ Explorarei esse desenvolvimento da filosofia da imaginação e focarei na questão da metáfora como fenômeno de “acréscimo de sentido” que deve ser inserido em uma *praxis* imaginativa. Analisarei uma concepção de imaginário social, apresentada em *IU*, na qual a noção de utopia é identificada com a produtividade da linguagem. Ricœur opta por abordar utopias práticas (a de Saint-Simon e a de Fourier) em detrimento de utopias literárias (como a de Thomas More). As utopias práticas têm pretensão de realização pelo menos parcial, as utopias literárias podem ser apenas recurso de fuga do real. É uma preocupação em *IU* e um norte para avançar na reunião das suas teorias.

Ricœur considera a ideologia e a utopia como representações do imaginário social e como práticas imaginativas: são mediações simbólicas da ação e fazem parte do imaginário em uma relação dialética: “[...] percebemos na própria estrutura da ação uma mediação simbólica que pode ser pervertida. Em outras palavras, se a ação não está já impregnada de imaginação, não vemos como uma falsa imagem poderia surgir da realidade” (1984, p. 56).

⁵⁵ Cf.: “Toda a antropologia filosófica de Ricœur se organiza em torno dessa revolução conceitual kantiana pela qual o intermediário se vê pela primeira vez pensado como uma *mediação* ao mesmo tempo em que se encontra atualizado o papel fundamental da *síntese* da imaginação produtora no conhecimento. [...]. Parece-nos que esta referência a Kant é de todo modo capital porque ela nos fornece o verdadeiro ponto de partida da concepção ricœuriana de imaginação” (2013, p. 154).

⁵⁶ A nota 40 de *Paul Ricœur, l'imagination vive* traz o trecho da carta de 13 de fevereiro de 1995: “Em resposta às suas perguntas finais, escreve Ricœur, direi que a questão da imaginação é colocada na sua maior força em *L'Homme faillible*, como o ‘terceiro termo’ de cada polaridade: teórica, prática, afetiva. O segundo estágio seria a ‘fantasia’ no sentido de Freud, depois o imaginário carregando a impertinência semântica da metáfora e, finalmente, a noção de inovação semântica que une a metáfora e a narrativa no início de *Temps et Récit*. Nesse sentido, o tema é antigo, mas o seu desenvolvimento pleno é tardio [...]” (Ricœur apud Amalric, 2013, p. 158).

A relação *praxis*/imagem enquanto inversão leva à análise da ideologia como distorção (Marx), como legitimação (Weber) e como integração (Geertz); e corresponde à análise da utopia como fantasmagoria, como forma alternativa do poder e como exploração do possível por meio do “lugar nenhum” (*nowhere*). Ele sintetiza esse imaginário no artigo:

Tudo se passa como se esse imaginário repousasse na tensão entre uma função de integração e uma função de subversão. Nisso, o imaginário social não difere fundamentalmente do que conhecemos da imaginação individual: às vezes a imagem supre a ausência de uma coisa existente, às vezes a substitui por uma ficção. Assim, Kant foi capaz de construir a noção de imaginação transcendental sobre esta alternância entre imaginação reprodutora e imaginação produtora (1984, p. 63).

A ideologia é identificada com a conservação da ordem social e a utopia com a contestação dessa ordem. Mas Ricœur não considera utopia e ideologia como representações exclusivas de contestação e conservação, isto é, de crítica e de integração à ordem a partir do imaginário – mesmo que a diferença entre a representação produtiva e a reprodutiva possa ser pensada como uma cisão. Elas são noções distintas de representação unidas pela sua aposta na dialética entre os polos do imaginário e na sua posterior superação pela *praxis*.

A convicção de Ricœur é que a partir dessa dialética a ideologia possa curar a utopia da sua apologia pela fuga, o apelo do irrealizável (um sentido de *nowhere*); e que a utopia possa curar a ideologia do seu conservadorismo. O problema do imaginário social é a tendência de ir do polo produtivo para o reprodutivo, por exemplo, após a ideologia fornecer uma imagem social pela sua função de integração ela se tornaria imagem congelada do real. A dialética proposta deveria interromper o movimento de estagnação. Ricœur, no entanto, reconhece que ela não é suficiente para manter a produtividade do imaginário. Ele afirma que a superação da dialética entre ideologia e utopia se dá por meio da verificação permanente dos nossos valores. Cito a última frase do livro: “Não podemos sair do círculo da ideologia e utopia, mas o juízo de conveniência pode nos auxiliar a compreender como o círculo pode se tornar uma espiral” (1986a, p. 314). É um alerta sobre a necessidade de superar tal dialética e de passar do “círculo” que a define para uma “espiral”, figura a partir da qual poderíamos ultrapassar a restrição do “círculo”.⁵⁷

⁵⁷ Ricœur cita o filósofo brasileiro Paulo Freire e faz referência à pedagogia crítica defendida na obra *Pedagogia do Oprimido*: “Vozes dissidentes são fundamentais para o próprio processo democrático. Devemos preservar essa margem de dissidência em benefício da crítica interna. Podemos dizer também que a ideologia-crítica pode levar à conscientização, um tema desenvolvido por pensadores latino-americanos como Paulo Freire” (1986a, p. 418 [alt.]). Não se trata só de exemplificar a dialética entre ideologia e utopia, um trabalho a ser feito seria o de apresentar as relações entre essa dialética e as críticas de Freire à sectarização ideológica (o equivalente da imagem congelada de um grupo social) e à estagnação do poder do imaginário – Ricœur reconheceu a estrutura dialética defendida em *IU* nestas afirmações de Freire: “É que a sectarização é sempre castradora, pelo fanatismo de que se nutre.

Uma forma de ler a sua conclusão é considerar que ela demanda uma sabedoria prática que permitiria superar os limites estruturais da dialética entre ideologia e utopia; e que tal teoria do imaginário necessita de um elemento normativo para realizar a dialética proposta. Sua referência ao juízo de conveniência pressupõe a noção de *phronesis* e envolve encontrar a ação adequada para uma situação. Nesse sentido, o acento pragmático na concepção de imaginação estaria pressuposto na ênfase na experiência prática do imaginário, ainda que não seja explícita. Refletir sobre a escolha por utopias com pretensão de realização permite explicitá-la. Outra forma de ler a conclusão é tomá-la como exposição da dificuldade hermenêutica de ir de uma teoria da interpretação para uma teoria da ação.

O acento pragmático na concepção de imaginação deverá ser efetuado, primeiro, pela análise da teoria do imaginário proposta por Jean-Luc Amalric, pois ele torna-a complexa pela reconstrução dessa concepção enfatizando seu viés criativo e serve de baliza à nossa tese. Ao propor uma leitura da gênese da criatividade na poética de Ricœur, Amalric (2016) busca a teoria da imaginação que a perpassa a partir de um conceito unificador: o “ficcional” como elo entre símbolo, metáfora e narrativa. A busca pela gênese da criatividade linguageira envolve esclarecer a experiência simbólica do esquematismo ficcional. Amalric desenvolve a tese de que a imaginação poética é o lugar de melhor legibilidade do trabalho ficcional. Ele considera ainda a filosofia da imaginação de Ricœur como prolongamento e aprofundamento da doutrina do esquematismo kantiano. O resultado, para Amalric, é um esquematismo ficcional “[...] que deve ser concebido como uma *atividade de síntese* cujo estatuto original é o de um ‘*quase transcendental trans-histórico*’” (2016, p. 142).

Em relação à metáfora, trata-se de uma atividade de assimilação predicativa e de

A radicalização, pelo contrário, é sempre criadora, pela criticidade que a alimenta. Enquanto a sectarização é mítica, por isto alienante, a radicalização é crítica, por isto libertadora. Libertadora porque, implicando o enraizamento que os homens fazem na opção que fizeram, os engaja cada vez mais no esforço de transformação da realidade concreta, objetiva. A sectarização, porque mítica e irracional, transforma a realidade numa falsa realidade, que, assim, não pode ser mudada. [...] O radical, comprometido com a libertação dos homens, não se deixa prender em ‘círculos de segurança’, nos quais aprisione também a realidade. Tão mais radical quanto mais se inscreve nesta realidade para, conhecendo-a melhor, melhor poder transformá-la. [...] O sectário, por sua vez, qualquer que seja a opção de onde parta na sua ‘irracionalidade’ que o cega, não percebe ou não pode perceber a dinâmica da realidade, ou a percebe equivocadamente. Até quando se pensa na dialética, a sua é uma ‘dialética domesticada’” (2018, pp. 34-35). Em relação à utopia, esta afirmação: “A educação problematizadora, que não é fixismo reacionário, é futuridade revolucionária. Daí que seja profética e, como tal, esperançosa” (2018, p. 102). Afirmação que traz a seguinte nota de rodapé: “Profetismo e esperança que resultam do caráter utópico de tal forma de ação [a educação problematizadora], tomando-se a utopia como a unidade inquebrantável entre a denúncia e o anúncio. Denúncia de uma realidade desumanizante e anúncio de uma realidade em que os homens possam ser mais. Anúncio e denúncia não são, porém, palavras vazias, mas compromisso histórico” (*Ibid.*).

produção de semelhanças por meio da imaginação produtora. Essa atividade, assim como a da síntese do heterogêneo na configuração narrativa, faria parte da função transcendental da imaginação. É o que afirma Amalric:

Se podemos, com efeito, afirmar que a estrutura da predicação metafórica assim como a do agenciamento narrativo desempenha um papel transcendental é na medida em que elas funcionam ambas como *matrizes de criatividade*, cujo caráter produtivo é irreduzível às formas empíricas assumidas pela narrativa e pela metáfora. Inversamente, se devemos falar aqui de “quase transcendental”, e não de “transcendental” no sentido estrito do termo, é porque, de acordo com Ricœur, a metáfora e a narrativa são “*estruturas trans-históricas do uso do discurso*” e não estruturas *a priori* e a-históricas como no transcendentalismo kantiano [...]. É preciso compreender nesse sentido que se a estrutura faz constitutivamente parte do processo ficcional, nem por isso deixa de permanecer *secundária, derivada e em formação* (2016, pp. 143-144).

Ele afirma que a noção de “quase transcendental trans-histórico” seria responsável pela metáfora surgir como “meta-tropo” e a narrativa como “meta-gênero” – as duas seriam “idealidades em desenvolvimento”, pois teriam estrutura transcendental e fariam parte do processo de invenção poética.⁵⁸

Um benefício dessa interpretação da poética de Ricœur é pensar as condições de possibilidade dos fenômenos de “acréscimo de sentido” em busca da inteligibilidade dessas condições, o esclarecimento da sua transcendentalidade peculiar, dado que elas “dirigem” tais produções de sentido, mas não as determinam em sentido estrito. Para Amalric, esclarecer a estrutura transcendental da imaginação é requisito para compreender a noção de ficcional de Ricœur. Seria também requisito para compreender a diferença entre a ordem introduzida pela narrativa e a desordem introduzida pela metáfora.⁵⁹ O esclarecimento dessa diferença na investigação do trabalho ficcional da metáfora permitiria saber se esse trabalho é suficiente em relação à *praxis* imaginativa ou se deveria ser complementado necessariamente por meio

⁵⁸ Segundo ele, não se trataria “*desta* ou *daquela*” metáfora. Amalric remete a estrutura transcendental e as regras da “inteligência poética” em Ricœur e sua crítica ao modelo estruturalista que recusaria a historicidade de tais fenômenos. A historicidade da metaforicidade e da narratividade, por outro lado, seria afirmada a partir do pressuposto de que a estrutura da produtividade ficcional que os possibilita é “derivada” e definida pela dialética da tradição: “Aos olhos de Ricœur, esta ‘*inteligência poética*’ provém de uma familiaridade adquirida com a *prática linguageira* – tanto metafórica quanto narrativa – e apresenta-se, então, ao mesmo tempo como a expressão e o produto da história em desenvolvimento do esquematismo ficcional da imaginação produtora. Nestas condições, o que define a *historicidade* própria ao ficcional é esta dialética viva de inovação e sedimentação à qual Ricœur dá o nome de ‘*tradicionalidade*’” (2016, p. 144).

⁵⁹ Amalric afirma, em nota, que seu artigo não propõe pensar tal diferença, mas que ela é relevante. Cf.: “Não ignoro que existe uma diferença importante entre a inovação semântica própria à narrativa e a inovação semântica própria à metáfora. Onde a narrativa tende a introduzir a ordem, a metáfora, no seu efeito mais aparente parece, pelo contrário, introduzir desordem. Do meu ponto de vista esta questão mereceria um exame detalhado, mas ela excede o meu propósito atual: é por isso que me satisfarei, aqui, em tentar pensar, ao contrário, o que pode haver de comum à gênese do ficcional narrativo e à gênese do ficcional metafórico” (2016, nota 24, p. 153).

da narrativa.

As noções desenvolvidas por Amalric (“*quase* transcendental” e “trabalho ficcional”) auxiliam a análise da produtividade da metaforicidade. Recapitulo os passos até sua proposta da dialética tensional da imaginação: distinção entre a “imaginação simbólica”, que equivaleria à prefiguração no vocabulário da narrativa, e a “imaginação ficcional”, que equivaleria à atividade linguageira da inovação semântica. Os fenômenos de “acréscimo de sentido” estariam ancorados numa dialética entre a “imaginação simbólica” e a “imaginação ficcional”. De um lado, a “imaginação simbólica” indicaria “esse fundo simbólico *sempre já aí* sobre o qual se apoia o esquematismo da imaginação produtora” (2016, p. 158); de outro, a “imaginação ficcional” revelaria a precedência do simbólico no trabalho da linguagem, isto é, o “trabalho ficcional” atualizaria o fundo simbólico.

O objetivo de Amalric é enraizar a imaginação na prática – uma proposta que leva à renovação conjunta da teoria da imaginação e da teoria da metáfora de Ricœur. Segundo ele, o “trabalho ficcional” visa um enraizamento prático e acompanha a estrutura simbólica da ação. Na dialética entre virtual e atual, a prefiguração surge como o índice de uma potência ficcional imanente. Assim, Amalric enfatiza o virtual como potência que demanda atualização e a possibilidade da atualização como uma função poético-prática da imaginação.

Inicialmente, há a crítica de Amalric à potência da metáfora: limitada à “*estática* do ficcional”, a metáfora está desenraizada e não seria possível reconhecer as potencialidades práticas da inovação semântica. A crítica insere assim uma necessidade de complementar as “articulações lógicas” do trabalho ficcional da metáfora. O avanço à teoria narrativa e ao ato de leitura mostra sua leitura da potência linguageira da metáfora a partir do funcionamento da refiguração do “mundo do leitor”. Os fenômenos de inovação semântica serão considerados complementares na experiência ficcional.⁶⁰ Por meio da noção de *mimèsis*, Amalric indica o processo da invenção poética como sendo a raiz comum de toda inovação semântica. Nessa

⁶⁰ Cf.: “Para dizê-lo numa palavra: se o contributo insubstituível de *MV* é que ela liberta pela primeira vez de maneira particularmente nítida as *articulações lógicas* do trabalho ficcional da imaginação produtora, seu limite, em contrapartida, é o fato de que ela permanece essencialmente no que se poderia chamar uma ‘*estática do ficcional*’, que não nos permite ainda pensar como o trabalho ficcional da imaginação vem *encarnar-se praticamente* numa existência humana. Assim, notadamente, resulta o caráter problemático da noção de ‘referência metafórica’ à qual Ricœur vai precisamente acrescentar uma *teoria da leitura* a partir de *TR*. A esse respeito, o grande progresso da teoria da tríplice *mimèsis* desenvolvida no tomo I de *Tempo e Narrativa*, é que, fazendo passar ao primeiro plano a *visada mimética do ficcional*, descreve-nos pelo contrário o ficcional como um *processo dialético e dinâmico de modelização do real*, situando-o no intervalo tensional de uma *arché* e de um *telos*. Fazendo isso, faz sair o ficcional da esfera única do *discurso e da representação* reintegrando-a *na vida e na ação*” (2016, pp. 147-148).

leitura, a aplicação da teoria narrativa à da metáfora viria “[...] completar a ideia ainda abstrata de referência metafórica, conferindo-lhe esta *ancoragem subjetiva, corporal e temporal* que lhe fazia falta” (2016, p. 151).

Visando elaborar uma teoria geral da imaginação, Amalric reconhece o desafio que sua dialética, assim como a de Ricœur, enfrenta; ele questiona a eficácia de ambas. Nesse ponto da análise, ele aborda o enraizamento primordial “[...] que precede e excede ao mesmo tempo a linguagem”. Pelo método da “*question-en-retour*” (*Rückfrage*), que vimos acima ser herdada da fenomenologia, Amalric considera os “trabalhos ficcionais” dos fenômenos de “acréscimo de sentido” como estando ancorados no fundo simbólico. Ele utiliza tal método para remeter a metaforicidade e a narratividade ao “simbolismo imanente”.

A metáfora continua sendo a superfície linguística que expõe o símbolo na sua fronteira entre linguagem e vida. Para a teoria da metáfora, há uma diferença importante que Amalric recupera ao afirmar duas experiências diversas do esquematismo. Uma é a experiência simbólica de participação nessa dinâmica entre *bios* e *logos*; outra é a “quase experiência ficcional”, situada na junção do verbal e do não verbal, e que reconduziria ao “ver como” metafórico:

Como o mostra Ricœur, o “ver-como” metafórico é a tradução de uma “função imaginante da linguagem” capaz de ligar intuitivamente o sentido e a imagem, a semântica e o sensível. É ao mesmo tempo uma *experiência* que nos *afeta* – na medida em que a onda das imagens escapa a todo ato voluntário –, e um *ato* que efetuamos – na medida em que a compreensão de uma metáfora é um ato de leitura e de interpretação pelo qual o fluxo icônico encontra-se orientado e ordenado. Poder-se-ia dizer neste sentido que ao contrário do *trabalho simbólico sobre a semelhança*, cujo caráter sempre já operante escapa ao nosso controle consciente, o *trabalho ficcional sobre a semelhança* é um “trabalho de linguagem” [...] confere uma *articulação lógica* ao trabalho da semelhança. [...] Aos olhos de Ricœur, o que motiva então todo o interesse de caráter “clarificador” ou “explicitador” de uma teoria da metáfora – como *teoria do ficcional* –, é que ela permite esclarecer retroativamente o sentido de uma *teoria do simbolismo* sempre ameaçada de confusão e de imprecisão. [...] Como tentei mostrá-lo aqui, é apenas à luz desta teorização da *quase experiência ficcional* do “ver como” que se torna possível interrogar-se, por um método de questionamento regressivo, sobre a natureza desta *experiência simbólica* que se encontra na *raiz de todo trabalho ficcional* (2016, pp. 162-164).

Assim apresentada, a sua proposta de unidade poética renova a teoria da metáfora de Ricœur por meio desta “metaforicidade virtual” que precede toda invenção metafórica, toda “metaforicidade atual”. Ela nos auxilia a considerar o trabalho da metáfora como uma articulação ficcional cuja função é esclarecer um fundo simbólico inarticulado. Enquanto núcleo semântico que estabilizaria esse fundo, a metaforicidade sai potencializada dessa relação.

Uma contribuição de Amalric para a renovação da teoria da metáfora é considerar o fundo simbólico da linguagem como uma matéria dinâmica e pré-formada, assim ele nos convida a entender a passagem da figura incoativa à atual enquanto processo de figuração. A dialética tensiva desenvolvida por Amalric contribui para as teorias de Ricœur ao sugerir que o “simbólico implícito” está em obra como metaforicidade atualizada. Ele afirma que se deve considerar sua dialética entre simbólico e ficcional como uma dialética aberta e incompleta. Tendo escolhido, como Ricœur, a imaginação poética como lugar de legibilidade do ficcional, Amalric afirma que sua teoria do ficcional se limita à dimensão poética e que faltaria considerar o ficcional que opera nas ciências e na filosofia – a reflexão metódica e suas finalidades epistemológicas – e o ficcional que opera no agir humano, no campo prático. Segundo ele, este é o “horizonte inultrapassável da filosofia ricœuriana da imaginação”. No que concerne à teoria da metáfora, pressupor a separação do ficcional poético do que opera no nível epistemológico limitaria o seu esboço de uma “teoria geral do ficcional”, além de parecer ratificar o abandono do vocabulário da redescritção a partir da função heurística e ficcional do discurso poético.

O problema da inserção da metáfora em uma *praxis* imaginativa é geralmente pensado como o caso do fenômeno de “acréscimo de sentido” cuja teoria é complementada pela teoria narrativa, trata-se da aposta na unidade desses fenômenos como solução para o problema do desenraizamento e que fortalece a poética ao pressupor o passo até a refiguração narrativa. Nas páginas de *TR* sobre o “mundo do leitor”, há motivos para endossá-la, porém, a crítica à evasão do real por meio das utopias literárias em *IU* seria um motivo para rechaçá-la. Não se poderia ir de um fenômeno a outro sem enfrentar a questão da fronteira entre teoria e *praxis* na teoria da ficção – Ricœur afirma a intenção de superar tal fronteira e que “ideologia e utopia forneceriam um contexto concreto para essa investigação” (1979, p. 141).

Amalric (2014) avança na investigação ao considerar uma homogeneidade entre o polo produtivo e o polo reprodutivo da imaginação e ao considerar ideologia e utopia como práticas imaginativas complementares; ele mantém a diferença de que ideologia e utopia são direções opostas do imaginário social, respectivamente, reprodução-conservação-repetição da ordem social e contestação-subversão-transformação dessa ordem. Em “Événement, idéologie et utopie”, Amalric direciona a sua abordagem do imaginário à figuração social considerando que ideologia e utopia são práticas imaginativas mistas e não meros desvios da realidade.⁶¹

⁶¹ Elas ultrapassariam a definição de não-coincidência com o real analisada por Ricœur. Essa definição, de Karl Mannheim, marca a dificuldade de descrever os fenômenos da ideologia e da utopia

Sua proposta pretende fornecer inteligibilidade à transição obscura entre elas na dialética proposta em *IU*. A proposta de “imaginário constituinte” inclui uma articulação do imaginário social a partir da “função imaginativa” e não a partir dos seus conteúdos representativos (ideológico, utópico). Segundo ele, essa articulação escapa de uma oposição ainda abstrata na dialética de Ricœur, pois haveria uma homogeneidade originária entre ideologia e utopia: a imaginação produtora. Pressupondo tal correlação entre ideologia e utopia a partir dessa homogeneidade, Amalric afirma que “[...] o funcionamento utópico do imaginário social talvez não seja mais que o eco ou o *retentissement* sempre recomeçado da produtividade originária do imaginário ideológico” (2014, p. 16). O poder da utopia seria possível pela produtividade originária, a mesma que, segundo ele, permitira o poder da ideologia, ambas dinamizadas pela correlação originária. A partir da correlação, a ideologia surge como o lugar de surgimento dos “acontecimentos fundadores” e a reflexividade crítica, identificada com a utopia, como estando contida/pressuposta na experiência de configuração de uma identidade social identificada com a ideologia.

Amalric reconhece os problemas inerentes ao caráter reprodutivo da ideologia, que mostraria o atraso (*retard*) da imagem-*picture* em relação à imagem-ficção. Ele afirma, no entanto, que a dinâmica produtiva e constituinte da ideologia é “[...] capaz de reativar a atividade produtiva da imaginação sob a forma utópica de uma ‘imagem-ficção’ que antecipa ao contrário o ato futuro” (2014, pp. 16-17). Para ele, a busca de Ricœur pela unidade do fenômeno da imaginação define-se por vê-la em funcionamento para além da “aparente cisão” entre essas imagens (*Ibid.*). Nesse artigo, o que permite a Amalric esclarecer a transição entre ideologia e utopia é o “questionamento-regressivo” (*Rückfrage*). Segundo ele, por meio desse método poderíamos pressupor a “relação de presença recíproca” entre elas:

Em certo sentido, podemos considerar que existe uma *anterioridade ontológica* da ideologia sobre a utopia pois, na sua dimensão lógica e crítica, ou seja, na sua *função de horizonte*, a utopia parece sempre pressupor o *solo* da ideologia. Mas, por outro lado, é igualmente legítimo falar de uma *anterioridade lógica* da utopia sobre a ideologia, na medida em que a exigência crítica e o ideal trazidos pela utopia não podem ser *derivados* da ideologia. [...]. Sem a utopia, a ideologia é cega, mas sem a ideologia a utopia é vazia. A função insubstituível do imaginário utópico é de limitar, pelo seu poder crítico, as *pretensões ontológicas* do imaginário ideológico: nisso, a utopia preserva a intenção “detotalizante” trazida pelo *surgimento* do

e a intenção de Ricœur de preservar suas diferenças, mas os integrando na dialética do imaginário social (1984, p. 64). Cf. também o artigo “L’imagination dans le discours et dans l’action”, de 1976, publicado em *Du texte à l’action*: “Em primeiro lugar, parece-me, devemos tentar pensar juntas ideologia e utopia em suas modalidades mais positivas, construtivas e, por assim dizer, saudáveis. Partindo do conceito de incongruência de Mannheim, é possível construir juntas a função integradora da ideologia e a função subversiva da utopia. À primeira vista, esses dois fenômenos são simplesmente opostos. Para um exame mais detalhado, eles se implicam dialeticamente” (1986b, p. 234).

acontecimento; mas em retorno, a função insubstituível do imaginário ideológico é de limitar, pelo seu poder de configuração identitária, as *pretensões lógicas, ideais e totalizantes* do imaginário utópico: nisso, a ideologia salva as *potencialidades não realizadas* encerradas no acontecimento como *origem*. Sem a “frágil aprovação” de nossa identidade narrativa – ou seja, de uma identidade que, na sua própria constituição, tenta acolher a *contingência* e a *inovação* do acontecimento – não poderíamos afirmar a possibilidade de uma transformação do mundo presente. Além disso, não haveria *atestação utópica* sem o *reconhecimento* de nosso pertencimento prévio a um imaginário ideológico constituinte (2014, pp. 17-18).

O resultado dessa articulação para a hermenêutica crítica do imaginário social é que as pretensões ontológicas da ideologia serem limitadas pela utopia. Mas a utopia também é limitada quando a sua função de horizonte ganha destaque nessa articulação. Amalric alerta para não conferirmos somente à ideologia um papel constitutivo na figuração social da realidade e reconhece que a escolha pelas utopias de Fourier e Saint-Simon está ligada à função prática da utopia de transformação da realidade.⁶²

Uma questão que deve ser colocada é a do vínculo entre a exigência de considerar a identidade narrativa e a escolha de Ricœur pelas utopias práticas em detrimento das utopias literárias. Se, como ele afirma, utopias como a de More podem ser uma forma de fuga do real enquanto utopias práticas têm a pretensão de realização, isso alerta para a relação entre a narrativa e a utopia enquanto gênero literário. Para tal *praxis* imaginativa, pode-se partir da sugestão de que a “função sã” da ideologia forneceria algo como uma identidade narrativa que integra social e historicamente uma comunidade.⁶³ Mas é para decidir se essa noção de identidade é ainda uma exigência da dialética entre ideologia e utopia. A ênfase na função dos eventos passados e na função identitária para o imaginário utópico tornaria menos visível a diferença entre integrar uma ordem social e reivindicar a sua radical transformação.

⁶² Cf.: “Há então, parece-me, um último erro a combater em nossa forma de pensar a relação dinâmica da ideologia com a utopia: seria aquela que consistiria em conferir à ideologia um papel constitutivo, ao mesmo tempo confinando a utopia em um papel puramente regulador. Em *L'idéologie et l'utopie*, se Ricœur está de fato interessado nas utopias de Fourier e Saint-Simon, mais que na de Thomas More, é porque ele se recusa à limitar a utopia a uma função somente crítica e subversiva e procura, ao contrário, conferir ao imaginário utópico uma função prática de transformação da realidade social. Ora, a única maneira de defender e implementar esse objetivo prático da utopia é vincular a antecipação utópica a experiências passadas, isto é, a eventos passados nos quais a 'super-significância' já testemunha a realidade do possível utópico dando-lhe uma figura e também uma orientação histórica” (2014, pp. 17-18).

⁶³ Cf.: “Tudo se passa como se, para curar a utopia da loucura em que ela periga sempre se afundar, fosse necessário apelar à função sã da ideologia, à sua capacidade de dar a uma comunidade histórica o equivalente do que chamamos de identidade narrativa. Encerro no momento em que o paradoxo do imaginário social é maior: para poder sonhar um outro lugar, é necessário já ter conquistado, por uma interpretação sempre nova das tradições das quais viemos, algo como uma identidade narrativa; mas, por outro lado, as ideologias nas quais essa identidade se oculta apelam a uma consciência capaz de se olhar a si própria sem vacilar a partir do nada” (1984, pp. 63-64).

Embora a complexidade na leitura do imaginário social de Ricœur seja desejável, a simplificação desse imaginário seria tolerável enquanto procedimento que visa esclarecer a pretensão crítica de sua hermenêutica e enfatizar os riscos de as utopias literárias esvaziarem-se em uma crítica infrutífera. A precaução de Ricœur com a forma literária da utopia torna questionável a exigência de envolver a identidade narrativa na efetivação da função prática da utopia. A capacidade da ideologia de fornecer a uma comunidade “o equivalente de uma identidade narrativa” deve ser nuançada, uma vez que não evita o risco de conservadorismo na sua dialética. Somos alertados por ele para não exagerar a subversão da utopia, pois existem utopias reacionárias. O problema é evidenciado a partir da estagnação da criatividade ficcional.⁶⁴ É necessário retomá-lo e exaurir a busca pelo conhecimento de como a função prática da utopia limitaria o conservadorismo da ideologia, evitaria a paralisia do imaginário social e transformaria o real.

A questão é também de como evidenciar o potencial crítico do imaginário social na dialética proposta por Ricœur e mostrar que o lado negativo da utopia não é consequência da ficcionalidade, por ter sido imaginada: e mesmo que ela seja expressa também em *pictures*, o seu viés patológico pode ser isolado como fantasmagoria, “o completamente irrealizável que margeia a loucura” (1986a, p. 310). A alternativa é considerar o lado não só positivo, mas ativo da utopia. Sugiro pensar a figuração da utopia a partir da relação esboçada por Ricœur entre os imaginários da transgressão utópica e metafórica (semântica). Antecipo a referência a dois pontos que desenvolverei nos próximos capítulos – um corresponde à noção de fantasia na sua leitura da psicanálise, a ampliação da “fantasia” como produtividade inerente à vida psíquica; outro corresponde, ligada à ampliação, aos mecanismos figurativos que poderiam desembaraçar a patologia do imaginário utópico – a arte pode, no melhor dos casos, ser um exemplo desses mecanismos.

O acento pragmático na sua concepção de imaginação seria uma condição para alcançar a figuração da utopia que evidencia uma imagem que fragmenta a ordem social. Essa imagem é ferramenta do discurso. A fantasia produtiva trabalhada por meio da imagem-ficção

⁶⁴ Cf.: “Chegamos aqui ao momento em que a utopia se torna uma espécie de fantasia congelada. É este o problema que [Raymond] Ruyer ataca no seu livro, *L'Utopie et les Utopies*. Todas as utopias começam pela atividade criativa, mas terminam por um quadro congelado [*frozen picture*] do último estágio. [...] pode ser que a doença específica da utopia seja a perpétua deslocação da ficção para a imagem [*picture*]. A utopia termina dando, através de modelos, um quadro [*picture*] da ficção. [...] A utopia torna-se um quadro [*picture*]; o tempo parou. A utopia não começou, parou antes de ter começado. Tudo se deve acomodar ao modelo; não existe história depois da instituição do modelo” (1986a, pp. 481-482).

pode ser isolada do aspecto reprodutivo e estagnante do fantasma. A vantagem é isolar o poder ficcional de redescrever a realidade no campo retórico-visual, isolar a possibilidade irruptiva da imaginação ficcional. Tal figuração participaria da dialética entre ideologia e utopia como exemplo da distanciação promovida pela função prospectiva da ficção; ela é pensada de forma semelhante ao discurso figurado pela inovação semântica e diz respeito à capacidade de distinguir a crítica pela ficção da mera fuga do real. Após a reunião das análises, talvez possamos ter mais clareza de como a concepção de imaginação de Ricœur conteria o viés pragmático de usos do imaginário que intervém na experiência prática e social. A figuração da utopia a partir da sua teoria da ficção equivale à forma crítica de reunir a teoria da metáfora e a do imaginário social e refere-se à possibilidade da sua hermenêutica se ocupar da produção e da significação social da imagem.

A defesa de Ricœur de que somente a noção de imagem liberada da submissão ao original participa da relação produtiva entre ficção e realidade terá consequências para a nossa proposta. O acento pragmático na sua concepção de imaginação pressupõe a ligação entre a subversão linguística da metáfora e a da utopia na teoria do imaginário social. Há uma noção de utopia similar à figuração fornecida pela intriga narrativa e que enfatizaria o componente mimético da história – ela convida a focar na refiguração do passado; há outra noção de utopia, ligada à *praxis*, e que envolve a função de transformação ou pelo menos a de abalo da ordem social. A noção pressuposta nessa função deriva da articulação entre ficção e imaginário social, ela deve fazer jus à pretensão de transformação do real. A questão é que não basta a expectativa que lemos em *IU*: a função prática da utopia evitaria a paralisia do imaginário social ao limitar o conservadorismo da ideologia. Há ainda a expectativa de saber como ela transforma o real indo além da sua neutralização. Nossa aposta é que a reformulação da noção de utopia a partir da imagem-ficção indicará mecanismos para interromper o deslocamento da utopia até a “imagem congelada”. Ficções políticas como ideologia e utopia exemplificam assim a busca de Ricœur por diferenciar entre uma imagem que visa recuperar um ausente e a imagem suscetível de engendrar inovação e que visa a transformação do real.

Uma teoria da ficção a partir da referência produtiva e, sobretudo, a afirmação de que o imaginário social fornece o contexto concreto para ela, leva-nos à pensar que a ficção serve à utopia ao mostrar que a produtividade do imaginário não é apenas uma variação sobre a ideologia. Uma questão a partir da sua afirmação é de saber como a função prática da utopia pode ser entendida como função política. Para respondê-la é necessário insistir no seu poder de figuração a partir da distinção entre as utopias prática e literária. Sem reduzir a importância da utopia literária, ela seria definida pela limitação das “variações imaginativas” sobre uma

ordem já constituída, próxima da função ideológica de fornecer imagens de integração social. Ao contrário, insistiremos na utopia que será associada à promoção da transformação do real. A utopia cuja função prática é transformar deve envolver usos do imaginário que intervêm na experiência social. Desconsiderá-la dificulta a realização da pretensão crítica da hermenêutica de Ricœur.⁶⁵ A função política da utopia é uma questão da teoria do imaginário social que deve ser esclarecida em razão da sua pretensão de indicar modos de transformação do real. Poderemos então conceber a produtividade do imaginário social, na utopia, como exemplo da distanciação promovida pela ficção. Se a utopia prática é a capacidade de agir por meio da potência dos imaginários, conceberemos a figuração utópica e a política em certo paralelo. As capacidades do imaginário social deixam de soar abstratas conforme a função política da utopia é enfatizada a partir da produtividade da imaginação.

Na teoria do imaginário social, Ricœur também aborda a noção de representação incorporando a distinção entre a reprodução e a produção do real a partir da ficção, ele propõe ligar tal noção ao conceito aristotélico de *mimesis*, à potência do imaginário no campo do agir humano e do fazer. Lida assim, a noção de representação não é identificada com a “presença re-presentada”, quadro teórico em crise que ele propõe abandonar para pensar a polissemia da “representação”, próxima à da *mimesis* – afirma. O diagnóstico que acompanha sua proposta indica a necessidade de uma *praxis* do imaginário utópico ligada à produtividade ficcional e comprometida com a efetivação das potencialidades da imaginação.

Em razão disso devemos levar a sério o alerta de Ricœur sobre o risco de a utopia ser somente a fuga do real, recurso evasivo, e isso mesmo se o movimento em direção à estagnação pareça inevitável na dinâmica da utopia. Há formas que poderiam acelerar o processo. Pelo viés da utopia literária, a ficção torna-se o meio pelo qual o escritor persuade o leitor da plausibilidade da utopia:

⁶⁵ Sigo a descrição de Ricœur da distinção entre utopia prática e utopia literária em *IU*, não se trata de uma concordância *tout court* com a sua descrição dos limites da última. Pode-se ler a utopia literária para além do gênero e ainda assim a partir da obra de Thomas More. Até mesmo ler considerando a obra *Utopia* como argumento inerente à sua forma estética de apresentação. Vemos no trabalho de Joad Raymond algo próximo do que Ricœur afirma sobre a ficção e a utopia em geral. Ao questionar o que seria o oposto da utopia, ele apresenta uma defesa da utopia literária: “[...] o oposto da utopia seria algo no qual não há lugar para os tipos de ideais que só podem ser explorados por meio de um exercício imaginativo. Então, nesse caso, o oposto da utopia pode ser a pura prática política [...]. A utopia é como combatemos o pensamento literal. As utopias são como resistimos à redução do pensamento e do conhecido ao seu valor de uso ou à sua utilidade. As utopias são a melhor resposta a um governo que nos diz: ‘Qual é o sentido de fazer isso?’. As utopias são como resistimos ao racionalismo da política de austeridade com sua prática de considerar apenas as coisas que reagem à gravidade. Há coisas mais importantes do que aquelas que reagem à gravidade. E isso é algo que os humanistas, como Thomas More, entendiam” (s.p.).

[...] a utopia na sua forma literária gera uma espécie de cumplicidade ou conivência por parte de um leitor complacente. O leitor inclina-se a assumir a utopia como uma hipótese plausível. Pode fazer parte da estratégia literária da utopia persuadir o leitor pelo meio retórico da ficção. Uma ficção literária é uma variação imaginativa cujas premissas o leitor assume durante algum tempo. Na obra utópica não nos deparamos com uma atitude polêmica que deve ser desarmada pela esperteza do leitor [*redactional act*] (1986a, p. 446).

Na utopia que tem pretensão de realização, a ficção é o meio pelo qual a realidade é transformada. Essa utopia pressupõe diferenças que são responsáveis pela sua escolha pelas utopias práticas:

Ao concluir as lições sobre utopia, gostaria de dizer algumas palavras finais acerca da razão por que escolhi Saint-Simon e Fourier como criadores de utopias significantes, por que optei por explorar as suas utopias mais práticas em vez de outras, meramente literárias. Uma das razões da minha escolha é Mannheim. Atraiu-me precisamente o paradoxo presente em Mannheim de que o que caracteriza a utopia não é uma incapacidade de se realizar, mas uma aspiração a fragmentar. Foi a capacidade da utopia de irromper através da espessura da realidade que me interessou. Não optei por examinar uma utopia como a de Thomas More porque, embora a utopia dele seja uma alternativa à realidade, More diz claramente que não tem esperança de que ela venha a ser concretizada. Como veículo da ironia, a utopia pode fornecer uma ferramenta crítica para minar a realidade, mas é igualmente um refúgio contra a realidade. Em casos como este, quando não podemos agir, escrevemos. O ato de escrita permite uma certa evasão que persiste como uma das características das utopias literárias. Uma segunda razão para o preconceito que me levou a preferir utopias práticas às literárias talvez seja menos visível. As utopias que examinei estão em paralelo com os meus outros estudos sobre a ficção. As ficções são interessantes, não só quando são simples sonhos fora da realidade, mas também quando dão a forma a uma nova realidade. Fiquei, pois, intrigado com o paralelismo entre a polaridade de imagem [*picture*] e ficção e a de ideologia e utopia (1986a, pp. 500-501).

A distinção entre as pretensões utópicas, nessa teoria do imaginário, foi abordada por G. H. Taylor no artigo “Delineating Ricœur’s Concept of Utopia” (2017). Ele defendeu dois sentidos da concepção de utopia de Ricœur: como ato de “variação imaginativa”, ligado ao “como-se” da suspensão da referência cotidiana, e como fragmentação do real, ligado ao “ver-come” e à nova maneira de ver que surge após a suspensão daquela referência.

Taylor diferencia entre uma utopia que equivale à manifestação do real enquanto “variação imaginativa”, que é caracterizada por ele como ferramenta de crítica do real, não de sua efetiva transformação, e a utopia que abre o campo do possível prático (2017, p. 50). Sua distinção ajuda a pensar a representação constitutiva da vida social identificada com a função prática da utopia.⁶⁶ Taylor alerta para evitarmos a oposição apressada entre ideologia e utopia

⁶⁶ Cf.: “Ricœur concentra-se em utopias tais como as de Fourier e Saint-Simon precisamente porque elas reivindicam ser realizáveis, o que não acontece com a de Thomas More. Ricœur enfatiza a noção de Mannheim de que uma utopia pode abalar/fragmentar uma ordem existente. Ao longo das palestras sobre utopia, a capacidade da utopia de abalar se torna um tema talismânico. [...] A ficção inventa porque sua referência é produtiva, algo que vai além e não faz parte da realidade atual. A ficção descobre, pois a assimilação predicativa nos permite ver a realidade de uma nova maneira. Ricœur é

tanto quanto a identificação da segunda com as “variações imaginativas” de tópicos do poder. A utopia, por seu *status* crítico, ultrapassaria tal identificação – recuperaríamos o conceito de utopia ao explorar esse *status* a partir da sua ligação com a transgressão metafórica. Isso ajuda a pensar como se daria a inserção da metáfora na *praxis* imaginativa, por exemplo, qual seria a noção de figuração relevante para essa noção de utopia.

Taylor ressalta a distinção entre “ver-como” e “como-se” na teoria da metáfora e busca uma noção de figuração a partir do primeiro elemento da poética de Ricœur; buscá-la pelo aspecto produtivo da utopia envolve enfatizar o modo de “ver” da inovação mais do que as “variações imaginativas”. A utopia seria a ficção que fragmenta o real porque ela propõe uma nova maneira de ver a realidade:

A reivindicação de Ricœur é de que a utopia e a imaginação deveriam ser objetos de atenção dentro da ciência social e não simplesmente dentro da teoria literária. [...] Em contraste, a utopia como aquilo que abala/fragmenta é uma forma de imaginação criativa e produtora. Ricœur estende aqui a noção de variação imaginativa para além do simplesmente hipotético ou possível, e mostra como a utopia pode introduzir uma nova realidade. O próprio Ricœur não tende a distinguir rigorosamente entre a variação imaginativa como hipotética ou como o que abala. Na utopia que abala/fragmenta, a imaginação social pode ser constitutiva da vida social (2017, pp. 41-42).

Ele aproxima utopia e metáfora enquanto formas de fragmentar o real e de propor o novo. A partir dessa argumentação, podemos diferenciar a noção de utopia que participa do quadro teórico da inovação semântica daquela que participa do quadro da utopia literária, cujo alcance é limitado ao ideal a partir do qual criticamos nossa experiência social.

Taylor caracteriza a utopia do imaginário social como a ficção que transfigura o real por situar-se na fronteira de invenção e descoberta. Ele enumera três aplicações nas quais Ricœur considerou essa utopia: no campo da estética (*landscape*), da ciência (*model for*) e da religião (*limit-expressions*). Veremos nos próximos capítulos os exemplos citados por Taylor sobre as duas primeiras, todos eles pertencentes à teoria da ficção desenvolvida em *Lectures*. Taylor aborda a utopia na perspectiva da realização futura ou enquanto ferramenta para leitura do passado, o que é útil para mostrar o interesse no elemento ficcional da utopia e a aposta de IU em uma dialética que poderia dar conta da transição da interpretação do real à ação. A novidade é relacionar essa aposta ao elemento produtivo da linguagem abordado por Ricœur em *Lectures*. Ele o considera na perspectiva da noção de verdade como “manifestação” e da função poética da linguagem concebida como veículo de “revelação”, alertando-nos que esse conceito não pertence somente à esfera da religião (2017, p. 52).

explícito a respeito das ficções que refazem a realidade incluem as 'ficções práticas' que são ideologias e utopias” (Taylor, 2017, p. 43, p. 45).

Nesse sentido, a interpretação de Taylor da *puissance* do “ver-come” metafórico refere-se à utopias cuja potência poderia ser entendida como análoga à da inovação semântica, por exemplo, de narrativas de minorias em busca de reconhecimento e de diálogos que serão tomados no sentido amplo da busca de ultrapassar diferenças sem as abolir. Taylor refere-se ao “germe da utopia” e à possibilidade de engajamento no *insight* utópico mesmo na chave do “como-se”.⁶⁷ Ele esclarece a respeito dos riscos da mentalidade utópica, algo relevante e que ultrapassa a distinção entre os sentidos de utopia. Taylor exemplifica isso fazendo referência aos totalitarismos do século passado enquanto projetos/diagramas [*blueprints*] pelos quais as pessoas viveram/morreram. Porém, se riscos existem, apostar na produtividade do imaginário social é mais do que um desafio, envolveria um elemento de humildade, o autor coloca nesses termos, e isso inclui enfatizar nossos limites: “Devemos permanecer humildes sobre os limites de nossos *insights* sociais e políticos e atentos ao ‘ainda não’ da identidade social e cultural prospectiva” (2017, p. 55).

Nossa compreensão da concepção de utopia de Ricœur concerne à pressuposição da autonomia da dimensão estética da sua hermenêutica e propõe conformidade à concepção de imaginação lida na sua teoria da ficção. Isto é, propõe assumir os critérios que separam a imagem-*picture* da imagem-ficção e levam à associação dessa com a transgressão da ordem e com a metaforicidade. Meu interesse na distinção de Ricœur entre utopias práticas e literárias é de preservar uma distinção entre a ficção da metaforicidade e a da narratividade crucial para que o aspecto ficcional da primeira não se submeta ao da segunda na complementariedade da identidade narrativa e da dialética da tradição.

Pressupor a produtividade da ficção e as distinções da utopia é avançar na direção de uma metaforicidade enraizada na imaginação de modo que possamos manter a sua função heurística. Trata-se de interpretar e distinguir entre o lado patológico e o lado sadio da utopia a partir do tipo de figuração que a caracteriza pelo seu elemento ficcional. Essa interpretação é realizável a partir da expansão da concepção de imaginação de Ricœur. Seus cursos sobre imaginação correspondem a duas formas de lidar com a utopia – a partir de *IU*, a imagem da utopia, pela pretensão de abalar a ordem social, é associada ao elemento de transgressão do

⁶⁷ Cf.: “Essa elaboração da manifestação utópica pode nos permitir, como Ricœur argumenta, reincorporar as variações imaginativas no seguinte sentido. Temos o germe da utopia e nos engajamos na variação imaginativa para pensar e trabalhar de forma mais tangível o que o *insight* utópico acarreta. Ao contrário de Husserl, a variação imaginativa aqui tem um papel produtivo e criativo; um procedimento de descoberta está envolvido, e o significado do germe utópico é deslocado ao longo do tempo. A variação imaginativa aqui se apoia em um momento utópico original ou momentos que abalam” (2017, p. 53).

enunciado metafórico. A partir de *Lectures*, a imagem-ficção, ligada ao processo de figuração, evidencia outro potencial crítico do imaginário social. Mostra que a dialética proposta por ele a partir desse imaginário conteria mecanismos figurativos que privilegiam a produtividade da ficção em uma hermenêutica que se ocuparia então da produção da imagem social.

As propostas de Ricœur serão desenvolvidas em prol desse potencial crítico do imaginário social e ligado ao tema da metaforicidade e da figuração estética. Nos próximos capítulos, analisaremos a teoria da ficção proposta em *Lectures* e a sua leitura de Freud. É um percurso para reconstruir os elementos da sua poética e chegar à dimensão estética da sua hermenêutica; isso pressupõe a ênfase pragmática na sua concepção de imaginação e a sua abertura aos procedimentos heurísticos de uma pragmática filosófica. Para efetivar a proposta dessa ênfase, a opção é abordar a concepção de imaginação de Ricœur por meio do exemplo da sua concepção de linguagem. Assim, a proposta de considerar a ontologia como horizonte encontraria a de considerar a ideologia como horizonte. É uma proposta para compatibilizar a produtividade da linguagem e a da imaginação em prol da instância crítica pretendida pela hermenêutica de Ricœur.

Retomo o ponto de que tais produtividades trazem uma transcendentalidade inspirada na doutrina do esquematismo; que considerar a metáfora um meta-*tropo* é assumir o *status* transcendental dela. Se o *status* das produtividades concerne à mediação de símbolos concretos e à “colocação em distância” por meio dos signos culturais, é necessário esclarecer como o transcendental kantiano é “esvaziado” das restrições que o caracterizam enquanto transcendental. A viabilidade da ênfase pragmática apoia-se aqui nos esforços de Ricœur para enraizar a imaginação produtora no real e afastar-se de uma abstração acrítica.

Robert Piercey mostra como a hermenêutica procura no esquematismo kantiano as implicações do poder da imaginação para o pensamento e como o esforço de Ricœur enfrenta um forte obstáculo nessa procura. Ele analisa as diferenças entre a interpretação ontológica do esquematismo e a interpretação direcionada à produtividade linguageira na hermenêutica pós-heideggeriana; seu artigo “Kant and the problem of hermeneutics: Heidegger and Ricœur on the transcendental schematism” (2011) mostra a dificuldade que cerca a construção de uma hermenêutica crítica. Piercey afirma que Ricœur incorre em uma ontologia, o seu exemplo é a relação entre “ver-cómo” e “ser-cómo”; logo, ele afirma, a crítica à radicalização ontológica promovida por Heidegger deve ser matizada (2011, pp. 1-2). Segundo ele, a diferença entre os dois está na apropriação do esquematismo da imaginação produtora: em Heidegger, ela seria

“extremamente geral” e abstrata, primordial num sentido não explicável, isto é, sua versão do poder da imaginação estenderia o esquematismo para todas as relações.⁶⁸

Piercey aborda o que ele considera um obstáculo para que o esquematismo da imaginação, conforme Ricœur o concebe, possa ser chamado de transcendental no sentido kantiano. Ele afirma que o simbolismo, na proposta hermenêutica, é ligado a símbolos concretos e a fenômenos empíricos e contradiz a definição kantiana de “transcendental” enquanto condição *a priori* dos fenômenos. Conforme Kant define o “transcendental” na primeira *Crítica*, ele se opõe às considerações de ordem empírica (2011, p. 11).⁶⁹ Segundo Piercey, na interpretação da imaginação produtora de Ricœur, o obstáculo surge no seu esforço “[...] para dar uma descrição da imaginação produtora concreta o suficiente para permitir uma crítica real” (2011, p. 10). A reinterpretação linguística do esquematismo realizada por Ricœur poderia ser denominada de transcendental no sentido que Kant entende as condições transcendentais puras e *a priori*? É a questão levantada por Piercey na sua conclusão. A utilidade da questão está na afirmação, e no recurso à teoria de Ricœur, de que há condições “impuras” que trazem considerações de ordem empírica, mas que seriam condições “[...] transcendentais no sentido que são pressupostas por particulares e tornam eles possíveis” (2011, p. 12).

A afirmação de Piercey indica uma forma de pensar o *status* transcendental dos fenômenos de “acréscimo de sentido” e também para pensar a noção de metaforicidade a partir dessa “transcendentalidade”. O mais relevante é Piercey reforçar o que está em jogo na discussão de uma “ideia” que regula nossa experiência mesmo não sendo encontrada como tal na experiência. Ele avalia a partir disso o que envolve apostar em uma hermenêutica crítica. Implica o esforço de equilibrar o transcendental limitado que se revela em símbolos particulares. Nesse sentido, Piercey afirma:

[...] se desejamos tornar a hermenêutica crítica, devemos fazer mais do que adotar uma certa teoria da tradição ou uma certa visão da crítica da ideologia. Devemos modificar nossa epistemologia, atribuindo à imaginação uma função importante na

⁶⁸ Ele diz que há uma “interpretação hostil” da vagueza kantiana sobre o funcionamento da mediação entre as faculdades: a “arte oculta nas profundezas da alma humana”. Na leitura heideggeriana, a imaginação seria a “Ur-faculdade”, faculdade originária, a “raiz comum” que daria origem às outras e que não haveria como contrastá-la: “[...] Em resumo, se vemos a imaginação produtora tal como Heidegger vê, então parecemos forçados a falar sobre ela de forma muito próxima como a que Heidegger fala do Ser. Podemos dizer apenas que é a faculdade mais universal e que é indefinível [...]. Se a imaginação produtora é tão primordial como ele alega, então simplesmente não há nada a dizer sobre a sua natureza” (2011, pp. 5-6).

⁶⁹ Cf.: “Chamo *transcendental* a todo o conhecimento que em geral se ocupa menos dos objetos, que do nosso modo de os conhecer, na medida em que este deve ser possível *a priori*. Um sistema de conceitos deste gênero deveria denominar-se filosofia *transcendental* (Kant, B 25, 2001, p. 79).

cognição. Devemos também compreender a imaginação de uma forma muito particular e, ao fazê-lo, devemos estar preparados para reapropriar o legado de Kant. [...] Devemos ver a imaginação produtora como concreta – e mais especificamente, simbólica – enquanto, contudo, insistimos que o seu funcionamento é transcendental em um sentido robusto. Este é um ato de equilíbrio difícil. Não há garantia de que seremos bem-sucedidos; podemos apenas apostar que o vamos. Mas se somos atraídos pela hermenêutica crítica, é uma aposta que devemos estar preparados para fazer (2011, pp. 13-14).

As condições transcendentais peculiares a que ele se refere, a partir de *TR*, dizem respeito à defesa de Ricœur de um pressuposto dialógico que permitiria conceber algo que estrutura a experiência mesmo não sendo encontrada nela, isto é, estando ausente na instância empírica. O exemplo está na sua argumentação do “transcendental” enquanto “ideia-limite” a partir da noção de discurso de Habermas (2010b2, p. 386).

Nesse contexto, Ricœur defende a noção de “tradição” retomando o conflito entre a hermenêutica e a “crítica das ideologias”. Insisti na primeira parte desta tese que deveríamos modular a sua defesa da “veemência ontológica” do discurso poético e tratar a ontologia como “terra prometida” para desviar sua concepção de linguagem da radicalização ontológica. Considerando-a junto do “quase transcendental” da sua concepção de imaginação, analisarei o seu esforço para introduzir metodologia na compreensão hermenêutica. É necessário segui-lo na retomada do debate entre hermenêutica e crítica das ideologias – a ligação do esforço com a proposta de Habermas do pragmatismo transcendental servirá para a ênfase pragmática na concepção de imaginação de Ricœur em prol da instância crítica. São caminhos para pensar a noção de “verdade metafórica” e para inserir a noção de metáfora em uma *praxis* imaginativa.

Em *TR*, Ricœur mantém a posição de que a hermenêutica e a crítica das ideologias são teorias distintas, não rivais. Recapitulo brevemente sua arbitragem do debate Habermas-Gadamer, pois ela revela a sua posição na tradição entre a noção de interpretação identificada com a defesa de Heidegger da prioridade da pré-compreensão sobre a reflexão e a identificada com a defesa de um distanciamento crítico.⁷⁰ Trata-se do primeiro contexto a partir do qual a hermenêutica confronta-se com as críticas de Habermas. Antes de abordar uma noção peculiar de “transcendental”, buscando entendê-lo no contexto da crítica de Habermas à hermenêutica

⁷⁰ O debate – “lamentável polêmica” – entre Habermas e Gadamer refere-se aos textos em que os dois filósofos alemães criticaram os seus pressupostos filosóficos confrontando a hermenêutica e a crítica das ideologias. Os textos foram publicados em *Hermeneutik und Ideologiekritik* (1971). Ricœur comenta o debate em diversos momentos, ressaltando o artigo “Herméneutique et critique des idéologies” de 1973 e a retomada no terceiro tomo de *TR* (1985, p. 325). Um começo para entender a diferença entre as duas filosofias/tradições envolvidas nesse debate é pensar no livro de Hans-Georg Gadamer e nesta questão: e se for necessário escolher entre verdade e método? Ricœur interpretou o “e” de *Verdade e método* como um “e” adversativo que obrigaria a escolher: verdade *ou* método. Apesar de reconhecer a tarefa de Gadamer, é justamente a escolha que ele busca evitar na sua hermenêutica.

em *Verdade e justificação* (2004), vejamos as chances de evitar a escolha de Gadamer entre “verdade e método” no primeiro contexto.

Ricœur mostra seu efetivo interesse na capacidade crítica da hermenêutica a partir da sua subscrição à “urbanização da província heideggeriana”, iniciada por Gadamer, e da sua preocupação metodológica com a subordinação da questão epistemológica à ontológica, isto é, de que o enraizamento da compreensão pode ser obstáculo para o momento da explicação. Ele afirma que não pretende fundir ou englobar hermenêutica e “crítica das ideologias”; sua arbitragem é uma análise das oposições que ele propõe como relevadoras da riqueza das suas diferenças: (a) à noção hermenêutica de *préjugé*, herdada da noção heideggeriana de pré-compreensão, opõe-se a noção de *intérêt*, herdada do marxismo reinterpretado pela escola de Frankfurt; (b) ao “pertencimento” à tradição das “ciências do espírito” opõe-se às ciências sociais críticas e sua luta contra as reificações institucionais; (c) à *mécompréhension* como obstáculo a vencer, mas considerada parte da própria compreensão, opõe-se a ideologia, um obstáculo enquanto distorção sistemática na comunicação; finalmente, (d) à ontologia da pré-compreensão opõe-se o ideal regulador da “comunicação sem limites nem entraves”.

O ponto da crítica das ideologias é a relação entre o idealismo da linguisticidade e a defesa da tradição cultural em detrimento de uma crítica da linguagem que apontaria de que forma a violência simbólica afeta e deturpa os processos sociais. É a partir da divergência em relação ao termo “tradição” que Ricœur arbitra entre Habermas e Gadamer, afirmando que o debate entre eles encerra uma falsa opção entre método compreensivo e método crítico.⁷¹

⁷¹ Na avaliação de Habermas, a hermenêutica defendida por Gadamer dispensaria a metodologia científica em prol da experiência de compreensão – por boas e más razões: se é verdade que para ultrapassar o objetivismo seria necessário reconhecer o vínculo do intérprete à tradição, ele ainda deve confrontar-se com os conceitos e os juízos que recebe da tradição reabilitada como autoridade. Habermas aponta o conservadorismo da hermenêutica defendida por Gadamer. E, principalmente, o risco de a hermenêutica não reconhecer a força da reflexão e os limites do seu confinamento à tradição, enfim, de considerar a experiência de compreensão como absoluta. Sua crítica dos anos 1970 pode ser resumida assim: “Uma sociologia compreensiva, que hipostasia a linguagem como sujeito da forma de vida e da tradição, prende-se à pressuposição idealista de que a consciência linguisticamente articulada determina o ser material da práxis vital. Mas o laço objetivo do agir social não se esgota na dimensão do sentido suposto intersubjetivamente e transmitido simbolicamente” (1987, p. 23). Em “Herméneutique et critique des idéologies”, Ricœur afirma, sobre as pretensões da hermenêutica, que o trajeto de retorno da ontologia à epistemologia poderia atestar que as questões críticas são derivadas, isto é, retornar da estrutura ontológica do compreender à questão epistemológica das condições de possibilidade da hermenêutica. É o retorno, ele afirma, que a hermenêutica ontológica parece incapaz de desenvolver por causa da radicalização que Heidegger impôs pela estrutura de antecipação do compreender (1986b, p. 363). Ele afirma que pertencer a uma tradição precede toda distância crítica, que a “crítica das ideologias” pertence à tradição da *Aufklärung* assim como a hermenêutica de Gadamer pertence à tradição do romantismo. Segundo Ricœur, se a hermenêutica de Gadamer poderia incluir um momento crítico, o enraizamento da compreensão na ontologia herdada de Heidegger

Ricœur equilibra a sua hermenêutica hesitando entre um viés metódico e um viés ontológico e propõe a alternativa do *détour* pelas obras culturais visando garantir a pretensão de distância crítica. Ao propor uma hermenêutica a partir dos fenômenos de “acréscimo de sentido”, ele defendeu a possibilidade de um distanciamento metodológico que teria relativa autonomia e permitiria certa objetividade. Ricœur argumenta ser necessário assumir o “pertencimento” inerente à hermenêutica e à crítica das ideologias, e mais: a distanciação seria contemporânea do “pertencimento”. Ressoa aqui a dialética “mais originária”, afirmada para toda tradição que se propõe reflexão sobre a linguagem. Para entender a relação entre sua proposta e a dialética que lemos em *MV*, focarei na última oposição apontada por ele – entre a ontologia da pré-compreensão e o ideal da “comunicação sem limites nem entraves”. É a mais forte da perspectiva das pretensões da hermenêutica em relação às da crítica das ideologias.

Um obstáculo para desenvolver uma instância crítica está no idealismo linguístico enraizado na ontologização da hermenêutica. Ricœur insiste que uma crítica das distorções da linguagem não pode estar separada do primórdio da experiência comunicativa. A partir de tal primórdio que seria projetada o desejo pela emancipação e pela comunicação sem entraves. Ele afirma que é a razão pela qual a projeção concreta do interesse pela comunicação depende da capacidade de reinterpretação do passado: a crítica não a precede. Porém, já no contexto de *TR*, a partir da consideração de que a proposição de sentido da tradição deve ser tomada como “pretensão à verdade”, ele retoma as oposições que colocaram essas filosofias em confronto ao afirmar: “Toda *proposição de sentido* é ao mesmo tempo uma *pretensão à verdade*. O que recebemos do passado são com efeito crenças, persuasões, convicções, ou seja, modos de ‘ter-por-verdadeiro’ [... *Für-wahr-halten*/crença]” (2010b2, p. 379).

Ele afirma que o debate entre Gadamer e Habermas procedia de um *glissement* da consideração das tradições para uma apologia da tradição; a reavaliação conecta o sentido transmitido pela tradição à verdade pretendida por ela e reconhece a plausibilidade das teses de Gadamer em favor do *préjugé* como estrutura da pré-compreensão. Essa reavaliação não contraria suas afirmações dos anos 1970, ela qualifica o seu posicionamento a partir da noção de “pretensão de verdade do discurso” e abre a possibilidade de uma aproximação às críticas que Habermas dirige à hermenêutica, trinta anos depois do debate, em *Verdade e justificação*

afasta-a da crítica que luta contra as distorções da linguagem na esfera comunicativa. Segundo Ricœur, a “crítica das ideologias” faz parte da tradição, mesmo que se mostre mais como tradição da emancipação do que tradição da rememoração. Suas diferenças, ele conclui no artigo de 1973, devem ser preservadas, mas a oposição entre o interesse pela reinterpretação das heranças culturais e o interesse pela projeção de uma humanidade libertada é enganosa. Para Ricœur, o debate é entre duas filosofias que divergem sobre os sentidos da tradição e falam de lugares diferentes.

(2004). Essa perspectiva do debate interessa porque nela surge uma noção de “presunção de verdade”, correlata à de “pretensão”, que indicaria outro viés para a arbitragem de Ricœur.

Habermas aborda pontos em comum da “virada linguística” ocorrida na filosofia, isto é, a versão analítica e a versão hermenêutica, segundo ele, as versões são complementares mais do que concorrentes (2004, p. 64). Ao referir-se à teoria linguística de Humboldt⁷², ele afirma as limitações de uma abertura linguística do mundo que enfraquece o universalismo do entendimento mútuo. Segundo Habermas, a tradição de Heidegger e Gadamer falharia em articular as funções da linguagem descritas por Humboldt:

Toda a tradição hermenêutica é atravessada pela tensão entre um particularismo da abertura linguística ao mundo e o universalismo de uma práxis do entendimento mútuo, orientada para as coisas. Como Heidegger e Gadamer reduziram essa tensão a apenas um de seus lados, ela se tornou um desafio para a próxima geração (2004, p. 65). [...] A ausência de uma análise convincente da função representativa da linguagem, e, portanto, das condições de referência e verdade dos enunciados, permanece sendo o calcanhar de Aquiles de toda a tradição hermenêutica (*Ibid.*, p. 74).

Ele critica a concepção de linguagem da “semântica das imagens linguísticas de mundo” que, afirma, não consideraria “a questão, metodologicamente relevante, da validade da compreensão” (2004, p. 88). O alvo das críticas não é a hermenêutica de Ricœur, mas ela está inserida no ponto de partida de tal concepção: a teoria de Humboldt e a sua apresentação dos fenômenos linguísticos como definidores de “visões de mundo” enraizadas na cultura.⁷³

O alvo é a herança da concepção de linguagem de Heidegger na hermenêutica, e isso torna necessário entender o que a concepção de Ricœur retém dessa herança e o que ela mantém do seu ponto de partida. A análise da crítica de Habermas à tensão entre a “abertura linguística” e um universalismo da *praxis* será realizada a partir da base comum às tradições,

⁷² Cf.: “Humboldt distingue três funções da linguagem: a função cognitiva de formar pensamentos e representar fatos; a função expressiva de exprimir sentimentos e suscitar sensações; por fim, a função comunicativa de comunicar algo, levantar objeções e produzir acordos. Do ponto de vista semântico de organização de conteúdos linguísticos, a interação dessas funções é representada de forma diferente da do ponto de vista pragmático de um entendimento mútuo entre interlocutores. Enquanto a análise semântica se concentra na *visão de mundo linguística*, para a análise pragmática a *conversa* está em primeiro plano. Enquanto lá Humboldt trata a função cognitiva da linguagem em conexão com os traços expressivos da mentalidade e da forma de vida de um povo, ele aqui tematiza a mesma função na conexão com discursos em que os participantes podem oferecer respostas e contradizer [o primeiro trecho que citamos no corpo do texto está na sequência]” (Habermas, 2004, p. 65).

⁷³ A interpretação de Habermas dessa teoria: “Humboldt estabelece uma ‘conexão indissolúvel’ entre a ‘construção’, a ‘forma interna’ da língua e uma determinada ‘imagem’ do mundo. O horizonte de sentido previamente projetado por uma linguagem ‘igual-se’ no contorno do mundo’ [...] a fórmula da língua como ‘o órgão formador do pensamento’ deve ser entendida no sentido transcendental da constituição espontânea do mundo. Pela semântica da imagem de mundo, uma linguagem estrutura ao mesmo tempo a forma de vida da comunidade linguística; em todo caso uma se reflete na outra” (2004, p. 66).

a saber, tratam-se de duas leituras da filosofia transcendental de Kant. Habermas propõe um pragmatismo de inspiração kantiana para abordar a destranscendentalização da subjetividade após a “virada linguística”, quando, afirma, o transcendental “desce à terra” e as garantias que fundamentavam as filosofias da consciência são esvaziadas.⁷⁴ Ele defende assim um conceito pragmático de conhecimento que abrandaria o esvaziamento das reivindicações de universalidade e necessidade e, por consequência, o abandono daquilo que fundamentava o idealismo transcendental kantiano, no qual as reivindicações são derivadas de restrições transcendentais, garantias da objetividade do conhecimento.

Habermas afirma que a partir de características transcendentais (vamos chamá-las de “quase transcendentais”) seria possível conceber uma versão do idealismo compatível com as reivindicações de universalidade e de necessidade e que mantém um questionamento do tipo transcendental. Habermas introduz um procedimento para sustentar que seu pragmatismo de inspiração kantiana traz esse tipo de questionamento (2004, pp. 25-27). O procedimento é a distinção, proposta por Mark Sacks, entre “restrições” e “características” transcendentais.⁷⁵ A distinção é utilizada por Habermas na sua luta contra o idealismo linguístico exemplificado pela história do ser.⁷⁶ Para ele, apesar de as “características” terem um *status* transcendental

⁷⁴ Cf.: “Com a destranscendentalização altera-se o próprio conceito do transcendental. A consciência transcendental perde as conotações de uma grandeza situada ‘no além’, no âmbito do inteligível; na forma dessublimada da práxis cotidiana comunicativa, ela desce à terra. O mundo da vida profana assumiu o lugar transmundano do numenal. Mesmo que mantenha o questionamento transcendental, o pragmatismo abranda a oposição entre o transcendental e o empírico” (2004, p. 25).

⁷⁵ Sacks contrasta entre “restrições transcendentais” e “características transcendentais”: “Grosso modo, [a] uma *restrição transcendental* indica a dependência de possibilidades empíricas em uma estrutura não-empírica [...]. Tais restrições determinarão limites não-empíricos de formas possíveis de experiência. Portanto, aqui temos uma direção de determinação que vai de uma certa estrutura transcendental, digamos, da mente, até a gama de formas empíricas de experiência que podem ser realizadas” (1997, p. 178); (b) “Uma mera *característica transcendental*, por outro lado, é significativamente mais fraca. Elas indicam as limitações sobre o que, em um determinado momento, pode ser visualizado [*envisaged*] como possível e para as quais as alternativas não podem ser tornadas inteligíveis, desde que mantenham seu *status* transcendental. [...] Dada essa direção reversa de determinação, segue-se que, enquanto as características transcendentais indicam limitações sobre o que pode ser visualizado [*envisaged*], essas limitações, na medida em que são determinadas por nada mais que fatos empíricos, podem elas mesmas mudar ao longo do tempo e, além disso, podem mudar de uma maneira que não está sujeita a quaisquer restrições. Uma característica transcendental é, para falar metaforicamente, nada mais do que uma sombra de necessidade lançada por quaisquer práticas correntes. Consequentemente, essas características transcendentais do que podemos correntemente visualizar [*envisage*] não são restrições ao que é possível” (*Ibid.*).

⁷⁶ Habermas esclarece um caráter dessa história que conduziria à invocação de um acesso privilegiado à verdade (2004, p. 34). Cf.: “Contrariamente a Humboldt, ele [Heidegger] desloca o ‘*locus of control*’ das performances dos interlocutores para os *acontecimentos* da abertura linguística ao mundo. Os falantes estão presos na casa de sua língua, a língua fala pela sua boca. A fala autêntica não é mais que proferição (*Verlautbarung*) do ser; por isso, o ouvir também tem primazia sobre o falar: O falar é por

“fraco”, elas poderiam definir, como regras, “[...] a maneira como as experiências são, de modo geral, possíveis no trato prático com as coisas e os eventos no mundo” (2004, p. 29).

Habermas acentua a intersubjetividade nas práticas sociais e exemplificaria assim uma forma de escapar do idealismo linguístico e evitar os obstáculos que ele colocaria à tarefa de explicação:

A linguagem e a realidade interpenetram-se de uma maneira indissolúvel para nós. Cada experiência está linguisticamente impregnada, de modo que é impossível um acesso à realidade não filtrado pela linguagem. Essa descoberta constitui um forte motivo para atribuir às condições intersubjetivas de interpretação e entendimento mútuo linguísticos o papel transcendental que Kant reservara para as condições subjetivas necessárias da experiência objetiva. No lugar da subjetividade transcendental da consciência entra a intersubjetividade destranscendentalizada do mundo da vida (2004, pp. 38-39).

[...] A realidade com a qual confrontamos nossas proposições não é uma realidade “nua”, mas já, ela própria, impregnada pela linguagem. A experiência pela qual controlamos nossas suposições é linguisticamente estruturada e se encontra engastada nos contextos de ação. Tão logo refletimos sobre uma perda de nossas certezas ingênuas, não mais encontramos nenhuma classe de enunciados de base que se legitimam “por si mesmos”, ou seja, “primórdios” inequívocos para além da linguagem, experiências auto evidentes aquém de razões (*ibid.*, p. 45).

Um abismo separa uma crítica que pode auxiliar na luta contra a hipostasiação da linguagem, estimular o fim da hesitação hermenêutica entre verdade e método, de uma efetiva passagem da hermenêutica à pragmática. A noção de “características transcendentais” (ou de “*quase* transcendental”) porém, seria útil para analisar o *status* transcendental dos fenômenos abordados por Ricœur.

O vínculo estreito entre realidade e linguagem admitido pelo pragmatismo, como lemos na citação acima, aproxima-se dos pressupostos hermenêuticos. Outra história é se ela auxilia a teoria da metáfora de Ricœur a se desviar da concepção de linguagem que norteia o idealismo linguístico. Símbolos, metáforas e narrativas enquanto fenômenos de “acréscimo de sentido” particulares não podem ser considerados transcendentais em sentido estrito. Mas o fato dessa hermenêutica implicar em condições transcendentais peculiares a aproximaria da proposta de Habermas. A “situação ideal de discurso”, indicava Peircey, é um exemplo desse tipo de estrutura *quase*-transcendental.

si só um ouvir. É o ouvir da língua que falamos... Não falamos apenas a língua, falamos *a partir* dela” (Heidegger apud Humboldt, 2004, p. 82). O diagnóstico de Ricœur, no verbete de 1971, sobre o que a hermenêutica ontológica acrescenta à tese de Humboldt de que “as línguas são visões de mundo”, o acréscimo da relação linguagem/mundo a partir da *Sprachlichkeit*, iria nesse mesmo sentido, cf.: “[...] Essa orientação da hermenêutica, primeiro anti-psicológica, depois anti-metodológica, abre uma crise dentro do movimento hermenêutico; ao corrigir a tendência ‘psicologizante’ de Schleiermacher e de Dilthey, a hermenêutica ontológica sacrifica a preocupação com a validação que, nos fundadores, equilibrava o caráter divinatório. Outra corrente se encarrega do lado ‘metodológico’ da hermenêutica e, assim, coloca a teoria da interpretação em diálogo e debate com as ciências humanas” (1971, [s.p.l]).

A retomada de Habermas das preocupações de fundamentação da sua teoria, o seu esforço para conciliar seus aspectos epistemológicos e ontológicos, o leva a defender um novo conceito discursivo de verdade, flexibilizando a noção de “ideia reguladora”, mantendo, porém, a função da argumentação racional. Teremos isso em mente para a aproximação dessa pragmática à hermenêutica de Ricœur. O que a possibilita é a revisão do conceito de verdade realizada por Habermas, uma vez que podemos pensá-la a partir da “pretensão à verdade” que consta em *Verdade e justificação* e em *TR*. É sobre tal “pretensão” que entendo este longo trecho do livro de Habermas:

Os pressupostos de comunicação normativamente exigentes e incontornáveis da práxis argumentativa têm sempre o sentido de uma obrigação estrutural que nos leva a formar um juízo imparcial. Pois a argumentação permanece o único meio *disponível* para se certificar da verdade, porque não há outra maneira de examinar as pretensões de verdade tornadas problemáticas. Não existe um acesso direto, não filtrado pelo discurso, às condições de verdade de convicções empíricas. Com efeito, só se tematiza a verdade de opiniões abaladas, de opiniões desentocadas da inquestionabilidade das certezas de ação que funcionam. Embora não possamos atravessar a conexão de verdade e justificação, essa conexão *epistemicamente incontornável* não pode – no sentido de um conceito epistêmico de verdade – ser estilizada como uma conexão *conceitualmente indissolúvel*. As práticas do mundo da vida são sustentadas por uma consciência plena de certeza que, *in actu*, não deixa nenhum espaço para reservas quanto à verdade.

[...] Do ponto de vista das rotinas do mundo da vida, a verdade de enunciados torna-se um tópico de discussão apenas quando práticas falham e contradições emergem. Como resultado, elas nos fazem tomar consciência de que obviedades até então em vigor são meras “verdades pretendidas”, ou seja, *pretensões* de verdade fundamentalmente problemáticas. Elas são tematizadas como tais apenas quando um proponente aposta com um oponente, por assim dizer, que ele pode justificar um enunciado cuja validade foi hipoteticamente suspensa. É apenas com a transição da ação para o discurso que os participantes adotam uma atitude reflexiva e, à luz de razões pró e contra apresentadas, disputam pela verdade tematizada de enunciados controversos (2004, pp. 48-49).

O que há de similar entre a defesa das “pretensões de verdade” da hermenêutica em *TR*, e o argumento que lemos na citação acima, o que justifica o esforço de aproximação, não é óbvio. Inicialmente, há afastamento. Ricœur afirma que aquela “pretensão”, lida a partir de Gadamer, não procederia de nós, mas do passado, da autoridade da tradição.

Sua análise da reabilitação da autoridade reaviva o confronto entre as pretensões da hermenêutica e as da crítica das ideologias. Segundo ele, se aceitarmos que na esfera da linguagem “[...] a *presunção* de ideologia pese sobre qualquer *pretensão* à verdade”, a hermenêutica será vista como uma filologia generalizada impotente para combater distorções sistemáticas nessa esfera (2010b2, p. 384). Ricœur, porém, afirma que a instância crítica da hermenêutica seria derivada da própria exigência de ela ser uma investigação, seria a razão

desta “pretensão à verdade”. Ele a apresenta como parte de uma questão de legitimidade: a hermenêutica submete suas pretensões à “lei do melhor argumento” em vista dessa questão.⁷⁷

Ricœur lembra Habermas da impossibilidade da sua crítica escapar da crítica “mais radical ainda *da razão ela mesma*”. Sua proposta é articular a “*présomption de vérité*”, que funcionaria até que surja um argumento melhor e legitimaria as pretensões à verdade da hermenêutica, com o pressuposto dialógico da “ideia-limite”, que ele entende ser o momento hermenêutico da crítica. Ricœur afirma assim que a noção de “tradição”, ligada à questão da legitimidade, designa uma “pretensão à verdade” oferecida à argumentação no espaço público de discussão:

Ante a crítica que se devora a si mesma, a pretensão à verdade dos conteúdos de tradições merece ser considerada uma *presunção de verdade*, enquanto uma razão mais forte, isto é, um argumento melhor, não se fizer valer. Por *presunção de verdade*, entendo o crédito, a recepção confiante com que respondemos, num primeiro movimento anterior a qualquer crítica, a toda proposição de sentido, a toda pretensão de verdade, pela razão de que nunca estamos no começo do processo de verdade e de que *pertencemos*, antes de qualquer gesto crítico, a um reino da verdade presumida. Com essa noção de *presunção de verdade*, estende-se uma ponte sobre o abismo que separava no começo desse debate a *inelutável* finitude de toda compreensão e a absoluta validade da ideia de verdade comunicacional. Se alguma transição é possível entre a necessidade e o direito, o que a garante é a noção de *presunção de verdade*: nela, o inevitável e o válido se encontram assintoticamente [coisas que se aproximam, mas que jamais se tocam] (2010b2, p. 387).

Compreenda-se: não estou afirmando que a revisão do conceito de verdade é uma necessidade da poética de Ricœur. Essa não propõe tratar da “verdade” no mesmo sentido de Habermas. O que afirmamos, ao abordar a sua poética visando a dimensão estética da sua hermenêutica, é que uma nova arbitragem entre as tradições poderia surgir da revisão do seu conceito de “verdade metafórica” – pressupondo o processo de demitização como o primeiro passo.

⁷⁷ Sobre a objetividade historiográfica como alvo da investigação hermenêutica e a introdução de um critério de distinção entre a hermenêutica romântica e a pós-heideggeriana, cf.: “A partir do momento que a hermenêutica se afasta de sua origem romântica, passa a ter a obrigação de integrar o melhor da atitude que reprova. Para tanto, tem de distinguir a honesta metodologia do historiador profissional do distanciamento alienante (*Verfremdung*) que faria da crítica um gesto filosófico mais fundamental que o humilde reconhecimento do ‘processo (*Geschehen*) em que o presente fica suas raízes’. A hermenêutica pode rejeitar o metodologismo, como posição filosófica que se ignora enquanto filosófica, mas tem de integrar a ‘metódica’” (2010b2, p. 382). Ricœur também se refere ao momento hermenêutico da crítica no qual a “crítica das ideologias” buscaria legitimar a sua utopia de uma comunicação sem entraves e sem limites, cf.: “[...] é preciso que a transcendência da ideia de verdade, na medida em que ela é de saída uma ideia dialógica, seja percebida como já em obra na prática da comunicação [...] o transcendental puro assume muito legitimamente o estatuto negativo de uma *ideia-limite* com relação tanto a nossas expectativas determinadas como a nossas tradições hipostasiadas” (2010b2, p. 386).

Minha leitura da semelhança entre a defesa da “pretensão de verdade” e a revisão do conceito de verdade de Habermas, mantendo a função da argumentação racional, não deve ser entendida também como convite pelo fim dos conflitos entre as tradições da hermenêutica e da crítica das ideologias (e da pragmática transcendental). Suas diferenças são produtivas: a proposta pragmático-transcendental apela para um conceito performativo de verdade e para uma noção de discurso que permitiria operar “avaliações e manipulações” na esfera do agir humano. A novidade da flexibilização do seu conceito de “verdade” é o apelo subsequente a uma justificação construtiva por meio de razões compartilhadas que levariam a reconhecer um conceito relativo de verdade – “falível e perfectível”. Na concepção de linguagem de Ricœur, seria o tipo de apelo adequado para a “verdade metafórica”, aproxima-a da instância crítica e a auxilia a se libertar da influência heideggeriana.⁷⁸

Não há percurso curto para aproximar as teorias que compartilham o problema da “representação” enquanto forma de expressar o real, e que desejam manter as suas pretensões epistemológicas e críticas. Em Habermas, o problema diria respeito a enfrentar o abandono do modelo representacional de conhecimento e de encontrar outro. Ricœur, por sua vez, afirmou não se sentir pressionado pela tese do conhecimento como “espelho da natureza”. Ele não é constrangido a adotar a teoria epistêmico-pragmatista da verdade. Porém, teorias da metáfora necessitam da ênfase pragmática nas suas noções de verdade, uma vez que a metáfora também deve ser pensada como algo direcionado ao mundo vivido e ao discurso.⁷⁹

⁷⁸ Ernesto Forero (2014) buscou aproximar as teorias de Ricœur e de Habermas por meio de uma noção de “imaginação reconstrutiva” que reuniria elementos narrativos e críticos. As teorias são analisadas por ele enquanto teorias discursivas da ação e aproximadas por exporem teses que enfatizam o vínculo entre ação e discurso a partir da função simbólica na compreensão da vida social; as teorias são consideradas modelos de interpretação da realidade social simbolicamente articulada. Forero assume uma postura crítica com Habermas (seu conceito de razão argumentada estaria distante da função poética do discurso) e com Ricœur (o distanciamento crítico não é uma exclusividade da função poética do discurso sob o modelo da *textualidade*). Segundo ele, o problema que concerne ao último é o fortalecimento das “formas abstratas” de competência narrativa devido à influência do “império da intuição” heideggeriano: “[...] a imaginação horizontal e discursiva da *mimêsis* da ação fica transfigurada na imaginação vertical e intuitiva do tempo, na chave de uma ontologia transcendental” (2014, pp. 278-279). O problema seria o enfraquecimento das mediações simbólicas da imaginação narrativa, o que dificultaria o encontro entre a concepção de imaginação de Ricœur e o modelo habermasiano de reconstrução. A aposta de Forero é de que a imaginação narrativa pode, no entanto, ser reconstruída pela imaginação social a partir da reorientação de nossa capacidade de produzir e interpretar produtos simbólicos em direção ao esclarecimento das “funções práticas que tais produtos cumprem na vida social” (2014, p. 277). Porém, entre as dificuldades para aproximar as teorias de Ricœur e Habermas está a herança heideggeriana na concepção de imaginação de Ricœur. Para promover um acento crítico nessa concepção devemos contornar o “império da intuição”.

⁷⁹ Adaptar uma teoria da interpretação ao viés pragmático da teoria crítica não é novidade, restrinjo a nota a um trabalho recente que enfatiza a dimensão pragmática da interpretação e os seus aspectos sociais e culturais. Em *Homo Interpretans* (2017), Johann Michel reabre a tensão produtiva entre a

Há teorias da metáfora que reconhecem a “vivacidade” das metáforas e o poder da metaforicidade sem fazer da noção robusta de “verdade metafórica” o pré-requisito para isso. É útil incluir a consciência de que manipulamos esse poder tanto quanto somos manipulados por ele, mesmo sendo incerto que adotar uma concepção mínima de metáfora seja suficiente enquanto estratégia para desarmar os usos nocivos da metaforicidade. Um exemplo como o de Susan Sontag nos permitiu ter alguma ideia do prejuízo de abdicar de “disputas pela retórica” (ver a nossa nota 40). Considerar a teoria da metáfora para os fins críticos da hermenêutica, teoria capaz de adaptar-se, como a de Aristóteles, a simplificações e complexidades, é grande parte do esforço para apropriar-se plenamente da metaforicidade.

Nos capítulos anteriores mostrei que a influência do vocabulário heideggeriano nas concepções de linguagem e de imaginação de Ricœur dificulta o acesso à esfera prática da metaforicidade. Pressupor uma resposta “[...] a toda proposição de sentido, a toda pretensão de verdade” em um movimento que precede a qualquer crítica (2010b2, p. 387) reforça a ideia de que a crítica é atrelada ao “pertencimento”. A ênfase na experiência de distanciamento que caracteriza o viés crítico da dialética proposta por Ricœur permite contornar parcialmente esse reforço. Abster-se de tal ênfase seria o que separa hermenêutica metódica e ontológica, sem prejuízo do diálogo entre elas. Se “verdade” ou “método”, “crítica” ou “interpretação”, podem ser falsas dicotomias, esvaziar a instância crítica equivale à capitular no *front* da hermenêutica contemporânea. Para alcançar outra noção de metaforicidade, no próximo capítulo continuarei a buscar para a concepção de imaginação de Ricœur o equivalente do processo de demitização da concepção de linguagem. Nessa busca, analisarei os textos de *Lectures* onde ele aborda a

hermenêutica e a teoria crítica. Ele o faz aproximando o processo de comunicação da teoria do agir comunicativo ao processo hermenêutico de compreensão – pragmáticos no que diz respeito à sua revisibilidade e ao critério da existência de conflito. O desvio da sua tese sobre a universalidade da interpretação pela antropologia cultural e pela fenomenologia social o permite aproximar o viés pragmático da interpretação da avaliação dos meios e fins do processo de comunicação. Michel abre espaço para uma pragmática hermenêutica, ou hermenêutica pragmática, por exemplo, aproximando os micros processos de interpretação da etnometodologia aos processos hermenêuticos de nível macroscópico, as grandes perturbações de sentido. Ele faz isso desenvolvendo uma tipologia de técnicas comuns de interpretação. Michel introduz a distinção entre “*interprétation productrice*” e “*interprétation reproductrice*” que separa, respectivamente, entre a atividade baseada na produção de novas configurações e outra voltada ao já conhecido, ao familiar. Isso recupera a reviravolta no tratamento da imaginação e possibilita novas esferas de interpretação para significações inéditas, o que é de especial interesse para a interpretação da obra de arte (2017, pp. 150-151). Finalmente, ao afirmar a noção de “interpretação reconstrutiva” como função de “[...] propor novos horizontes de sentido para sociedades cujas estruturas são tomadas como problemáticas”, Michel alcança a ideia de interpretação mais próxima da teoria de Habermas – ele afirma que a “[...] interpretação reconstrutiva, num espírito habermasiano, utópico, encontraria o imaginário social e político de maneira diversa à ‘fuga fora do tempo’” (2017, p. 161).

noção de referência produtiva e cuja teoria da ficção, proposta ali, sugere certas soluções aos problemas apontados aqui.

Capítulo 5 Análise linguística e análise fenomenológica da imaginação em *Lectures on imagination*

Em *Lectures*, Ricœur desenvolve uma concepção de imaginação nos termos de uma referência produtiva própria à ficção. Os textos correspondem ao curso sobre imaginação proferido em Chicago em 1975 e fazem par com os textos do curso sobre o imaginário social publicados em *IU*.⁸⁰ Eles trazem similaridades com artigos da mesma época: “L’imagination dans le discours et dans l’action” (1976) e “The function of fiction in shaping reality” (1979). Irei compará-los brevemente e apontarei quando esclarecem ou adicionam algo à concepção de imaginação defendida em *Lectures*.

No primeiro artigo, o objetivo é desenvolver uma teoria geral da imaginação partindo da busca pelo enraizamento da inovação semântica, da possibilidade de a imaginação verbal ir além do discurso. Segundo Ricœur, trata-se da proposta de ir do âmbito teórico ao âmbito prático da imaginação a partir da inovação semântica, da redescrição ficcional, da função de projetiva da imagem para a ação, da intersubjetividade e do imaginário social – elementos relacionados às possibilidades abertas pela abordagem da imaginação produtora. Esse objetivo de chegar ao âmbito prático, segundo Ricœur, difere tal abordagem da imaginação da vista na sua *Filosofia da vontade* (1950/1960).

A comparação entre *Lectures* e o primeiro artigo revela a semelhança de propósito e a diferença de abordagem. A partir da abordagem fenomenológica é delineada, no artigo de 1976, uma pragmática da ficção que considera a imaginação como função do possível prático – a influência em *IU* é evidente.⁸¹ Ao ligar a produtividade da linguagem à da imaginação, Ricœur pretende mostrar o poder da imaginação como a fonte da ficção heurística, da utopia,

⁸⁰ Cf.: “Ricœur ministrou os dois conjuntos de palestras durante o mesmo período acadêmico e o seu objetivo era desenvolver uma teoria da imaginação produtora que englobasse a imaginação social e cultural (*IU*) e os aspectos epistemológicos e poéticos da imaginação (*Lectures*). [...] Os dois conjuntos de palestras foram concebidos juntos e compreendem as principais reflexões de Ricœur sobre uma filosofia da imaginação” (Taylor, 2015, p. 14).

⁸¹ Cf.: “A linguagem limita-se, aqui [desejo/motivação], a transpor e a articular, no modo condicional, a espécie de neutralização, de transposição hipotética, que é a condição de figurabilidade para que o desejo entre na esfera comum de motivação. Aqui, a linguagem é segunda em relação ao desenvolvimento imaginário dos motivos naquilo que, metaforicamente, foi designado como clareira luminosa” (1989, p. 224). Consta aqui o início da proposta de abordar o imaginário a partir do *récit* ficcional, o esquema que liga *muthos* et *mimèsis* a partir de Aristóteles, depois ampliado em *TR*. A partir da elevação do “*act narratif*” à esfera prática, ele afirma a função projetiva da imaginação como ligada ao agir. Finalmente, a reunião entre ficção e intersubjetividade a partir da quinta meditação cartesiana traz o princípio de analogia para o campo da ética a partir da *Paarung* (“couplage”), do princípio transcendental que ele remete a *Einfühlung* e que será complementado, na proposta do artigo, pelo imaginário social, pelas práticas imaginativas da ideologia e utopia.

do novo (1986b, p. 245). Ele também crê que uma fenomenologia da leitura seria o método adequado para abordar os procedimentos do discurso poético que engendram o imaginário. *Lectures* reafirma a relevância da abordagem fenomenológica. Porém, o curso direciona essa força heurística para a especulação sobre uma dialética própria à teoria da ficção proposta ali. Em termos de exemplificação, a novidade é, deixemos explícito, a história da pintura; quanto à abordagem, a análise do “aumento icônico” o levará a propor uma dialética que concerne à “apresentação icônica” a partir da imaginação produtora e na qual o ícone “exibe” no modo da *depiction*.

É o primeiro argumento para analisarmos *Lectures*: uma abordagem dos aspectos visuais e pictóricos do “ver-cómo” encontrada apenas ali. O segundo diz respeito ao critério para avaliar a produtividade da imaginação, a saber, como diferenciar a imagem que busca recuperar um original, e por isso seria submissa ao real, da imagem suscetível de engendrar a transformação do real e que caracteriza a ficção. O critério, fornecido pela noção de referência produtiva, é compartilhado com o artigo de 1979. O objetivo de Ricœur ali é liberar a filosofia da imaginação do caráter reprodutivo da *picture* e do paradigma da ausência a partir da transição da imagem-*picture* à imagem-ficção. Segundo ele, essa abordagem da imaginação impede de entendermos o objeto de ficção como um não-existente cuja referência é produtiva. Ele pretende fazer a transição da *picture* à ficção por meio da distinção entre os paradigmas e das noções de imagens resultantes. A transição à imagem-ficção define também a abordagem da imaginação em *Lectures* – o ponto comum aos textos é a noção de referência produtiva.⁸²

No artigo consta aquela afirmação relevante para a unidade da sua investigação sobre a imaginação: o imaginário social proporciona um contexto concreto para a teoria da ficção. A afirmação mostra a ligação entre os dois cursos, eles seriam formas complementares de defender o critério para diferenciar a imagem-ficção e a imagem-*picture*. A estrutura referencial da imagem-ficção seria a linguagem, não a percepção. E, apesar de ambas as imagens participarem da mediação simbólica da ação, só a imagem-ficção poderia ser

⁸² Ele afirma: trata-se de libertar a imaginação do “jugo” da *picture* e a ficção da “submissão” à *picture*. Cf.: “[...] uma teoria da ficção liberta da *picture* lidaria com outra dicotomia, a da teoria e *praxis*, e tentaria superá-la dentro de uma teoria geral da ficção. Ideologia e utopia forneceriam um contexto concreto para esta investigação [...]” (1979, pp. 140-141). A abordagem a partir do paradigma reprodutivo da ausência é algo que ele irá criticar ao analisar a filosofia da imaginação de Sartre e concerne à necessária negação do “original” que define esse paradigma: “A negação da primazia do original abre novas maneiras para a imagem *se referir* à realidade. Porque as ficções não se referem de maneira ‘reprodutiva’ à realidade como algo já dado, elas podem referir-se de maneira ‘produtiva’ à realidade como sugerido [*intimated*] pela ficção. Esta palestra será uma tentativa de entender o conceito de *referência produtiva*, que considero o critério último da diferença entre ficção e *picture*” (1979, p. 126).

associada à crítica da ordem social. Vimos, a partir do imaginário social, que a crítica é o elemento de transgressão compartilhado pela utopia e pela inovação semântica. Todavia, o problema da estagnação da criatividade ficcional, o da “imagem congelada”, permanecia o risco da sua dialética do imaginário social. Uma contribuição de *Lectures* será justamente a de ampliar os elementos que compõem tal criatividade, mostrando o que Ricœur concebe como teoria da ficção. Ele analisará a imaginação em seus aspectos epistemológicos e poéticos para mostrar, após a crítica de diversas abordagens da imaginação, que ela deve ser concebida a partir da unidade das suas funções epistemológica e poética.

No Fundo que guarda os arquivos de Ricœur há um rascunho com diversos esquemas para a sua investigação da imaginação:

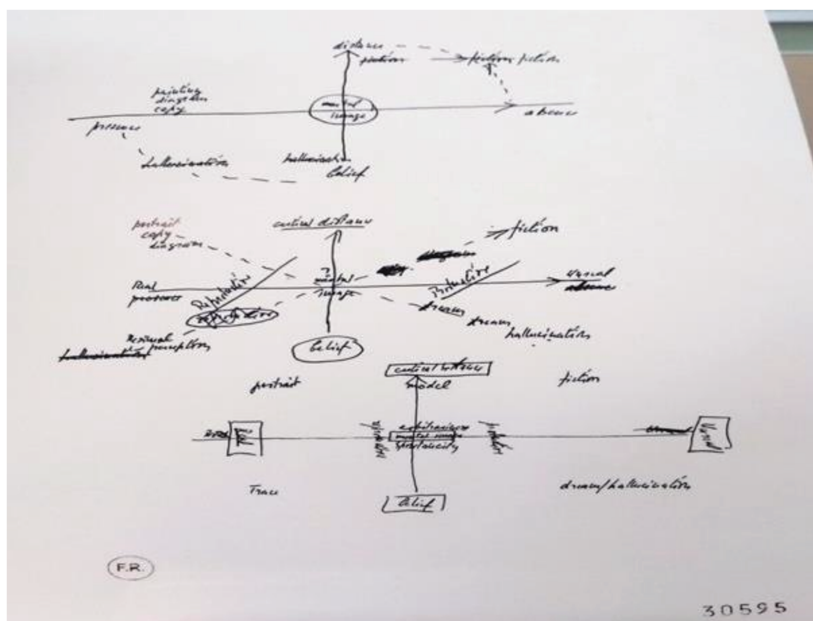


Figura 3 – foto de uma reprodução exposta no *Fonds Ricœur* (30595).

Segundo Jean-Luc Amalric, coeditor, com G. H. Taylor, dos textos que compõem *Lectures*, trata-se da última página de uma pasta intitulada “Imagination as a philosophical problem” e esse rascunho inspirou o esquema feito pelos editores:

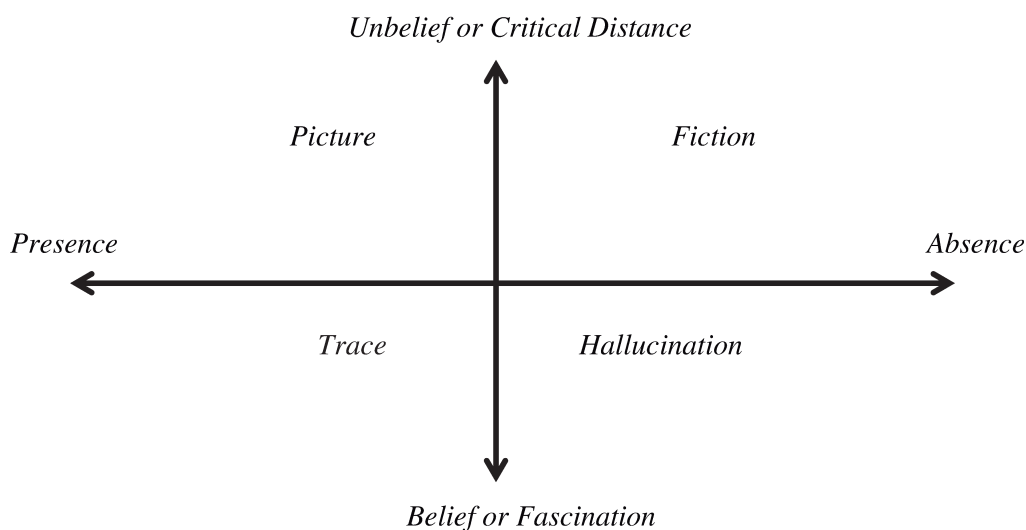


Figura 4 – esquema dos editores a partir do rascunho de Paul Ricœur (Geniusas, 2018).

O rascunho e a versão sugerida pelos editores mostram as possibilidades que Ricœur via na investigação e que estão no curso. Na introdução, ele enumera as dificuldades que “[...] talvez expliquem porque na literatura existente não temos bem uma filosofia da imaginação” (L1, p. 1). Todavia, a afirmação deve ser contextualizada em relação ao trabalho das últimas décadas sobre o tema, indo da filosofia da criatividade à relevância da imaginação nas ciências cognitivas. Mais pertinente para o leitor interessado na proposta de Ricœur, deve ser contextualizada em relação aos trabalhos sobre a sua teoria da imaginação.⁸³ *Lectures* tem, portanto, este duplo teste: de relevância ao ser lida noutro contexto e de ser a centelha para que tal concepção se torne a filosofia da imaginação buscada por ele.

A estrutura do curso é a seguinte: na primeira parte, Ricœur analisa filosofias que teriam privilegiado a imaginação reprodutora – e vai até a “reviravolta” kantiana; na segunda parte, ele compara as abordagens linguística e fenomenológica da imaginação; na terceira, ele propõe sua teoria da ficção.⁸⁴ Na primeira parte, trata-se do conhecido diagnóstico que conduz à avaliação sobre a relevância de Kant em modificar a orientação do problema da imaginação; na segunda, ele esclarece sobre a abordagem mista que adotará a partir da comparação entre as referidas abordagens. Dedicarei mais atenção à segunda e à terceira parte de *Lectures*, pois elas permitem entender melhor os critérios que sustentam a transição da *picture* à ficção.

A distinção kantiana entre imaginação reprodutora e imaginação produtora ainda é o ponto de virada.⁸⁵ A distinção seria uma condição necessária para uma teoria da ficção a ser

⁸³ Além dos artigos de Ricœur já citados, do Seminário de Paris (2013a), que contém parte das diretrizes da sua investigação sobre imaginação, do seu início em *l’Homme Faillible*, que enfatiza o aspecto descritivo e menos o âmbito prático, considerando a comparação que ele próprio faz em “L’imagination dans le discours et dans l’action”, há textos de caráter religioso nos quais a imaginação é central (“La Bible et l’imagination”, 1982). Há vários trabalhos a partir dessa investigação, enfatizei a contribuição dos editores de *Lectures* (Taylor, Amalric); há, entre outros, os trabalhos de Alain Thomasset (“L’imagination dans la pensée de Paul Ricœur: fonction poétique du langage et transformation du sujet”, 2005) e Michaël Foessel (“Action, Norms and Critique: Paul Ricoeur and the Powers of the Imaginary”, 2014). Sobre a variedade das discussões sobre o tema da imaginação, conferir o verbete “imagination” da *Enciclopédia de Stanford*.

⁸⁴ Esta divisão consta em Amalric (2014, pp. 82-83): (a) concepção clássica: de Aristóteles, passa por Pascal, Spinoza, Hume, até Kant [2 textos]; (b) confrontação entre análises linguísticas (Ryle, Price, Wittgenstein) e fenomenológicas da imaginação (Husserl [2]) e Sartre [3]); (c) a teoria da ficção de Ricœur compõe os cinco textos finais. Meu foco de discussão é a comparação entre a análise fenomenológica e a análise linguística e a transição à teoria da ficção, especificamente a contribuição dessa teoria para a análise da pintura.

⁸⁵ A *Crítica da faculdade do juízo* é descrita como a primeira tentativa de libertar a imaginação da exigência de adequação à verdade (ver a nossa nota 7). Também conferir o elogio a Kant lido em *Le juste*: “Desligar a universalidade da objetividade, religá-la ao que agrada sem conceito e que, além do mais, é o que apresenta a forma da finalidade sem que esta deva ser tratada como meio de um fim projetado e querido, eis o que constitui um progresso de uma audácia extrema na questão, desde então a comunicabilidade não resulta de uma universalidade prévia” (1995b, pp. 147-148).

fundamentada na noção de referência produtiva – o objetivo do curso. Essa noção é central nos textos finais, que trazem a proposta de Ricœur, e ela fornecerá o contexto para expandir a sua concepção de imaginação. É relevante que ele exemplifique a produtividade da imaginação a partir de obras de arte; mesmo que a abertura ao estético não seja inédita de sua parte, ela oferece o indício dessa expansão em prol de uma fenomenologia da ficção.

Ricœur enfrenta as dificuldades da abordagem filosófica da imaginação a partir do seu diagnóstico – ela teria sido tratada sempre de um ponto de vista prejudicial ao seu aspecto produtivo. A estratégia envolve delimitar o problema da imaginação e mapear seu “espaço de variação”. Ele também propõe enfrentar a polissemia do problema e organizá-lo pela análise semântica do termo “imagem”, começando pela linguagem comum, e tentando desviar-se de uma “gramática ruim”. Para Ricœur, as razões para o eclipse do problema da imaginação seriam estas: o viés empirista de uma tradição filosófica que considera a imagem como resíduo ou vestígio da percepção; o viés behaviorista de um tipo de psicologia da imagem; e a precária investigação sobre a criatividade que faz um uso impróprio e não filosófico da noção de imagem. Segundo ele, a própria polissemia da palavra indica que estamos lidando com um conjunto de problemas “desconexos”.⁸⁶

A primeira contribuição de *Lectures* é identificar quatro áreas nesse conjunto de problemas – o gráfico acima dá uma ideia da sua organização:

(1) *Picture*: a “imagem de” algo, com suporte físico e que vale por um objeto ausente “re-presentado” (*represented*). Os exemplos são pinturas, desenhos, diagramas etc. Tudo isso aproxima-se da ideia de signo como algo no lugar de algo (“as standing for/to be put instead of”). O aspecto relevante das *pictures* é a função de fazer presente algo ausente;

(2) Imagem mental sem o suporte físico: evocação arbitrária de coisas ausentes, ter a imagem de algo na mente, como uma memória. O aspecto relevante desse “constructo” seria a ausência do objeto e a arbitrariedade da evocação;

(3) Ficção: evocação de coisas inexistentes, segundo Ricœur, o caso da literatura. O que caracteriza a ficção é o contraste com o real, não há crença na coisa evocada (*belief*). O ato de ler, assim como o “senso da invenção do drama” (*muthos*), por exemplo, manteriam o real e o irreal em contraste. O aspecto mais relevante da ficção seria captado nesta afirmação:

⁸⁶ Repete uma lista menos extensa do que a encontrada no texto do Seminário de Paris: “[...] em grego *eikōn* e *phantasia* [e o latim *imago*], 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)” (2013a, p. 14).

“Temos de lidar com não-seres que têm a propriedade ontológica de não existir e, no entanto, de serem objetos. A ideia de um objeto que ao mesmo tempo é um nada é um ente muito peculiar” (L1, pp. 7-8);

(4) Ilusões, com ou sem patologias, o que pertence à categoria do falso (*pseudo*): trazem uma crença (*deceptive belief*) na imagem que torna impossível contrastar entre o real e o irreal. O que caracteriza a ilusão é “ter a imagem ‘como se’” (*as if*) ela estivesse presente.

A identificação dessas áreas já anuncia parte da segunda contribuição de *Lectures*. Ricœur mapeia as áreas em dois eixos: (a) eixo horizontal da presença e da ausência, dito do objeto (noemático); (b) eixo vertical da distância crítica (*unbelief*) e da crença acrítica ou fascinação, dito do sujeito (noético). Ele afirma ser característico do primeiro eixo a noção de imagem como *trace*, isto é, como resíduo da percepção, dependente dela, e que ele associa às filosofias de Aristóteles, Hume e Spinoza.⁸⁷ O *trace* está localizado na parte inferior do polo esquerdo, na parte de cima está a *picture*. O polo da presença é aquele no qual a imaginação é mais reprodutiva. O *portrait*, a cópia, o diagrama, coisas cuja realidade é valer *por*, pertencem a ele. A ênfase é sempre colocada na substituição da coisa ausente.

No mesmo eixo, mas no polo direito, a ênfase é colocada na imagem pela função de ausência e de negação da realidade. O exemplo, na parte superior do polo, é a ficção, na parte inferior é a alucinação. O polo direito é o da ausência, no qual a imaginação é mais produtiva. Ricœur afirma que a imagem mental seria o ponto de equilíbrio na escala que vai do *trace* à ficção (no rascunho do *Fonds Ricœur* a imagem mental está no meio). Temos que pensar na sua conclusão que “[...] o eixo da imaginação reprodutora tende para o *trace* e o da imaginação produtora tende para a ficção” (L1, p. 12). Ricœur afirma que não podemos trabalhar só com o eixo da presença e da ausência, pois há o fator da consciência (*awareness*) da separação entre real e irreal – ou não, no caso da ilusão – e entre presença e ausência (indicada pelo “*as if*”). Trata-se do modo de estar envolvido no processo da imaginação: “Estamos implicados nisso. Existem graus de implicação ou comprometimento na imagem” (*Ibid.*).

⁸⁷ No artigo “L’imagination dans le discours et dans l’action”, ele mostra de forma mais sistemática os autores que exemplificam cada polo dos eixos. No eixo (a), relação de presença, que corresponde ao *trace*, a parte mais *reproductrice* da imaginação, a referência é Hume; na relação de ausência, a parte mais *productrice*, a referência é Sartre. Ele afirma, no artigo, que o outro eixo se faz necessário por causa da capacidade de diferenciar entre o imaginário e o real segundo graus de crença. No eixo (b), que ele nomeia aqui da “consciência fascinada e da consciência crítica”, no primeiro polo, que atestaria a imagem tomada pelo real, a referência é Pascal e Spinoza; já no polo “[...] em que a distância crítica está plenamente consciente de si mesma, a imaginação é o próprio instrumento da crítica do real”, a referência é a neutralização da existência em Husserl (1989, p. 216).

No eixo subjetivo/noético temos, na parte de baixo, imagens com a crença acrítica – o exemplo é o sonho. (Essa exemplificação do sonho é no mínimo incompleta se comparada com a descrição que leremos na análise de Ricœur da psicanálise). Na parte de cima do eixo, imagens com a distância crítica – o exemplo é a utopia. Essa imagem pode, segundo Ricœur, tornar-se instrumento de crítica da realidade. Além da capacidade de neutralização, poder-se-ia falar da imaginação como forma de “emigrar do real para o irreal” (L1, p. 14). Ele associa ficção e utopia enquanto exemplos de neutralização do real e os remete ao imaginário social abordado em *IU*.⁸⁸

O diferencial de *Lectures* é que o mapeamento das áreas e a combinação dos eixos compõem sua leitura dos fenômenos da imaginação, ainda que Ricœur nos alerte: “Proponho esta ordenação, mas não quero nos prender na figura criada. Uma figura pode ser útil ou prejudicial em diferentes casos” (L1, 15). Ele afirma também que se trata de um convite para refletir sobre a o “espaço de variação” que constitui a imaginação como problema. Também não nos prenderemos na figura sugerida em razão das possibilidades abertas pelo rascunho e pelo esquema proposto; cada interpretação de *Lectures* será uma variação sobre o problema e sobre a organização dos eixos propostos. Para ir além da variação sugerida por Ricœur, é necessário analisarmos a comparação entre a análise linguística e a análise fenomenológica da imaginação realizada na segunda parte do curso. Ela especifica a orientação fenomenológica da sua proposta ao indicar o viés de leitura da relação entre “ver” e “dizer” a partir da ficção e indica o que seria a fenomenologia da ficção. Isto é, a comparação nos auxilia a esclarecer sua teoria da ficção embora a comparação seja o ponto de partida dessa teoria, não o de chegada.

A comparação de Ricœur entre a análise linguística e a análise fenomenológica da imaginação é estratégica na manutenção das pretensões epistemológicas da teoria da ficção defendida em *Lectures*.⁸⁹ Ele as compara a partir de suas tarefas comuns: (a) descrever o que

⁸⁸ Ricœur afirma que a imagem dessa associação entre ficção e utopia é como uma ameaça à realidade. Segundo ele, a função própria da utopia a partir dessa imagem é negar a realidade tanto quanto propor outra coisa: “É esse outro, o algo diferente do real que constitui o enigma. Quanto mais a imaginação é produtiva, mais essa função da ausência é enfatizada” (L1, p. 11). Na sequência, ele afirma o paralelo entre os cursos: “O espaço de variação que é coberto pela imaginação social da ideologia à utopia é exatamente similar ao espaço de variação que examinamos aqui. O que de fato parece faltar à sociologia da cultura é uma ferramenta fenomenológica para explorar essas diversas possibilidades da imaginação” (L1, 19).

⁸⁹ Algo que lemos neste texto de uma conferência de 1971 – “Phénoménologie du vouloir et approche par le langage ordinaire”: “Análise linguística e fenomenologia, a meu ver, não se situam no mesmo nível: a primeira se mantém no nível dos enunciados, a segunda, no nível da vivência ou, antes, do sentido da vivência; a primeira fornece à segunda um plano de expressão e de articulação, a segunda fornece à primeira um plano de constituição e de fundação” (2016c, p. 114). E também: “Haverá quem

ocorre quando imaginamos; (b) consertar a linguagem usada para isso. Porém, elas buscariam realizá-las em sentido inverso: a análise linguística começa do que dizemos, do confronto entre o que dizemos (*statements*) e o que vemos; a análise fenomenológica começa da “experiência vivida”. O objetivo de Ricœur ao compará-las é, inicialmente, ultrapassar a lacuna que teria sido erguida pela oposição entre a descrição do “vivido” e o que “dizemos”. A pressuposição da fenomenologia, segundo ele, é de que a experiência pode ser dita, não há nada opaco que tornaria impossível a sua articulação na linguagem. Nos textos que analisam Wittgenstein e Husserl, Ricœur aprofunda as semelhanças entre os autores e comenta a “luta pela linguagem” que aproxima Wittgenstein e Heidegger. Ele também analisa, nessa segunda parte, os textos de Sartre sobre o imaginário e amplia sua leitura da fenomenologia. Seguirei a sequência das análises – Wittgenstein, Husserl, Sartre.

O contexto da análise de Wittgenstein é o tratamento linguístico da imaginação a partir da filosofia analítica. O objetivo de Ricœur é entender a noção de “ver-como” e a noção de descrição de um aspecto enquanto procedimentos de análise da imaginação. Ou, como afirmava em um texto anterior, ler a noção de “ver-como” como pista para “repensar o que significa imaginar” e a própria relação entre imagem e percepção.⁹⁰ Segundo ele, o “ver-como” está relacionado ao imaginar, ao interpretar, ao pensar – são relações que veremos, na sua teoria da ficção, utilizadas para ampliar o escopo de análise da imaginação, que incluirá os modelos da ciência, as obras de arte, as metáforas, etc. Discutir esse “ver” é a maneira de ultrapassar o caso limitado da imagem mental. O enfrentamento dos limites da linguagem, porém, nos interessa mais que seu objetivo de escapar, por meio de Wittgenstein, da imagem mental lida em uma perspectiva behaviorista ou psicológica.

Ricœur retoma a questão de um fundo kantiano na concepção de linguagem de Wittgenstein ao compará-lo com Heidegger. A luta contra os limites da linguagem uniria os

diga – não sem razão – que o efeito não é o mesmo aqui e lá: o filósofo analítico considera enunciados, o fenomenólogo, vivências. Decerto, mas o que é a vivência oriunda da redução senão um sentido eminentemente dizível? É notável que o recurso à vivência jamais dê a Husserl o ensejo de preconizar o inefável. [...] Por que Husserl diz que a vivência é estruturada, tem um sentido, é dizível? Porque ela é intencional e porque é sempre possível explicitar o sentido de uma vivência pela *objectité* a que ela visa” (*Ibid.*, pp. 124-126). Vale para a análise da comparação das formulações de linguagem que realizamos no capítulo 3.

⁹⁰ Cf.: “No *ver-como*, temos talvez uma pista para repensar o que significa imaginar. Vou comparar a abordagem de Wittgenstein à de Merleau-Ponty em seus trabalhos sobre Cézanne e ‘*L’œil et l’esprit*’, onde a representação da realidade em desenho, pintura, gravura e assim por diante nos fornece uma boa base para reorientar e reestruturar o problema da relação entre imagem e percepção ao trabalhar com ambos os termos junto. Wittgenstein e Merleau-Ponty oferecerão, cada um, uma reformulação do problema da relação entre impressão e cópia, como levantado por Hume” (L7, p. 112).

dois a favor do aumento da sua capacidade de conexão com o mundo e do uso adequado dessa capacidade.⁹¹ “Lutar por uma linguagem melhor” é o mote inicial (L9, p. 163). Essa luta seria o trunfo da análise linguística na abordagem da imaginação porque ela recai sobre a relação entre linguagem e experiência. Ricœur compara a abordagem da fenomenologia e a da análise linguística nesse sentido: “[...] não podemos melhorar a experiência sem melhorar nossa linguagem sobre a experiência. Existe algo circular entre o progresso da experiência e o aprimoramento da linguagem” (L9, p. 166).

Essa espécie de circularidade produtiva é a chave de sua leitura das *Investigações filosóficas*: considerar a noção de “ver-come” na forma de um conflito entre o que é visto e o que é dito. Ricœur propõe começar pelo “o que é dito”, isto é, os exemplos por meio dos quais Wittgenstein buscar dar sentido ao conceito de experiência, a qual será depois relatada, descrita, etc. Essa tarefa de descrição, similar à da fenomenologia, apoia-se na linguagem concebida como uso. A partir dela entenderíamos que as palavras já foram usadas antes dessas experiências – isso constitui um limite (L9, p. 167). Para acomodar novos casos dessa experiência de “ver” seria necessário corrigir as regras que regem e que limitam o vocabulário anterior à experiência. Na avaliação de Ricœur, o questionamento conduzido por Wittgenstein reconhece o caráter paradoxal das imagens de serem e de não serem *pictures*. Ele pretende reter para sua abordagem da imaginação o esforço de comunicar a experiência, o que os uniria na tarefa de descrever a experiência a partir de uma linguagem apropriada – apoiando-se aqui no §367 das *Investigações filosóficas*, ele afirma: “Há algo circular entre a descrição e a experiência, e por outro lado é a experiência que abre seu caminho através da linguagem” (L9,

⁹¹ Ainda que Wittgenstein e Heidegger tenham visões distintas da filosofia e da ciência. Segundo Ricœur, enquanto o primeiro limita o papel do filósofo – a tarefa de ampliar nosso conhecimento seria da ciência – o segundo busca reatar o fundo ontológico da tarefa científica. Cf.: “[...] Wittgenstein considera que o filósofo é responsável por uma coisa: a honra da linguagem. Enquanto os cientistas estudam fatos e acrescentam novos fatos, a única coisa que o filósofo pode fazer em uma época científica não é ampliar nosso conhecimento dos fatos, mas melhorar nossa linguagem. Isso é bem oposto a uma posição heideggeriana que diz que temos de restituir o pano de fundo ontológico da experiência científica. No entanto, embora Heidegger tenha uma abordagem diferente, ela pode ser ligada à de Wittgenstein, no sentido de que não podemos recuperar uma relação pura com o mundo antes de ele ser obscurecido por objetos manipuláveis sem refinar nossa linguagem, e Heidegger tentou fazer isso. Assim como Wittgenstein, Heidegger também luta com a linguagem, porque essa linguagem foi modelada pelo seu uso em relação a objetos manipuláveis. O que parece, no sentido wittgensteiniano, meramente linguístico, tem, no sentido heideggeriano, uma implicação ontológica. Muitos estudiosos estão agora tentando conectar Heidegger e Wittgenstein (p. ex. Erickson; Sefler) e, à primeira vista, isso parece um empreendimento estranho. Mas não é, se percebemos que há uma luta comum contra o uso inadequado da linguagem. Quando começamos a falar, a linguagem já foi mal utilizada, por isso há uma tarefa terapêutica. O objetivo da filosofia de Wittgenstein, ele diz, é ‘mostrar à mosca a saída do apanha-moscas’ (§309)” (L9, p. 164).

p. 169).⁹²

Na sequência, Ricœur organiza a análise de Wittgenstein em três partes e distingue entre exemplos, relatos [*reports*] e afirmações gerais [*statements*], pois haveria um movimento no texto das *Investigações* a partir do qual uma parte retroalimenta a outra. O primeiro exemplo é o famoso desenho do pato-coelho que Wittgenstein retira da psicologia da *Gestalt*.⁹³ Segundo Ricœur, ele mostra a característica de uma experiência ambígua a ser resolvida numa situação dialogal, linguística. Tratar-se-ia de uma situação que envolve ver (*seeing*) a solução para essa ambiguidade. Há exemplos de figuras geométricas, desenhos e ilustrações que pertencem a tal família dos *puzzles*, todos seriam dependentes de um contexto que permitiria a interpretação.

Ricœur analisa o caso de “ver um aspecto” que conteria a exigência do “trabalho da imaginação” (*Vorstellungskraft*). O exemplo, em Wittgenstein, é o de ver um triângulo como um “objeto tombado”, ver tal aspecto demandaria a imaginação. Ricœur fica intrigado que seria o único lugar em que o termo imaginação surge como um “ato distinto” e que, talvez, Wittgenstein reservaria *Einbildung* para usar quando aborda arte ou pintura. Ele afirma que a partir desse exemplo estamos no limite do campo do “ver-come”, já em direção ao imaginário de algo ausente (L9, p. 173). Ele não aprofunda a investigação sobre o que seria ultrapassar tal limite ou sobre o significado da abstenção ontológica dos exemplos. Também não se detém sobre a própria sugestão de incluir as “imagens do museu” nos exemplos.⁹⁴

Ricœur analisa os casos de “ver” conforme Wittgenstein qualifica as descrições e relatos. A lista inclui as qualificações do termo “ver” que entrariam na esfera do “ver-come”: notar um aspecto (a interpretação em um contexto perceptivo, conectando-o ao desenho), as *picture-faces*, a decisão como parte da situação questão-resposta, o “*as*” enquanto conceito de “organização”, os casos de reconhecimento como “repentina descoberta, a visão da solução de um *puzzle*” e, finalmente, como “tentativa” de *ver*, sem descoberta (L9, p. 169). Ele segue o

⁹² Cf.: em *Lectures*, o §367 é: “The mental picture is the picture which is described when someone describes what he imagines”; na tradução brasileira é: “A imagem da representação é a imagem que é descrita quando alguém descreve a sua representação” (§367).

⁹³ Diferente do que o uso em *MV* pode sugerir, o desenho não conteria nada de produtivo. Ele afirmará depois que Wittgenstein “permanece sempre” no domínio da percepção, inclusive no exemplo (L16, p. 321). Taylor reforça o ponto (2015, nota 13, p. 30).

⁹⁴ Conferir a sugestão de incluir “imagens do museu” no grupo dos exemplos de Wittgenstein: “[...] nossa impressão de que uma imagem de museu está viva. O guia do museu diz que a imagem [*picture*] olha para nós, não importa onde estamos. Os olhos no retrato [*portrait*] olham em nossa direção e tenho certeza de que vejo o olhar direcionado para mim. Aqui, porém, acho que estamos mais próximos dos usos comuns da imaginação, e isso é menos *ver-come* do que uma maneira de completar imagens [*pictures*], como em alguns jogos” (L9, pp. 171-172).

percurso dos exemplos e dos relatos até as afirmações gerais de Wittgenstein que delineiam as balizas de sua leitura: melhorar a linguagem sem comprometer-se com uma investigação psicológica; evitar o erro, grave para a investigação da imaginação, de considerar a imagem mental segundo o modelo da imagem interna/externa; a afirmação de que o “ver-como” é “metade experiência visual, metade pensamento” é outra chave de leitura da sua análise.⁹⁵

Segundo Ricœur, a afirmação importante de Wittgenstein é sobre assumirmos o jogo de linguagem cotidiano, ainda que seja difícil saber que jogo é esse, já influenciado pelos termos de uso cotidiano – o exemplo de Ricœur é o vocabulário popular da psicanálise. Ele afirma que é como um depósito, uma linguagem sedimentada, nos termos de Merleau-Ponty, e o jogo de linguagem cotidiano é uma boa ferramenta contra os usos sedimentados.⁹⁶ Ele cita outras afirmações de Wittgenstein que interpreta como sendo a respeito de que não devemos pretender analisar a imaginação a partir da nossa experiência interna, mas de exemplos; que não devemos desistir da luta por melhores conceitos; e que só depois de “pronunciarmos as palavras” teremos a *picture* que proveria a sedimentação do jogo de linguagem cotidiano.

Ele compara novamente Wittgenstein com Kant, mas afirma agora que o primeiro notaria a construção kantiana de dois “fantasmas” e a sua luta “desesperada” pelo termo intermediário homogêneo à intuição e ao entendimento. Segundo ele, Wittgenstein, ao contrário de Kant, começa pelo termo intermediário e procura a mediação entre “ver” (*seeing*) e “pensar” (*thinking*) na experiência. A questão é saber qual seria a maneira de Ricœur buscar essa mediação na sua investigação sobre a imaginação.⁹⁷ Um indício é ele reconhecer que a

⁹⁵ Em *MV*, Ricœur esqueceu o termo “visual” (1975, p. 269). Veremos que Taylor acerta em seguir a partir do “ver-como” a ligação entre *MV*, no qual essa experiência é descrita como “meio pensamento e meio experiência”, e *Lectures*, no qual Ricœur afirma que por meio do ícone vemos “como”, pois ele exhibe essa mistura entre pensamento e experiência visual. Na passagem de um texto a outro, o aspecto interpretativo desse “ver” é reforçado na sua leitura de Wittgenstein.

⁹⁶ Sobre o problema de dizer a experiência e a necessidade de correção da linguagem – a diferença da experiência: “[elas] têm a ver com sombras. A linguagem não está bem equipada para dar conta dessa fusão ou desfoque [*blurring*] de bordas. O conceito do que é visto e a representação visual do que é visto estão inter-relacionados, mas não são semelhantes; existe uma união sem uma similaridade. É um obstáculo para a linguagem dar conta do que vem junto, mas não é semelhante. [...] Por outro lado, na medida em que este jogo de linguagem cotidiano é ele próprio infectado, temos que alterá-lo. Como podemos corrigi-lo, a não ser confrontando-o com um exemplo renovado de visão? Mais uma vez, volto a essa luta entre ver e dizer e falar” (L9, pp. 178-179).

⁹⁷ Cf.: “Na visão de Ricœur, Kant criou um problema para si mesmo. Sua análise se baseia na separação entre impressão e pensamento e isso levanta o problema de conectar esses dois polos. É tarefa da imaginação e do esquema efetuar essa ponte. [...] Ricœur afirma que Wittgenstein em essência se opõe a Kant de uma forma que reflete as perspectivas próprias de Ricœur. [...] Em contraste, ele entende Wittgenstein para começar a partir da experiência em que já estamos localizados no terceiro termo (‘ver-como’), e o próprio Ricœur também quer abordar o terceiro termo ou a raiz

análise de Wittgenstein evitaria um erro grave e comum na investigação da imaginação, o de tomar a imagem mental segundo o modelo da imagem externa (*outer picture*), tomá-la como modelo para a imagem interna (*inner picture*). Para ele, Wittgenstein alerta que o sentido da *picture* como imagem externa prevalece no uso cotidiano da linguagem. Nessa análise, no entanto, “*inner*” e “*outer*” correspondem a descrições diferentes das imagens, não são meros adjetivos (L9, p. 163). Entendo nesse sentido o alerta de Ricœur, veremos na sua análise de Sartre, para não considerarmos a mente como um “teatro” no qual as imagens ocorrem.

A leitura de Wittgenstein realizada por Ricœur refina a sua concepção de imagem, isso fica explícito quando ele afirma que o “ver-como” poderia ser o elemento que sustenta a passagem da análise da imagem mental para a análise de obras complexas da imaginação. Ou seja, a leitura refina a noção de imagem ao mesmo tempo que expande o escopo de análise. Já no texto anterior, sobre G. Ryle e H. H. Price, Ricœur afirma a necessidade de analisarmos “obras complexas”. Inicialmente, a referência aqui são obras de arte, mas incluirá os modelos científicos, a metáfora e a poesia como exemplos:

Há mais para ver em uma obra complexa, como uma imagem [*picture*] de museu, do que em uma imagem [*picture*] mental. É dentro da própria imagem [*picture*] do museu que a interação entre a presença e a ausência de semelhança funciona. Aqui, talvez, a linguagem seja menos intrusiva [*obtrusive*]; causa menos danos à estética. Lembramos de Kant que a obra de arte agrada sem conceitos. O reconhecimento do prazer sem conceitos é uma parte muito importante da análise. O conhecimento da operação de como o prazer ocorre parece menos cogente nesse caso. O uso estético da imaginação é menos afetado pelo relato sobre a obra; o último é o trabalho do crítico. Os críticos escrevem sobre obras de arte, mas essa é uma atividade marginal em comparação com a atividade realizada quando olhamos para a imagem [*picture*] em exposição. Podemos ser críticos quando fazemos isso, mas não é a parte mais importante do prazer que experimentamos. A relação entre imaginação e prazer, tão enfatizada por Kant na terceira *Crítica*, deve retornar (L8, p. 160).

Essa citação traz elementos relevantes para nós, porém não desenvolvidos por ele nessa análise. A questão da arte, em prol da experiência estética, podemos dizer, deveria ser aprofundada. O ponto central da citação é afirmar os limites de uma análise focada na imagem mental e a intrusão da própria linguagem, e que a contrapartida da limitação é encontrada na liberdade da imagem “do museu” diante da linguagem.

A referência a Kant reforça a sugestão que a análise de obras complexas beneficia a da experiência estética. Devemos considerar isso pelos seus comentários sobre o conceito de

comum. Ele quer construir no *insight* de que cada objeto e cada situação já estão estruturados” (Taylor, 2018, p. 161).

“*depiction*” (*Darstellung*). Ricœur comenta esse conceito quando lista os exemplos do “ver” relacionado ao reconhecimento nas *Investigações*⁹⁸:

Interpreto esta frase [§147] da seguinte maneira. Queremos dar uma boa *depiction* (*Darstellung*) do que é visto, e tentamos dizer que há primeiro uma impressão e depois um conceito. Isso não funciona, porém, porque, ao contrário, há uma unidade completa entre o que chamamos de conceito do que vemos e do que é visto.

Nessas duas passagens [§146, §147], fiquei surpreso ao ver que *Darstellung* foi traduzido por *representação*. Em alemão, *Darstellung* significa um relato que não é uma interpretação, mas a apresentação do que é visto. O que confirma minha crença de que *Darstellung* deve ser traduzido nessas passagens por *depiction* é que a palavra mais tarde retorna e é traduzida lá por *depicted* [§197].

[...] Há uma *depiction* que está em busca da sua própria linguagem. Essa linguagem deve ser um relato, mas esse relato se baseia em distinções disponíveis, tais como ver e dar um nome por meio de um conceito. O ato de reconhecimento está além dessa dicotomia entre pensar e ver, uma vez que é um processo de pensar no ver ou ver por meio do pensar (L9, pp. 175-176).

Segundo ele, o conceito de *depiction* é introduzido por Wittgenstein relacionado já ao problema da demanda por uma linguagem adequada à experiência de imaginar. Este é, afirma Ricœur, o cerne da questão de manter a união entre “ver” e “pensar” na imaginação. Também para sua teoria da ficção, por exemplo, na análise da pintura em *Lectures*, o conceito de *depiction* será central. Os comentários de Ricœur indicam sua importância, e ele retorna ao conceito, seja em relação à tradução⁹⁹, seja em relação à aplicação.

⁹⁸ Estes são os parágrafos das *Investigações filosóficas* (o fragmento sobre filosofia da psicologia) que Ricœur cita no trecho. As citações foram atualizadas pela última edição bilíngue da obra, mas não alterei os termos relevantes. A primeira parte da nossa citação corresponde ao seu comentário sobre o §147 citado por ele: “O conceito de uma representação (*Darstellung*) do que é visto, como o de uma cópia, é bem elástico, e *junto com ele* está o conceito do que é visto” (Wittgenstein apud Ricœur [2009, p. 208]). A segunda parte corresponde ao seu comentário sobre esse parágrafo e o §146: “Qual é o critério da experiência visual? – Qual deveria ser o critério?” Uma representação (*Darstellung*) do ‘que é visto’ (*Ibid.*). A última parte corresponde ao seu comentário sobre o §197: “Talvez a seguinte expressão teria sido melhor: *vemos* [*betrachten*] a fotografia, a *picture* [*Bild*] na nossa parede, como o próprio objeto (o homem, a paisagem, e assim por diante) representado nela [*dargestellt*]” (2009, p. 216).

⁹⁹ Nas palestras sobre o imaginário social que Ricœur profere no mesmo ano e lugar, ele aponta para o problema da tradução de *Darstellung*, porém, em referência a uma passagem de Karl Marx: “Temos de corrigir um erro importante na tradução desta passagem [de *A ideologia alemã*]. Onde a tradução diz ‘a representação da vida prática’, a palavra ‘representação’ não é correta. No original alemão, a palavra já não é *Vorstellung*, mas *Darstellung*, a *exposé* da vida. O emprego que Marx faz de *Darstellung* tem o seu antecedente em Hegel. No famoso prefácio à *Fenomenologia do espírito*, Hegel diz que a tarefa da filosofia é dar a *Darstellung*, a apresentação, de todo o processo. Marx mantém aqui, então, o importante conceito hegeliano de que, para além da representação distorcida, existe apresentação real. Marx tem que dar espaço a tal conceito porque um livro como *O capital* tem que justificar o seu estatuto epistemológico em relação à ideologia; seu estatuto é o da apresentação, a *Darstellung*, da atividade prática, dos processos práticos. ‘Cessa a conversa vazia acerca da consciência, e o conhecimento real tem de tomar o seu lugar. Quando a realidade é descrita [*depicted*], a filosofia como ramo do conhecimento independente perde o seu meio de existência’. A palavra *depicted* é a tradução da forma verbal alemã para *Darstellung*. Não tenho certeza se em inglês

Analisarei o conceito de *depiction* a partir da teoria da iconicidade, mas pode-se anunciar que por meio da *depiction* sugere-se – busco explicitar isso – o fundamento visual de outra dialética, que sendo própria à sua teoria da ficção seria também apta para desenvolver a dimensão estética da sua hermenêutica a partir da metaforicidade e da figuração estética. Isso será explicitado a partir da ampliação dos elementos visuais na abordagem de Ricœur, na qual a comparação entre a análise linguística e a análise fenomenológica da imaginação é um passo necessário. Vimos sua proposta de abandonar as análises da imagem mental e direcionar a abordagem da imaginação à análise de obras complexas, colocando-se assim no caminho da fenomenologia da ficção. Se o direcionamento não fornece tal fenomenologia, ele já indica o esboço de uma dialética para suas análises da obra de arte.

Em relação à análise de Wittgenstein, ela acrescenta à abordagem da imaginação a ideia de que “ver” o mundo e ter ficções sobre ele estão imbricados. Segundo Ricœur, a ligação entre *ver* e ter ficções pode sustentar a passagem à análise focada na obra e à teoria da ficção (L9, p. 162). O foco nas obras da imaginação antecipa a consideração dos aspectos estéticos dessa teoria. Embora seja frequente, nas análises de Ricœur, organizar os termos de cada abordagem da imaginação, é na análise sobre Wittgenstein que o problema da elasticidade gramatical desse conceito, seu vocabulário múltiplo, recebe a especificação de implicar a tarefa “árdua” de fornecer a descrição do que é “visto”. Assim, a análise mostra que a tarefa é a de esclarecer a distância entre o que é visto e o que deve ser descrito. Wittgenstein proporia um critério para a descrição da experiência visual: a “apresentação” do que é visto – e que se relaciona à *depiction*.

Se considerarmos tal análise de *Lectures* em relação aos textos sobre Wittgenstein e Husserl nos anos 1960, a avaliação da filosofia das *Investigações filosóficas* é mais otimista. Ricœur não se refere mais a um filósofo que advogaria a exclusão da perplexidade filosófica, mas ao filósofo perplexo. Ele afirma que a “morte da filosofia” não é sua convicção nem seria a de Wittgenstein, ambos escapariam do ceticismo pela perplexidade que surge após a “descoberta da pobreza de nossas análises” (L9, p. 160). A questão é como devemos utilizar a mudança de avaliação e a busca pelo vocabulário adequado à descrição da experiência de “ver” e “dizer”. Ricœur de fato lê a análise linguística de Wittgenstein visando uma aplicação ao problema da imaginação.

depiction pode estar demasiado próxima de ficção. Seja como for, a palavra também é utilizada na tradução inglesa do *Tractatus* de Wittgenstein” (1986a, pp. 81-82).

Adicionar essa análise à comparação realizada por ele nos anos 1960, a partir da linguagem, mostraria que a possibilidade de alterar o vocabulário da hermenêutica de Ricœur é fornecida pela intersecção entre as duas abordagens da imaginação – o que parece motivar a sua sugestão. Ele utiliza a intersecção em outras ocasiões, seja enfatizando a relevância do método da *Rückfrage* para a análise fenomenológica ou afirmando que a análise linguística se daria sempre sobre uma experiência dizível. Falta-nos, porém, um dos termos da comparação, a seguir apresento a avaliação da análise fenomenológica.

Entre os elogios de Ricœur à fenomenologia de Husserl, os textos do curso trazem a análise da experiência de neutralização diante da obra de arte enquanto exemplificação da experiência de imaginar. Ele afirma ter explorado a “variação de exemplos” de Wittgenstein como uma espécie de “variação imaginativa”. Em relação à fenomenologia, o ponto é afirmar que não se trata de analisar o “vivido” propriamente, mas o seu significado: o interesse dessa abordagem é na capacidade da experiência ser dita (*speakability*) (L10, p. 185). Sobrepor as análises seria viável a partir do reconhecimento da tarefa em comum de trazer a experiência à linguagem. Ricœur enfatiza a crítica da fenomenologia ao empirismo e o papel destinado às imagens na teoria do conhecimento de Husserl. A avaliação das *Investigações lógicas* é positiva. Sobre a primeira investigação, ele afirma que Husserl, na luta contra o psicologismo, reconhece a função das imagens de “ilustrar”, de “suportar” o sentido, apesar de caracterizá-la a partir da sua “falha fundamental” no que concerne a realizá-lo. Na análise da segunda, ele elenca as habilidades funcionais que a imagem provê segundo a investigação.¹⁰⁰

Essa avaliação sobre a relevância da imagem na teoria de Husserl não difere da lida em outros textos seus: não seria a partir das *Investigações lógicas* que a fenomenologia contribui para a abordagem da imaginação. Husserl, apesar das funções elencadas, e de negar o empirismo, negaria à imagem a dimensão do sentido, pois toma como “falha fundamental” a

¹⁰⁰ Conferir a função que ele julga mais interessante: a função substitutiva. Ricœur afirma que a função de substituíbilidade da imagem seria consequência do jogo da similaridade. Duas coisas merecem atenção: o paralelo que ele afirma entre a função substitutiva na fenomenologia e na psicanálise, isto é, o “mundo imaginário” em permanente substituição, cujo exemplo, veremos abaixo, é o da mãe substituída por Leonardo da Vinci – para Ricœur, a substituição inclui um componente inferior de representação como “cumprir o dever”, usa o termo vicário; a outra afirmação que nos chama atenção é a referência à expansão da abordagem da imaginação a partir da visualização das relações: “Uma vez que nesta parte trabalhamos apenas com imagens isoladas, não é fácil perceber essa função, que só aparecerá quando tivermos o quadro maior das obras, obras de pensamento, obras estéticas e assim por diante” (L10, p. 199). Sua expectativa é de que a fenomenologia possa prover a transição, que faltaria na análise linguística, entre [a] o pensar *com* ou *em* imagens situado em correlação à crítica ao empirismo “imagista” e [b] “a imagem considerada como um modo de doação de objetos enquanto ausentes ou não existentes” (L10, pp. 188-189).

inadequação da imagem para auxiliar a resolver o problema da abstração, do pensamento. Avaliação similar é encontrada no Seminário de Paris, no qual ele analisa a negação a partir da distinção entre sentido e representação e apresenta a contribuição da fenomenologia como vinculada a *Ideias*. Nesse contexto, em que a imagem é tomada como modificação e a imaginação como neutralização, ele afirma que a imaginação é “a alma do gesto filosófico” de Husserl.¹⁰¹ Em *Lectures*, Ricœur afirma que Sartre é o responsável por desenvolver o que Husserl oferece em *Ideias* em termos de fenomenologia da imaginação, sobretudo a análise do primeiro a partir da noção de imaginação “fascinada”. Nesse sentido, a sua própria análise de *Ideias* tem um caráter introdutório (L10, pp. 189-190).

Ricœur enfatizará a noção de neutralização da realidade como função central da imaginação: repete a citação do §70 sobre o papel da ficção e compara a ideia de imaginar um exemplo com o mesmo caso em Wittgenstein. Essa aproximação condiz com a diferenciação do pressuposto fenomenológico em relação à análise linguística: a fenomenologia inicia a sua investigação pela experiência prévia ao “dizer”. Segundo Ricœur, tanto Wittgenstein quanto Husserl reconhecem que saber “o que é uma imagem” importa para a investigação – é o que sustenta sua comparação. Ele mostra o problema da imagem a partir da possibilidade de dizer se algo é ou não uma imagem: “Não é só uma questão de vocabulário dizer que algo é ou não uma imagem. Essa determinação rege a maneira pela qual traçamos a linha entre o imaginário e o real” (L11, p. 210). Essa afirmação é relevante para a discussão sobre o pertencimento da imagem à percepção ou à imaginação na leitura da fenomenologia. Também é relevante para a hipótese de que a investigação de Ricœur antecipa a filosofia da imagem conhecida hoje por “virada” icônica/pictórica; isso nos levará, na última parte da tese, a repensar sua investigação sobre a imagem.

É necessário reconhecer que sua comparação entre as análises às vezes é buscada em elementos frágeis. Por exemplo, afirmar que o método de Husserl é “a exemplificação fictícia do *insight* eidético” e fazê-lo coincidir com o método de Wittgenstein revela o esforço pela aproximação. Ou, na mesma página, considerar que ambos procedem pelo caminho de exemplos ficcionais e estão envolvidos “em análises essenciais, onde os fatos exemplificam

¹⁰¹ A avaliação é de que, ao se afastar da tese das *Investigações*, que excluía, segundo ele, a imagem da dimensão do significado ao opor sentido (dimensão lógica) representação (dimensão psicológica), Husserl poderá afirmar que “[...] a ficção é o elemento vital da fenomenologia, como de todas as ciências eidéticas” (2013a, p. 30). A tese é relacionada à encontrada na teoria da metáfora, na qual a imagem é concebida a partir do funcionamento semântico da metáfora e “[...] constitui o corpo, o contorno, a figura do sentido” (2013a, p. 31).

essências” (L10, p. 206). Ele teria razão ao afirmar que isso “parece ser mais do que uma coincidência” – mas o que seria?

Ao elencar alguns exemplos de Husserl de imagem, Ricœur retoma o conceito de *depiction* que vimos surgir na sua análise de Wittgenstein. O conceito serve aqui para buscar esclarecer a neutralização exemplificada pela obra de arte, isto é, a experiência que podemos ter diante de uma obra visual. Primeiro, em linhas gerais, ele afirma:

Os personagens da pintura são *depicted*. (Novamente, temos a questão do que significa *depiction*). Poderíamos dizer que há algo comum à percepção e à imaginação de uma imagem aqui, pois temos a tela, as cores e assim por diante. Mas, de fato, não temos percepção nenhuma, uma vez que, como dissemos, o quarto componente da percepção é a crença na existência do objeto percebido. Aqui, porém, neutralizamos nossa crença na existência da tela. Quando entramos em uma galeria, chegamos com a intenção não de perceber, mas, com base na percepção neutralizada, de imaginar. Entramos em um mundo de imaginação por meio da neutralização da crença na existência do que vemos (L11, pp. 218-219).

A pintura beneficia a análise de *Ideias* ao exemplificar a neutralização e permitir o esclarecimento na obra. Por meio de uma longa citação de Husserl, é introduzida a gravura de Albrecht Dürer – *O cavaleiro, a morte e o diabo* – exposta em uma galeria de Dresden.

Nessa análise, Ricœur cita Husserl para mostrar o que ele define como observação estética e ressaltar o caráter de *quasi*-percepção envolvido nessa experiência – na observação estética “[...] não nos voltamos para estes enquanto objetos; estamos voltados para as realidades exibidas ‘em imagem’ ou, mais precisamente, para as realidades ‘figuradas’ [*depicted*], o cavaleiro de carne e sangue etc.” (2006, §111, p. 247). Segundo Ricœur, os elementos da gravura “[...] são *depicted* no sentido de que seu significado é apresentado a nós por meio de uma *quasi*-percepção, que é neutralizada como percepção a fim de funcionar como *depiction*” (L11, p. 220).¹⁰²

Ele afirma, sobre a neutralização como suporte para o imaginar, citada a partir da investigação de Husserl, que Sartre a desenvolverá ao relacioná-la à família das imagens (*portrait, pictures, mental images, fancy*), inclusive a neutralização da percepção como condição para o “salto no inexistente” que definiria a imaginação. Ao terminar a análise da

¹⁰² Ele elenca os exemplos de Husserl que estariam inseridos entre imagem e percepção: (1) a ficção, que não teria nada em comum com um objeto percebido; (2) a modificação da existência, que conteria o núcleo da interpretação de Sartre da família da imagem; e (3) a partir do §23, o exemplo do centauro: “[...] no exemplo do centauro não há nada em comum entre a ficção e uma percepção. São dois mundos diferentes, um mundo ficcional e o mundo da perceptibilidade [...]” (L11, pp. 218-219). Segundo Ricœur, o fato de a percepção ser neutralizada ofereceria uma solução provisória para o que vemos na gravura – se afirmamos que os seus elementos são “retratados” seguiríamos o rumo da *picture*, mas ainda sem a possibilidade de afirmar o que é “retratado” (L11, p. 220).

fenomenologia de Husserl, a retomada das formulações do §111 de *Ideias* apenas convidaria ao envolvimento na fenomenologia da ficção a partir do inexistente.¹⁰³

A aproximação entre Husserl e Wittgenstein a partir da filosofia da linguagem – a que vimos no capítulo 3 – seria mais sólida que a vista a partir da imaginação se tomarmos como parâmetro o seu esforço em reunir exemplos de ambos. A relevância das comparações não deve desviar a atenção que, para Ricœur, as duas tradições aproximam-se do paradigma da imaginação reprodutora, da qual ele busca se afastar. A busca de distância de ambas surge na sua comparação a partir de Sartre e G. Ryle.¹⁰⁴ Ali, ele reafirma que elas reconheceriam a pressuposição da *speakability* da experiência vivida e que a ficção é o critério para medir a distância entre imaginação reprodutora e produtora. Embora a impressão é de que elas falham em relação à produtividade da ficção, Ricœur afirma que suas deficiências “[...] naquilo que concerne à imaginação produtora, no mínimo, atestam a dificuldade do empreendimento tão industriosamente iniciado por Kant” (1981a, p. 178). *Lectures* deixa a impressão de que Sartre foi quem chegou mais perto desse propósito.

Mostro primeiro a sua análise de Sartre em “Sartre and Ryle on the imagination”, ela também é baseada nas teorias da imaginação defendidas em *L’imagination*, de 1936, e em *L’imaginaire*, de 1940. Um problema apontado por Ricœur é o exemplo escolhido por Sartre: imaginar Peter, o amigo de Berlim. Isso seria de saída abordar a imaginação no paradigma da ausência, da imagem decalcada de um original, o Peter de carne-e-osso. A imagem de Peter

¹⁰³ Faço dois apontamentos sobre sua análise de Husserl: o primeiro é que talvez não seja coincidência que, em *MHO* (2000), outra gravura de Dürer lhe interessa, mas a análise também será outra. Veremos como sua análise da gravura *Melancholia* auxilia a sua leitura de Freud. O segundo é que nessa análise consta uma promessa não cumprida que auxiliaria a busca pela dimensão estética da sua hermenêutica. Ricœur promete, em um estágio no qual o “ver como” poderia ser o fio condutor da análise, referir a análise de Wittgenstein sobre a noção de “*drawing*” junto a de Merleau-Ponty sobre a pintura. Veremos nos próximos capítulos que, como indica Taylor e podemos verificar, ele não analisa a teoria de Merleau-Ponty: “Além de referências incidentais a MP nos últimos textos, ele não é discutido nessas páginas. Podemos lamentar a perda do envolvimento de Ricœur com MP, um argumento cujas possíveis direções seriam um bom tópico de uma potencial pesquisa secundária, mas nos beneficiamos do enriquecimento do argumento de Ricœur que o trabalho de Dagognet oferece” (2015, p. 14).

¹⁰⁴ Jean-Luc Amalric informa que esse artigo de 1981 é a publicação da segunda das três conferências que Ricœur proferiu em 1974 no *Dickinson College* sob o título “On imagination: from picture to fiction” (2014b, p. 93). O artigo de Amalric é importante para uma comparação detalhada entre Ryle e Sartre. Ele confirma a convergência de ambos no modelo descritivo do imaginar pela quase-ação de Ryle ou pela quase-observação de Sartre, eles atestariam o “[...] constante vai-e-vem entre experiência vivida e linguagem” (2014b, p. 85); o problema seria a limitação teórica de seus exemplos. Ryle elege como paradigma do comportamento imaginativo o “simular” ou “fingir” (*pretending*). Esse “simular” tem a ver com estender algo da esfera do discurso à esfera do comportamento, por exemplo, a citação, “um tipo de não-afirmação que é ao mesmo tempo uma *quasi*-afirmação” (2014b, p. 90), um caso de *oratio obliqua*: a ação *feinte* ligada a uma *quasi-action* (*Ibid.*).

reduplicaria o original e reforça o privilégio desse em detrimento da ficção. Em relação à produtividade, o exemplo seria inferior ao do centauro.¹⁰⁵ Segundo Ricœur, mesmo que, no segundo livro, a noção de imagem seja afirmada como uma “consciência”, a primazia do original é reforçada pela identidade entre o objeto da percepção e a minha imagem do objeto.

Ricœur argumenta que, apesar de Sartre caracterizar a imagem pela noção de “néantisation”, relevante na negação do real, de estender as descrições da imagem à “vida imaginária”, e do alcance da ideia de “fascinação” por meio da imagem, sua noção de imagem seria submetida ao paradigma da ausência e estranho a uma teoria da ficção. O ponto de maior crítica é a suposta exclusão da ficção a partir dessa teoria da ausência. Ricœur insiste nisso por defender que ausência e presença são subclasses da realidade e que tal teoria não pode ser estendida à teoria do irreal que caracteriza a ficção enquanto não-existência (1981a, p. 171).

No artigo, a crítica ao caráter reprodutivo da imaginação é feita também à análise de G. Ryle, que repetiria esse caráter prejudicial ao ficcional, logo, à imaginação produtora. Não me deterei nas críticas de Ricœur, o meu objetivo é analisar no que elas podem contribuir para a comparação lida em *Lectures*. O curso acrescenta à avaliação lida no artigo a afirmação de que a teoria da imaginação desenvolvida por Sartre forneceria, ainda que não alcance, o contexto de passagem para o ficcional tal como Ricœur propõe – a análise inclui a abordagem da teoria da ausência, da família da imagem e da vida imaginária. Segundo ele, a última forneceria a transição para uma abordagem funcional da imagem, isto é, “[...] sobre o que fazemos com nossas imagens para fazer algo diferente de apenas ter uma imagem” (L12, pp. 244-245). A análise de Sartre do funcionamento da imagem é a saída parcial da ênfase na “estática da imagem”, ponto criticado por Ricœur. A consideração da função da imagem será relevante para analisar “[...] estruturas maiores como a função epistemológica em modelos e a função poética na metáforas e a função estética na pintura e na arte não linguística” (L12, p. 223).

No primeiro dos três textos, Ricœur aprofunda a análise da “estática da imagem” de Sartre, isto é, os aspectos que apartariam sua noção de imagem das funções mencionadas. A primeira análise, portanto, foca na teoria da ausência como paradigma do problema da imaginação. O exemplo de Peter seria o início do problema ao pressupor uma duplicidade: o

¹⁰⁵ Cf.: “[...] o referente da ficção e o referente da *picture* não podem ser tratados dentro do mesmo quadro conceitual [*framework*]. O centauro de Husserl não é uma imagem de um objeto existente como é a imagem de Peter em Sartre. Mas em *L’imagination* é acriticamente assumido que a teoria da *picture* pode ser estendida à da ficção e vice-versa” (Ricœur, 1981a, p. 170).

amigo de Berlim em carne-e-osso e “em imagem”.¹⁰⁶ A discussão nos interessa a partir da análise da “espontaneidade”. Segundo Ricœur, essa noção seria o diferencial de Sartre em relação a Husserl. Embora já apareça na descrição do que seria “ter uma imagem”, em 1936, a questão da produção espontânea da imagem ganha relevo em *L’imaginaire*, de 1940 (1986). “Eu produzo a imagem” constataria o aspecto criativo da vida imaginária analisada no livro. O objeto é dado (Peter), sabemos que ele está em algum lugar e não seria na mente do sujeito. A questão, para Ricœur, está na impossibilidade de estender tal relação, de ausência, para uma teoria ficcional do objeto não-existente. A análise avança lembrando o problema da referência da imagem (ou de nosso discurso sobre ela) que acompanha as teorias sobre a imagem: a observação jamais esgota o real. Segundo ele, essa riqueza da imagem que oferece o problema da relação entre o “acréscimo de realidade” e o “acréscimo de aparência” da imagem.

A questão da aparência da imagem reforçaria a ligação entre a experiência de que algo aparece e a da linguagem adequada ao que aparece. Ricœur afirma: “Essa é a dificuldade crucial do problema da imagem, o problema ontológico [...]” (L12, p. 237). Outras noções explicitam a relevância da teoria de Sartre para a teoria proposta em *Lectures*. Por exemplo, a de “quasi-observação”. A crítica a tal noção diz respeito, similar à sua crítica da noção de “pretending”, de Ryle, à ideia de que conheceríamos o objeto da imagem, ela é completa e não fornece mais do que já sabemos. Ricœur critica a argumentação de Sartre em torno da noção de “quasi-observação” e afirma que ela não vale para a imagem da ficção, que não seria regrada pela realidade existente nem pelo objeto.

¹⁰⁶ Tal como no artigo, a comparação com a teoria de Ryle é lembrada pela relação das tradições com a imagem mental. G. Ryle, em *The concept of mind*, começa do comportamento imaginativo, não do ponto de vista de uma “eidética”. Mas, como Sartre, ele trataria da imagem mental de algo e traria o mesmo tipo de exemplo que obedece à primazia do original. Sua noção de “pretending” não resolveria o problema inicial, assim como a de “quase-observação” não teria resolvido em Sartre. O exemplo de imaginar “*that we see*” é descrito como (a) ter uma imagem mental (*mental picture*) de Helena; e (b) ter Helena na minha mente – “*mind’s eye*” (1981a, p. 174). Assim como Sartre, Ryle luta contra o “teatro mental”, mas incorreria na mesma conclusão que separa o “ver” e o “figurar” (*to picture*) e “[...] impõe a referência da picture a um original como estrutura principal da imagem mental” (1981a, p. 175); mesmo a menção indireta ao original por meio da *performance*, do fingir, por exemplo, não entraria no âmbito do ficcional. Para especificar o que diferencia a proposta de Ricœur das propostas de Sartre e Ryle, Amalric remete para este trecho de *TR* sobre o conceito de “aumento icônico”: “[...] a estratégia do pintor que reconstrói a realidade com base em um alfabeto ótico limitado e ao mesmo tempo denso. Esse conceito merece ser estendido à todas as modalidades de iconicidade, isto é, ao que chamamos aqui ficção” (2010b1, p. 137). Ele esclarece que a crítica de Ricœur aos pressupostos de Sartre (imagem considerada pela função de ausência e como atividade de *néantisation*) está presente na defesa da imaginação poética na *Poética da vontade* – ajuda a entender a presença de Bachelard e a orientação inicial de sua teoria da imaginação.

Ricœur afirma ainda uma relevante diferença entre a análise linguística e a análise fenomenológica: se ambas enfrentariam o problema de saber se podemos “concluir algo sobre imagens em geral” a partir de um exemplo, a atitude diante desse problema seria diferente. Segundo ele, talvez devêssemos ficar com os exemplos, dado que Wittgenstein alertava para a pretensão de ultrapassá-los e pretender dominar o espaço do problema; Sartre e Husserl, ao contrário, acreditariam na possibilidade de descrições essenciais. Nessa análise dos traços da imagem na teoria de Sartre, a noção mais relevante é a de “*néantisation*” na modalidade do não-existente (L12, p. 241). Os exemplos que Ricœur recupera dessa fenomenologia são os ficcionais: *O cavaleiro, a morte e o diabo*, a gravura de Dürer, o centauro, a quimera. Ele coloca a pintura como um caso da existência neutralizada e sugere que ela é um caso especial. Mas Ricœur insiste que a não-existência que caracteriza a ficção é diferente, é sem referência na qual poderíamos nos apoiar – o exemplo da pintura não modifica a estreiteza da teoria da ausência.

No segundo texto sobre Sartre, o pano de fundo é a passagem da abordagem da teoria da ausência para a da família da imagem, e de como a espontaneidade converte-se em pobreza da imagem por meio dessa teoria. Na avaliação de Ricœur, a espontaneidade da imagem se opõe à receptividade na percepção, mas não se trataria da disposição voluntária de quem imagina. Segundo ele, no caso da família da imagem, Sartre tomaria a direção oposta ao modelo de Ryle (“*pretending*”). Seu modelo seria o do *portrait* – “*the picture of*”. Baseando-se na análise de Husserl, a ideia do *analogon* da imagem funcionaria como função unificadora dessa família, mas Ricœur não se convence que tal unidade, que serviria para o retrato, para a caricatura e para a imagem mental, sirva para exemplificar o irreal da ficção: “[...] o *portrait* é o caso paradigmático [da análise] porque ele nos fornece a presença independente do material” (L13, p. 254).

Ricœur analisa exemplos como o “esquemas gráficos” (*schematic drawing*) e a imagem que precede o sono e se aproximaria do estado de fascinação. Segundo ele, apesar de Sartre conduzir a argumentação mantendo a possibilidade de ir além da fronteira entre real e irreal, a questão é que esse irreal parece imitar o real. É sempre a questão da exclusão da ficção.¹⁰⁷ Além disso, o ponto sobre “possuir” o ausente na imagem é relevante na sua crítica

¹⁰⁷ Ricœur inicialmente elogia a ideia de que na imagem teríamos um análogo da coisa, o que ele chama de *portrait*. Na análise das *Investigações lógicas* em *Lectures*, ele afirmava que o *analogon* trata de uma “imagem intuitiva” do universal em comparação à figura ideal. Na análise da teoria de Sartre, Ricœur compara o material que fornece o análogo nesses exemplos às pinturas numa galeria de arte fechada – seriam objetos materiais que dependeriam, enquanto imagens, do olhar que as anima

a Sartre: sua descrição do retrato valeria para a classe de imagens que concernem à ausência de alguém, e mesmo a extensão da teoria da ausência à da vida imaginária não recairia no caso da ficção. É o ponto central da sua crítica: a linha divisória entre presença e ausência não é a mesma que divide entre real e irreal, pois a primeira já estaria inclusa no real.

Como dissemos, para Ricœur, presença e ausência são subclasses do real. Ele reafirma e questiona se a “*néantisation*” da ausência, que caracteriza a imagem para Sartre, é a mesma do irreal. A questão antecipa o que ele entende por ficção: a “negação” própria à imagem-ficção não pertence ao real, a ficção se opõe ao real. Ou seja, irreal e ausência não são equivalentes como seria pressuposto por Sartre (L13, p. 260). Na sequência, Ricœur analisa a noção de imagem de alguém ausente (enquanto nível do desejo). Teríamos um laço emocional alimentado por imagens que envolvem uma “representação emocional” do ausente, trata-se de uma imagem afetiva. Sua descrição revela a avaliação da teoria da ausência: seria convincente no sentido estrito de permitir falar de uma coisa que não é uma coisa, o análogo preencheria essa função.

Ricœur alerta para tratarmos disso de forma conjectural. Esse caso não alcançaria a noção de ficção, que não teria a função de “criar a ilusão de presença”, mas a função de moldar o mundo. Tal como ele afirma:

A ficção não é um substituto para a presença, mas molda o mundo de uma nova maneira. Isso é muito diferente de tentar possuir algo que já existe, mas do qual estamos separados pela distância. Não é função principal da ficção criar a ilusão de presença ou tentar preencher a lacuna da ausência. Assim que introduzimos esse representante emocional do ausente, estamos dentro de um grupo restrito de processos imaginativos e não cobrimos mais todo o campo (L13, pp. 262-263).

O terceiro e último texto sobre Sartre expõe a distinção entre a abordagem da vida imaginária a partir da “fascinação” e a abordagem de Ricœur, inspirada em Bachelard, a partir da metáfora e da imagem poética, que ele propõe nos textos finais e que analisarei no próximo capítulo.

Segundo Ricœur, a abordagem de Sartre da vida imaginária avança em relação à produtividade, comparada à da “estática da imagem”, mas seus exemplos seriam alimentados pelas imagens de alucinações, de sonhos e de desejos. Segundo ele, essa noção de imaginar relaciona-se à crença na imagem, seria uma encantação para obter coisas. Ele avalia isso com severidade: é um tipo de imaturidade esperar que a imagem de algo supra uma ausência; trata-se de um ato contraproducente oposto à ação e à responsabilidade de lidar com as coisas na

(L13, p. 253). Sobre a questão de excluir a ficção, o análogo pressuporia, por definição, a analogia com “[...] algo é um análogo de algo que pode ser mostrado [...] o análogo representa [*stands for*] uma coisa real” (L13, p. 259).

prática. Ele complementa: é uma “perpétua evasão” relacionada à negação do mundo, é um “anti-mundo” (L14, p. 269). Nesse sentido, ele vê na teoria de Sartre uma ênfase nas formas de escapar das dificuldades da ação. As imagens do sonho e as alucinações participam como exemplos da patologia do imaginário.

Para Ricœur, a crença no imaginário a partir da ausência traz o pior da imaginação reprodutora, são imagens construídas nas ruínas do mundo real. Sartre, porém, descreve a “ficção ‘*envoûtante*’” do sonho como experiência privilegiada: “[...] a odisseia de uma consciência condenada por si mesma, e apesar de si mesma, a constituir somente um mundo irreal” (1986, p. 339). A afirmação importa porque é a relação entre ficção e irreal, nos exemplos de Sartre, o que não convence Ricœur. Ele insiste que imagens de algo ausente, mas real, não são produtivas como no caso do não-existente da ficção. No entanto, a insistência sobre a falibilidade da teoria da ausência não o impede de reconhecer na abordagem de Sartre a questão central, a saber, sobre as condições de possibilidade de “termos imagens”.

A interpretação de Ricœur da conclusão de *L'imaginaire*, enfatizando a negação do real, reconhece a distância da teoria da ausência e a proximidade com o “*nowhere*” que caracteriza a noção de utopia. Ele afirma reter dessa análise “a postulação de algo que não é”, ainda que seja uma “*imperfect nothingness*”. Em suma, Ricœur reconhece a importância da teoria de Sartre, isto é, que a negação do real, mesmo relacionada à dimensão reprodutiva do imaginário, é um primeiro passo: “Há uma espécie de negação da realidade na imagem. Aqui, a abordagem sartreana não é apenas inevitável, mas a única base para qualquer tipo de teoria da imaginação” (L14, p. 282). Nesse sentido, o que diferencia suas teorias é uma noção de “ficção livre” que iria além da negação e permitira reconstruir, por assim dizer, a realidade. É essa pretensão que lemos em *Lectures*.

Uma teoria da ficção poderia qualificar uma teoria da ausência ao direcioná-la à produtividade da imaginação. Isso parece sugerido também na sua avaliação da abordagem de Sartre e nos permite reconhecer que ela impulsiona a proposta da fenomenologia da ficção de *Lectures*, que ela conduz a essa fenomenologia, mesmo que não a realize:

Aqui [na teoria da ausência de Sartre], a imagem fornece apenas uma dimensão negativa porque ela é reprodutiva. Quando ela é produtiva, porém, ela produz um mundo próprio que amplia nosso mundo. Mais tarde, usarei algumas das teorias modernas da pintura, que mostram que a pintura de fato acrescenta à realidade. Não é apenas uma negação, mas aumenta [*enhances*] a realidade. Peguei emprestado de um crítico francês, François Dagognet, a noção de aumento icônico. [...] Eu não diria que uma pintura produz a realidade, mas produz uma nova maneira de ver as coisas como elas são. Quando vejo, por exemplo, uma pintura de Cézanne, estou relacionado à realidade como paisagem. Agora, pela primeira vez, vejo o campo. Há uma restituição de aspectos da realidade que são ofuscados pelo trato comum com objetos manipuláveis. A negação da realidade é apenas um componente do alargamento da realidade (L14, pp. 282-283).

Sua leitura, portanto, concorda com a conclusão de *L'imaginaire* de que a pintura exemplifica o irreal – e sua abordagem da imaginação aproxima-se da abordagem de Sartre a partir da pintura não-figurativa como exemplo de produção de uma nova maneira de ver o real.

Ao concluir sua análise afirmando que a imaginação produtora não funciona como evasão do real e sim como proposta de orientação transformadora por causa da ficção, Ricœur refere-se novamente à utopia como mais do que a fuga do real. Sua crença no poder da ficção diferencia-se da crença no poder da ausência e do “nada”, mas a necessidade de “negar” (para alcançar o que seria a contraparte positiva da imagem) leva-o a reconhecer a relevância da teoria de Sartre. Ainda que as diferenças sejam reafirmadas, essa abordagem do irreal merece ser avaliada menos em termos da ênfase na parte negativa da imagem que em termos de incentivo e demanda para a fenomenologia da ficção. Ela será definida pela insistência de Ricœur em partir da ficção (que não tem original). É nesse sentido que sua fenomenologia se diferencia das abordagens de Ryle e Sartre. A proposta do primeiro, a partir do “*pretending*”, da *fancy*, e a do segundo, a partir da vida imaginária, da fascinação, alcançam a produtividade limitada sem maiores implicações para o real – é o diagnóstico de Ricœur.

Em relação à comparação entre Sartre e Ryle, é necessário lembrar o que Jean-Luc Amalric afirma, na conclusão do seu artigo, ser a limitação dessas concepções de imaginação enquanto produção do não-existente – elas ignorariam o poder da imaginação de “aumentar a realidade” a partir da ficção:

[...] se, para Ricœur, a *descrição* (analítica ou eidética) constitui de fato o ponto de partida necessário de uma reflexão filosófica que renunciou ao imediatismo do *cogito* e assume o estatuto indireto da posição de si, ela deve, porém, vir acompanhada de um *gesto crítico e hermenêutico* de questionamento sobre o *ser do aparecer*, se ela não quiser deixar-se aprisionar numa *ontologia ingênua* baseada no *primado não questionado da percepção sobre a imaginação*. Somente nessas condições pode ser realizada uma reflexão genuína sobre as potências produtoras da imaginação (2014, p. 92).

Segundo ele, a análise linguística e a fenomenológica parecem ambas desviar-se da questão sobre o significado da fronteira entre real e irreal e afastam-se dessa exigência da teoria proposta em *Lectures*. Sartre e Ryle defenderiam uma concepção intelectualista de imaginação que não valoriza os poderes da ficção e da imaginação enquanto *modélisation* do real (*Ibid.*).

Para proceder a partir dessa exigência, Amalric aponta ao menos dois caminhos que destacarei na análise da teoria da ficção defendida em *Lectures*. Um caminho é fornecido pela ênfase na “*augmentation iconique*” abordada por Ricœur. A teoria de F. Dagognet parece reorientar sua fenomenologia da ficção ao poder de transformação por meio da produtividade

da linguagem e da pintura – ela fornece um modo de pensar a relação entre as produtividades. Outro é fornecido pelo *insight* de Amalric em relacionar o problema da “*quasi*-presença da imagem”, subestimado por Sartre e Ryle, à “*quasi*-realidade da imagem” que Ricœur aborda a partir da psicanálise, da “fantasia”, no sonho e na alucinação, isto é, a partir de experiências que “[...] perturbam a *função da ausência da imagem* e nos convidam a reconsiderar a ideia de um partilha clara e prévia entre o imaginário e o real” (Amalric, 2014, p. 91).

Esses caminhos devem ser considerados para enfrentarmos a dificuldade da noção de referência produtiva contida na ideia de fronteira entre irreal e real, ela coloca de imediato outra dificuldade, o desafio da expansão dessa fronteira a partir do imaginário. A comparação entre as análises linguísticas e as análises fenomenológicas da imaginação ajuda a esclarecer a polaridade entre imagem-*picture* e imagem-ficção como o critério para julgar a produtividade da imaginação. Ajuda a desenvolver a noção de referência produtiva que define a concepção de imaginação de Ricœur. No próximo capítulo analisarei a teoria da ficção proposta na parte final de *Lectures*, veremos se as análises ali são adequadas ao objetivo proposto por ele.

Capítulo 6 A teoria da ficção em *Lectures on imagination*

Neste capítulo analiso a teoria da ficção proposta nos textos finais de *Lectures*, onde Ricœur desenvolve uma concepção de imaginação a partir da unidade das suas funções poética e epistemológica. Ele afirma que os textos anteriores tratavam da imaginação reprodutora e que a terceira parte do curso, pela busca da teoria da ficção a partir da noção de referência produtiva, é uma abordagem da imaginação produtora.

Essa busca empresta da sua teoria da metáfora o exemplo da inovação semântica como demanda à produtividade da imaginação. A ficção, nesse sentido, ainda é relacionada às exigências da imaginação verbal: é a partir de um uso específico da linguagem que vem à tona a sua produtividade. Ricœur afirma que a síntese metafórica na junção entre verbal e visual é posta em ação em uma situação dialética (L15, p. 299). Nesse percurso da imaginação poética à epistemológica, sem opor poesia e ciência, ele busca manter a aproximação à teoria dos modelos para abordar a imaginação no discurso poético e no discurso científico. O escopo da relação entre linguagem e imaginação é maior que o lido em *MV*. Sua leitura da noção de “ver como” é mais complexa, como vemos já na segunda parte: obras, metáforas e modelos seriam exemplos da conexão entre “ver” e “ter ficções” (L7, p. 119). Ela enriquece a apresentação da referência ficcional na defesa da função heurística da imaginação. Considerar as obras de arte como obras de imaginação relacionadas ao “como-se” terá consequências para a dimensão estética da sua hermenêutica.

Segundo Ricœur, na terceira parte ele faz a transição dos termos da comparação entre análise linguística e fenomenológica ao problema da imaginação como ficção. Tratar-se-ia de ultrapassar a questão “O que é ter uma imagem de?” para examinar outras abordagens. Ele propõe (1) abordar a imagem em termos de “referência”, mas não a referência como seria em Ryle/Sartre. Ao contrário, a referência própria à ficção diz respeito ao “não-existente”, ela é produtiva porque a ficção produz seu referente. Segundo ele, é a fenomenologia da ficção que resta a ser feita. Para fazê-la, a noção de referência produtiva terá o papel principal de fornecer outro modelo que não o da percepção, a pintura será o exemplo maior da produção de seu próprio referente.

Um dos objetivos dessa fenomenologia da ficção é mostrar que a imagem-ficção é capaz de aumentar a experiência do real por ser referência produtiva. Ricœur está interessado, como em *MV*, na redescrição da realidade por meio da ficção heurística. Isso o faz retomar a questão da *mimèsis* para (2) abordar também a imagem em termos de criatividade, da *mimèsis* criadora, sua leitura de Aristóteles: “A ficção interpretada fala a verdade. Isso é o que chamo

de referência produtiva que coloco junto com a função mimética [enquanto] referência produtiva” (L15, p. 291). Ele propõe ainda (3) abordar a imagem já inserida em uma estrutura (*framework*), não a imagem isolada. É relevante o seu questionamento sobre a necessidade de a imagem fazer parte de uma estrutura para ser mimética: “[...] o quadro de algum empreendimento de pensamento, de discurso, de ação, no qual a imagem é apenas uma fase, um componente, um momento” (L15, p. 291). Essa imagem seria apresentada por meio de um *framework*, por exemplo, o da imagem poética ou da pintura enquanto obra em um quadro.

A noção de obra (*work*), considerada por Ricœur em sentido amplo, obra de arte ou de discurso, pressupõe o aspecto material, suporte para a imaginação produtora. Nesse sentido, ele afirma que as imagens são trabalhadas e, sobretudo, que a teoria da ficção “[...] será em grande parte a teoria das obras em que a imaginação se torna produtiva” (L15, p. 292). Contraposta à noção de vida imaginária, tal obra opõe-se à mágica de “possuir” o objeto ausente. Ricœur afirma, dessa abordagem de Sartre, que a “fascinação” somente desfoca a fronteira entre real e irreal porque não envolve a produção de uma obra.¹⁰⁸ Nesse ponto, ele inicia a análise de um autor discutido em detalhes só em *Lectures*, trata-se de Donald Schon e do seu livro *Displacement of concepts* (1963).

Embora a discussão possa parecer secundária para a argumentação de Ricœur em prol da produtividade da imaginação, a ideia segundo a qual os conceitos são ampliados ao serem deslocados é familiar ao deslocamento metafórico. O exemplo de Schon do conceito de “onda” é aplicado a líquidos, sons e luzes, seria uma espécie de “variação imaginativa” (L15, p. 297). Há, diz Ricœur, uma similaridade que permite o deslocamento entre os contextos de aplicação. Nesse sentido, o deslocamento de conceitos diferiria do reconhecimento, aplicação ou instanciação; e aproxima-se da construção de modelos e dos procedimentos que fornecem legibilidade à realidade. É uma fenomenologia da descoberta, embora a imagem, novamente, seria somente um momento de sua efetivação. Outros elementos retornam às limitações da fenomenologia, mas retornam também, nos termos da linguagem comum, à polissemia que concerne à produção do discurso e da imagem (*Ibid.*).

Antes de abordar a metáfora enquanto exemplo do deslocamento de conceitos, no próximo texto do curso, Ricœur aborda a imaginação poética e a imagem poética. E o poema, aqui, já fornece o contexto de um trabalho discursivo, da obra de linguagem. É necessário

¹⁰⁸ Uma afirmação sobre exemplos dessa mágica sem obra é desconcertante: “Por isso seus exemplos são sempre tirados da infância, das alucinações ou dos sonhos. Nos sonhos, fundamentalmente não trabalhamos” (L15, p. 293). Guardo a frase, ela é, por motivos que exporemos no final do próximo capítulo, um contrassenso com a leitura do “trabalho do sonho” em psicanálise.

destacar que, desde o ponto de partida, ele propõe abordar a imaginação e a imagem poética sem opor poesia e ciência, ambos pertenceriam à “lógica da descoberta”. Isso não só antecipa a abordagem dos modelos como fornece continuidade entre os usos da imaginação produtora como baliza de leitura de *Lectures*.

A imaginação poética apresentaria melhor o surgimento das imagens por meio da linguagem, é o que Ricœur argumenta em prol dessa imaginação. Ele alerta que não haveria nada de misterioso, no sentido de não analisável, nesse uso criativo da linguagem que fornece imagens poéticas.¹⁰⁹ Em *MV*, também é o caso da criatividade do discurso a partir da dicção poética. Nesse texto do curso, ele afirma que extrairá as consequências da teoria da metáfora para a sua teoria da imaginação. A presença de Bachelard nessa análise exemplifica a relação entre o verbal e o visual: “dicção e visão se juntam e se movem juntas” (L15, p. 299). Ele enfatiza a expressão poética do “nascimento” da imagem na linguagem, além do modo poético de Bachelard falar desta “novidade” que a poesia faz emergir a partir da criação linguageira. Trata-se do exemplo de uma fenomenologia da imaginação poética na qual a imagem é uma dimensão da linguagem, conquista do poema e oferta do poeta. A noção de Bachelard de “reverberação” (*retentissement*) das palavras em imagens é central. É a ideia de eco e do “dinamismo da vida sonora”, a reverberação produziria uma série de reações e a leitura seria o contexto de mediação adequado para entender tal ideia (L15, pp. 303-304). Percebemos aqui elementos centrais de suas análises da imaginação poética que percorrem *MV* e *TR*.

O segundo texto, cujo foco é a metáfora, aprofunda a análise da criação linguística em um vocabulário mais apropriado, diz Ricœur, à descrição da produtividade da linguagem. Ele extrai as consequências ontológicas do “novo” que nasce por meio da linguagem. Reencontramos sua leitura de Bachelard servindo para ampliar sua teoria da metáfora e para mostrar que a imaginação se torna produtiva por meio da linguagem. Ele apresenta a ideia de uma segunda ontologia exibida pela imagem, porém, ele a exemplifica pela possibilidade de formular a hipótese de uma outra vida, algo similar à sua concepção de utopia e ao “devaneio poético” de Bachelard. Segundo Ricœur, na fenomenologia do devaneio o apelo à psicanálise ou à psicologia é interdito, Bachelard abordaria a linguagem de um “mundo da alma”, mas

¹⁰⁹ Cf.: “Eu não fiz isso no meu trabalho sobre metáfora. Qual seria o próximo passo para uma teoria da interpretação? Como a imaginação está implicada neste processo que descrevi apenas como o uso de predicados estranhos? Quais são suas imagens quando há predicados estranhos? Esse será o problema. Essa interação entre a linguagem produtora e a imaginação produtora nos proporcionará a transição para uma teoria da imaginação epistemológica. Neste ponto, passarei da teoria da metáfora para a teoria dos modelos” (L15, p. 300).

também da suspensão da experiência cotidiana – *epoché* (L16, p. 307). Ele afirma que se trata de uma imaginação cósmica, mais do que poética. Ou melhor, essa é elevada às dimensões cósmicas que estruturariam a experiência. Assim, as raízes poéticas da imagem dizem respeito àquela ontologia da imaginação (L16, p. 308).

Ricœur afirma que o texto sobre metáfora aborda somente o sentido metafórico, deixando a referência para o texto sobre pintura. O aumento da realidade ligado ao “aumento icônico”, que será abordado a partir da imagem ficcional, ajudará a entender a afirmação da conexão entre uma ontologia da imaginação e uma ontologia similar da realidade. Ricœur afirma a ontologia *potencial* ligada à geração de imagens a partir do procedimento metafórico – o conhecido percurso da linguagem à imagem. Ele retoma a análise do papel da imaginação na “visão” do semelhante promovida pela metáfora.¹¹⁰ Como na teoria que lemos no estudo 6 de *MV*, trata-se de analisar a predicação própria à inovação semântica e ir de uma teoria da substituição para uma teoria da tensão entre os termos do enunciado, abandonando o âmbito ornamental da retórica clássica. Nas palavras de Ricœur, o enunciado metafórico é abordado do ponto de vista do leitor, como seríamos, para Bachelard, leitores de imagens. As análises de *MV* são largamente usadas aqui, assinalarei o que é relevante para a análise da sua teoria da ficção ou o que complementa a da metáfora.

A imaginação, afirma Ricœur, participa da produção do significado por meio do enunciado metafórico, ela é ligada ao papel da semelhança. Trata-se de produtividade sem recurso ao original que caracteriza a reprodução. Para ele, a imaginação ajuda a transformar a interpretação literal em interpretação metafórica: a interpretação do enunciado impertinente o transformaria por meio da imaginação que ajuda a ver semelhanças inéditas. Ricœur enfatiza a ideia que campos semânticos inicialmente afastados são aproximados em um espaço lógico, a aproximação sendo resultado da interpretação. A metáfora é tomada como a reestruturação desses campos. Ele retoma assim a ideia de reverberação para exemplificar a produtividade da linguagem e da imaginação. A dificuldade de uma teoria da imaginação para explicar a ligação entre o verbal e o visual permaneceria enquanto o paradigma reprodutivo da imagem mental permanecer (L16, p. 319).

¹¹⁰ Cf.: “Nesta palestra discutirei o movimento da linguagem à imagem pelos procedimentos da metáfora. Na próxima discutirei o seguinte problema: como a imaginação produtora molda ou remolda a realidade. Esse problema eu cunhei pela expressão de referência produtiva ou, como eu disse, de aumento icônico. Com este segundo tópico ocorrerá a correlação entre modelo e metáfora, e então teremos uma transição da imaginação poética para o que chamo de imaginação epistemológica. Elas têm uma intersecção na teoria do modelo na medida em que a metáfora é para a linguagem poética aquilo que o modelo é para a epistemologia” (L16, p. 310).

O que a teoria da metáfora oferece para o abandono desse paradigma é a análise da “apresentação icônica” por meio da metaforicidade. Em *MV*, Ricœur a analisou, mas não entrou na teoria do “aumento icônico”, ainda que possamos compreender que a imagem ali já não é a imagem mental. A exemplificação daquilo que a iconicidade exhibe é uma contribuição de *Lectures* em prol da ficção. Dizer que “representamos” a nova relação entre as coisas, da qual a junção entre o verbal e o visual faz parte, é considerar a *depiction* o resultado exitoso da iconicidade, ela que exhibe tal relação. A partir disso, o curso acrescenta uma dialética que prepara a entrada do exemplo da pintura – e da qual faremos a pedra-de-toque da análise.

Um pressuposto dessa teoria da ficção é que não seria possível passar diretamente de uma teoria da metáfora para uma teoria da referência produtiva. Para Ricœur, é necessário “[...] uma abordagem indireta para pavimentar o caminho para a recuperação de uma referência de segunda ordem para além do colapso de uma referência de primeira ordem, a referência da linguagem descritiva [...]” (L16, p. 329). Ele escolhe dois “desvios”, dado que a passagem direta estaria vedada: a pintura e o modelo científico – e interrompe assim a análise da teoria da metáfora, a qual retornará a partir da comparação entre a metáfora e o modelo, para abordar o caso da pintura. Inverterei a ordem de análise dos textos, pois a minha intenção é analisar em detalhes a pintura como exemplo dessa referência produtiva, produção do irreal, assim como o papel da teoria do “aumento icônico”. Portanto, ao invés de continuar a análise do texto sobre a pintura, analisarei antes os textos sobre o modelo e sobre a poesia.

Ricœur analisa a referência produtiva comparando a metáfora ao modelo a partir da noção de “deslocamento” de conceitos de Schon. Ele busca estabelecer uma ponte entre a imaginação epistemológica, na teoria dos modelos científicos, e a imaginação poética, na teoria da poesia. O seu primeiro alerta é não considerar a distância entre elas uma dicotomia de fato, apesar de ser, segundo ele, uma perspectiva comum, uma vulgarização do positivismo que afeta ambas. O objetivo de Ricœur é, à primeira vista, desconcertante: considerar o uso criativo da imaginação como “modo geral de funcionamento do pensamento” (L18, p. 345). Além disso, ele vai considerar o entendimento do uso da imaginação em processos cognitivos como condição ao entendimento do uso da imaginação em poesia, sendo o paralelo entre tais imaginações o “único caminho para uma filosofia da imaginação sair do gueto da poética” (*Ibid.*).

Dito de outra maneira, a imaginação poética seria “iluminada” pela imaginação epistemológica na medida em que essa seria mais articulada. Não se trata de sugerir qualquer hierarquia, mas de afirmar que a função heurística da ficção atua em ambas, e que o viés epistemológico é necessário para abordarmos o paradoxo da referência produtiva no discurso

poético. Ricœur argumenta, novamente, em prol da extensão conjunta da linguagem e da realidade nos fenômenos de “acréscimo de sentido”. A análise da teoria dos modelos seria o caminho até a “lógica da descoberta” que funciona nela e na teoria da metáfora – ele aplicará a noção de “reivindicações de verdade” dos modelos à função referencial da ficção (L19, p. 369).

Antes de entrar na análise da teoria de Schon, central para o texto, Ricœur resume a teoria de Max Black, que conhecemos sendo utilizada junto do vocabulário de Mary Hesse – é a ideia de que o modelo, tal como a metáfora, promove a redescrição do real. Ele afirma que se trata de uma transposição que envolve a noção de referência produtiva. O resumo é útil para mostrar como os modelos trazem elementos produtivos e reprodutivos. Desde o caso da “escala”, que estaria no nível da *picture*, passando pelo “análogo”, em que já ocorre mudança de contexto (o que se lê no modelo é a estrutura do original), até os modelos teoréticos, nos quais há uma operação de deslocamento e de criação. São exemplos desses modelos, segundo Ricœur, respectivamente, a maquete de um navio, a interpretação hidráulica de um sistema econômico, e a teoria do campo eletromagnético de Maxwell. Segundo Ricœur, essa teoria apresenta um objeto imaginário a partir do qual lemos propriedades, depois ela é transposta à realidade. Deveríamos entender assim a introdução, pela teoria, de uma nova linguagem e sua extensão a um novo domínio de aplicação. É nesse sentido que poderíamos falar do modelo como uma ficção científica (L18, p. 347).¹¹¹

Donald Schon, em *Displacement of concepts*, aborda o que é descrito e explicado quando emergem novos conceitos e ajudaria na compreensão do que significa introduzir uma nova linguagem. Para Ricœur, interessa a comparação entre metáfora e deslocamento de conceitos, além da pressuposição que os conceitos se deslocam, não são estáticos, mobilidade que seria visível no processo, por exemplo, dos conceitos estruturarem alguma situação (L18, p. 350). É necessário ter em mente que o vocabulário de Schon é interpretado, em *Lectures*, na chave da aproximação entre o tratamento desse deslocamento e o da poética, é o objetivo

¹¹¹ No artigo de Taylor (2017) que vimos antes, o autor analisa *Lectures* e coloca o conceito de “onda”, que Schon usa como exemplo de deslocamento, e a teoria de Maxwell, como exemplos da imaginação produtora no domínio dos modelos. Taylor afirma que eles podem diferir das hipóteses das “variações imaginativas”: “Às vezes, o ‘modelo *para*’ não é apenas uma hipotética variação imaginativa, mas um modelo que transforma nossa compreensão científica e nosso senso de realidade. [...] Primeiro, há a descrição [*depiction*] de Maxwell de um campo elétrico como tendo as propriedades de um ‘fluido incompressível imaginário’. Essa caracterização permitiu aos cientistas entender de novas maneiras a operação real dos campos elétricos. Em segundo, há o conceito de onda, que os cientistas ampliaram do movimento do líquido ao som e à luz. Novamente, um novo *insight* derivado dessa transposição criativa” (2017, p. 51).

de Ricœur. Por exemplo, quando ele enfatiza a noção de “erro categorial” e o conflito que faz surgir a nova categorização. Schon definiria a noção de deslocamento nos termos da criatividade do processo metafórico: redução de uma distância lógica no momento em que o novo conceito é aplicado. Os processos compartilhariam o núcleo de uma “lógica da descoberta”: a criação de hipóteses e a criação de uma imagem poética por meio da metáfora (L18, p. 358).

Segundo Ricœur, é relevante a ideia de Schon de uma “expectativa”, isto é, de que velhos conceitos, ao não se ajustarem a uma situação nova, falham em cumprir expectativas e assim liberam espaço para novos conceitos. Trata-se de uma situação sedimentada que abriria espaço à novidade; Ricœur alerta para não reduzirmos tal inovação ao refinamento do velho: “[...] novidade é precisamente o contrário dessa sedimentação. [...] Na minha linguagem, isso [redução da inovação] corresponderia a todas as tentativas de finalmente reduzir ficções a *pictures*” (L18, p. 353).

A aproximação entre o deslocamento de conceitos e a inovação semântica é relacionada ao surgimento da novidade a partir da tensão entre a expectativa e a súbita descoberta. Segundo Ricœur, o deslocamento de conceitos, conforme propõe Schon, é parte de um processo que tem quatro fases (L18, p. 359). Em resumo, a primeira fase é a da visão do novo elemento, o “ver-como”, a teoria A “como” teoria B, há transposição, algo de A é “visto” em B; a segunda fase é a da interpretação do novo elemento, quais aspectos que são apropriados para descrever a nova situação; a terceira fase é a da correção – de ajustamento, ocorre uma adaptação entre as duas situações; a quarta fase é a da elaboração (*working out*) da relação entre as situações, e nela sabemos qual é a categoria gerada pela tensão. Essa seguiria até o seu apaziguamento (L18, pp. 359-362).

Ricœur finaliza a comparação entre metáfora e modelo, foco do texto, afirmando que na transposição há um núcleo de opacidade não analisável, mas seria possível, por assim dizer, contorná-lo. Segundo ele, é possível porque as três fases iniciais que compõem o limite do analisável também esclarecem um aspecto do núcleo de opacidade da transposição (L18, p. 363). Ricœur afirma ser o aspecto de que no dinamismo do pensamento temos a possibilidade do discurso. A argumentação refere-se a uma “intuição dinâmica”.¹¹²

¹¹² Argumentação que está relacionada ao “pensar a mais” da interpretação a partir da intersecção entre o discurso metafórico e o discurso especulativo apresentada em *MV*. A referência comum às duas argumentações é o §49 da terceira *Crítica* kantiana. Cf.: “Há uma implicação intrínseca do elemento opaco de transposição nas fases mais analisáveis. O *insight* transposicional fornece a possibilidade do discursivo. Não devemos opor o intuitivo e o discursivo. Mais do que isso, poderíamos dizer que um

No texto sobre poesia, que conclui o curso, Ricœur retoma a questão da referência produtiva, segundo ele, a do paradoxo de que a ficção aumenta a realidade justamente porque ela não se submete a um original. A análise dos modelos é estratégica para tornar viável falar de uma unidade de funcionamento da imaginação na ciência e na poesia: a imaginação epistemológica e a imaginação poética promovem novas conexões, expandem a compreensão da realidade – afirma (L19, p. 365). A questão da unidade seria posta a partir do momento que a capacidade da imaginação de gerar inovação nesses domínios do pensamento é reconhecida.

Ricœur aborda o paradoxo da referência produtiva a partir da inovação em modelos e metáforas. Ele procede da inovação no contexto da ciência (modelo) à inovação no contexto da poesia (metáfora). Ele afirma que o percurso inverso seria possível – partiríamos daquele núcleo de opacidade (ver a nota anterior), porém, ele adota o primeiro por uma razão, afirma, fundamental: “A afirmação de verdade do modelo é mais fácil de ler no contexto da inovação científica ao passo que a linguagem poética apresenta a dificuldade adicional de parecer fechar a linguagem dentro de si [pelo discurso poético]” (L19, pp. 366-367). Ele adota a noção de modelo (“modelos *para*”) que enfatiza a aplicação de uma nova linguagem em um novo domínio da realidade – a referência aqui é Max Black. Para Ricœur, trata-se do aspecto produtivo dos modelos e que devemos diferenciar da noção de modelo (modelos *de*) ligado à *picture*, cópia, cujo exemplo é a escala, uma diferenciação que encontramos em *IU* a partir da teoria de C. Geertz (1986a, p. 331).

Segundo Ricœur, essa noção produtiva de modelo corresponde à função heurística fornecida pela imaginação produtora: o modelo teórico é o exemplo dessa capacidade para descobrir que caracterizaria as ficções da ciência. Ele passa a abordar as reivindicações de verdade do modelo a partir de uma discussão interna à filosofia da ciência. Segundo ele, há duas “escolas de pensamento” a respeito do tema: uma defende que (a) modelos são aplicados

elemento intuitivo real está prenhe de procedimentos discursivos. Devemos ter um conceito dinâmico de intuição, não um senso de intuição como uma espécie de olhar morto sobre algo e acabou. Isso seria o fim da linguagem. A intuição dinâmica fornece a possibilidade de falar, ou para usar a expressão de Kant sobre ideias estéticas, temos que dizer mais e pensar mais depois disso. É essa possibilidade de pensar mais que faz do elemento opaco da transposição o berço de uma nova linguagem” (L18, pp. 363-364). Na teoria da metáfora, ele enfatiza o jogo harmonioso entre imaginação e entendimento conforme descrito no §49: o espírito, que é “princípio vivificante” do jogo e busca o “pensar a mais”, seria a “alma” da interpretação. Ver Kant: “*Espírito*, em sentido estético, significa o princípio vivificante no ânimo. [...] este princípio não é nada mais que a faculdade da apresentação de ideias estéticas; por uma ideia estética entendo, porém, aquela representação da faculdade da imaginação que dá muito a pensar, sem que, contudo, qualquer pensamento determinado, isto é, conceito, possa ser-lhe adequado, que conseqüentemente nenhuma linguagem alcança inteiramente nem pode tornar compreensível” (2012, pp. 170-171).

literalmente. Ele afirma que esse “realismo ingênuo” corresponderia à “filosofia espontânea dos cientistas”, não a dos teóricos da ciência: o compromisso realista no uso do modelo seria interpretado por eles como uma aplicação literal (não metafórica) dos modelos (L19, p. 367). Ele avalia tal interpretação nos termos da relação entre modelo e *picture*, seus modelos seriam tomados como exemplos de *pictures* (reprodução) da realidade. A segunda “escola”, que ele denomina de “convencionalismo”, defende que (b) modelos são “apenas dispositivos mentais mais ou menos úteis”, seriam ficções úteis que independem das alegações de verdade ou de falsidade (L19, p. 368).

Ricœur questiona se há espaço para um “realismo crítico”, entre as duas “escolas de pensamento”, que permita abordar a estrutura da ficção heurística. Por um lado, afirma, ela corresponde a uma forma de realismo, pois é uma ferramenta da interpretação científica que permite captar novos aspectos da realidade. A caracterização desse realismo é sutil: “[...] mais próximo da fenomenologia do cientista e da intenção realista do trabalho científico” (L19, p. 369). A ficção heurística iria além da linguagem do cientista e promoveria o conhecimento dessa novidade; por outro lado, afirma, devemos reter do “convencionalismo” a descrição da realidade a partir do simbólico, a apreensão indireta pelo modelo enquanto ficção heurística. Isto é, ele faria jus ao aspecto simbólico da interpretação a partir de modelos, incluindo, nesse caso, também a da ciência. A proposta de um “realismo crítico” objetiva, portanto, equilibrar os aspectos construtivos e descritivos dos modelos: “[...] o modelo é descrição por meio da construção” (*Ibid.*).

Ricœur refere-se a uma dialética própria à teoria da ficção enquanto “[...] teoria da relação entre a função heurística da ficção e a capacidade descritiva da construção” (L19, p. 370). Porém, afirma, apesar dessa dialética permitir abordar a ideia de construção para além da dicotomia entre construção e descrição, talvez ela seja o cerne da dificuldade. Ele mostra outra forma de abordar tal dificuldade ao fazer referência a uma reunião entre o vocabulário pragmatista do “convencionalismo” e o vocabulário do “as-if” (*comme-si*). Em resumo, essa dialética expressaria uma intenção referencial presente na ficção heurística – é o que origina o apelo de Ricœur por um “realismo crítico”. Segundo ele, tal dialética pode ser transferida da teoria epistemológica para a teoria poética a partir de Aristóteles, isto é, da “*mimèsis* criativa”, pois o *muthos* ultrapassa o escopo da metáfora isolada, é uma composição inteira, rede de pensamentos em torno de eventos visíveis na construção da intriga, isso o tornaria apto a ser aproximado da construção por meio de modelos. Trata-se de aproximar os elementos de construção da intriga que seriam paralelos aos do modelo: “É a *mimèsis* por meio do *muthos*, assim como dissemos que o modelo é descritivo por meio do constructo” (L19, p. 372). Para

Ricœur, a condição necessária é participar de uma obra (*work*), e uma fábula ou uma pintura preenchem esse requisito enquanto modos adequados de captar a ficção.

Os frutos dessa aproximação entre a ficção heurística na ciência e na poesia por meio de um suporte narrativo, e mesmo de uma estrutura narrativa da vida – inventada ao mesmo tempo que descoberta – serão reconhecidos em *TR* e *MHO*. No texto final de *Lectures* reconhecemos um procedimento similar ao proposto para o problema da referência metafórica em *MV*, onde Ricœur buscou uma mediação que permitiria abordar a noção de “verdade metafórica”. Ele defendeu que a “intenção realista” do discurso poético exige uma abordagem mediadora entre a ontologia ingênua e a demitização da linguagem utilizada nesse discurso, respectivamente, entre a interpretação literal do “é” metafórico e a interpretação literal do “não é” metafórico.

Em *Lectures*, veremos a seguir, a solução para o problema da referência da ficção a partir dos modelos é menos hesitante do que em *MV*. Explicito-a no capítulo 8, além da questão do suporte narrativo, elemento que concerne à relação entre epistemologia e ontologia e às noções de “representação” adotadas por Ricœur. Reforçarei sua defesa da referência produtiva da ficção a partir da metaforicidade visando ainda que a ontologia seja considerada enquanto horizonte. Antes de focar na análise da pintura, mostrarei como ele direciona o curso à crença na dimensão referencial do *mood*. Se *Lectures* é menos hesitante que *MV*, é no sentido de que o vocabulário de Heidegger seria mais explícito nessa teoria da ficção.

Quando Ricœur aborda a especificidade da poesia lírica, reaparece a reunião, lida em *MV*, entre a teoria da denotação generalizada de N. Goodman e a teoria do sentimento poético de N. Frye. Segundo ele, o “esquema poético”, ancorado no sentimento criado pelo poema, é ontológico por ultrapassar a limitação do reino da representação e da relação sujeito-objeto no sentido kantiano. E ainda: tratar-se-ia de algo mais fundamental e que ancora nossa relação com a realidade, algo sobre o qual sabemos por meio da suspensão da relação sujeito-objeto. Segundo ele, o mundo objetivo é suspenso por meio do discurso poético para termos acesso ao pré-objetivo que regularia nossos “modos de ser”. Encontramos tanto a definição fenomenológica de “mundo” como horizonte quanto o vocabulário da “manifestação”. Ricœur afirma que o discurso poético não suspende só a linguagem comum, a referência descritiva em prol da redescritção, mas também a vida comum. Ele faz um paralelo entre poesia e utopia: seria como suspender a nossa relação ideológica com o mundo no sentido que esta pressuporia um controle similar ao da relação sujeito-objeto. Ricœur reconhece o risco dessa argumentação deslizar da crítica dessa relação para algo não analisável devido ao pressuposto de um nível pré-objetivo, ou antepredicativo, dito de forma poética.

A necessidade de uma teoria da ficção conter essa crítica é sempre afirmada. A redescrição parece compreender a passagem para o nível ontológico e traz de volta a questão da distância entre o discurso poético e o científico a partir da imaginação. Segundo Ricœur, eles aproximam-se desde que saibamos que a união entre a invenção e a descoberta, no nível ontológico, precede à oposição entre descrição e construção; poderíamos conceber a invenção como aspecto da construção e a descoberta como aspecto da descrição. Suas palavras finais resumem as teses defendidas em *Lectures*: (1) a tradição filosófica privilegia a abordagem reprodutiva da imaginação pois ignora a polaridade entre *picture* e ficção; (2) a função epistemológica e a função poética da imaginação formam uma unidade; finalmente, (3) a demanda referencial do “modelo *para*” fornecido pela ficção implica na demanda ontológica: “[...] quanto mais a ficção é ficcional, mais ela tem implicações ontológicas” (L19, p. 380). Ricœur afirma que a conexão entre uma teoria da imaginação e uma ontologia implica em um paradoxo, que ele assume. Nós identificaremos essa implicação na sua análise da pintura, pois ela esclarece melhor a ontologia proposta no curso e o que poderia tornar solúvel o paradoxo apontado por ele.

A pintura serviu, nos textos anteriores, para exemplificar a redescrição a partir da *mimèsis* do poema, pois ela envolve a referência produtiva completamente. É a sua dimensão referencial que importa na exploração da produtividade da imaginação tanto como em relação à da linguagem. No texto sobre pintura, isso é mostrado pela análise de exemplos de obras de arte que transformam nossa experiência ao enfatizarem o aspecto de negação da realidade – a contrapartida do poder de transformação. De modo similar às afirmações das entrevistas lidas no capítulo 1, ele argumenta a partir da imaginação produtora conforme sua interpretação de Kant. O juízo reflexivo tem sua função principal relacionada à universalidade conquistada por uma comunicabilidade que faz da apreciação da obra algo que não é objetivo, pois distinto do juízo determinante, mas nem apenas subjetivo. Para Ricœur, Kant qualifica a subjetividade participante do juízo que caracteriza tal apreciação. Em relação à obra de arte, importa o comentário sobre o problema de identificar a arte figurativa ao sentido da *mimèsis* como imitação. A tendência de entender arte figurativa como imitação do real conduziria a entender a arte abstrata como não-figurativa ou não-mimética. Como evitar isso e avançar até uma ontologia da ficção, seus objetivos, é algo que envolve desfazer obstáculos semelhantes aos que pesam sobre a tradição filosófica que privilegia o paradigma da reprodução.

Segundo Ricœur, a pintura, enquanto aspecto pictorial da noção de referência, possibilita inserir a metáfora na estrutura ampla de uma obra; não se trataria da metáfora isolada no enunciado, mas de um “complexo metafórico”. Ele analisa a pintura como exemplo

e como um meio de alcançar a referência produtiva a partir da teoria do “aumento icônico”: “[...] porque ela abre caminho para um conceito de referência produtiva. Considero o que ocorre na pintura como o paradigma de todos os tipos de transfigurações da realidade por meio de dispositivos iconográficos” (L17, pp. 330). A teoria de F. Dagognet é analisada em razão de sua defesa de que as imagens não são sombras do real, como o modelo platônico da imagem como cópia do real sugeriria; ao contrário, a sua tese é a de que as imagens criadas pelo artista são mais reais do que o real, pois aumentam a realidade (*increasing*). O objetivo desse texto de *Lectures* é desenvolver tal tese para confrontar o paradigma da imagem mental. O primeiro benefício é o do “aumento icônico” colocar a imagem na estrutura ampla da obra de arte.

Ricœur resume as vantagens do ponto de partida: a imagem exterior transforma-se ao ser inserida na obra ficcional e difere-se assim da *picture* que caracteriza a submissão a um original. A noção de estilo ressurgue aqui para enfatizar o caráter de produção e de estruturação da matéria em forma, a individuação singular: “A promoção da realidade de que falaremos é a consequência dessa externalização do propósito humano e dos *insights* criativos em um meio material” (L17, p. 333). Outro benefício da teoria do “aumento icônico” de Dagognet é a interpretação do aumento da realidade nos moldes da criação de um alfabeto. Isso é apresentado da seguinte forma no texto sobre pintura: há uma estrutura de visualização que permite ao artista escolher as características da realidade que ele julga pertinentes e que são “abreviadas e condensadas” (*Ibid.*). A pintura fornece menos uma leitura da realidade que um modo de ler a realidade. O pintor escolhe as características que colocará na tela, o quadro as emoldura, é o suporte e seu limite. Na teoria de Dagognet, a possibilidade de expressar e combinar caracteres, que conhecemos no alfabeto linguístico, é transposta à pintura, o que é aceito por Ricœur. Embora ele afirme não querer “borrar” a diferença entre mensagem verbal e não-verbal, no que concerne à capacidade da pintura e da escrita de denotarem o real não haveria diferenças, assim ele remete à teoria de Goodman na qual os símbolos da pintura e os da linguagem participam da função geral da iconicidade (L17, p. 335).

Ricœur escolhe exemplos na história da arte que apoiariam a comparação entre os dois alfabetos: mudança na avaliação das cores – do céu dourado enquanto redescrição do céu azul da nossa percepção até o azul de Picasso que não trata da percepção habitual; o resultado da invenção da pintura a óleo no século XV para a redescrição – ela abriria possibilidades de ver e expressar a luz e influencia o artista a partir da ciência disponível na época. A relevância da pintura impressionista à época da invenção da fotografia seria outro exemplo de expressão produtiva da realidade (L17, pp. 335-336). Ele destaca a implicação da noção de “imaginação

criativa” que ele julga a mais importante: a questão paradoxal de que a distância que a obra toma do real, afastando-se do mundo dos objetos manipuláveis e da descrição na experiência comum, a faz mais próxima do real – o que vimos, no capítulo 1, ser o critério de pertinência da obra. O elogio da abstração, lido aqui, não é pela evasão, mas pelo que alcançaríamos a partir dessa distância. Nesse sentido, a pintura abstrata é o exemplo de obra de arte que “apresenta” e fornece outra descrição do real; nessa interpretação de Ricœur, as qualidades da realidade são “apresentadas” (*depicted*) por meio da pintura. Tal como vimos na análise das entrevistas sobre arte, a pintura abstrata teria alcance maior uma vez que ela seria livre da obrigação de representar o real.

Ricœur também se refere à “orientação ontológica” que indicaria as possibilidades fundamentais “apresentadas” pela pintura. Segundo ele, tal orientação concerne à uma relação anterior ao reconhecimento de objetos manipuláveis. Ele sugere que a pintura, “variação imaginativa” sobre nossa relação com o mundo, envolve ver no elemento conotativo da pintura algo de ontológico: “[...] há algo de verdadeiro na ideia de que na pintura não temos nada denotativo, mas conotativo, se descobrirmos que no próprio conotativo há algo ontológico” (L17, pp. 339-340). Ele reconhece certa fraqueza filosófica na pressuposição de que a pintura aciona um *mood*, mas afirma, como no caso do enunciado metafórico, que a pintura “apresenta” nossa relação com o mundo por meio dos sentimentos porque os inventa. A aposta é redobrada.

Como inverti a ordem da análise da pintura em *Lectures*, no curso ela é o intervalo entre a da metáfora e a análise final sobre poesia, retomarei as afirmações que o colocam no caminho da pintura como ferramenta de construção da realidade. No texto sobre modelos, lemos a preocupação com o apaziguamento da tensão que define o deslocamento de conceitos e o processo metafórico. O ajustamento completo equivaleria à “morte da metáfora”, a sua assimilação ao léxico: “Isso é o que chamamos de uso figurativo. Um uso figurativo não é mais uma metáfora e ainda não é uma parte do sentido literal. O uso figurativo é a metáfora a caminho de sua morte. Poderíamos dizer o mesmo da pintura” (L18, p. 361).

A referência dessa afirmação, ainda que no âmbito da análise do deslocamento de conceitos, é a pintura de paisagem – trata-se do exemplo da criação pela pintura de paisagens (*landscapes*), o exemplo que Ricœur fornece de uma nova maneira de ver a natureza (e seria um aumento do nosso mundo). O ajustamento da obra visual, considerando a analogia entre a “morte da metáfora” e a da visão promovida pela obra, resulta em não haver surpresa ao ver *landscapes* em museus, são pinturas que fariam parte de nosso vocabulário visual. Não há

tensão, o ajustamento reduz a polissemia da linguagem verbal e a da linguagem visual.

Ricœur afirma:

Quando uma metáfora é recebida na linguagem comum, ela amplia a polissemia de nosso mundo. Da mesma forma, poderíamos dizer que por meio da pintura de paisagem a polissemia de nossa visão, de nossa percepção, foi ampliada, pelo menos em um mundo de cultura. Quanto mais vemos paisagens em museus, mais vemos a natureza como uma paisagem. Não havia paisagens antes da pintura, mas agora existe uma espécie de ajuste. Como Schon indica, quando o ajuste entre os conceitos antigos e a nova situação está completo, não há mais essa tensão. Quando a tensão desaparece completamente, o metafórico se tornou literal. Nesse sentido, a visão metafórica da paisagem tornou-se uma visão literal, e agora os livros de turismo falam da ‘bela paisagem’ de uma área e assim por diante. A pintura abstrata deve romper a tradição da pintura representacional. A renovação da visão agora está ligada ao não-figurativo (L18, pp. 361-362).

Nesse sentido, algo deve romper o tipo de sedimentação causado pelo movimento de lexicalização em direção ao literal/figurativo, algo como a pintura abstrata. Isolei a análise da pintura porque, ao fazê-la, Ricœur não se restringe a exemplificar a imaginação produtora a partir da distinção entre *picture* e ficção. Nem o uso da teoria de Dagonnet fundamentaria só a sua afirmação da pintura aumentar a realidade por meio do “aumento icônico”.

A análise dessa teoria é relevante para pensar se a orientação fenomenológica de *Lectures* define o que a teoria da ficção proposta ali pode ou deve ser. Nesse sentido, dois artigos de George H. Taylor auxiliam a análise da questão, pois ele apresentou essa concepção de imaginação enfatizando a herança fenomenológica¹¹³ e o uso da teoria de Dagonnet. Taylor (2015) enfatiza a herança fenomenológica e a teoria do “aumento icônico” em *Lectures*. Segundo ele, ambas seriam fundamentais para entender a conexão entre visão e linguagem ali

¹¹³ Dessa herança partiu Saulius Geniusas em “The Stuff that Dreams are Made of: Max Scheler and Paul Ricœur on Productive Imagination” (2018), artigo que traz o gráfico exposto no capítulo 5. Ele enfatiza a herança fenomenológica em *Lectures*, mas critica os seus termos pretendendo oferecer outra base para a fenomenologia da ficção. Segundo Geniusas, a concepção de imaginação de Ricœur envolve uma experiência intencional que produz o inexistente e assim aumenta o mundo. Ele remete sua leitura ao diagnóstico e ao mapeamento do tema da imaginação descritos no gráfico e segundo o esquema que vimos; Geniusas enfatiza dois pontos relevantes para entendermos a pretensão de Ricœur de realizar uma fenomenologia da ficção: a imaginação produtora só poderia ser concebida a partir da ficção como poder de transfigurar o mundo; essa fenomenologia deve ser fundamentada na linguagem: “Mais precisamente, deve se apoiar em uma teoria da metáfora. Assim como a metáfora nos permite transcender as fronteiras do significado literal enquanto reconfiguramos o significado figurativamente, também a ficção nos permite escapar de nosso ambiente cotidiano” (2018, nota 12). Ele assume tal caracterização da ficção e a oposição entre ficção e *trace* lidas em *Lectures*. A teoria da ficção proposta no curso é descrita como sendo oposta à teoria do *trace* e sua influência no tratamento da imaginação (pela ausência de distância crítica, reduziria o poder da imaginação de neutralizar o real). Porém, Geniusas descreve a teoria da ficção a partir do seu objetivo de criticar a orientação hermenêutica dessa concepção de imaginação. Ele pretende mostrar, a partir da noção de “fantasia produtiva” de Max Scheler, que a teoria da imaginação produtora não pode se reduzir a uma fenomenologia da ficção como a defendida por Ricœur. O alvo dessa crítica é a proposta da *greffe* da fenomenologia na hermenêutica, que sugere colocar a primeira em termos não-idealistas.

e em outros textos de Ricœur – tanto as análises sobre Husserl e sobre Sartre, comparadas às análises linguísticas da imaginação, quanto a contribuição em geral da teoria da intencionalidade. Assim como seriam, segundo ele, importantes para o entendimento dessa conexão em *IU*. Ocorreria, porém, de forma diferente: em *IU* teríamos uma fenomenologia genética e uma análise regressiva do significado que permitiria propor a utopia como forma da imaginação produtora que fragmenta a realidade (2015, p. 16). Taylor sugere a aproximação entre os cursos a partir da noção de utopia como “lugar-nenhum” (*Ibid.*).¹¹⁴

A atenção dedicada à utopia enquanto fenômeno de produtividade do imaginário, para além da linguagem, mas sem perder a metáfora como paralelo dessa produtividade, consta já na introdução de Taylor para *IU*. Em “The Phenomenological Contributions of Ricœur’s Philosophy of Imagination” (2015), ele enfatizará a função do “aumento icônico” na inovação linguística considerada a partir da concepção de imaginação defendida em *Lectures*. Segundo Taylor, a herança fenomenológica concerne também à possibilidade de abordar um espaço para a imaginação não submetido ao modelo da imagem como cópia do real. Ele afirma que a análise da teoria de Dagonnet possibilita que Ricœur direcione a orientação fenomenológica da sua hermenêutica para a análise da linguagem implicada na sua noção de imaginação: “Enquanto pictórico e linguístico, o aumento icônico pode oferecer uma maneira de unir a fenomenologia e a hermenêutica e de fazê-lo no contexto da imaginação produtora” (2015, p. 16). Segundo ele, a teoria do “aumento icônico” é útil para a filosofia da imaginação produtora enquanto teoria da ficção – fenomenologia da obra de ficção, da descoberta, da imaginação criativa, etc. termos que aparecem nos textos finais de *Lectures* (2015, p. 21).

A contribuição de Taylor para a leitura de *Lectures* é apontar um caminho para analisar a relação linguagem-pintura a partir da imaginação produtora. Ele mostra o papel do icônico e o do “aumento icônico” na teoria da ficção: “O icônico aborda a produtividade da imaginação no nível da linguagem, no nível do *sentido* do texto, enquanto o aumento icônico abrirá a produtividade da imaginação no nível da *referência*, da realidade” (*Ibid.*). O

¹¹⁴ Nesse sentido, a crítica às “variações imaginativas” que lemos no capítulo 4, a partir de outro artigo de Taylor, “Delineating Ricœur’s Concept of Utopia” (2017), antes de indicar os limites da orientação fenomenológica na concepção de imaginação de Ricœur, reforça a função do “aumento icônico” nela. Se as “variações” que operam no modo do “como-se” restam hipotéticas, ainda que participem de algo próximo de uma transformação do real, a força da imaginação está ligada à força produtiva da linguagem: o encontro entre o “como-se” e o “ver-come”. A crítica permanece válida, mas o artigo de 2015 antecipa e parece reforçar o procedimento das “variações imaginativas” a partir da iconicidade. Cf.: “Ricœur ainda deve nos mostrar como a ficção pode realizar a reconstrução [*remaking*] de nosso mundo, e isso nos leva à sua teoria do aumento icônico, o segundo dos dois principais temas fenomenológicos em seu trabalho sobre a imaginação que desejo desenvolver” (Taylor, 2015, p. 21).

“aumento icônico” será o foco na discussão sobre a iconicidade na pintura. Segundo Taylor, a “apresentação icônica”, em *MV*, é relativa ao sentido e não à referência metafórica, seria sem dimensão ontológica. Em *Lectures*, segundo ele, a questão da iconicidade retorna ao nível da referência e a ênfase agora é no afastamento da visão e da linguagem comuns. Isso concerne às consequências ontológicas do “aumento” e ao horizonte da imaginação nessa perspectiva fenomenológica.

Essa interpretação ajuda a esclarecer o benefício da análise do “aumento icônico” na teoria da metáfora. Como mostrei no capítulo 2, a relação entre metáfora e “apresentação icônica” já revela o aspecto criativo do ícone a partir da linguagem. A contribuição concerne ao modo de “apresentação” do ícone, conforme Ricœur afirmava: o ícone exhibe (*displays*) por meio da linguagem; o ícone funciona de modo similar ao esquema transcendental kantiano, é nesse sentido que ele seria um procedimento para dar uma imagem ao conceito.

Entre os seus textos dos anos 1970 que abordam essa questão, “The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling” foi onde encontrei a defesa mais consistente da função da iconicidade da linguagem e que importa levar, a partir de *Lectures*, para a defesa dessa função na pintura. Ricœur afirma:

O enigma da apresentação icônica é a maneira pela qual a *depiction* [apresentação] ocorre na assimilação predicativa: algo aparece no qual lemos a nova conexão. O enigma permanece sem solução enquanto tratarmos a imagem como uma imagem mental [*picture*], ou seja, como a réplica de uma coisa ausente. [...] Imaginar, então, não é ter uma imagem mental de algo, mas exibir [expor] relações de uma maneira figurativa [*depicting mode*]. Quer essa descrição diga respeito a semelhanças não-ditas e não-ouvidas ou se refira a qualidades, estruturas, localizações, situações, atitudes ou sentimentos, a cada vez a nova conexão pretendida é captada como aquilo que o ícone descreve ou apresenta [*depicts*] (1978a, p. 150).¹¹⁵

Nessas idas-e-vindas de Taylor entre textos de Ricœur, a recorrência da ligação entre o aspecto visual do ícone – o que ele *depicts* – e o do “ver-como” pode ser indicada pelo

¹¹⁵ Igualmente, lemos o que ele afirma em “The Function of Fiction in Shaping Reality”: “O ícone é para a linguagem o que o esquema é para o conceito. Da mesma forma que o esquema é a matriz da categoria, o ícone é a matriz da nova pertinência semântica que nasce do colapso dos tipos semânticos sob o choque da contradição. Em suma, eu diria que o ícone é a esquematização da atribuição metafórica” (1979, p. 132). São esses elementos fundamentais para a teoria da ficção de Ricœur que Taylor reforça: “Ricœur especifica que a metáfora atua como um ícone verbal: por *depiction*. Tanto no ícone verbal quanto no elemento icônico da metáfora, ambos operam por linguagem, não por apresentação física. O ícone é semântico, um elemento de predicação linguística, não uma imagem reprodutiva da realidade externa. O caráter icônico da metáfora apresenta [*depicts*] a imagem que é a criação da linguagem” (2015, p. 22). Cf.: “No trabalho escrito e criativo, o ícone é exibido/apresentado [*displays*]. Foi uma tarefa crucial de *MV* estabelecer que não temos que escolher entre uma teoria linguística, predicativa, e uma teoria icônica. A imagem como réplica ou cópia de alguma percepção não poderia resolver o enigma da imaginação produtora. Esse enigma é resolvido quando compreendemos que a imagem icônica é criada por meio da linguagem” (2015, pp. 22-23).

conceito de *depiction*. Taylor argumenta que a operação de “aumento icônico” é relevante nas análises de Ricœur em *MHO* e *TR*, indicando assim a continuidade da filosofia da imaginação proposta a partir da teoria da ficção de *Lectures*.

O objetivo de seguir as indicações dessa continuidade mostra de que forma Taylor chegou a perguntas relevantes sobre a filosofia da imaginação, perguntas relacionadas à noção de figuração e antecipadas na sua afirmação de que, em *TR*, a questão do significado da ação humana se refere à “figuração” tomada como “ver, dizer, *depicting* e interpretar” (2015, p. 26). Outra contribuição de Taylor é um comentário sobre a possibilidade de a teoria do “aumento icônico” ocupar o lugar da teoria de Merleau-Ponty na análise da relação entre linguagem e pintura a partir da imaginação. Ricœur promete, mas não analisa essa teoria.

Em um artigo recente, Taylor defendeu a força da concepção de imaginação de Ricœur relacionando-a às noções de *Vorstellung* e *Darstellung*. Em “The deeper significance of Ricœur’s philosophy of productive imagination: the role of figuration” (2018), há questões fundamentais sobre a função da “figuração” em *Lectures* e na sequência da investigação de Ricœur sobre a produtividade da imaginação. Especificamente, ao abordar o funcionamento do ícone na expressão metafórica, e focar nessa função, Taylor mostra o valor da teoria do “aumento icônico” na investigação sobre a imaginação. Poderíamos concebê-la, segundo ele, a partir de afirmações de Ricœur sobre a noção de figuração.¹¹⁶

¹¹⁶ Cf.: “A discussão de Ricœur sobre figuração entra de maneiras bastante provocativas em uma temática maior na filosofia ocidental sobre a natureza da representação. Aqui, concentro-me na relação entre figuração e dois tópicos centrais nessa área, o significado de *Vorstellung* (normalmente traduzido como “representação”/re-presentação) e *Darstellung* (frequentemente traduzido como “apresentação”). Considerando o último em primeiro lugar, no final de *MV* Ricœur afirma que a imaginação produtora tem o ‘poder de ‘apresentar’ (*Darstellung*) a Ideia’. Ricœur retira esse ponto explicitamente da terceira *Crítica* de Kant (§49). Em outros lugares, Ricœur oferece uma relação explícita entre *Darstellung* e figuração, alegando que é a tarefa da imaginação figurar as Ideias, dar-lhes uma *Darstellung*. O poder de “apresentar” a Ideia parece próximo do papel da figuração como ícone exibindo ou *depicting*. Até que ponto, então, podemos equiparar figuração a *Darstellung*? Ao mesmo tempo, quando Ricœur se volta para a noção hegeliana de *Vorstellung*, ele argumenta que esse conceito é melhor traduzido como “pensamento figurativo”, porque, na visão de Hegel, esse modo de pensar é “ainda pictorial ou figurativo”. Ricœur não vê o movimento de Hegel em direção ao conhecimento absoluto como um estágio separado, mas como a “consideração do pensar-imagens” [*thoughtfulness of picture-thinking*]. Ricœur se pergunta se é possível para a mente humana parar de pensar em imagens e conserva para a filosofia a motivação que ‘projeta o pensar figurativo em direção ao pensamento especulativo’. O dinamismo que direciona o pensar figurativo ao pensamento especulativo se faz “sem nunca abolir as características narrativas e simbólicas do modo figurativo”. Até que ponto, então, podemos equiparar figuração a *Vorstellung*, e como reconciliar a relação de figuração com ambas *Vorstellung* e *Darstellung*? A discussão sobre *Vorstellung* e *Darstellung* permanece um subtexto significativo das *Lectures*” (2018, pp. 172-173).

As questões postas por Taylor mostram que a noção de figuração está no centro da proposta de articular a epistemologia e a ontologia da imaginação – diria respeito ao problema da “figuração” organizada por Ricœur em torno das noções de *Vorstellung* e de *Darstellung*. A comparação entre a análise linguística e a fenomenológica mostrou que a fenomenologia da ficção fundamenta-se, em *Lectures*, na expansão dos domínios de análise da produtividade da linguagem e da imaginação. A avaliação de Taylor é de que a fenomenologia permanece relevante na defesa da relação entre “ver” e “dizer” nessa obra.

A teoria da ficção defendida em *Lectures* incorre em problemas semelhantes aos que apontamos na análise da aproximação entre o discurso poético (via teoria da metáfora) e o científico (via teoria dos modelos) defendida em *MV*, onde a passagem da teoria da referência a partir da metaforicidade para a do *mood* poético trazia sua hesitação diante do vocabulário da “manifestação”. O curso mantém a impressão de que qualquer oposição à concepção de verdade-adequação incorre, ou deve incorrer, nesse vocabulário. Ricœur proporia mais do que questionar os conceitos de realidade e de verdade, o que a noção de ficção já faz a partir da referência metafórica em outras teorias citadas por ele. Porém, entre aceitar os prejuízos da imaginação concebida segundo o viés reprodutivo da *picture* e adentrar em uma ontologia, haveria espaço para uma teoria da ficção crítica aos conceitos de realidade e de verdade – e que fornece formas de ver a realidade sem adotar tal vocabulário.

Lectures tem a pintura como exemplo da produtividade ficcional – vimos a sua afirmação a respeito. Mais fundamental que fornecer exemplos dessa produtividade, no curso sobre imaginação Ricœur afirma a dialética própria à inovação semântica e à “representação pictórica” (como, nesse caso, proponho traduzir o termo *depiction*). Ela permite avançar nossa investigação sobre a imaginação no domínio estético mantendo a sua exigência de questionar o conceito de verdade e realidade. Permite manter a ideia de ficção que põe em questão tais conceitos e que combate o preconceito de que pintura e poesia são expressões conotativas sem reivindicação de verdade. Veremos tal combate, por exemplo, a partir da sua leitura da teoria da denotação generalizada – a ideia de que os símbolos fazem e refazem a realidade. Desse ponto de vista, a realidade seria como um projeto inacabado: pintura e poesia são ferramentas úteis para construí-la e para descrever o mundo além da verificação.¹¹⁷

¹¹⁷ Faço referência ao trecho em que ele sugere a comparação entre a teoria de Nelson Goodman e a de Habermas: “Seja o que for que possamos pensar desse nominalismo, ele quer dizer que nunca terminamos de construir a realidade. A realidade é interpretada tanto pela pintura e pela poesia quanto pelo sentido empírico, mas não para o mesmo propósito. Aqui podemos relacionar o que digo em outro lugar sobre ideologia na medida em que os sentidos empíricos estão ligados a um interesse no

Em *Lectures*, além de propor uma teoria da ficção e da imaginação a partir da noção de referência produtiva, Ricœur traz a exigência de ampliar a análise dos fenômenos de “acréscimo de sentido” para outros domínios, pois a produtividade intrínseca a tais fenômenos não respeita fronteiras, seja ela entre verbal e visual, seja entre teoria e prática. Nesse sentido, os textos fazem par com as pretensões lidas no artigo “L’imagination dans le discours et dans l’action”, e oferecem uma saída do nível linguístico para investigar a figurabilidade:

A ideologia mais “conservadora”, quero dizer, a que se esgota a repetir o elo social e a reforça-lo, só é ideologia pelo afastamento implicado naquilo que se poderia chamar, recordando Freud, as “considerações de figurabilidade” que se prendem com a imagem social. Inversamente, a imaginação utópica parece ser exclusivamente excêntrica. Isto é apenas aparente (1989, p. 233).

A psicanálise nos colocará na trilha da produtividade além do nível linguístico. Em busca dessa figurabilidade, e para garantir a extensão da teoria da ficção, devemos ler *Lectures* tendo em mente as “considerações de figurabilidade” tal como Freud as estendeu do “trabalho do sonho” às mais diversas manifestações psíquicas.

A análise da leitura de Ricœur da noção de figurabilidade na psicanálise permitirá corrigir a impressão que o curso deixa de antagonismo entre ficção e sonho, separando-os em relação à crença na coisa evocada: o sono implicaria o sonho na crença acrítica. O que me incomoda é menos a aplicação desse critério, distante do apresentado na sua leitura da psicanálise, do que a afirmação que “[...] nos sonhos fundamentalmente não trabalhamos”. O sonho parece relegado a um fenômeno de ilusão imaginativa. Veremos, na terceira parte, que o sonho tem um *status* singular na teoria da ficção defendida por Ricœur, na defesa da “estética freudiana” ele é abordado como fenômeno análogo ao da obra de ficção.

controle. O que é suspenso pela poesia e pela arte é o interesse no controle. Não sei se a teoria dos interesses em Habermas – distinguindo o interesse no controle de um interesse na comunicação e um interesse na libertação – vai longe o suficiente. Talvez tenhamos um interesse radical no que é mais teórico do que prático” (L16, p. 341).

PARTE 3

**IMAGENS DO “FANTÁSTICO” E DA FIGURAÇÃO ESTÉTICA:
METAFORICIDADE EM OBRA**

Capítulo 7 Figuração no “trabalho da imagem”: mediações da fantasia e da arte¹¹⁸

Nesta terceira parte da tese abordo a leitura de Ricœur da psicanálise freudiana no que diz respeito à noção de figurabilidade no “trabalho do sonho” e à analogia entre esse trabalho e a obra de arte. Sua leitura é marcada pelo interesse na psicanálise enquanto interpretação da cultura, como mostra o *Essai sur Freud* (1965, de agora em diante, *Essai*), e pela preocupação de fazer jus à “descoberta psicanalítica” de que a linguagem trabalha no nível figurativo, isto é: “A especificidade da descoberta psicanalítica é que a própria linguagem trabalha no nível figurativo. Essa descoberta não é apenas um apelo a uma teoria apropriada da imaginação, mas também uma contribuição decisiva para tal teoria” (2010c, pp. 105-106). Os artigos dos anos 1970 em que Ricœur enfatiza a noção de imagem e a leitura freudiana da arte (“Image et langage en Psychanalyse” (2008a [1978]) e “Psychanalyse et art” (2008b [1976]) mostram isso.

A defesa das análises de Freud sobre arte será tão importante para nós quanto o seu interesse pela interpretação psicanalítica do nível figurativo da linguagem, relevante para entender os receios de Ricœur em analisar mais detalhadamente a arte. Essas leituras sobre psicanálise se cruzam na sua análise dos traços que comporiam a “mediação imaginária”: substituíbilidade, figurabilidade e ficcionalidade. Ao defender as análises estéticas de Freud, Ricœur reconhece que os limites da psicanálise são ultrapassáveis, mas ele não os ultrapassa nessa leitura, o que explicitarei a partir da comparação com a leitura da “estética freudiana” de Sarah Kofman.¹¹⁹

¹¹⁸ Partes deste capítulo, uma dedicada a leitura da figurabilidade na psicanálise, outra à defesa das análises estéticas de Freud, ambas realizadas por Ricœur, foram utilizadas, respectivamente, em “Une lecture de la figurabilité psychanalytique chez Paul Ricœur” (Sanfelice, 2020) e “L’œuvre de la métaphoricité chez Paul Ricœur: entre ‘esthétique’ et ‘figurabilité’ psychanalytique” (Sanfelice, 2019). Ao ler os artigos dos anos 1970 comparando-os ao *Essai*, pretendi mostrar o meu desacordo com a afirmação de Ricœur na nota 57 (2010d, p. 194) de “Psychanalyse et art”: “Sobre este ponto, nada tenho a mudar na análise que propus em *De l’interprétation*” – repete um trecho das páginas 174-175 do *Essai*: “A ‘Lembrança de infância...’ – para retomarmos o título mesmo do ensaio – é bem aquilo a que remete o sorriso da Gioconda; mas ele só existe, por sua vez, como ausência simbolizável que se cava sob o sorriso de Mona Lisa. Perdido como recordação, o sorriso da mãe é um lugar vazio na realidade; é o ponto em que todos os traços reais se perdem, em que o abolido confina ao fantasma; não é, portanto, uma coisa melhor conhecida que explicaria o enigma da obra de arte; é uma ausência visada que, longe de dissipar, reduplica o enigma inicial”. Sua avaliação da interpretação psicanalítica a partir dos artigos não resulta em uma mesma leitura do “onírico em geral”. Sobretudo, o que ele afirmava sobre a interpretação psicanalítica da arte permanecer fragmentária porque “[...] ela é simplesmente analógica. [...] Jamais é transgredida a simples analogia estrutural de trabalho à trabalho, de trabalho de sonho à trabalho de arte” (1965, p. 166).

¹¹⁹ A questão da arte precede cronologicamente a da demanda psicanalítica por uma teoria da imagem. Ao menos desde a participação de Ricœur no colóquio de Cerisy, em 1962, lhe interessa a questão da

No *Essai*, quando Ricœur analisa a “aptitude à figuração” no “trabalho do sonho” e a extensão dos sonhos aos seus análogos estruturais (“*l’onirique en général*”) a noção de *Darstellbarkeit* participa de seu interesse nos fenômenos figurativos abordados por Freud.¹²⁰ O problema desse imaginário onírico é o da linguagem interpretada pela psicanálise, ela seria da ordem do verbo e da ordem da imagem. A “regressão à figuração”, nos “pensamentos do sonho”, é da ordem da *imago* e não da ordem linguística em sentido estrito. A questão é saber como se produz tal estruturação discursiva não estritamente languageira. Os termos desse discurso são colocados por uma interpretação linguística do inconsciente que mostra o inconsciente como um discurso que escapa ao caráter linguístico, irreduzível à linguagem, e para o qual a figuração é um recurso. A irreduzibilidade dos mecanismos de distorção à linguagem verbal é indicada em Freud pela descrição do “trabalho do sonho” e do “recurso à figuração”.

Ricœur reconhece o mérito da interpretação linguística de abordar a ambiguidade da *quasi*-linguagem do inconsciente, mas afirma que “[...] a distorção (*Entstellung*) que faz desse outro discurso uma quase linguagem já não é, ela própria, um fato de linguagem. É esse aquém [*en deçà*] ou este além [*au-delà*] da linguagem [...]” (1965, p. 394). Ele conserva a afirmação de que o inconsciente é estruturado como uma linguagem, mas caracteriza essa estrutura, na sequência de Benveniste, como a confusão do infra- e do supra-linguístico. Confusão, curto-circuito, *brouillage* são palavras escolhidas por Ricœur para caracterizar a expressão do inconsciente no sonho:

Se tomarmos o conceito de linguística estritamente, enquanto ciência dos fenômenos da linguagem realizados em uma língua, portanto, em uma língua organizada, o simbolismo do inconsciente não é um fenômeno linguístico *stricto sensu*: ele é comum a várias culturas sem acepção de língua, ele apresenta fenômenos como deslocamento e condensação que operam no nível da imagem e não da articulação fonética ou semântica; na terminologia de Benveniste, os mecanismos do sonho aparecem, alternadamente, como infra ou supra-linguísticos; diremos, de nossa parte, que eles manifestam a confusão do infra e do supra-linguístico; eles são de

arte na psicanálise. O texto da sua participação é recuperado, com ligeiras modificações, no *Essai* (1965, p. 142). Em relação à abordagem semiótica da imagem, ela ocorre antes da abordagem narrativa da psicanálise, quando o modelo semiótico é trocado pelo modelo linguístico da narrativa. Na apresentação de *Écrits et conférences I*, Jean-Louis Schlegel assinala a relação entre a defesa da imagem e do “espaço de fantasia” e a teoria da imaginação de Ricœur: “[...] seria necessário indubitavelmente vincular essa insistência de Ricœur no ‘círculo das imagens’ à importância da imaginação, ao ‘espaço da fantasia’ ou ao *Phantasiere* no conjunto de sua obra” (2010, p. 12).

¹²⁰ As referências à “*figurabilité*” no *Essai* remetem ao termo alemão *Darstellbarkeit*. Embora seja comum remeter os termos derivados do alemão *Darstellung* ao campo semântico de “*presentabilité*” e “*apresentação*”, durante anos, na tradução da obra de Freud, *Darstellbarkeit* foi traduzido por “*figurabilité*”. Para uma justificação dessa tradução, e que utiliza parcialmente os textos de Ricœur sobre tradução (2004), remeto ao livro de César Botella e Sara Botella, *La figurabilité psychique* (2007, p. 31). Cf. também o artigo de Carlota Ibertis (2017).

ordem infra-linguística na medida em que se situam abaixo [*en deça*] do nível em que a educação instala o regime distintivo da língua; são de ordem supra-linguística se consideramos que o sonho, segundo uma observação do próprio Freud, encontra o seu verdadeiro parentesco nas grandes unidades do discurso, tais como provérbios, ditos, folclore, mitos; desse ponto de vista, é mais no nível da retórica que da linguística que se deve estabelecer a comparação. Já a retórica, com suas metáforas, suas metonímias, suas sinédoques, seus eufemismos, suas alusões, suas antífrases, suas litotes, diz respeito não a fenômenos da língua, mas a procedimentos da subjetividade manifestados no discurso (1965, p. 388).

O estatuto da linguagem presente nos sonhos, segundo a análise de Freud e a interpretação linguística da psicanálise, permanecerá a investigação principal no contexto dos seus artigos. E, apesar dessa interpretação ser insuficiente para explicar a distorção que caracteriza os mecanismos do inconsciente, ele afirma no *Essai*, ela mostra ao menos que a melhor explicação incluirá a análise do “recurso à figuração”, uma vez que ele “[...] é também alguma coisa como uma linguagem” (1965, p. 389).

Para Ricœur, a “justeza da interpretação linguística” é considerar os fenômenos do inconsciente estruturados *como* uma linguagem. Porém, no que concerne ao jogo do infra- e do supra-linguístico, o problema dessa interpretação seria privilegiar o nível linguístico mais que o retórico. Para ele, é no nível retórico dos “procedimentos da subjetividade manifestados no discurso” que devemos analisar os processos do inconsciente. A noção de figurabilidade serve de ponto de comparação entre os elementos retóricos situados entre o infra- e o supra-linguístico e, portanto, ligados ao campo da linguagem e da imagem.¹²¹

A comparação faz parte da dialética proposta por Ricœur como um método para alcançar uma articulação reflexiva entre interpretações por meio da “*texture signifiante*” do símbolo. A partir disso, ele critica a concepção do símbolo desenvolvida em *A Interpretação dos sonhos* (1900, de agora em diante, *Interpretação*). Segundo ele, a concepção de Freud é limitada pela ausência de uma função simbólica comparável aos procedimentos de figuração: “[...] Freud estava certo ao limitar a noção de símbolo a esses signos estenográficos [...]; o símbolo é somente um vestígio, não é também a aurora de sentido?” (1965, p. 108). Ele afirma ser desconcertante a desproporção entre a temática monótona e o conteúdo das representações que “trabalham” nos sonhos; contos, mitos, folclore, a linguagem poética e a comum – fontes que indicariam a estrutura simbólica do sonho como sendo instituída pelo trabalho da cultura e na linguagem: “Significa que o laço simbólico se edifica na linguagem.

¹²¹ Na carta que Ricœur escreveu para se defender de uma acusação implícita de plágio, feita por um discípulo de Lacan, ele afirma que o “curto-circuito” (a confusão entre infra- e supra-linguístico) distingue sua abordagem da interpretação linguística de Lacan: “A analogia entre os processos do pensamento onírico e as figuras da retórica? Eu não a adoto integralmente e a discuto da maneira que convém” (1966, pp. 184-186).

Mas Freud não retira nenhuma consequência desta descoberta; a analogia entre o mito e o sonho serve unicamente para verificar e confirmar a interpretação do sonho” (1965, p. 482). Ricœur critica a ausência de uma concepção dialética de símbolo na teoria de Freud e também a falta de prosseguimento da descoberta da analogia estrutural entre o sonho, o mito, a poesia etc. Suas concepções de símbolos são diferentes: Ricœur propõe interpretá-lo como expressão de “duplo sentido” e pretende captar o imaginário onírico em sentido criativo, pois o símbolo, para ele, é parte de uma linguagem simbólica que estrutura os fenômenos desse imaginário.

Em sua proposta de distinguir níveis de criatividade dos símbolos, Ricœur utiliza a analogia estrutural entre o “trabalho do sonho” e a obra de arte para pensar os símbolos como criações de sentido e veículos de significações novas. Essa analogia estrutural participa da noção de imaginário onírico lida em *A simbólica do mal*, no *Essai* e nos artigos dos anos 1970. A especificidade dos artigos é avançar no reconhecimento e na crítica da interpretação linguística do inconsciente. Em “Image et langage en psychanalyse”, artigo de 1978, Ricœur analisa a demanda por uma teoria semiótica da imagem em psicanálise ao mesmo tempo que ele questiona uma submissão da imagem a linguagem.

Essa defesa da imagem surpreende se lembrarmos que ele constrói a sua teoria da imaginação buscando livrá-la de uma má fama adquirida em razão da imagem subordinada à percepção. Isso terá consequências para a sua hermenêutica. Rodolphe Calin argumenta que o artigo de 1978 mostra que a *charnière* da imagem e da linguagem conduz por dois caminhos até o esquematismo da imaginação. Afirma também que a defesa da abordagem semiótica da imagem, em relação ao *Essai*, é uma “inflexão em direção de uma filosofia da imaginação”; em relação à *MV*, o “reinado da imagem e seu império sobre a linguagem” é uma reviravolta e um complemento necessário à semântica da imagem (2014, p. 263). Essas afirmações contribuirão para pensarmos a ligação entre o “trabalho da imagem” no sonho e o “trabalho” da metáfora. Calin sugere assim a ponte entre o trabalho de sentido do processo linguageiro, operado pelo “ver-come”, e o operado pela estrutura figurativa do inconsciente, e aproxima os “trabalhos” ao abordá-los junto com suas implicações estéticas (2014, p. 269).

Analisarei esses “trabalhos” para entender como é que o jogo da figurabilidade e da substituíbilidade pode, segundo Ricœur, começar no onírico e prosseguir no estético. Esse jogo reforçaria a continuidade entre a teoria da metáfora e a da imaginação e o percurso até a dimensão estética da sua hermenêutica. Ao direcioná-las até a reflexão sobre a relação verbal-visual em Freud, Ricœur vai expandir a análise da produtividade linguística em direção ao “trabalho da imagem” e à figurabilidade em sentido amplo. No artigo “Image et langage”, ele analisa a ideia que o inconsciente é estruturado como uma linguagem e mostra o trabalho

de interpretação do discurso do inconsciente como uma espécie de elevação ao nível da linguagem: “[...] é porque o nível de expressão próprio ao conteúdo inconsciente não é a linguagem que o trabalho de interpretação é difícil e constitui uma verdadeira promoção linguística” (2010c, p. 96).

Ao analisar a interpretação linguística do inconsciente, Ricœur enfatiza que a prática entre analista e analisando fundamenta-se em uma relação de palavra (*talk-cure*). Ele descreve a experiência psicanalítica como a passagem de uma narração ininteligível para uma narrativa inteligível. Afirma que ela é sustentada por uma estrutura semiótica que garante o fenômeno da substituíbilidade entre signos e que confirmaria a possibilidade de traduzir um sintoma em uma expressão linguística.¹²² A ênfase na interpretação do caráter semiótico do sonho e nas descrições linguísticas marcaria o retorno a Freud, localizando a situação analítica e as operações do inconsciente no domínio da linguagem. O retorno é acompanhado por modelos da linguística que atualizam a função da linguagem em psicanálise, seja a formulação do inconsciente de Lacan, na qual metáfora é identificada com a condensação e a metonímia com o deslocamento, seja a de Jakobson, na qual a metáfora é relacionada à identificação e ao simbolismo, e a metonímia é relacionada ao deslocamento – essas figuras estariam presentes em todas as operações da linguagem (2008a, p. 120).

A crítica que Ricœur dirige às interpretações linguísticas da psicanálise é de que elas falhariam em fornecer uma análise semiótica da imagem. Segundo ele, o primeiro erro é supor que tudo que é semiótico é linguístico, o segundo é supor que a imagem não diz respeito à ordem semiótica. As interpretações linguísticas não forneceriam uma teoria da imagem que libertaria a psicanálise de ter que escolher entre limitar o aspecto semiótico da imagem ou a confiná-la ao campo da linguagem. Para ele, falta uma teoria apropriada que permitisse preservar o caráter semiótico da imagem sem restringi-lo ao seu caráter linguístico:

Minha hipótese de trabalho é que o universo de discurso apropriado à descoberta psicanalítica é menos uma linguística que um fantástico geral. Reconhecer essa

¹²² Cf.: “A natureza semiótica desses sintomas mnésicos é confirmada pela própria análise, na medida em que o sintoma pode ser substituído por um discurso: tal dor na perna é equivalente a uma expressão linguística da relação entre, por exemplo, o desejo da paciente e a figura paterna; a transição do sintoma à expressão linguística é mesmo com frequência assegurada pelos valores metafóricos das palavras, em que a simbolização de um estado psíquico por uma expressão corpórea é, por assim dizer, conduzida à linguagem, após ter sido dissimulada no corpo por conversão histérica. [...] Essa possibilidade de tradução de um sintoma histérico numa metáfora, muito cedo percebida por Freud, anuncia um traço universal do universo semiótico que Freud percorrerá em todos os sentidos, a saber, a substituíbilidade indefinida de uma classe de signos por uma outra. O sonho será o primeiro elo dessas cadeias semióticas, que vamos agora considerar, ao longo das quais um sonho poderá ser trocado por um sintoma, um tema lendário, um mito, um provérbio ou uma perversão (2010c, pp. 86-87 [alterada]).

dimensão fantástica é ao mesmo tempo exigir uma teoria apropriada da imagem e contribuir para seu estabelecimento no pleno reconhecimento de sua dimensão semântica [...] um fantástico é talvez mais adequado para dar conta da articulação do semiótico e do pulsional do que uma linguística. Minha crítica irá se manter, portanto, nos próprios limites recortados pelos teóricos da abordagem linguística (2010c, pp. 95-96).¹²³

Contribuir para a teoria da imagem na psicanálise após a reformulação linguística implicaria em encontrar o “fantástico geral” e reconhecer as dimensões semiótica e semântica da imagem. Esse “fantástico” é relacionado com o que ele denomina, no artigo sobre arte, de “espaço de fantasia”, a “visão intuitiva do campo inteiro do *Phantasieren*”.¹²⁴

Ricœur contribui para essa teoria da imagem por meio da sua leitura do “trabalho do sonho” conforme desenvolvido por Freud em *Interpretação*.¹²⁵ Para Ricœur, o ponto de

¹²³ A continuação do seu argumento reforça a ideia que a “promoção linguística” não é uma limitação ao linguístico – cf.: “Parto disto, ou seja, que a técnica analítica é uma técnica que faz da linguagem seu campo de ação e o instrumento privilegiado de sua eficiência. A dificuldade não diz respeito, por conseguinte, ao discurso *no qual* o processo analítico ocorre, mas a esse outro discurso que se configura lentamente através do primeiro e que este tem por encargo explicitar, aquele do complexo sepultado [*enseveli*] no inconsciente. Que esse complexo tenha uma afinidade para o discurso, uma dizibilidade principal, não é duvidoso, daí um aspecto semiótico, a própria situação analítica o prova. Bem mais do que isso, que os fenômenos exumados sejam governados por relações de motivações, que ocupam aqui o lugar do que as ciências da natureza definem como uma relação de causalidade, e que essas relações de motivação sejam imediatamente constitutivas de uma história suscetível de ser narrada, também isso é atestado pela retomada narrativa que lhe produz a análise. Mas nada disso prova que o que assim vem à linguagem – ou melhor, é conduzido à linguagem – *seja* linguagem. Bem ao contrário, é porque o nível de expressão próprio ao conteúdo inconsciente não é a linguagem que o trabalho de interpretação é difícil e constitui uma verdadeira promoção linguística” (2010c, pp. 95-96).
¹²⁴ Cf.: (2008b, p. 232). Sobre a tradução, conferir: “O termo alemão *Phantasie* designa a imaginação. Não tanto a faculdade de imaginar no sentido filosófico do termo (*Einbildungskraft*), como o mundo imaginário, os seus conteúdos, a atividade criadora que o anima (*das Phantasieren*). Freud retomou essas diferentes acepções da língua alemã. Em francês, o termo *fantasme* (fantasia) voltou a posto em uso pela psicanálise e, como tal, está mais carregado de ressonâncias psicanalíticas do que o seu homólogo alemão. Por outro lado, não corresponde exatamente ao termo alemão, visto que a sua extensão é mais restrita. Designa determinada formação imaginária e não o mundo das fantasias, a atividade imaginativa em geral” (Laplanche e Pontalis, 2001, p. 169).

¹²⁵ Cf. a introdução do capítulo VI, “O trabalho do sonho”. Também este trecho da seção C – cito na tradução de Ana Carolina Soliva Soria: “O sonho não tem nenhum meio de apresentação da ordem dessas relações lógicas entre os pensamentos oníricos. Sobretudo, não toma em consideração todas essas preposições e aceita apenas o conteúdo substantivo dos pensamentos oníricos para elaborá-lo. Deixa para a interpretação de sonho restabelecer uma vez mais a conexão que a elaboração do sonho aniquilou. A perda dessa capacidade de expressão tem de estar no material psíquico com o que o sonho é elaborado. Encontra-se em uma restrição semelhante à das artes plásticas, a pintura e a escultura em comparação à poesia que pode servir-se da fala, e aqui também o fundamento da incapacidade está no material por cuja elaboração ambas as artes esforçam-se por dar alguma expressão. Antes que a pintura tivesse chegado ao conhecimento das leis da expressão que valessem para ela, empenhou-se por compensar esse prejuízo. Em quadros antigos, deixava-se na boca das personagens pintadas etiquetas penduradas para fora, que traziam a fala como escrita, que o pintor desesperadamente apresentava no quadro. [...] Mas, assim como finalmente a pintura chegou de outro modo a exprimir (que não por etiquetas oscilantes) ao menos a intenção da fala das personagens apresentadas, delicadeza, ameaça, advertência, e assim por diante, assim deu-se também no sonho a

partida da interpretação que ordena as expressões do sonho é a análise do material psíquico de que o sonho é feito. Ele afirma que tal material “[...] comparável ao das artes plásticas – pintura e escultura – não é outra coisa senão a imagem, mas a imagem considerada em sua capacidade de exprimir, de indicar plasticamente as ideias [...]” (2010c, p. 97). Segundo ele, que segue Freud sobre o tema, a função da “figurabilidade” (*Darstellung [exhibitio]*) é a de transformar os “pensamentos do sonho” em imagens por meio da “expressão figurada” (*imagée*).¹²⁶

Interessa-nos a articulação entre linguagem e imagem na qual se encontraria uma “*mise en image*” que consiste numa “apresentação visual” dos pensamentos do sonho e numa “linguagem figurada”. A pista para entendermos essa “colocação em imagem” está na nota de rodapé: “É notável que condensação e deslocamento sejam evocadas no mesmo contexto acerca de imagens e de palavras, como se as figuras de retórica pertencessem ao mesmo regime ‘pictorial’ que a visualização” (2010c, p. 98). Ele retoma a nota no corpo do texto com redação diferente:

O conceito de representabilidade designa, portanto, um nível operatório em que se afirma o parentesco entre condensação, deslocamento, disfarce, e que une os aspectos *figurados* da linguagem ao desdobramento espacial e visual de um *espetáculo*. É notável que condensação e deslocamento sejam evocadas no mesmo contexto (ver nota precedente) a respeito de palavras e a respeito de imagens visuais, como se as *figuras* de retórica e as *imagens* visuais pertencessem ao mesmo regime de “representabilidade”. Mas já os antigos retóricos haviam observado que uma linguagem figurada é aquela que fornece um contorno, uma visibilidade ao discurso. Consequentemente, o problema não é tanto que se encontrem palavras em sonhos e que o trabalho do sonho esteja próximo do *verbal wit* que reina nas *jokes*, mas que a linguagem funcione num nível pictorial que a coloca na vizinhança da imagem visual, e vice-versa (2010c, pp. 98-99).

Nessa leitura de *Interpretação*, as figuras retóricas e as imagens visuais surgem articuladas num regime de visualização – ou de representabilidade – fundado na familiaridade entre linguagem e imagem, e no qual a “linguagem figurada” funcionaria no nível *pictorial*. Ricœur poderia ter dito que a “linguagem que dá uma visibilidade ao discurso” é análoga a que está em ação na metáfora – descrita por Aristóteles como aquela cujo poder é o de “pôr sob os olhos”.

possibilidade de voltar a atenção às isoladas relações lógicas entre seus pensamentos oníricos por uma modificação pertencente à apresentação do sonho que lhe é própria” (2010c, p. 60).

¹²⁶ Os processos linguísticos de condensação e deslocamento fazem parte da exibição/exposição: “Essa exibição em imagens do conteúdo dos sonhos, longe de constituir um traço contingente do trabalho do sonho, está na realidade implicada nos dois processos maiores de condensação e de deslocamento dos quais tentamos dar uma interpretação linguística e mais exatamente retórica. Como estabelece a seção D do mesmo capítulo – ‘A tomada em consideração da figurabilidade (*Darstellbarkeit*)’ –, esses dois procedimentos operam sobre as ruínas das relações lógicas e no profundo da expressão figurada (*Bildlich*)” (2010c, p. 98 [tradução alterada]).

A relevância dessa articulação entre “linguagem figurada” (*pictorial*) e imagem visual para a noção de figurabilidade é melhor compreendida a partir da estrutura linguística do símbolo. Para Ricœur, deve-se interpretar essa estrutura reconhecendo a esfera linguageira do simbolismo onírico (“apresentação por meio de símbolos”). Em psicanálise, o problema na interpretação desse simbolismo inicia pelo uso dos símbolos pelo sonhador, que inscreve a estrutura linguística na imagem. Em razão desse “[...] uso ‘pictorial’ [o símbolo] se alinha na condensação, deslocamento, linguagem figurada, imagem visual – todos os procedimentos que dizem respeito à mesma ‘consideração da figurabilidade’” (2010c, p. 100 [trad. alterada]). Tal uso seria um problema na interpretação dos símbolos no sonho porque estes só oferecem fragmentos verbais. Ricœur enfatiza a importância que Freud dá para a função do contexto na interpretação: o material simbólico, polissêmico, é dramatizado e trazido à linguagem na *mise en scène* do sonhador: “[...] ele que põe em cena – que exhibe – o motivo cultural universal. Nessa encenação se afirma o reinado da imagem e seu império sobre a própria linguagem” (*Ibid.*).

Ricœur ampliará esse “reino” (na seção intitulada “O círculo das imagens”) ao caracterizar a imagem enquanto processo de “[...] transformação dos pensamentos do sonho em conteúdo manifesto” (2008a, p. 132). Ao abordar a imagem a partir do processo onírico, sua avaliação da concepção freudiana do símbolo revela uma noção de imagem familiar à encontrada na sua teoria da imaginação. Ricœur aproxima tal imagem do processo onírico ao esquema kantiano de dar uma imagem ao conceito, ou seja, segundo ele, é uma noção de imagem como processo e menos do que como conteúdo. Essa “imagem-esquemática” estaria em obra no sonho e ela orienta a interpretação desse porque é o centro do processo onírico. Mas já não encontramos tal noção de imagem no “percurso da linguagem à imagem” que caracteriza a teoria da imaginação de Ricœur. Não mais o percurso no qual a linguagem controla a imagem. Afirmar um reino da imagem sobre a linguagem é outra possibilidade para essa teoria.

Essa noção de imagem serve para Ricœur estender a análise da “*mise en image*”, descrita na *Interpretação*, às manifestações imaginárias abordadas em outras obras de Freud – e assim expandir a concepção de *Phantasieren*. A inflexão, apontada por Calin, em direção a uma filosofia da imaginação aparece quando Ricœur identifica a polaridade entre dois usos da fantasia por Freud. Em *Interpretação*, haveria o uso restrito da fantasia nas construções simbólicas da primeira infância. As construções simbólicas do sonho substituiriam essa cena primitiva. Outro uso é encontrado em *O poeta e o fantasiar* (1908), já ligado à escala de produções mentais que vão dos fantasmas do sonho até a criação poética – escala enfatizada

no *Essai* a partir das extremidades do “fantástico” freudiano: sonho e poesia (1965, p. 167).

Em Freud, a unidade das produções mentais seria fornecida pela motivação de “realização do desejo” (*Wunscherfüllung*) estendida analogicamente às diversas produções. Ricœur afirma ser necessário estabelecer a unidade da motivação e “[...] identificar a comum mediação imaginária comparável aos procedimentos do trabalho do sonho” (2010c, p. 103). Sua análise dos traços da “mediação imaginária” nesse artigo sobre uma teoria apropriada da imagem, tal como no artigo sobre arte, torna-os essenciais para conhecermos a sua leitura da concepção de *Phantasieren*. Em ambos, são as noções de figurabilidade, substituibilidade, e ficcionalidade que o permitem ampliá-la.

(1) O primeiro traço da mediação imaginária é a figurabilidade, já exemplificada pela “*mise en image*” sensorial do sonhador e pela expressão “*pictoriale*” dos pensamentos do sonho a partir da “linguagem figurada”. Ricœur afirma que “a linguagem também é figurável” (2010c, p. 103) e que a figurabilidade se estende à representação plástica na arte. Ele afirma, à propósito da análise de Freud do *Moisés* de Michelangelo, que a obra de pedra e a obra de palavras seriam modalidades de uma mesma “figurabilidade fundamental” vista no sonho, a primeira seria como um discurso figurado inscrito na pedra (2008a, p. 134).

(2) O segundo traço, ligado ao caráter semiótico do primeiro, é a substituibilidade. Segundo Ricœur, o caráter semiótico da imagem surge em primeiro plano na sua aptidão de substituir, de valer por outra coisa; esse traço seria a base estável da analogia por meio da qual as diversas expressões do fantástico se tornam equivalentes:

É assim que os sonhos são “típicos”. Não somente, como dissemos, porque são comuns a muitos sonhadores, mas porque seu conteúdo é a *invariante* estrutural que permite a um sonho e a um mito estarem ali um no lugar do outro [...]. Da mesma maneira [que a imagem-esquemática tem parentesco com o *esquema* kantiano; não é uma “imagem” no sentido de uma presença mental morta, mas um procedimento para fornecer imagens aos conceitos], o que chamamos de a invariante estrutural não é outra coisa que o reenvio de uma variante à outra: sonho, sintoma, mito, conto. É uma das funções do *trabalho* do sonho fazer essa invariante trabalhar nas condições próprias ao estado de sono: isto é, na ausência de inibição. E é a função do *trabalho* de interpretação seguir o trajeto inverso daquele do trabalho do sonho. Todos os dois são guiados pela dinâmica da imagem esquemática (2010c, pp. 103-104).

(3) O terceiro traço da mediação imaginária é a ficcionalidade. É o que permitiria desdobrar os vários níveis do fantástico. Se na base do *Phantasieren* estaria a fantasia infantil, no topo, afirma Ricœur, a fantasia aproxima-se da ficção (*Dichten*), da invenção expressa em uma forma – pedra, tela ou linguagem (2008a, p. 136). Veremos que é a extensão do sonho à ficção poética que revelaria a “lei da construção” do reenvio de uma variante a outra.

A partir desse traço, Ricœur retoma a análise da obra *Uma lembrança de infância de Leonardo da Vinci* (1910), iniciada no *Essai*, e contextualiza os polos do *Phantasieren*: a

modalidade reprodutiva do fantasma e a modalidade criativa do trabalho artístico. A primeira se expressaria na série de imagens equivalentes, no fato que o valor substituível do fantasma do abutre desdobra-se nas imagens do seio maternal, da mãe fálica, etc. A segunda se expressaria na invenção de diferentes expressões, e o exemplo é o sorriso da Mona Lisa, a figura feita por da Vinci. Nessa sua avaliação da análise de Freud, a proposta de articular as modalidades e contextualizar os polos da fantasia mostra o objetivo de Ricœur de reuni-las no mesmo “espaço de fantasia”; é o tratamento dialético que ele dispensa à imaginação nos polos produtivo e reprodutivo da figuração e da ficcionalidade que mostra isso.

No artigo, a interpretação de Ricœur da analogia freudiana, isto é, da extensão do “trabalho do sonho” aos seus análogos, resulta em uma noção de figurabilidade ampla o suficiente para impactar sua investigação da produtividade da imaginação. No que concerne à produtividade da linguagem, a “figurabilidade fundamental” que permite enfatizar a analogia estrutural entre obra de arte e “trabalho de sonho”, também sugere uma ligação analógica entre o “*voir-comme*” metafórico e a estrutura figurativa do inconsciente, para retornar à ideia de R. Calin sobre os respectivos trabalhos da metáfora e do sonho (2014, p. 269). Ambos atestam a junção entre o plano verbal e o visual no discurso que reúne “linguagem figurada” e imagem. A proposta de Ricœur acerca da teoria semiótica da imagem a partir da psicanálise, articulada com uma releitura da sua teoria da metáfora, nos conduziria à questão de saber se a imagem é a via *royale* da figurabilidade para o discurso onírico e para o discurso metafórico. Em caso afirmativo, é a leitura da figurabilidade que permitiria associar a teoria da metáfora à uma investigação de discursos irreduzíveis à forma languageira, como é o caso do sonho.

A avaliação de Ricœur da reformulação linguística da psicanálise em “Image et langage” investiga o estatuto “misto” do discurso na psicanálise, mas ao conceber a função da figurabilidade para a *quasi*-linguagem do inconsciente, ela também mostra o primeiro passo para pensar sua aplicação no domínio da produção artística. A noção de figurabilidade a partir do uso da fantasia surge no *Essai* como busca do “onírico em geral”. No artigo “Psychanalyse et art”, há uma mudança na avaliação da estrutura analógica e da noção de figurabilidade que é resultado da defesa dos textos de Freud sobre arte. É na análise da “estética freudiana” que encontro a chave de leitura para a estrutura analógica. Na segunda parte, focarei no intercâmbio entre os traços da “mediação imaginária” para a abordagem da produtividade da imaginação nas análises da arte.

No *Essai*, ao considerar a análise de Freud da vida e da obra de Leonardo da Vinci, Ricœur preocupava-se com a aplicação da psicanálise que procura explicar a criação do artista pela sua biografia. Nesse contexto, já haveria a possibilidade de passar do polo

reprodutivo da interpretação, que busca “desmascarar” o sorriso da Mona Lisa, para o polo produtivo que constrói a inteligência da obra. Mas a análise psicanalítica necessita, segundo ele, alargar seus limites e considerar a inovação da obra de arte para ultrapassar uma explicação pelas inibições do artista.¹²⁷

Para Ricœur, a psicanálise deve reconhecer o trabalho criativo da obra de arte e a fronteira comum com a obra do sonho: se esta regride em direção ao passado, a obra de arte está “[...] em avanço/adiante [*en avance*] sobre o próprio artista: é um símbolo prospectivo da síntese pessoal e do futuro do homem mais do que um sintoma regressivo de seus conflitos não resolvidos” (1965, p. 176). Seria pelo reconhecimento que seus limites não são demarcações fixas que a psicanálise poderia ultrapassar a oposição entre os polos e dar conta da inovação artística, ampliando assim o escopo de sua análise.¹²⁸

O artigo “Psychanalyse et art” encerra de forma semelhante: demarcações seriam “indefinidamente ultrapassáveis” (2010d, p. 196); mas o percurso até a conclusão é diferente. Ricœur pretende compreender a alegada modéstia de Freud em sua leitura da arte e argumenta pela tese que se trata de uma estratégia para evitar a resistência de leitores estranhos, hostis, à psicanálise. O primeiro argumento diz respeito ao paralelo entre a obra de arte e o sonho e à elevação deste à categoria da ficção em *Interpretação*. Ele afirma que isso já indica um paradigma comum de explicação para o sonho e a obra, desde que sejam tomados um como o modelo do outro, diferindo pelo ponto de vista: o do sonho é genético, o da obra é estrutural. Segundo Ricœur, o paradigma comum seria garantido pelas relações de deslocamento, condensação, figuração sensível, etc. no “trabalho do sonho”: “Eis o que é paradigmático no sonho e que é analogicamente transposto do sonho à obra de arte” (2010d, p. 172).

¹²⁷ Segundo o modelo da patografia: “As análises que relacionavam a criação artística às experiências traumáticas dos artistas, em especial à sua sexualidade e ao Complexo de Édipo, desencadearam o fortalecimento de um gênero já existente desde o final do século XIX, as ‘patografias’, nas quais as obras de personagens célebres, sejam escritores como Baudelaire ou filósofos como Nietzsche, eram examinadas à luz de um estudo médico-psiquiátrico de seus respectivos autores” (Chaves, 2015, p. 9). Como Ernani Chaves expõe na sequência, o próprio Freud estava ciente da necessidade de separar a psicanálise, que “inquire” sobre o processo de criação, da patografia, ele julga esta inferior, pois “[...] não nos ensina nada de novo” (Freud apud Chaves, *Ibid.*).

¹²⁸ Cf.: “É assim que a psicanálise convida a si própria a ir de uma primeira leitura, puramente redutora, a uma segunda leitura dos fenômenos da cultura; a tarefa dessa segunda leitura seria menos desmascarar o reprimido e repressor, para *fazer ver* o que está por trás das máscaras, do que liberar o jogo de reenvio entre os signos: indo à procura dos significados ausentes do desejo – o sorriso da mãe *perdida* – somos reenviados de volta, por essa ausência, à uma outra ausência – ao sorriso irreal da Gioconda. Somente a obra de arte dá uma presença aos fantasmas do artista; e a realidade que assim lhes é conferida é a mesma da obra de arte dentro de um mundo de cultura” (1965, p. 177).

Ao considerar o ponto de vista estrutural da obra de arte, ele se detém na análise da elevação do complexo do sonho à categoria de ficção poética, pois esta forneceria “[...] o selo da universalidade a uma experiência que de outro modo permaneceria singular, incomunicável e, finalmente, muda” (*Ibid.*). O exemplo é a interpretação da tragédia de Édipo enquanto auxílio à interpretação dos sonhos: “[...] sonhos para os quais a literatura oferece um esquema de sentido, uma espécie de contraprova de mais fácil leitura do que o próprio sonho” (2010d, p. 173). Ricœur pressupõe, nessa leitura em prol de Freud, que a função estruturante da ficção possibilita tornar inteligível a gênese do sonho e que a mediação da ficção poética reforça a sua compreensão. O argumento baseado na extensão do sonho à ficção, portanto, é de que esta garantiria universalidade à experiência, revelaria a “lei da construção” do reenvio de uma variante à outra, e teria, portanto, função estratégica na demonstração. Tal função, afirma Ricœur, obrigaria a considerar fingidos os escrúpulos de Freud. Porém, segundo ele, o argumento seria insuficiente para defender a “aplicação” da psicanálise à arte, pois a “unidade temática” entre obra e sonho não significaria ainda tratar as obras como criações artísticas.

O segundo argumento aprofunda a estrutura fantasmática da analogia: “[...] não é uma semelhança vaga, mas parentesco construído” (2008b, p. 231). A analogia é considerada um traço fundado sobre o espaço do fantástico. Ricœur remete a análise ao texto *O poeta e o fantasiar* e aborda o que seria a diferença decisiva entre a obra de arte e o sonho, a saber, a introdução da técnica por meio da qual se obtém o efeito de prazer produzido pelo escritor. A técnica estaria ligada à representação dos fantasmas e seria o ponto de partida da estratégia freudiana para pensar a criatividade.¹²⁹ Segundo ele, limitar a investigação da criatividade e pensá-la a partir dos efeitos da técnica serviria para determinar os “[...] traços do fantástico que asseguram a homogeneidade dos fenômenos colocados sob esse título comum [...] traços que em Freud determinam o *Phantasieren* em sua própria essência” (2010d, p. 180).

Os traços da “mediação imaginária”, isto é, a figurabilidade, a substituibilidade e a ficcionalidade, são enfatizados agora na defesa das análises de Freud sobre arte, inclusive recuperando a noção ampla de figurabilidade que sustentaria a diversidade do fantástico.

¹²⁹ Cf.: “Tal é a distinção entre temática e técnica que permite fazer recair a diferença entre o fantasma e a obra de arte no interior do campo do *Phantasieren* (que chamo aqui o fantástico em geral). [...] Essa conexão entre técnica e hedonística mantém assim a obra de arte na esfera da realização do desejo. Ao mesmo tempo, ela revela o essencial da estratégia de Freud diante do enigma compacto da criatividade, na falta de resolvê-lo globalmente tecendo-o peça por peça. Após haver isolado a temática, contorna-se o obstáculo da criação substituindo-lhe a questão do efeito produzido sobre o amador de arte e liga-se a técnica ao efeito de prazer. O problema é assim mantido nos limites de competência de uma econômica do desejo” (2010d, pp. 178-179).

Ricœur afirma que todo reenvio é sustentado pela figurabilidade, incluso o procedimento da tradução verbal de uma figura plástica (2008b, p. 239). É a amplitude da figurabilidade no espaço do fantástico que permite abordar a diversidade das suas produções. Ele afirma assim o poder da figurabilidade nessa abordagem:

Esse procedimento consiste em substituir por uma expressão “pictorial” a expressão verbal dos pensamentos considerados. Mas a figurabilidade em imagens visuais não esgota o sentido dessa *Darstellbarkeit*, porque ela se estende às próprias expressões verbais que são restituídas, por essa capacidade figurável, à plenitude de seus recursos polissêmicos e ao jogo inteiro de suas ambiguidades, isso que leva Freud a dizer que a linguagem é reconduzida à riqueza antiga de uma escritura hieroglífica. Essa figurabilidade [é] assimilável a uma aptidão para a encenação [*mise en scène*]. [...] Seu parentesco com a escritura hieroglífica permite, em contrapartida, estender aos aspectos não verbais do sonho uma noção de “texto” que cobre todo o campo do figurável. [...] Mas a figurabilidade é a testemunha do caráter não verbal do trabalho do sonho até em suas expressões propriamente verbais. Quando passa pela linguagem ela se mantém não verbal na medida em que sua escritura é mais hieroglífica do que fonética. Esse caráter não verbal ou pré-verbal do texto figurado do sonho explica a facilidade com a qual se pode passar, sem deixar o espaço do fantástico figurado, às expressões plásticas, como, por exemplo, aquelas tomadas emprestadas à estatuária (2010d, pp. 180-181).

Encontramos tal afirmação enfática sobre a imbricação entre linguagem e imagem ou entre legibilidade e visualidade. A noção de metaforicidade que pretendo levar às análises da obra de arte, esperamos, teria amplitude semelhante à tal reversibilidade entre encenação, textualidade, e plasticidade, indo até a dureza da escultura.

Em resumo, a afirmação sobre a amplitude do figurável facilita sua leitura sobre os “discursos em pedra”, isto é, as expressões plásticas traduzidas em palavras, e vice-versa, no espaço do fantástico. Ao interpretar as modalidades diferentes da mesma “figurabilidade fundamental”, ele afirma que a estátua deve ser decifrada como texto. Esse “aspecto ‘textual’ em sentido amplo” estaria presente no reenvio freudiano do “texto” de pedra (estátua de Moisés) ao texto bíblico (*Êxodo*), reenvio sustentado pela figurabilidade. Ela garantiria as traduções sucessivas “[...] produzidas no interior do mesmo espaço fantástico, sobre a base da figurabilidade comum a suas expressões diferentes” (2010d, p.183).

Essa “figurabilidade fundamental” é um traço bem compreendido se temos em mente a possibilidade de substituir o sintoma pela expressão linguística, o caráter semiótico que a interpretação realça. Para Ricœur, deve-se considerar o intercâmbio entre os traços: a figurabilidade sustenta o procedimento das diversas traduções, a substituibilidade a analogia das diversas expressões do fantástico (*Ibid.*). Também devemos considerar a relevância de sua leitura da mediação imaginária para as análises da obra de arte a serem desenvolvidas a partir da sua defesa de Freud. Leia-se o seguinte trecho:

A substituição, sendo de alguma maneira primitiva, é o próprio estofa do “fantástico”. No que toca a isso, as supostas recordações de infância são o que

apresenta melhor essa constituição fantástica e prefiguram o que serão as obras de ficção. A própria expressão cena infantil [...] exprime o duplo caráter de figuração e de deformação pelo próprio jogo da exposição teatral. Nenhuma formação atesta melhor do que a “recordação encobridora” em que consiste a construção “posterior” [*après coup*] do fantasma. Por seu caráter já substituído, a recordação diz respeito à “fantástica”. Compreende-se que a imaginação poética não tenha necessidade de se enxertar na memória; ela aí já está em obra. **Entre *Dichten e Phantasieren*, o comércio é absolutamente primitivo. Vê-se o proveito que se pode tirar dessa análise contra a irredutibilidade da obra de arte. O mesmo jogo de figuração e de substituição que já começou no onírico e na lembrança prossegue no estético.** Não é o que era suposto, mais acima, pelo trabalho da interpretação quando ele reenviava de um sonho a um conto, de um conto a um mito, para retornar a um sintoma perverso? Esse reenvio de um registro a outro não se apoiava no caráter eminentemente substituível do fantástico em geral? Bem mais, a decifração não se reduz inteiramente a esse jogo do reenvio? Não há dúvida de que reside aí uma das implicações mais decisivas da fantástica freudiana para a teoria da arte. A possibilidade de tratar uma obra de arte como um sonho funda-se na possibilidade de substituir um pelo outro (2010d, pp. 186-187 [tradução alterada e ênfase nossa]).

Há diferença entre introduzir o traço da ficcionalidade que Freud teria sugerido e, partindo da função estruturante da ficção, afirmar o “comércio absolutamente primitivo” entre *Dichten e Phantasieren*. Veremos que é uma chave para a leitura das análises de Freud.

Para Ricœur, mesmo essa implicação decisiva para a teoria da arte – a *déchiffrage* como reenvio de um registro a outro – seria insuficiente como argumento definitivo em defesa de Freud. Limitada ao efeito de prazer da técnica, ela deixaria inacessível a própria técnica; pois substituir a obra pelo sonho é diferente de produzir um objeto durável; segundo ele, essa análise não permite saber como o artista realiza a técnica ao estruturar “fora de si mesmo seus fantasmas”, qual o seu dom. Ricœur afirma que a análise freudiana do Moisés obtém sucesso porque suspende a questão do dom e trata a estátua como objeto isolado da obra e vida de Michelangelo. Ele então questiona se não é o problema do dom que mereceria ser submetido à suspeita.¹³⁰

O último argumento em favor de Freud é que o tema da criação não é abordado no âmbito da estética pois tratar-se-ia de um tema teológico. Segundo Ricœur, “dom”, “gênio”, “criação” pertenceriam à esfera cultural da religião antes que à da estética.¹³¹ A análise inclui

¹³⁰ Cf.: “[...] um ensaio como *O ‘Moisés’ de Michelangelo* obtém êxito na medida em que essa questão [dom artístico] é colocada entre parênteses. É inteiramente notável que a estátua seja tratada como um objeto isolado do resto da obra de Michelangelo e do grande texto de sua vida. [...] A psicanálise tem sucesso, portanto, na medida em que ela pode circunscrever a unidade estrutural de um ‘tipo’ (aqui o ‘tipo’ Moisés) e fazer circular essa unidade entre suas diversas variantes textuais. Os escrúpulos de Freud começam aquém – ou além –, quando a individualidade de uma variante deve ser relacionada ao gênio criador de uma personalidade sem igual. Mas não é talvez a própria questão que deve ser submetida a suspeita?” (2010d, p. 188).

¹³¹ Nesse ponto, sabemos que Ricœur leu o livro de Sarah Kofman (1970 [1995]) antes de empreender sua própria defesa da “estética freudiana”: “A ideia de criador, com efeito, conserva uma ressonância religiosa até nas mentes mais racionalistas. Talvez até seja nelas que essa ideologia teológica encontra

os escritos de Freud sobre religião para qualificar o último argumento em favor do escrúpulo freudiano diante do enigma do dom e da sublimação – “inacessíveis para a psicanálise”. Isso reforçaria o argumento de que sua estratégia preenche ao menos o requisito de reconhecer os limites da psicanálise.

Ricœur afirma sobre *Uma lembrança de infância...* que o problema da criação está no centro da análise da capacidade de Leonardo “sublimar” sua libido. Isso não é suficiente para desfazer o reconhecimento comum das limitações da explicação psicanalítica ao “enigma da arte”, mas torna defensável supor um acesso parcial à criação na análise freudiana da obra de Leonardo da Vinci:

Toda análise se desdobra no espaço de figuração e de substituição pelo qual caracterizamos acima o fantástico como tal. A “recordação” [do abutre] serve de elo a toda série de “traduções”, que não revelam nada mais do que a substituíbilidade das figuras fantasmáticas umas pelas outras [...]. Sobre a obra, a sublimação significa que o fantasma e a pintura não são permutáveis: pode-se ir da obra ao fantasma; não se pode encontrar a obra no fantasma (2010d, pp. 192-193).

Esta modalidade de figuras equivalentes é caracterizada como reprodutiva. Porém, a equivalência será rompida pela eficácia da modalidade produtiva, pela singularidade da obra *pictural*. Singularidade que nos faz perceber o rompimento. A análise da “elevação” do fantasma do abutre à obra *pictural* ofereceria a possibilidade de um acesso parcial à criação. É o que indicava a articulação entre a ficção e a fantasia no campo do fantástico.

Ricœur aborda então a figura produzida por da Vinci como inovação relacionada à figurabilidade de um modo que também sugere a presença de um “estilo”:

O famoso sorriso – o sorriso “leonardesco” é uma inovação figurativa em relação à toda repetição fantasmática. A obra de arte não se limita a exibir o objeto do desejo; do mesmo modo, os beijos da primeira mãe, da mãe perdida, estão eles mesmos perdidos enquanto recordações reais; o fantasma já é o substituto de um significado ausente; sua única presença é aquela que o pintor cria; o sorriso verdadeiro, que se buscaria em vão, não está atrás, em algum acontecimento real suscetível de reviver; está adiante, sobre o quadro pintado. Todo o enigma teórico da sublimação está aqui concentrado nessa passagem de um simples “renovo psíquico” [*rejeton psychique*] – o fantasma – a uma obra que doravante existe no tesouro da cultura. O pincel de Leonardo da Vinci não recria a recordação da mãe, ele o cria como obra de arte ao criar o sorriso segundo Leonardo (2010d, p. 194 [alterada]).

O que lemos aqui é o tratamento dialético entre a modalidade cativa do fantasma e a modalidade criativa do trabalho artístico induzindo-nos a identificar a produtividade do fantástico com a figurabilidade colocada em obra pelo artista, obra já liberada do *souvenir* real. A obra apresenta uma resposta à singularidade do sorriso da mãe a restituindo em um

seu derradeiro refúgio: o criador não é o pai de suas obras, daí uma figura de pai? Como escreve Sarah Kofman em *A infância da arte*, é somente numa concepção teológica da arte que pode ser invocado ‘um sujeito consciente livre, pai de suas obras como Deus o é da criação’ (2010d, p. 189).

objeto durável por meio da produção do objeto artístico, isto é, do sorriso da Mona Lisa.

É uma mudança na avaliação da estrutura analógica, mais positiva, e acrescenta à análise da mediação imaginária a noção de figurabilidade colocada em obra pelo artista. Essa “figurabilidade” mostra que Ricœur foi além da preocupação inicial em articular uma teoria da cultura sobre a semântica do desejo sem negar a psicanálise como interpretação da cultura. Na defesa das análises de Freud sobre arte, a noção de “figurabilidade” mostra a permanência do seu interesse pela *émergence langagière* nos fenômenos de figuração: sonho, poesia, utopia – “[...] tudo o que Freud colocou sob o título de fantasia, *phantasieren* que servirá de mediação entre o nível da afetividade *puissante* [econômico] e o nível de formação do sentido” (2016b, p. 21).

Em Sarah Kofman, *L'enfance de l'art* (1995) há uma defesa das análises de Freud sobre arte que diverge em relação aos escrúpulos diante do enigma da criação artística e, por meio das diferenças, pode revelar os possíveis escrúpulos de Ricœur em não aprofundar sua análise sobre arte. Como este fará depois, Kofman interpreta a “estética freudiana” e descreve a modéstia de Freud pela hipótese que as afirmações sobre os limites da psicanálise no domínio estético são parte de uma estratégia. Elas revelariam a sua prudência, dado que a psicanálise já encontraria “violenta oposição”. Kofman também elege o discurso freudiano como objeto de análise, porém, propõe uma “leitura sintomal” cuja pretensão é ir além do texto freudiano e “[...] fazê-lo dizer mais, ou a dizer uma coisa diferente do que ele diz na sua estrita literalidade, e isso, entretanto, a partir exclusivamente dessa literalidade” (1995, pp. 7-8). O seu objetivo é compreender a posição ambígua de Freud sobre a relação entre arte e psicanálise – ele coloca a primeira como o modo mais apto de abordar a vida imaginária, mas nega seu acesso ao domínio estético.

Para Kofman, uma mudança de posicionamento seria ocasionada pela descoberta de relações estreitas entre as diversas produções psíquicas.¹³² Ela afirma que isso é o essencial do método freudiano e do seu modo de pensar a obra de arte, pois não se trataria da intenção

¹³² Conferir esta afirmação: “A avaliação estética da obra de arte, assim como a explicação do dom artístico não são tarefas para a psicanálise. Mas parece que a psicanálise está em posição de dizer a palavra decisiva para todas as questões que dizem respeito à vida imaginária...” (Freud apud Kofman, 1995, p. 8). A hipótese de Kofman é a de que a “descoberta” ocorreu no intervalo entre os textos “L'intérêt de la psychanalyse” (1913) e *Le court abrégé de Psychanalyse* (1923) – no primeiro há dúvidas sobre a tarefa da psicanálise diante da arte, no segundo está a citação anterior. Conferir ainda: “Freud descobriu correspondências estreitas entre as diferentes produções psíquicas: os mitos, os contos, a literatura, a arte se explicam *como* sonhos. Mostrar o parentesco e a diferença é, com efeito, ao essencial do método freudiano, que introduz uma continuidade ali onde, aparentemente, existe lacuna, vazio, o normal e o patológico [...]; ligação entre as diferentes produções culturais e psíquicas, entre a representação e o afeto, etc.” (1995, p. 14).

de ir da teoria à arte, como se a arte fosse exterior, mas de a considerar idêntica aos outros objetos de estudo do mesmo método (1995, p. 10). Kofman compila afirmações de Freud sobre a apreciação do trabalho formal do artista e sobre a explicação do dom e do gênio artísticos escaparem à psicanálise.

Kofman enfatiza a possibilidade de abordar a obra de arte a partir da unidade dos fenômenos psíquicos postulada por Freud na interpretação dos sonhos e fundamentada na estrutura simbólica como invariante nos fenômenos. Ela insiste sobre a relação do invariante com suas variações: “A especificidade dos diferentes significantes é respeitada, mesmo se é um significado único que é postulado como princípio de explicação” (1995, p. 37). Segundo ela, trata-se da unidade fornecida pela análise da simbólica dos sonhos e que atestaria *la “structure œdipienne”* como invariante.

Ricœur e Kofman defendem que a compreensão da obra deve ser buscada a partir da sua estrutura formal. Independente do que cada intérprete entende ser as intenções do artista, o único acesso se daria por meio dessa estrutura:

Ora, essas “intenções” [do artista] só a obra pode nos dizer, através de uma escrita que lhe é própria, através de sua estrutura formal: pouco importa o que o próprio Michelangelo diria, pois as verdadeiras intenções não são conscientes. Mesmo que a partir da obra possa-se imaginar a vida do autor, como Freud faz, por exemplo, com Leonardo, da vida consciente, cujo símbolo é o nome, não se pode chegar à obra. Freud preserva a autonomia do texto que é a obra, o que, entretanto, não é incompatível com um método de intertextualidade generalizada (1995, pp. 15-16).

Para ambos, a análise do *Moisés* seria o paradigma dessa busca de compreensão e de preservação da autonomia da obra de arte. Uma vantagem de propor a compreensão da obra por meio da sua estrutura formal e independente das intenções do artista seria a de evitar os riscos do biografismo e da patografia.

Kofman investiga a relação entre a compreensão dos sonhos e os procedimentos das obras de arte e mostra como Freud faz da arte um modelo de compreensão do psiquismo a partir do paradigma comum de explicação entre obra de arte e sonho. São próximas as leituras que entendem haver na modéstia de Freud uma estratégia e que admitem a possibilidade de ler a análise do *Moisés* como obra de texto e obra de arte.¹³³ Kofman afirma que Freud conseguiu

¹³³ Cf.: “Nesse texto, a modéstia de Freud faz parte de uma estratégia. A própria estrutura deste início do *Moisés* nos convida a lê-lo como se deve ler uma obra de arte, pois o texto inteiro é um tecido que camufla, ao mesmo tempo que revela; ou, ainda, a distinguir, como no sonho, um sentido manifesto e um conteúdo latente” (1995, pp. 14-15). E também: “O *Moisés*, justifica, então, ele também, a distinção que introduzimos entre o que Freud *diz* abertamente, e aquilo que ele *faz* realmente: o que ele *faz* é oferecido pela estrutura do texto e por detalhes aparentemente negligenciáveis. Desta forma é possível ler melhor este início do *Moisés*. [...] O pedido de crítica indulgente que ele lhes dirige [aos especialistas em arte] deve, portanto, ser interpretado ironicamente” (1995, p. 16). E uma afirmação de

articular “o afeto e a representação, a força e o sentido, o econômico e o simbólico” nessa análise e, assim, ultrapassou distinções da “ideologia estética tradicional” como, por exemplo, a distinção entre “conteúdo” e “forma” (1995, p. 17). Para ela, Freud denunciaria a estética de especialistas mesmo que possa preservar o vocabulário da representação clássica.

Nessa “leitura sintomal”, os textos de Freud seriam enigmas a serem decifrados: discurso “*en abîme*” sobre a arte. Kofman investiga assim o caráter operatório do método para a “estética freudiana”: a universalidade do sonho apoia-se na da obra seguindo o modelo estrutural de explicação. Não se trata só de Freud lendo *Édipo* ou *Hamlet*, mas de como ele aborda os procedimentos comuns à arte e ao sonho enfatizando o recurso à figuração. Essa abordagem de Kofman tem como ponto de partida a afirmação de que o sonho é uma escrita figurativa cujo “texto” é semelhante ao da obra de arte: são sistemas de expressão que Freud caracteriza como plenos de indeterminações, e tal semelhança seria a razão para sua analogia entre sonho e obra de arte.

Da parte de Ricœur, repetimos, o material dos sonhos, comparado por Freud ao das artes plásticas, é “a imagem considerada na sua capacidade de expressar, de indicar plasticamente as ideias”. Kofman afirma que arte e sonho compartilham a primazia da *Darstellung* “muito mais no sentido de uma figuração do que de uma representação referente a uma presença e a um significado externos [...] são dependentes de conflitos de forças que se encontram estruturadas pelo texto da arte assim como pelo do sonho” (1995, pp. 42-43). São as possibilidades da “figurabilidade” que lhe interessam na arte e no sonho tal como a “consideração à figurabilidade” interessa a Ricœur desde o *Essai*. Isso fornece aos dois suas interpretações sobre a apresentação própria aos “pensamentos do sonho” a partir de elementos visuais.

A defesa de Kofman da “estética freudiana” é uma proposta de ler tais processos psíquicos dotados de um sistema de expressividade próprio pelo viés do recurso à figuração: “Como na arte, a consideração da figurabilidade é fundamental: o pensamento do sonho é inutilizável sob sua forma abstrata e deve ser transformado em linguagem pictórica” (1995, p. 47). Ainda: “A arte, como o sonho, tem procedimentos de expressão próprios e é fundamental levar em consideração a figurabilidade” (*Ibid.*, p. 49). Todavia, reconhecendo a força da

Ricœur: “A linguagem também é figurável. Mas a figurabilidade passa também pela representação plástica. É assim que *O “Moisés” de Michelangelo* (1914) oferece o equivalente em pedra de um discurso figurado. A análise, ademais, substitui por um discurso o conflito encarnado na pedra [...] e assim reconduz a figura de pedra ao texto do Êxodo, revelando assim a ficção narrativa comum à escrita e à estatuária” (2010d, p. 103).

analogia freudiana nessa leitura, qual seria a possibilidade de ultrapassar o que ela descreve como uma “escrita arqueológica” comum, revelada pela analogia, e pensar a partir dela a diferença entre arte e sonho apontada por Ricœur, isto é, a prospecção da obra de arte?

A leitura de Kofman do modelo analógico, além de nos convencer de que o sonho e a arte são enigmas figurativos, e de afirmar que Freud sugere que as obras de arte sejam interpretadas como são os sonhos, permite extrair alguma compreensão da produtividade do “trabalho do sonho” em relação a da obra de arte. Ela promove uma leitura crítica do discurso freudiano ao mostrar o problema da circularidade da interpretação quando, segundo ela, Freud faz a obra de arte passar de modelo teórico para objeto de interpretação – em *A Gradiva*: “[...] a obra de Jensen corrobora as descobertas psicanalíticas sob a condição de que já se admita a verdade destas e de que elas sejam ‘aplicadas’ à obra” (1995, p. 51).

Uma conclusão disso seria que “o romancista confirma os resultados da psicanálise” (*Ibid.*). A dúvida é se, de fato, o romancista escreveria “desconhecendo seu próprio saber”, ou se é o saber do intérprete que, nesse caso, está sendo aplicado do exterior da obra:

É preciso se reportar ao texto, o único que fala “de verdade”: seu sentido se encontra nele e não deve ser buscado no exterior, embora não seja independente do psiquismo do escritor. Mas o que deve ser o psiquismo, ele próprio, senão um texto, para poder ser “representado” por um texto? Como se articulam o texto da obra e o texto da vida? Não é só o texto da obra que estrutura a vida do escritor em um texto, ao estruturar os seus fantasmas? ... [o texto] só pode dizer outra coisa e mais do que o autor diz se for submetido a uma interpretação analítica. A volta de Freud ao texto não é uma volta à sua literalidade. Ao contrário ele a rompe. Mas convida, a partir do próprio texto, a que se encontre o seu sentido “verdadeiro”: o único que permite dar sentido a tudo o que é dito na literalidade do texto; nada mais deve, depois da interpretação, permanecer enigmático. Este sentido verdadeiro não existe em parte alguma fora o texto. Ele é lido nas lacunas que vai preencher. ... A obra de arte, que servira até então de contraprova para as descobertas psicanalíticas, deve, ela própria, ser submetida à interpretação: só assim a contraprova pode ter fundamento. Fundamento circular e, por conseguinte, hipotético (1995, pp. 57-59).

Kofman apresenta *A Gradiva* como texto divisor entre a admiração de Freud pelos artistas e uma “desilusão” que parece corresponder à passagem da obra de arte de modelo para objeto de investigação. Na sequência, ela afirma que “O artista não sabe verdadeiramente o que diz e diz mais do que acredita estar dizendo” (1995, p. 59). Aqui, sua referência a Platão “expulsando” os poetas não parece ser gratuita.

Kofman mostra o ponto de resistir à leitura “*en abîme*” de Freud que transforma os personagens do romance em psicanalistas para melhor ler o artista fictício e o artista real. O ponto no qual a interpretação psicanalítica taxa o artista de ignorante de sua prática e indica a dependência da obra à tal interpretação. Nesse sentido, o escrúpulo do hermeneuta difere-se ao do psicanalista na aplicação dos seus métodos. Talvez o escrúpulo de Ricœur em relação a

Cézanne, ao não insistir na análise detalhada da vida/obra do artista, diga respeito à prudência de suspender a questão do “gênio” e colocar no seu lugar a da unidade estrutural da obra – o que ele afirmava a partir do “tipo” Moisés e o que podemos pensar a partir da noção de estilo. A questão pode ser colocada assim: a teoria da sublimação seria o modelo de explicação para a obra de arte e para as noções que Freud afirmou serem “inacessíveis para a psicanálise”? A resposta nos direcionará para a divergência entre a interpretação de Ricœur e a de Kofman em relação aos escrúpulos de Freud sobre o duplo enigma da criação artística e da sublimação.¹³⁴

Kofman parece acreditar que o método freudiano contornaria tal inacessibilidade e procura motivos para a “releitura sintomal” das afirmações sobre os limites da psicanálise nos textos de Freud. Para ela, Freud desconstrói as noções de “dom” e de “gênio” e desmascara a “concepção teológica da arte e do artista”; ele assumiria que a psicanálise poderia mostrar quais forças motivam o “gênio” e aquilo que o destino oferece ao artista – convicção que Kofman concebe como uma redução dos limites (1995, pp. 181-182). Ou seja, da abertura de Freud, ela interpreta que noções como “dom artístico” e “criação” são enigmáticas, o enigma da arte seria indecifrável, mas a explicação teológica das noções, que faria dos “dons” algo que a natureza fornece ao artista, seria desmascarável.

Nesse sentido, Freud e Kofman parecem concordar que o destino das pulsões de Leonardo pode mostrar a “lei do acaso” pelo jogo de forças psíquicas e pela predisposição das pulsões para o destino particular. Eles acreditariam na explicação pela “sublimação”. Ricœur,

¹³⁴ O problema da teoria da sublimação permanece em Ricœur e Kofman, e no próprio Freud, algo fundamental para a análise da arte do ponto de vista psicanalítico – é o duplo enigma. Ricœur assinala a importância nos artigos. Em “Image et langage...”, ele afirma sobre a interpretação freudiana de Leonardo: “Não ignoro que Freud resumiu nessa oposição entre puro fantasma e trabalho criador o enigma da sublimação, que ele não pensava haver resolvido. Mas estamos ao menos em condições de duplicar a escala econômica que conduz da regressão à sublimação, por meio da escala do *Phantasieren*, que podemos desdobrar num espaço único da fantasia” (2010c, p. 105); Em “Psychanalyse et art”, ele começa o artigo parafraseando Freud a esse respeito: “Quanto ao dom artístico e à capacidade de trabalho, há uma ligação demasiado íntima com a sublimação. Também devemos confessar que a essência da função artística deve se conservar para nós psicanaliticamente inacessível. Em resumo, se a psicanálise não nos explica por que Leonardo foi um artista, faz-nos ao menos compreender as manifestações e os limites de sua arte” (Freud apud Ricœur, 2010d, pp. 169-170). Não sabemos se a interpretação de Ricœur, ou a de Kofman, seria suficiente para responder a questão levantada. A análise de Ricœur levanta outro problema, o de que os escrúpulos de Freud sobre a criação artística concernem ao tema da sublimação: “[...] levantando a hipótese da ideologia do gênio, Freud revela a dificuldade verdadeira, a que concerne ao destino das pulsões no caso da atividade estética. Ora, no momento em que nos empenhamos no exame por essa via, não tardamos a descobrir que os escrúpulos que dizem respeito à criação estética encobrem muito exatamente aqueles que Freud exprime, de outra parte, acerca do tratamento pela psicanálise do destino da pulsão que ele chama de ‘sublimação’” (2010d, p. 190). Nossa próxima nota desenvolve a questão para mostrar a diferença entre a interpretação de Ricœur e a de Kofman a respeito dos escrúpulos de Freud.

por sua vez, seria cético com a possibilidade da questão do dom, gênio, criação, etc. ser “resolvida” por meio da teoria da sublimação. Ele reconhece a prudência de Freud diante da questão. Conforme Kofman desenvolve argumentos em prol da aplicação da psicanálise à arte – ou a partir da arte e para todas direções da vida imaginária – suas conclusões afastam-se dos receios hermenêuticos.¹³⁵

Kofman afirma que Freud retira o caráter miraculoso da atividade artística ao explicá-la por meio da economia libidinal, que ele revela algo da relação entre o sublime e o sublimado: “[...] o enigma se transforma num problema algébrico a ser resolvido, trata-se de encontrar a resultante de um jogo de forças múltiplas, dotadas de certa liberdade de atuação” (1995, p. 189). Leríamos a história da mãe reencontrada na Mona Lisa, despertar de uma sexualidade reprimida, o objeto de desejo que a pintura apresenta. Os limites da explicação psicanalítica diante da contingência da passagem do fantasma ao objeto durável e do próprio “dom” do artista são relegados à pesquisa biológica (1995, p. 193). Kofman assume os limites, não da psicanálise, mas da explicação do caráter enigmático da arte: “O enigma da criação artística é o próprio enigma da vida”; “O enigma da arte é o enigma da vida vista como artista” (1995, p. 196). Enigma sem solução que mostraria a lição da leitura freudiana de Leonardo: a aceitação de uma “necessidade” (*Ananké*) que não privilegia o artista.¹³⁶

Kofman e Ricœur reconhecem a riqueza da abordagem freudiana da arte, mas não

¹³⁵ As diferenças entre Kofman e Ricœur ficam explícitas a partir do tema da sublimação – “título de um problema, nome de uma solução” (2010d, p. 195). Os defensores das análises de Freud sobre a arte se afastariam a partir da crença no êxito da teoria da sublimação para o enigma da arte (Kofman) e no êxito do objeto artístico em recolocar o duplo enigma criação/sublimação (Ricœur). Aqui, tratar-se-ia da criação da obra de arte enquanto fronteira entre o espaço fantasmático e o espaço cultura – “[...] da Vinci não recria a recordação da mãe, ele o cria como obra de arte ao criar o sorriso segundo Leonardo (2010d, p. 194 [alterada]). Esta afirmação de Ricœur, na sequência da última, talvez tenha Kofman como interlocutora: “Não é mais possível, aqui, opor o que Freud faz ao que ele diz. Ele faz coincidir uma dificuldade efetiva da interpretação com uma dificuldade teórica da metapsicologia. [...] A sublimação estava então antecipada na função universalizante do modelo estético do sonho. O sentido do sonho não estava aí somente menos dissimulado e, por essa razão, mais legível, mas produzido como sentido num espaço distinto do espaço fantasmático, no espaço cultural. Que a sublimação tenha permanecido um grande enigma para o próprio Freud, as alusões episódicas a esse problema o confirmam muito fartamente” (2010d, pp. 194-195). A partir disso há um ponto em que pode-se tomar Freud “ao pé da letra” a respeito dos escrúpulos, naquela paráfrase que começa o artigo, algo é “psicanaliticamente inacessível”, mas a partir do qual o filósofo conclui que os “limites são móveis como a própria investigação e, neste sentido, indefinidamente ultrapassáveis” (2010d, p. 196).

¹³⁶ A “leitura sintomal”, portanto, está empenhada em mostrar que Freud promove a passagem de uma concepção teológica para a concepção científica por meio da interpretação da arte; que ele “[...] denuncia até em suas últimas trincheiras a ilusão teológica e descobre como fundamento da atividade artística o narcisismo” (1995, p. 197). Kofman conclui que, tal como Nietzsche, Freud entende que “o mundo é apenas ‘um jogo de crianças’ inocente, dirigido pelo acaso e a necessidade, e a verdadeira arte é a da vida que, em seu eterno retorno, repete na diferença dores e alegrias, ‘criações’ e ‘descriações’” (*Ibid.* p. 198).

lidam da mesma forma com os limites da psicanálise e afastam-se nas conclusões. Kofman, na sua leitura, talvez estetizante, de Freud, o lê para ler o “enigma da arte” como enigma da vida. Ricœur, que irá “ler” uma obra de arte para melhor ler Freud, incorpora certos limites da psicanálise afirmados por Freud, tratando-se ainda da defesa das análises sobre arte. Afirmar o acesso parcial à criação oferecido pela análise da “elevação” do fantasma do abutre à obra, o modo de Ricœur abordar a figura produzida por da Vinci como inovação figurativa, abre possibilidades para entender as análises de Freud da arte, mas não as ratifica sem questionar os limites da psicanálise – e a possibilidade de superá-los enquanto teoria da interpretação.

Foi a partir da análise de outros textos freudianos que Ricœur analisou, em *MHO*, uma obra de arte em uma “[...] espécie de excursão que arrisco além – ou melhor, aquém – de Freud” (2007, p. 90). Analisarei parte desse excursão que inicia no capítulo sobre os usos e os abusos da memória. Na análise da “memória impedida” em um nível patológico, Ricœur aborda o “trabalho de rememoração” a partir de dois textos de Freud, comparando “Recordar, repetir e elaborar” (1914) e *Luto e melancolia* (1915). Do primeiro, ele destaca a imagem da “arena” como um domínio intermediário entre a patologia e a vida real. Trata-se do “lugar” em que o analisando pode manifestar livremente a perda do objeto de afeto, em que pode, sobretudo, “trabalhar”, lembrando-o sem repetir (2007, p. 85). A comparação se dá a partir da possibilidade de falar do “trabalho” de luto em sentido análogo ao trabalho de lembrança. Ricœur enfatiza o papel do trabalho de lembrança no de luto e a implicação entre eles na análise de Freud.

Ricœur destaca o problema, recuperado depois no plano da memória coletiva, que Freud indica como sendo a propensão de ir do luto à melancolia. E a melancolia é descrita como desastre: o ego está desolado, o indivíduo lacera-se e rebaixa sua autoestima. Segundo Ricœur, a conclusão de Freud é esta: “Não entendemos nem um nem outro fenômeno” [nem o luto nem a melancolia]” (2007, p. 87). E surge a questão que insere a obra de arte na análise a partir de *Saturn and melancholy*, texto clássico da iconologia: “Deve-se mesmo abandonar a melancolia aos médicos, psiquiatras ou psicanalistas? Será ela apenas uma doença mental? Para quem leu *Saturn...*, a redução nosológica da melancolia é inaceitável” (2007, pp. 87-88). Segue-se uma série de considerações sobre a história da melancolia que resultam na proposta de ler uma obra de arte: “[...] é na gravura de Dürer intitulada *Melancolia I* que todas as tentativas de reabilitação de Saturno e da melancolia se cristalizam. [...] ‘Leiamos’ a gravura” (2007, p. 89).

Sua análise da obra, à primeira vista, não surpreende, os símbolos na gravura são lidos da maneira, pode-se dizer, esperada: bolsa indica dinheiro, chave indica poder. Segundo

ele, são interpretações posteriores da gravura de Dürer, influenciadas pela história da melancolia, que a tornariam útil para revelar a acídia como uma espécie de complacência para com a tristeza, além de revelar o fundo moral da melancolia (2007, p. 90). Seguindo tais considerações históricas, Ricœur analisa as figuras poetizadas e uma releitura da melancolia por meio da poesia e da música que possibilitaria “restituir-lhe sua profundidade enigmática que nenhuma nosologia esgota” (*Ibid.*). Ele afirma que a imagem poética viria complementar o trabalho de luto promovendo a memória “feliz”. Ricœur parece defender a extrapolação da cena psicanalítica inicial, a “arena”, e afirma que Freud teria se arriscado ao extrapolar as categorias patológicas que propôs:

E o que dizer do *Moisés de Michelangelo* e de *Uma lembrança de infância de Leonardo da Vinci*? Nenhum escrúpulo deve, pois, nos deter deste lado. A transposição [das categorias patológicas ao plano da memória coletiva] foi facilitada por certas reinterpretações da psicanálise próximas da hermenêutica, como se vê em alguns trabalhos antigos de Habermas, nos quais a psicanálise é reformulada em termos de dessimbolização e de ressimbolização, e nos quais a ênfase recai no papel das distorções sistemáticas da comunicação no plano das ciências sociais. A única objeção que não foi respondida nas interpretações hermenêuticas da psicanálise diz respeito à ausência de terapeutas reconhecidos nas relações inter-humanas. Mas não se pode dizer, neste caso, que é o espaço público da discussão que constitui o equivalente do que do que se denominava mais acima a “arena” como região intermediária entre o terapeuta e o analisando? (2007, pp. 91-92).

Ele afirma que a “arena” é mais que o elemento de uma analogia com o “espaço público” tratado por Habermas. A transição da esfera privada do luto para a esfera pública e coletiva do trauma se daria para além da analogia, seria um fato verificável, por exemplo, na história de violência dos povos.

Ricœur, ao arriscar-se pela análise da gravura para comparar os textos de Freud, avança na compreensão dos escrúpulos freudianos. Isto é, ao retomar a história da melancolia, desde a antiguidade ligada à da criatividade, o gênio melancólico e seu humor característico, ele persegue o fio entre a noção de melancolia e a de criação artística ignorado em *Luto e Melancolia*. Foi necessário dar atenção ao seu esforço de “ler” a obra de arte para ler Freud, como é necessário dar crédito à possibilidade da psicanálise e da hermenêutica ultrapassarem seus limites. Reconhecer limites é o ponto de partida para teorias da interpretação ampliarem os seus domínios. O ponto relevante, lembrando a defesa anterior das análises de Freud, é que a partir da analogia entre o sonho, privado, e a obra de arte, pública, poderíamos questionar se a leitura de uma obra de arte para ler Freud não desempenha uma função além de incentivá-lo ao risco do excursão. Na análise da transposição das categorias patológicas, a aproximação entre “arena” e “espaço público” partiu da imagem da “arena” como domínio intermediário entre a patologia e a vida real. A hermenêutica não pode ocupar-se da obra de arte e ampliar a sua esfera de análise de outra forma a partir dessa aproximação?

Consideremos a afirmação de que a ficção “tem uma existência pública de obra de arte ou de linguagem” para questionar se na “obra” do sonho é necessariamente o contrário. A analogia entre “trabalho do sonho” e arte pode ainda ser desenvolvida a partir da busca pelo “sonho típico”, que Ricœur afirma diferir da procura do estereótipo. A construção do “tipo” por meio da abstração da história singular seria a aposta na singularidade do “uso” pelo sonhador. A “encenação” seria universalizada na prática analítica pela comunicabilidade, seu *récit* comunicaria a singularidade de um imaginário. Em relação ao intérprete, o “tipo Moisés” da análise de Freud seria mantido para aproximar “tipo” e “estilo” (por exemplo, da Vinci ao criar o sorriso *léonardesque* por meio da obra de arte como a inovação figurativa).¹³⁷

Embora seja o esboço de uma aproximação para a investigação sobre a relevância da interpretação de Ricœur da psicanálise para analisar a arte, ele ajuda a desfazer o mal-entendido que *Lectures* deixou a respeito da definição de sonho como forma do imaginário difícil de distinguir da alucinação patológica. A afirmação de Ricœur de que “nos sonhos, fundamentalmente não trabalhamos” é um contrassenso se contrastada com a sua leitura do “trabalho do sonho”. Independente do seu entendimento de que a teoria do imaginário de Sartre enfatizaria as imagens do sonho e as alucinações a partir de um imaginário acrítico, o reforço da ligação entre ficção e sonho aponta o *status* do sonho na sua teoria da ficção. Deve-se buscar, por tal reforço, enriquecer a analogia entre a arte e o sonho (obras/trabalhos).

É suficiente para estabelecer a partir das sugestões de Ricœur a triangulação entre o imaginário estético, o onírico e o social? Entre o primeiro e o segundo, nos apoiamos na introdução da ficcionalidade e no “comércio primitivo” entre *Dichten* e *Phantasieren*, que dá coerência à leitura das análises de Freud sobre arte. Quanto à interpretação da articulação entre “força” e “sentido” na obra de arte, é incerto se basta para afirmar que sua hermenêutica transitaria do imaginário onírico ao estético. Já entre o imaginário onírico e o social, recorde-se da análise de Jean-Luc Amalric sobre a transição entre a ideologia e a utopia para perceber a extensão analógica entre os imaginários. Nessa análise, trata-se de aproximar a dialética do

¹³⁷ Ricœur afirma no artigo “La fonction herméneutique de la distanciation”: “Um estilo é a promoção de um viés [*parti pris*] legível em uma obra que, pela singularidade, ilustra e exalta o caráter de evento [*événementiel*] do discurso; mas tal evento não deve ser buscado em outro lugar senão na própria forma da obra. Se o indivíduo é teoricamente inapreensível, ele pode ser reconhecido como a singularidade de um processo, de uma construção, em resposta a uma situação determinada” (1986b, p. 109). Cabe aqui a sugestão de refletirmos sobre a distinção de Granger entre individuação e estereótipo para a “encenação” do sonhador na leitura de Freud, sobre o que ela auxiliaria para uma analogia entre a arena e o espaço público já no âmbito da obra de arte – do objeto para fins estéticos.

imaginário social à dialética do imaginário onírico.¹³⁸

A extensão entre o imaginário estético e o social acusaria a falta de uma dimensão estética na hermenêutica de Ricœur que enfatizasse o seu aspecto visual e fizesse jus ao papel da figurabilidade nessa teoria da interpretação. Por isso, a expectativa que a análise do “espaço público” da obra de arte possa efetuar-se na transição da esfera privada para a pública é apresentada como uma sugestão a ser construída junto de tal dimensão. Em resumo, a leitura de Ricœur da psicanálise permite compreender certos limites de sua hermenêutica no âmbito da experiência estética. Seria necessário construir por meio dessa compreensão a ideia mesma de “acréscimo de sentido” como resultado da leitura ampliadora das “mediações imaginárias” e, desde essa leitura, colocar em questão o “primado da linguagem sobre a imagem”.

Ricœur encontra na interpretação da figurabilidade em psicanálise uma noção de imagem relativamente autônoma à linguagem. Devemos pensar se o estatuto dessa imagem poderia ser estendido à inovação semântica e ao poder “*pictural*” da metáfora – se a análise da “descoberta” que a linguagem trabalha no nível figurativo permite tomar a metaforicidade como um regime *pictorial* de visualização. Rodolphe Calin, no seu artigo sobre a *charnière* da imagem e da linguagem, destaca a relação entre essa noção de imagem e o esquematismo linguageiro na inovação semântica para concluir que a articulação entre linguagem e imagem conduz por dois caminhos até o esquematismo da imaginação produtora na hermenêutica de Ricœur.

Evitamos a insistência naquele caminho em que a atribuição metafórica precede e orienta a imagem, caminho contrário à leitura de Ricœur da psicanálise e sua nova articulação entre linguagem e imagem. Ao propormos a conexão entre tal leitura e o papel da analogia na definição aristotélica da metáfora retórica, o poder de “pôr sob os olhos”, não está garantida a extensão da sua interpretação da figurabilidade à inovação semântica e ao poder “*pictural*” da metáfora. A aposta é que tal extensão poderia ser sustentada em uma figuração estética na obra de arte. Porém, a aproximação da metaforicidade ao regime de visualização da arte é um trabalho a ser realizado.

¹³⁸ Isto é, a dialética entre “força” e “sentido”, cf. Amalric (2014, p. 11). A analogia entre o imaginário individual e o coletivo, é encontrada, ele informa, no artigo de Ricœur “Civilisation universelle et cultures nationales” (1955). Afirma Amalric: “Assim, parece que a analogia entre o simbolismo do inconsciente tal como ele se apresenta [à ler] no *imaginário onírico* e o simbolismo específico do *imaginário ideológico* poderia ser levada muito mais longe. [...] Em seu funcionamento operacional, a ideologia parece implicar constantemente uma certa mistura do infra-linguístico (na medida em que ela veicula imagens e símbolos capazes de nos afetar e de mobilizar nossa ação) e do supra-linguístico (na medida em que ela se expressa em narrativas [*récits*] identitárias e não cessa de apelar aos recursos da retórica)” (2014, p. 21).

Pensar o processo metafórico enquanto regime figurativo é buscar a noção ampla de ficcional na qual o discurso figurado é tomado como obra de “acréscimo de sentido”. Recordando o encontro entre o verbal e o visual na *quasi*-linguagem do inconsciente, tais discursos instituem um regime figurativo “*en deçà*” da inovação semântica. Ricœur oferece esta lição sobre a “figurabilidade fundamental”: o “império da imagem sobre a linguagem” está em obra no reino de uma linguagem figurável. É o que diremos do discurso metafórico.

Ao considerar, neste capítulo, a análise de Ricœur de uma teoria da imagem em psicanálise e da “estética freudiana”, entendo que elas ampliam sua análise dos fenômenos de “acréscimo de sentido” ao incluir novas demandas de explicitação da produtividade ficcional. A defesa da função da “figurabilidade” na psicanálise teria relevância para considerar uma alternativa à ontologia defendida na teoria da ficção em *Lectures*. Sua investigação sobre a referência produtiva nos levará até a dialética que poderia abarcar os fenômenos abordados nela. É a dialética da *depiction*. Ricœur a afirma na defesa da produtividade da ficção a partir do elo entre o significado e o sentido *depicted* na imagem. Nesse sentido que entendo a afirmação sobre a possibilidade de haver resíduos do sonho na imagem poética: “O fato importante não é a sua presença, mas o seu envolvimento no processo de inovação semântica. A dialética é entre inovação semântica e *depiction*” (L16, p. 322).¹³⁹

¹³⁹ Conferir a citação completa: “O significado é *depicted* sob o *recurso de*. Essa é a maneira concreta da dicção poética. Podemos dizer que o significado não é apenas esquematizado, mas *depicted*, e podemos ler o sentido na imagem *depicted*. Todas as impressões residuais que a psicologia chama de imagens são incorporadas através desse processo. Assim como no sonho existem resíduos diurnos, como Freud nos disse, existem resíduos diurnos e talvez também resíduos de sonho na imagem poética. O fato importante não é a sua presença, mas o seu envolvimento no processo de inovação semântica. A dialética é entre inovação semântica e *depiction*” (L16, p. 322).

Capítulo 8 A autonomia da experiência estética: inovação semântica e *depiction*

Em *Lectures*, Ricœur inclui as obras de arte como exemplos de produtividade da imaginação, dessa forma, para nós, ele inclui a pintura no escopo da resposta à seguinte questão: em que medida as suas investigações sobre os fenômenos de “acréscimo de sentido” concernem aos modos de redescrever o mundo por meio de modelos de representação diversos ao da tradição filosófica?

Ao colocar tal questão, considero necessário dividir a resposta em dois capítulos: neste, mostrarei que a dimensão estética da hermenêutica de Ricœur é o lugar privilegiado para utilizar o vocabulário da sua avaliação da reflexividade da linguagem em Wittgenstein; abordarei as condições para que a experiência estética seja incluída nesse vocabulário. No próximo capítulo, analisarei o “acréscimo de sentido” nas obras de arte figurativas a partir da comparação entre Ricœur e M. Merleau-Ponty. Os capítulos sobre a dimensão estética da hermenêutica unem-se a partir da dialética entre inovação semântica e *depiction*.¹⁴⁰

A questão colocada por mim é derivada de outra, lida na entrevista concedida por Ricœur a C. E. Reagan, em suas afirmações sobre as interpretações fornecidas pelo pintor na perspectiva da referência da criatividade: “qual é o destino do conceito de realidade quando ele é libertado do jugo da tradição representacional?”

[...] há muitas interpretações [*renderings*] de nossa relação com um mundo; quando o pintor, por exemplo, tenta dar uma nova interpretação de uma paisagem, há outra relação com essa paisagem que não é abalada pelo fato de ele lutar com a tradição anterior em pintura. Pois ele continua com uma relação pragmática com o mundo e também com uma relação perceptiva com o mundo. É nesse sentido que podemos

¹⁴⁰ Conferir o verbete *depiction* no “dicionário de intraduzíveis” organizado por Barbara Cassin: “O inglês e o francês distinguem do mesmo modo entre descrição [*description*] e narração [*narration*]. Mas, em inglês, a descrição também pode ser oposta à *depiction*, este segundo termo tendo então uma conotação visual que contrasta com a conotação verbal de descrição. Esta segunda distinção não tem equivalente em francês. Se o francês consegue distinguir o ato de *dépeindre* daquele de descrever [*décrire*] ou de narrar, desses três verbos, *dépeindre* é o único para o qual não há substantivo. Onde o inglês diz *depiction*, o francês diz representação [*représentation*]. Daí a dificuldade em traduzir para o francês a distinção entre *depiction*/representação que, como aquela entre *depiction* e descrição, desempenha um papel muito importante nas teorias estéticas desenvolvidas a partir da filosofia analítica. Isso é o que recentemente levou à introdução do termo *depiction* na linguagem filosófica francesa” (2004, p. 288). Em suma, em inglês, *depiction* tem conotação visual e difere de *description*, o verbo francês *dépeindre* manteria a conotação visual, mas a dificuldade de explicitar a relação entre o termo inglês *depiction* e o francês *représentation* permanece. Uma ênfase no radical da palavra em negrito fornece indícios da distinção entre o plano verbal da escritura e o plano visual da pintura, sendo que a dificuldade resulta na reunião dos planos (inglês: *depiction* oposta à *description*; francês: *dépeindre* oposta à *décrire*). Em português, certas soluções na tradução das obras de Ricœur alcançam êxito, sempre dependente do contexto, por exemplo, ao seguir *MHO*, *depiction* foi traduzido por “representação pictórica”. Porém, encontramos na mesma obra *depiction* traduzido por “retratar”. Para o percurso filosófico do conceito *depiction*, mais extenso na tradição filosófica anglo-americana que na tradição francesa, cf. a entrada *depiction* na [Stanford Encyclopedia of Philosophy](#).

dizer que há um pano de fundo de descrição para qualquer nova tentativa de redescrever algo. Mas, mais uma vez, acho que talvez seja depois do livro de Rorty [*A filosofia e o espelho da natureza*] que podemos ter razões mais importantes para abandonar a confusão de descrição, se é verdade que a palavra “descrição” nos compromete com uma teoria da representação enquanto conhecer o mundo. Não vejo porque o pano de fundo da descrição que fornece uma nova interpretação do mundo deveria ser representação nesse sentido. Quanto a mim, minha própria abordagem ao problema da metáfora e da narrativa é dizer que há uma refiguração de nossa maneira de ver as coisas que, em um sentido, não é mais descrição e, certamente, não mais representação no sentido de Rorty. É uma referencialidade de criatividade [*creativity referentiality*]. Então, o problema daquilo que poderia ser uma referência criativa à realidade é levantado e devemos perguntar: qual é o destino do conceito de realidade quando ele é libertado do jugo da tradição representacional? (Ricoeur apud Reagan, 1996, p. 107).

A “referência produtiva” é o início da sua resposta. A partir dessa noção é que formularemos as nossas sobre a investigação da produtividade da linguagem e da imaginação no que diz respeito à dimensão estética e à dialética entre inovação semântica e *depiction*.

Essa dialética, relacionada à “referência produtiva”, parece-me mais adequada aos compromissos que a hermenêutica de Ricoeur assume a partir da produtividade da linguagem e da imaginação. Parto da sua sugestão de que o “ver-como” ajuda a esclarecer o significado do que é imaginar, e considero essa “pista”, como ele chamou, pelo viés da aproximação entre o “jogo de linguagem cotidiano” de Wittgenstein e a “linguagem sedimentada” de Merleau-Ponty, percurso sugerido ele. Em *Lectures*, Ricoeur afirmou que “Não há linguagem inocente” (L9, p. 178). Entende-se que não há linguagem inocente assim como “não há olho inocente”. A referência à teoria de E. H. Gombrich indica a continuidade das funções do “ver-como” na obra de arte e na obra de linguagem para a dimensão estética da sua hermenêutica. Essa articulação entre teoria da ficção e luta pela linguagem – em direção à estética – terá uma das suas fontes na análise do “ver-como”. Ela preservará domínios e experiências do ver em que a imagem não se submete ao aspecto linguístico da experiência – o que foi captado na sua análise dos textos de Freud.

Em resumo, é necessário avaliar a abertura oferecida pelos vocabulários próprios à experiência de ver e de imaginar. São fornecidas assim condições de os reorganizar a partir de uma investigação que une questões epistemológicas e estéticas e na qual a hermenêutica arriscaria perder a sua identidade. Em “*Logique herméneutique*”?, artigo de 1981, Ricoeur avalia o custo da radicalização ontológica do compreender para as pretensões epistemológicas e críticas da hermenêutica; ele mostra como Heidegger, ao enraizar a questão do sentido, da compreensão, e da interpretação, no *Dasein*, subverte o estatuto metodológico alcançado por W. Dilthey. Perder-se-ia o foco da investigação, a saber, as condições de possibilidades do discurso hermenêutico – e o resultado da fundamentação da compreensão a partir de um *logos* alheio à metodologia seria a subordinação da epistemologia à ontologia.

Segundo Ricœur, a hermenêutica deve investigar as condições de possibilidade de seu discurso e avaliar as dificuldades que o enraizamento heideggeriano causa à hermenêutica concebida a partir da sua capacidade de retornar às questões sobre o sentido, a compreensão, e a interpretação. Ele sugere uma reformulação da hermenêutica que pode promover outra fundamentação – propõe pensar as vantagens da filosofia da linguagem de Wittgenstein visando a questão das condições de possibilidade do discurso hermenêutico. Ricœur faz isso sem concordar com análises que, a partir da ideia restrita de forma lógica da linguagem, afirmam que as proposições hermenêuticas não têm sentido teórico. Se ele aponta as desvantagens da filosofia de Heidegger, não o faz sem reconhecer sua contribuição ao esclarecimento do “círculo hermenêutico”: “[sua] fraqueza epistemológica aparente deriva de sua força ontológica real. [...] Esse círculo não é vicioso, mas constitui a condição positiva do conhecimento mais original” (2011, p. 99).¹⁴¹

Ricœur reflete sobre as condições de possibilidade do discurso hermenêutico e sugere que ele poderia ser fundamentado a partir de uma “experiência compreensiva” – pode ser uma solução aos embaraços que referimos. A relevância dessa sugestão, portanto, é indicar um complemento e um corretivo a partir da filosofia da linguagem de Wittgenstein. A questão que apresenta a sugestão é sobre o significado da hermenêutica enquanto filosofia:

Seria, antes de tudo, uma *Kunstlehre* da compreensão languageira para a qual a interpretação dos textos continuaria a ser o modelo privilegiado? Ou a própria linguagem seria secundária em relação a uma “experiência compreensiva” que pode ser não verbal, como no caso do prazer estético [*jouissance esthétique*]? (2011, p. 142).

¹⁴¹ Enfatizo alguns aspectos negativos da influência de Heidegger na hermenêutica de Ricœur visando a noção de metafóricidade e de “verdade metafórica” que desejo alcançar, não pretendo narrar uma “tragédia hermenêutica” desde o advento de *Ser e Tempo*. A afirmação de Ricœur, nesse artigo, de que a distinção ontológica da analítica existencial entre *existentiaux* e categorias, entre modos de ser, “[...] chega à linguagem e ao discurso precisamente como diferença categorial. Desse modo, a hermenêutica não pode se subtrair à questão kantiana das condições de possibilidade de seu próprio discurso” (2011, p. 98 [alt.]) já aponta limites para a objeção a Heidegger. Do mesmo modo, a objeção de Ricœur tem alvo definido e difere-se da aproximação irrefletida com outras filosofias. Ele complementarmente a descrição do que separa a hermenêutica a partir de Heidegger do positivismo lógico, por exemplo: “[...] uma das tarefas da hermenêutica é preservar a diferença entre o disponível e aquilo para o qual há o disponível em geral. E é para preservar essa diferença que a hermenêutica apela a uma dimensão da linguagem que não acontece na análise proporcional e que, no entanto, é o lugar onde acontece o acordo prévio sobre o sentido do disponível e do não disponível” (*Ibid.*, p. 137). A questão da manipulabilidade do discurso merece detalhamento, sendo que demos exemplos de teorias que defendem as disputas retóricas, em alguns casos trata-se de simplificar a concepção de linguagem que está sendo discutida, disputada, em outros trata-se de ler as possibilidades atuais da concepção de linguagem de Ricœur sem negar as denúncias da razão técnica e instrumental, do controle, etc. A questão, afinal, como ele coloca no artigo, “[...] é saber se é possível falar de hermenêutica fora da tradição ‘hermenêutica’” (2011, p. 138). É a resposta positiva que tomo como pressuposto da minha leitura.

Para chegar até essa questão que acarretaria, segundo ele, em riscos para o que se entende por tradição hermenêutica, ele considera várias possibilidades. Há afirmações sobre a finitude da compreensão, lida em Heidegger, e a dificuldade da hermenêutica ser entendida como filosofia transcendental; sobretudo, há afirmações sobre convergências e divergências entre Heidegger e Wittgenstein a partir da analogia entre “modos de ser” e “formas de vida”.

Em *Lectures*, Ricœur afirmou que ambos lutam contra os limites da linguagem, agora ele afirma que uma aproximação seria encorajada pelos seus herdeiros, que teriam a metafísica clássica como adversário comum. Ainda que exista, afirma, “um abismo” entre eles, e pareça impossível pensar a hermenêutica nos termos de uma reflexão transcendental a partir das *Investigações lógicas*.¹⁴² Como indiquei a partir de uma anedota, há abismos que podemos pular, e seria a via curta da aproximação entre eles. Outros demandam um discurso “*en abîme*”, e seria a via longa. Há, segundo Ricœur, a possibilidade de aproximar a tradição hermenêutica da “hermenêutica dos jogos de linguagem”. Ele afirma que nessa aproximação, sugestão de J. Zimmermann, a segunda estaria apta a fazer a crítica dos seus preconceitos: “É por esse preço que essa hermenêutica [dos jogos de linguagem] traz um complemento e um corretivo à hermenêutica [tradicional]” (2011, p. 140). A aproximação procederia a partir das convergências entre elas e resultaria no complemento e no corretivo à tradição hermenêutica: o complemento é o parentesco entre afirmações de Heidegger e de Wittgenstein sobre a autonomia de linguagem; o corretivo, Ricœur afirma ser mais relevante, concerne à liberdade da hermenêutica de Wittgenstein em relação à questão da historicidade; incluí-la na outra resultaria na contestação do privilégio da historicidade das mediações languageiras (*Ibid.*).

Ricœur enumera os riscos da ênfase na prática cotidiana do discurso para a hermenêutica: divórcio, perda de identidade, mas também a ramificação do próprio conceito de hermenêutica. Aqui surge a questão, citada acima, sobre a possibilidade de a hermenêutica ser fundamentada a partir de uma “experiência compreensiva”. As ramificações referem-se aos termos da questão e mostram opções, porém, a hipótese da “experiência compreensiva”

¹⁴² Cf.: “Mas cava-se um abismo precisamente entre uma crítica que dissolve o problema como uma ilusão metafórica e um pensamento que vê na tradição especulativa do Ocidente formas dogmáticas alienadas que podem ser reconduzidas a uma forma mais original. Essa diferença profunda de apreciação do passado tem por consequência uma apreciação me diferente da própria tarefa da filosofia. Se é difícil definir a hermenêutica em termos de reflexão transcendental, essa definição não é problemática, mas simplesmente impossível a partir das *Investigações filosóficas*. Aos olhos da filosofia hermenêutica, a teoria dos jogos de linguagem é incapaz de refletir sobre suas próprias condições de impossibilidade. Se o discurso é sempre considerado dentro de um jogo de linguagem, como a reflexão sobre essa condição languageira é possível? Se a compreensão do ser se identifica com um jogo de linguagem, em qual jogo de linguagem ele é dito?” (2011, p. 139).

tornaria secundárias a mediação histórica e a noção de texto como modelo privilegiado da compreensão. Há a alternativa da tradição hermenêutica apelar à uma terceira disciplina, crítica ou dialética, para fornecer explicações e manter sua cientificidade. Há a alternativa final de pleitear “[...] um conceito de cientificidade distinto do conceito (ao menos anglo-saxão) de ciência, mas [que] renega sua própria tese da prioridade da pré-compreensão sobre a reflexão” (2011, p. 220). O leitor reconhece nessas alternativas o percurso da hermenêutica de Ricœur: as questões de Dilthey, da tradição de Heidegger e Gadamer, da teoria crítica de Habermas, e da análise linguística de Wittgenstein.

Nossa proposta é adiar a confirmação da prioridade da pré-compreensão por meio dos desvios já conhecidos, o “prazer estético” é um exemplo de experiência de compreensão, seria uma alternativa para os impasses dessa hermenêutica. Nos termos do artigo, ela é ligada à estética da recepção (H. R. Jauss) e adicionaria outra dimensão à tese da pré-compreensão: “A noção de prazer estético acrescenta uma dimensão nova, não estritamente linguageira, à pré-compreensão do mundo na qual se enraízam todos os saberes” (2011, p. 122). Trata-se da hermenêutica literária cuja referência antecipa a noção de experiência estética lida em *TR* como identificação da “recepção do texto com a própria ação de lê-lo”. A noção é ligada à ideia de irrealização da subjetividade por meio do texto ficcional e à refiguração do mundo do leitor a partir do “mundo” do texto, em suma, trata-se da fenomenologia do ato de leitura.¹⁴³

Segundo Ricœur, a mediação da leitura é um elemento ausente em *MV*, sendo que a estrutura dialética do ato de leitura nutre a aproximação entre a hermenêutica literária e a “estética da recepção”. Há elementos em *TR* úteis para a dimensão estética da hermenêutica, alguns já abordados: o “estilo” como a solução singular de um problema; a analogia que permitiria falar do “trabalho do sonho”. Um capítulo encerra com a sugestão de que a pintura não-figurativa é exemplar da refiguração de nossa visão do mundo.¹⁴⁴

¹⁴³ Ricœur considera o termo “estética” na acepção grega de *aísthesis* como *ser afetado*. Trata-se de restituir ao termo estética a amplitude de sentido que a *aísthesis* grega lhe confere. Cf.: “[...] a exploração das múltiplas maneiras como uma obra, ao agir sobre um leitor, o *afeta*. Esse ser afetado tem de notável o fato de combinar, numa experiência de um tipo particular, uma passividade e uma atividade que permitem designar como *recepção* do texto a própria *ação* de lê-lo” (2010b2, p. 285).

¹⁴⁴ Cf.: “Não é a pintura menos figurativa que tem mais chances de mudar nossa visão de mundo?” (2010b, p. 309). Citação que referimos no capítulo 1. Trata-se do capítulo “Mundo do texto e mundo do leitor” e que pode levar à consideração sobre uma dimensão estética na hermenêutica a partir da estrutura dialética do fenômeno de leitura. É o que propõe Samuel Lelièvre (2020) ao abordar a “estética da leitura” e a hipótese de que tal dimensão complementaria a poética baseada na tríplice *mimesis*. Ele avalia as interpretações de Ricœur da fenomenologia do ler e da “estética da recepção” que conduziram à hermenêutica literária. A “estética da leitura” fundamenta-se na função da refiguração na experiência estética. Lelièvre pressupõe que o uso do termo “estética” em *TR*, na

O percurso do artigo, que toca no tema da compreensão estética e da hermenêutica literária, aos elementos estéticos em *TR*, nos leva a considerar se a compreensão literária não pode servir de modelo para a primeira de modo que possamos unir as afirmações sobre a dimensão estética da hermenêutica. Não creio que seja a solução para os problemas apontados e proporei uma alternativa. As afirmações sobre a estética da recepção antecipam uma ideia ampla de metaforicidade já considerada por Ricœur. É a ideia da metaforização das emoções enquanto o fenômeno em que elas são “retidas e superadas na experiência estética”. Essa ideia reforça uma proposta focada na *kátharsis* como modelo da compreensão estética, é uma defesa desse modelo a partir do paradigma narrativo.

A proposta foi realizada por Eugene F. Kaelin em “Paul Ricœur’s aesthetics: on how to read a metaphor” (1995) e diz respeito à “estética da metaforização afetiva das emoções” a partir da análise do uso estético do discurso. É relevante que ela tenha recebido uma resposta na qual Ricœur descreve essa metaforização das emoções. Ele afirma que o conceito de metaforicidade seria expandido a partir dessa experiência, embora também questione a restrição da sua dimensão estética ao “prazer”:

O tratamento separado desses procedimentos [da inovação semântica] não deve mascarar o que está em questão em uma metaforização que se espera incluir a ficcionalização narrativa em seu espaço poético. Não se deve, portanto, dizer que o referente último do prazer estético é a criatividade comum à metaforização de sentimentos e à ficcionalização de enredos narrativos? Essa seria a melhor maneira de dar à própria *kátharsis* um escopo igual ao da metaforicidade que irriga todas as formas de inovação semântica, sem assim abolir as características próprias à *kátharsis* trágica (Ricœur apud Kaelin, 1995, p. 258).

A resposta mostra o benefício da “ideia mais ampla da própria metaforicidade e,

acepção grega de *aisthesis*, não o restringe à sua acepção moderna. Além disso, segundo ele, o posicionamento de Ricœur em relação à teoria da obra de arte de Gadamer é relevante, mas seria um posicionamento menos incisivo do que o visto no artigo de 1981 sobre a “compreensão estética” – analisado acima. A questão é se a articulação entre leitura e estética abordada no tomo III de *TR* serviria à dimensão estética da hermenêutica de Ricœur. Por exemplo, a aplicação da tríplice *mimesis* ao campo da arquitetura é, no artigo de Lelièvre, argumento pela ultrapassagem de tal dimensão, isto é, um projeto de cidade poderia ser considerado no plano em que o estético mistura-se ao plano da memória pessoal (2020, p. 16). Analisarei a ênfase de Ricœur na função prática da obra de arquitetura na nota 167. Lelièvre mostra a relevância da noção de leitura para a discussão sobre a relação entre estética e hermenêutica: “A leitura coloca-nos de forma privilegiada ao lado da experiência estética; esta experiência torna-se significativa por meio das capacidades cognitivas e das regras induzidas pela atividade ou pelo ato de leitura. [...] Se uma compreensão é a condição de uma experiência estética, a evidência desta experiência pressupõe as interpretações relativas às modalidades do ato de compreender [...]” (2020, p. 17). Dessa perspectiva, uma tal dimensão estética caracterizada pela mediação por meio de fenômenos de “acréscimo de sentido”, seria algo adicionável ao rol das mediações, mas seria uma de segundo grau (*Ibid.*, p. 18). A perspectiva de que tal mediação indique a dimensão estética da hermenêutica de Ricœur na forma da “estética da leitura” é exploratória e resta a ser feita.

portanto, do prazer que lhe é atribuído” (*Ibid.*). Ampliando-se a função da metaforicidade na compreensão estética, nos moldes da poética, seria revelado o núcleo da sua reflexão sobre a inovação semântica incluindo a ficção narrativa.

A resposta mostra ainda o que *MV* sugeria: a defesa do paradigma narrativo seria renunciada na defesa da “verdade metafórica” por meio do “sentimento poético” articulado pelo poema. A análise de Kaelin segue a promessa dos fenômenos de “acréscimo de sentido” no que concerne à criação poética. Sua proposta condiz com o núcleo de criatividade da inovação semântica.

De forma similar, Yvon Inizan defendeu uma “vasta esfera” da poética de Ricœur pressupondo nela a dimensão estética e a função heurística do *mood*. Em “L’unité de la ‘vaste sphère poétique’” (2016), ele argumenta pela dialética entre *mood* e redescrição metafórica segundo uma noção de referência influenciada por N. Goodman. Para Inizan, um horizonte de reflexão sobre a arte pode ser aberto pelo modelo da dupla orientação (emocional e descritiva) do ato poético. Além disso, essa dupla orientação faria parte de um esforço metodológico na poética de Ricœur: a teoria da denotação generalizada viria corrigir a suspeita de subjetivismo que pesa sobre o *mood* (2016, p. 120).

Inizan encontra na sugestão de Ricœur, de que o *mood* é um modelo para o “ver-como” e para o “sentir-como”, o argumento para defender a unidade da “vasta esfera poética”. Ele afirma que a unidade pode ser ampliada até incluir a arte. Tal proposta remete para uma reflexão sobre o “ato criador” no qual a figuração, considerada a partir da “*mise en intrigue*”, é o paradigma para abordar a criatividade. A dimensão ontológica do sentimento, articulado pelo poema ou pela obra visual, e a função heurística do *mood* estariam nesse paradigma. As interpretações de Kaelin e de Inizan defendem a dimensão estética assumindo um vocabulário heideggeriano que Ricœur incorporou na sua hermenêutica e na sua teoria da metáfora a partir da análise do *mood*. Tal análise pode ser entendida como um redirecionamento ao enigma da criação artística e à inefabilidade da obra, isso implicaria em outro tipo de abordagem da arte nos termos da metaforicidade.

Como expus em diversos momentos, a proposta é desviar-se desse vocabulário e direção. É na análise do “sentimento poético” de fato que encontramos a hesitação e certo complemento diante da teoria da denotação generalizada lida em *MV*:

Não se deve dizer, então, que a esse *mythos* lírico é acrescida uma *mimesis* lírica, no sentido em que o *mood* assim criado é um tipo de modelo para “ver como” e “sentir como”? Falarei, neste sentido, de redescrição lírica, a fim de introduzir no coração da expressão, no sentido de Nelson Goodman, o elemento fictício que a teoria dos modelos põe em relevo. O sentimento articulado pelo poema não é menos heurístico que o enredo trágico. [...] o *mood* não é menos heurístico que a ficção em forma de

narração. O paradoxo do poético reside inteiramente no fato de que a elevação do sentimento à ficção é condição de sua manifestação mimética. Somente um humor mitizado abre e descobre o mundo. Se essa função heurística do *mood* é tão difícil assim de reconhecer, sem dúvida é porque a “representação” tornou-se o único canal do conhecimento e o modelo de toda relação entre o sujeito e o objeto. Ora, o sentimento é ontológico de outra maneira que à relação à distância. Ele faz participar na coisa (2000, p. 374).

O acoplamento do “ser-como” ao “ver-como”, que compõe sua aposta na experiência de pertencimento, é reforçado pela suspensão da referência a partir da experiência do “sentimento poético” articulado pelo poema. Nesse ponto da teoria da metáfora, a “*expérience d’appartenance*” é mais proeminente e o “*pouvoir de distanciation*” seria, à primeira vista, menos capaz de ser sustentado dialeticamente.

Para nós, significa reencontrar a dificuldade de pensar a correspondência entre a obra de arte e a emoção restituída por ela. Nesse sentido, a “veemência ontológica” afirmada na poética de Ricœur é estendida à arte em geral e o vocabulário heideggeriano retorna por meio da identificação do “estado de alma poético” ao elemento ontológico do “modo de ser”. Apesar da “veemência ontológica” defendida nessa poética ser estendida à dimensão estética nas propostas de Kaelin e Inizan, elas não originam tal extensão. Se o “prazer estético” é compreendido a partir do paradigma narrativo, a proposta estaria contida na alternativa que vimos no artigo de 1981.

Ao levarmos o modelo da compreensão literária para o da estética, o problema do paradoxo da referência metafórica é submetido às figurações narrativas a partir da estrutura da “tríplice *mimèsis*” proposta em *TR*. Ricœur afirmou que o conceito de referência, tal como o conhecemos em *MV*, não dá conta dessas figurações que devem incluir a perspectiva do tempo e da história. Pressupor um núcleo comum na reflexão sobre a inovação semântica amplia a teoria da metáfora ao preço de submetê-la à compreensão provida pela teoria da narrativa. Isso serviria à dimensão estética da hermenêutica de Ricœur se a auxiliasse a corrigir seus impasses, mas o que ela faz é indicar o apelo da hermenêutica a uma disciplina exterior que poderia os corrigir – o que os acenos à psicanálise e à teoria crítica exemplificam. Portanto, se estivéssemos tentados a aprofundar o papel da figuração a partir de *TR*, isso não se daria do ponto de vista da unificação da reflexão sobre a inovação semântica em torno dessa concepção de figuração.

O objetivo de considerar a inovação semântica a partir da autonomia estética da figuração falharia de antemão se não permitisse questionar os impasses da hermenêutica de Ricœur. Uma leitura da sua teoria da metáfora, tendo tal objetivo, pode avançar por meio da dialética de variações da “*depiction*”, trabalho independente do esclarecimento das aporias do

tempo ou da representação do passado. Buscarei a alternativa que faria jus à complexidade da reflexão de Ricœur, mas que preserve a “figuração estética” no sentido como a interpretamos. A dialética da inovação semântica e da *depiction*, desenvolvida a partir de um tema comum a *Lectures* e a *MV*, é relacionada ao paradigma da produtividade da ficção a partir da imagem e da figurabilidade nos fenômenos investigados por Ricœur. O ponto de partida é a dicção poética, mas a afirmação de que o significado pode ser lido na imagem “*depicted*” não a limita à esfera languageira, a referência aos resíduos do sonho na imagem poética já indicava isso.

A teoria da ficção proposta em *Lectures* oferece uma noção de imagem menos dependente da esfera da linguagem conforme a análise passa a focar as obras complexas da imaginação. A dialética proposta ali importa para a dimensão estética da sua hermenêutica a partir da metafóricidade. Ela atuaria nos fenômenos figurativos analisados a partir das obras de arte ao articular diversos conceitos de representação. Em *Lectures*, na sua análise de Wittgenstein, a proposta era passar da abordagem da imagem mental para a abordagem de obras complexas, e o conceito de *depiction* é relacionado à “apresentação” (*Darstellung*), o critério sugerido por Wittgenstein para a descrição da experiência visual na busca pela linguagem adequada para isso. Ao mesmo tempo, a afirmação de Ricœur de que “a unidade entre o conceito do que é visto e o que é visto” é lida pela afirmação de Wittgenstein segundo a qual “o conceito de ‘apresentação’ é bem elástico” (ver a nossa nota 98). O conceito de *depiction* relacionado à “apresentação” é aplicado nessa análise da imaginação da perspectiva da liberdade para descrever a experiência de “ver” – é a contribuição da análise linguística.

Na análise que Ricœur fez de Husserl, ele relacionava o conceito de *depiction* à neutralização da crença na existência do que é visto e que é exemplificada pela experiência diante da obra de arte (na parte em que afirma: “Novamente, temos a questão do que significa *depiction*”). O que importa aqui é que o conceito de *depiction* funcionaria – por exemplo, na gravura de Dürer – a partir da neutralização da percepção. Esse funcionamento diz respeito à noção de imagem na neutralização que exemplifica o não-existente da ficção; a noção é descrita por Ricœur de forma similar à definição de metáfora e, apesar de não relacionar a impertinência semântica e a pictórica, ele afirma que as características da imagem demandam uma teoria que inclua o não-existente da ficção em prol da imagem e à despeito da linguagem: “Nossa linguagem é derrotada no sentido de que na imagem há uma espécie de afirmação, mas também a destruição de uma afirmação. A imagem se afirma e se destrói na medida em que apresenta seu objeto como não sendo” (L12, p. 244). Afirmação que é dirigida mais a Sartre do que a Husserl e conclui a contribuição da análise fenomenológica como abertura

para a análise da pintura. É o que veremos no capítulo 9, mas já podemos conceber da abertura que, antes de estar na obra complexa, condição que Ricœur afirma, a referência produtiva necessita funcionar como *depiction* (“representação pictórica”).

Se, de fato, estar numa dialética própria é a condição necessária para que a relação entre o verbal e o visual funcione enquanto referência produtiva da ficção, a imagem se liberta conforme ela funciona no modo da *depiction*, ainda que não pareça romper com as exigências da imaginação verbal. Ricœur afirma uma *depiction* implicada na assimilação predicativa que nos permitira ler a inovação na imagem.¹⁴⁵ Nesse sentido, a relação verbal-visual seria o laço entre a síntese metafórica e o *depicting mode* do ícone. Considerada enquanto resultado dessa iconicidade, a *depiction* conforma-se ao fenômeno da imaginação que lhe corresponde. Nesse sentido, deve-se falar, como ele, de níveis de *depiction*, e considerar a sua avaliação de que o nível mais interessante, no que concerne à irrupção das imagens, é o da “reverberação”, da imagem como o “eco do sentido”. Como vimos, a referência é Bachelard.¹⁴⁶

Aqui reencontramos, a partir das *Lectures*, dificuldades que afetam a “*depiction*”. Ricœur afirma que os sentimentos poéticos rompem a oposição exterior/interior que estrutura as representações: “Os esquemas poéticos da vida interior são ao mesmo tempo *depictions* de modos de aparência da realidade” (L19, p. 376). Segundo ele, trata-se do “pertencimento” fundamental ao mundo expresso pela linguagem poética ao suspender a relação sujeito-objeto. E ainda: as emoções articuladas pelo poema suspendem a referência descritiva em prol de um

¹⁴⁵ Cf.: “Talvez possamos dizer que um elemento de *depiction* está implícito na assimilação predicativa. O momento da imagem surge quando temos não apenas o *insight* intelectual sobre a nova adequação, mas também lemos essa nova adequação numa certa *picture* da relação. A relação é *depicted* em *pictures*. Aparece algo em que lemos a nova conexão. É esta difícil ligação entre o verbal e o visual que apresenta a grande dificuldade para uma teoria da imaginação” (L16, pp. 318-319).

¹⁴⁶ Uma afirmação de Ricœur sobre a diferença entre a fenomenologia da imaginação de Bachelard e o seu próprio projeto ajuda a entender a lacuna que o primeiro visa preencher – ela diz respeito à relação entre poesia e ciência no que concerne à imaginação. Ajuda a entender também a diferença de “modos de falar” dessa relação, isto é, Bachelard oferece a perspectiva de desviar a análise dessa relação do campo da percepção e ao mesmo tempo oferece uma linguagem “semi-poética, semi-filosófica” sobre ela – por isso as dificuldades, adverte Ricœur, de citá-lo (L15, p. 304). Conferir: “Não afirmo ter oferecido um estudo de Bachelard e por uma razão fundamental. Ele nega a possibilidade de analisar poesia. Ele pensa que é apenas na epistemologia que podemos analisar; devemos falar poeticamente de poesia. O que me incomoda em Bachelard é que ele nunca tenta ajustar sua epistemologia e sua poética. Ele pensa que elas devem ser mantidas separadas e que não deve haver concordância. Ou poetizamos ou fazemos ciência. Se, entretanto, pudéssemos encontrar na linguagem poética alguns procedimentos específicos semelhantes aos de uma lógica da descoberta, talvez pudéssemos preencher essa lacuna. Para Bachelard, entre os procedimentos da imaginação na poesia e na ciência a fenda é intransponível. É principalmente contra essa afirmação que quero agora desenvolver a análise das diferentes estratégias da linguagem que exibem imagens e, pela exibição de imagens, abrem novas maneiras de ver as coisas. Quero desenvolver essa ontologia potencial” (L16, p. 309).

“modo de habitar o mundo” a partir da linguagem da evocação. Ele afirma: “Através da poesia eu habito o mundo no sentido que os aspectos que ela evoca já não são estranhos, uma vez que receberam sua linguagem, que não é a linguagem da descrição, mas da evocação” (L19, p. 377). Referi certos problemas de pressupor tal linguagem específica do “pertencimento” fundamental no capítulo 2. Vou retomá-los a partir da noção de *depiction*.

Segundo Ricœur, é devido a uma direção epistemológica reducionista, pois achata os objetos do mundo aos termos descritos pela linguagem, que a evocação é tomada como algo subjetivo. Já Husserl mostraria que “o mundo é o horizonte dos objetos”, não se reduz a eles, e nossa relação com a realidade seria anterior à redução do mundo aos objetos descritos. A questão é sobre a linguagem que protegeria essa relação – o “santuário” (*shrine*). Ricœur afirma: “A polaridade entre a linguagem comum e a científica não é satisfatória. Queremos também uma linguagem extraordinária, porque a linguagem comum é a linguagem da vida comum, e é a vida comum que está suspensa na linguagem poética” (L19, p. 377). Essa linguagem satisfaria a suspensão da vida comum pela linguagem poética, é um retorno e um aprofundamento no nível pré-objetivo. Entendo as afirmações de Ricœur a esse respeito como expressão poética de uma exigência de sua teoria da ficção, a saber, ela requer a crítica do conceito de objeto, embora permaneça sempre a tensão entre o pré-objetivo que é dito apenas poeticamente e a possibilidade de sua expressão filosófica. Aqui ele se mostra preocupado em ultrapassar o limite da expressão filosófica e entrar em um tipo de misticismo.¹⁴⁷

A aproximação entre teoria científica e teoria poética a partir do pertencimento, da participação fundamental ao Ser, etc. é o ponto onde a oposição entre invenção e descoberta é derrubada a partir da crítica da relação sujeito-objeto. O passo final de *Lectures* é ultrapassar a exigência de revisão dos conceitos de realidade e de verdade como adequação em direção ao conceito de verdade como manifestação (implicado na teoria da imaginação). Ricœur afirma: “[...] uma vez que um conceito de verdade como adequação pertence à relação sujeito/objeto enquanto a relação com a realidade em termos de pertencimento pré-objetivo tem mais a ver com um conceito de verdade como manifestação” (L19, p. 379). Isto é, passamos da crítica ao

¹⁴⁷ Cf.: “Quando essa reivindicação de controle é suspensa, ela não conduz ao desaparecimento do mundo, mas talvez, ao contrário, ao surgimento do mundo, embora não mais como um sistema de ferramentas e coisas manipuláveis. É muito difícil expressar isso filosoficamente sem retornar a uma espécie de misticismo, mas uma teoria da ficção aqui requer uma crítica paralela do conceito de objeto. Enquanto permaneceremos sob a pressuposição de que os objetos são a dimensão da realidade que são filtrados e organizados sob nossa rede conceitual, então podemos perder uma dimensão mais ontológica que não é objetiva no sentido de ser meramente emocional, mas no sentido de ser pré-objetiva. É este aspecto pré-objetivo, devo dizer, que é dito poeticamente” (L19, pp. 378-379).

compromisso com outro conceito de verdade e ao paradoxo da teoria da imaginação “ter que estar conectada com uma ontologia”, o que vimos, no capítulo 6, ser a conclusão de *Lectures*.

A referência produtiva da ficção resultaria nessa conclusão. Porém, pressupor que a reivindicação da ficção se dirige às implicações ontológicas dessa referência por meio da “linguagem extraordinária” é discutível. Aqui, a redescrição divide-se em linguagens opostas. Nossa aposta é que a dialética da *depiction* modula tal divisão a partir das obras visuais, da figuração estética na pintura. Podemos rastreá-la nas afirmações de Ricœur sobre a pintura abstrata exemplificar outra descrição do real ao representar qualidades não objetivas – ela também indicaria uma ontologia “sutil e indireta” contraposta à ontologia direta da pintura figurativa. Nesse sentido, o legado de *Lectures* em relação ao paradoxo assumido ali, é o de oferecer alternativas à orientação ontológica da ficção no vocabulário da “linguagem extraordinária”. Seria necessário distinguir entre a valorização do caráter epistêmico da obra de arte e o passo até o elemento ontológico das obras de ficção (L17, pp. 339-340).

Se a pintura inventa os sentimentos “representados” na tela, nunca fica claro se ela o faz no modo do “comme-si” ou do “être-comme”, nem qual seria o papel da descoberta na invenção. Qual é a linguagem mais propícia para lermos a articulação de sentido da pintura e compreendermos a experiência própria ao “ver-come”, experiência de “ver” o que é redescrito por ela? Considerar o aspecto pictorial da linguagem a partir da metaforicidade faria jus à reflexão de Ricœur sobre a reunião entre linguagem e pintura e indica uma resposta para essa questão. Foi o que encontramos a partir da noção de “aumento icônico” que corresponderia ao aumento da realidade. A noção diz respeito à conexão entre visão e linguagem desenvolvida a partir da produtividade dos fenômenos de “acréscimo de sentido”. A força produtiva da linguagem que opera no “ver-come” mostra quando a imaginação é produtiva. Exemplificada pela pintura, ela concerne à metaforicidade na qual a “apresentação icônica” confirma o aspecto criativo da linguagem assim como o da imagem. O exemplo da pintura acrescenta a indicação de que a produtividade da linguagem é captada por meio de seu aspecto pictórico, o qual é lido na imagem. A promoção da legibilidade do significado na imagem é uma responsabilidade da *depiction*.

A dialética da *depiction* permitiria manter a exigência de questionar o conceito de realidade como verificável apenas empiricamente e manter as reivindicações de verdade da poesia e da pintura. Mas elas são de ordem diferente – as reivindicações da pintura são fruto da figuração estética, as da poesia o são indiretamente. A dialética entre inovação semântica e “representação pictórica” é a que permite passar de uma a outra – metáfora como ícone verbal e imagem como esquema, ambos fornecendo um regime de visualização, ambas funcionando

por *depiction*. Na investigação de Ricœur da produtividade da linguagem e da imaginação, o funcionamento por *depiction* tem seu paradigma no “ver-como”:

O nível intermediário de *depiction* é, portanto, o mais interessante, entre o que chamamos de esquematização da atribuição metafórica e a imagem “livre” (ou mesmo “selvagem”). Este nível intermediário é o que Bachelard tinha em mente quando falou em “reverberação”. [...] Para dar conta do papel dessas imagens ligadas pelo significado, Marcus B. Hester transpõe a análise de Wittgenstein do “ver-como” do plano da percepção e da interpretação das figuras percebidas para o plano da leitura e da interpretação do poema lido. Ler o significado nas imagens é ver o significado como aquilo que a imagem descreve (1979, pp. 133-134).

A metaforicidade exemplifica o nível da figuração na poesia: o da dicção poética. Na pintura é outro funcionamento por *depiction*, nos sonhos, nos quais seríamos carregados até a linguagem a partir de imagens do inconsciente, é outro. Em *Lectures*, Ricœur se refere a “níveis oscilantes” de *depiction* captados por uma fenomenologia da leitura. Se acertamos em nossa aposta, a lição maior das suas investigações é mostrar como podemos nos deslocar entre os níveis de “representação” por meio da dialética entre inovação semântica e *depiction*.¹⁴⁸

Ricœur aplicou tal dialética em *MHO*, o exemplo foi a proposta de “ler” a gravura de Dürer. Sua interpretação da gravura o permitiu reler o texto de Freud, ler uma descrição da melancolia que a gravura “retrata” (*depict*). A persistência de *Lectures* na investigação sobre a imaginação relacionada à representação do passado surge na crítica à noção de *picture* e no apelo à fenomenologia de Husserl. No capítulo em que aborda a noção de “lembrança-imagem”, Ricœur introduz o conceito de *depiction* ao considerar a tradução de *Vorstellung* por “re-presentação”. Segundo ele, em Husserl, o termo deve ser distinguido dos “modos de apresentação”.¹⁴⁹ Afirma Ricœur:

¹⁴⁸ Como disse acima, a *depiction* conforma-se ao fenômeno da imaginação que lhe corresponde. Na citação anterior trata-se da *depiction* relacionada à dicção poética e referida em “The function of fiction in shaping reality”. Em *MV*, encontramos uma *depiction* equivalente ao francês *dépeignant* e também relacionada à dicção poética “Basta para o momento dizer que o verbo poético ‘esquematiza’ metaforicamente os sentimentos senão descrevendo [*dépeignant/depicting*] as ‘texturas do mundo’ [...]” (2000, p. 375); e também: “Dizer que representar é uma maneira de denotar é assimilar a relação entre um quadro e o que ele representa [*dépeint/depicts*] à relação entre um predicado e aquilo a que ele se aplica. [...] Assim, a representação pode pintar [*dépeindre/depict*] um inexistente: o unicórnio, Pickwick” (2000, p. 356). Em *Lectures*, Ricœur aborda a dicção poética de maneira mais sutil – por exemplo, nos serve de alerta sua afirmação de que Wittgenstein, como referi em outra nota, permanece sempre no campo da percepção e de que não haveria nada de produtivo no seu exemplo da imagem do pato-coelho. Porém, segundo ele, Hester mostraria a partir da sua aplicação do “ver-como” metafórico que “vemos *como* o que nós *pensamos como*” – eles seriam correlativos. Ainda tratar-se-ia de um nível comum da imaginação, apenas com as imagens “selvagens”/“fascinantes”, no vocabulário de Sartre, é que alcançaríamos um nível livre em que a imagem apresentaria suas próprias regras: “[...] A imagem já não *depicts* as relações que seguimos, mas as interrompe para mostrar a sua própria regra, que é a regra do fascínio, da ilusão” (L16, pp. 321-322).

¹⁴⁹ Nesse contexto da *Bild* e da *Phantasie*, a partir da *Husserliana* XXIII, Ricœur afirma a relação entre a herança grega da *eikōn* e da *phantasia* (a teoria platônica da *eikōn* e a teoria aristotélica do

[...] retratos, quadros, estátuas, fotografias, etc. [...] A linguagem cotidiana, muito imprecisa, fala, nesse caso, tanto de imagem como de representação; mas, por vezes, ela se torna precisa, ao perguntar o que um quadro representa, do que ou de quem ele é a imagem. Poderíamos então traduzir *Bild* por “*dépicition*” (representação pictórica), tendo como modelo o verbo “*dépeindre*” (representar) (2007, p. 63).¹⁵⁰

À despeito dessa fenomenologia do *souvenir*, que não analisarei, a “representação pictórica” é descrita por Ricœur apresentando diversas aplicações da *depiction*, por exemplo, na arte da memória e da retórica, seja a técnica de associar imagens a lugares, seja a de “ler” a gravura de Dürer.

Nesse sentido, os tradutores da edição brasileira traduziram *depiction* por “representação pictórica”. Para nós, a questão é manter a ligação sugerida entre os fenômenos ficcionais e os visuais independente da abordagem de Husserl. Depois de Freud tal ligação é uma fonte irrecusável para abordar a produtividade da imaginação, como Ricœur mostrará na sequência. Sua descrição da *depiction*, ao abordar a “representação historiadora”, o faz retomar um problema discutido em *TR*. Ele refere-se ao “*voir-comme*” e à presença da referência metafórica no plano narrativo, isto é, a proposta da refiguração a partir do ato de leitura na qual ele assume o vínculo entre “ver-como” e “ser-como”. A referência própria ao discurso histórico recebe uma noção de representação própria, mas não isenta de problemas. O conceito de “*représentance*” revela-se na especificidade da história a partir do paradigma narrativo. Seu objetivo é esclarecer a “ficcionalização do discurso histórico” pelo paradigma narrativo do “mundo do texto” (2007, p. 276).

Ao avançar a discussão sobre os “prestígios da imagem”, Ricœur põe a ficção sob o prisma da iconicidade da “representação historiadora”. O par legibilidade-visibilidade surge

phantasia) e a fenomenologia elencando as “presentificações” que descrevem [*depict*] de maneira indireta a partir da *Bild* (cf. a citação no corpo do texto). Ricœur segue o vocabulário da *Vorstellung* na direção do vínculo entre *Phantasie* e *Bild* – essa, afirma, tem escopo maior que o dos exemplos mencionados, abrangendo “todo o campo do ‘*dépeint*’ [*depicted*]”. Esse “representado”, continua Ricœur, seria o cerne dos problemas de Husserl.

¹⁵⁰ Uma nota de Ricœur sugere que a “representação pictórica” concerne à presentificação de um objeto “representado” (*depicted*) ao passo que a fantasia concerne a de um objeto fictício. Conferir a nota 46, na qual ele cita Husserl (2007, p. 64). Segundo Ricœur, há um jogo entre o lembrado, o fictício e o “representado” no qual a *Bild* oferece suporte ao “representado”; a distinção entre este e a ficção não impediria a aproximação entre a “representação pictórica” da *Bild* e a da *Phantasie* – conferir: “Enquanto a imaginação pode jogar com entidades fictícias, quando ela não representa [*dépeint/depict*] o real, mas se exila dele, a lembrança coloca as coisas do passado; enquanto o representado [*dépeint/depicted*] tem ainda um pé na apresentação enquanto apresentação indireta, a ficção e o fingido situam-se radicalmente fora de apresentação. [...] Ocorre a Husserl reservar o substantivo *Phantasma* para esses suportes da operação de ‘representação pictórica’ [*depicting*], arrastando a própria *Phantasie* para o campo da ‘representação pictórica’ do *Bild*” (2007, pp. 64-65). Ricœur está interessado na “[...] admirável fenomenologia da família das presentificações – ficção, ‘representação pictórica’, lembrança – [que] atesta um desdobramento fundamental entre re-(a)presentação e apresentação” (2007, p. 126).

aí como um efeito da ficcionalização e os exemplos correspondem aos procedimentos pelos quais o historiador demonstra dominar a interação entre descrição e narração, procedimentos ficcionais que seriam reconhecíveis na “*mise en intrigue*”. Ricœur os esclarece por meio de uma analogia entre o “pôr-em-intriga” da narrativa (ficção/história) e a obra visual: “Pode-se dizer alternadamente do admirador de arte que ele lê uma pintura e, do narrador, que ele pinta uma cena de batalha” (2007, p. 277); e, ainda, sobre seu alcance retórico segundo a definição aristotélica que enfatiza a visualidade: “Essa definição da retórica como *tekhnē* do discurso próprio para persuadir está na origem de todos os prestígios que o imaginário é suscetível de enxertar na visibilidade das figuras da linguagem” (*Ibid.*).¹⁵¹

É notável que ao afirmar o alcance do discurso figurativo a partir do “pôr sob os olhos”, Ricœur o remeta ao poder da metaforicidade de “significar as coisas em ato”. Notável pois fornece novamente a dimensão da sua interpretação da poética de Aristóteles, isto é, de que a ligação entre legibilidade e visibilidade indica uma ontologia potencial. O que difere da teoria da metáfora lida em *MV* é um sutil argumento pela manipulabilidade, uma tendência a apreciar essa ligação na “arte de persuadir” equivalente à de apreciá-la na “arte de compor” a intriga.

Em *MHO*, Ricœur analisa elementos do par legibilidade e visibilidade que seriam reconhecíveis na obra de arte ao comentar a abordagem da pintura proposta por Louis Marin. Essa abordagem pode ter influenciado a sua leitura da gravura de Dürer. Afirmar que a análise da gravura não surpreendia, os símbolos eram lidos da maneira esperada – a bolsa simboliza o dinheiro, a chave o poder, etc. Porém, isso enfatizaria a riqueza da sua análise a partir dessa simbologia e de como Ricœur restitui a força da análise de Freud em *Luto e Melancolia* pela

¹⁵¹ Relembrando a nossa nota 5 no capítulo 1 (p. 17) sobre o par legibilidade-visibilidade, da parte de Ricœur, deve-se falar de horizonte hermenêutico da ligação entre os dois termos para reconhecer que não há nada de trivial na operação de “pôr diante dos olhos”. Antes, indicávamos isso citando uma nota (n. 49, p. 277) em que Ricœur remetia à sua teoria da metáfora; agora, indicamos tal horizonte a partir da passagem na mesma página que mostra a riqueza de sua leitura de Aristóteles e que relaciona o “pôr diante dos olhos” e o par legibilidade-visibilidade ao nível da “representação historiadora”; o trabalho da recordação enquanto “operação de composição de imagens” que mobiliza a imaginação: “O que chamávamos antigamente de ‘ficcionalização do discurso histórico’ pode ser reformulado como entrecruzamento da legibilidade e da visibilidade no seio da representação historiadora. Surge então a tentação de procurar do lado dos efeitos retóricos evocados acima a chave desse imaginário de um novo gênero. Não chamávamos de figuras os tropos que não só ornamentam como também articulam o discurso histórico com sua fase literária? A sugestão é boa, mas leva muito mais longe que o previsto. De fato, o que tem que ser desdobrado, como no exame do avesso de uma tapeçaria, é precisamente o elo tecido entre legibilidade e visibilidade no nível da recepção do texto literário. De fato, a narrativa dá a entender e a ver” (2007, p. 276).

análise da gravura de Dürer. É a partir dessa simbologia que ele comenta ainda os quadros de Rembrandt de maneira igualmente rica, como vimos no capítulo 1.

Isso é visível nos comentários de Ricœur à abordagem da “representação icônica” de uma medalha em *MHO*. Isto é, considerando uma simbologia na qual a medalha simboliza o poder político, ele analisa os “prestígios da imagem” a partir da abordagem de Marin. Nesta leitura do procedimento de representação da medalha como símbolo de poder, Ricœur afirma que a medalha “dá a narrar” ao “dar a ver”, isto é, ela forneceria uma narrativa sobre o poder nos permitindo ver e ler o poder “retratado” na medalha (2007, p. 281). Essa aplicação da *depiction* inscrita na obra de arte não encerra a contribuição do livro para sua interpretação da *depiction*, ela ressurgiu no suporte material ao reconhecimento, “pequeno milagre da memória feliz”, na afirmação de que a “apresentação figurada” seria um suporte no modo de uma representação que induz ao reconhecimento.¹⁵² *MHO* contribuiu ainda ao fazer Ricœur retornar à noção de “représentance” proposta em *TR*. Uma extensa nota, que encerra o capítulo sobre a “*représentation historique*”, complementa a leitura da noção. Trata-se, afirma, da noção mais problemática, mas ela não seria fruto de uma improvisação.¹⁵³

A noção de “représentance” relacionada ao par legibilidade-visibilidade aparece como a solução parcial para o problema da representação do passado. O argumento procede pela defesa da noção como a maneira “menos ruim” de abordá-lo. Como indicam os textos de *Lectures* analisados acima, procede também questionando os limites da noção tradicional de representação. A noção de “représentance” nessa função historiográfica seria um débito de Ricœur com Gadamer que auxilia o desenvolvimento da hermenêutica textual. Por outro lado,

¹⁵² Cf.: “De muito modos, conhecer é reconhecer. O reconhecimento também pode apoiar-se num suporte material, numa apresentação figurada, retrato, foto, pois a representação induz a identificação com a coisa retratada [*dépeinte/depicted*] em sua ausência: a esse entrelaçamento eram dedicadas as intermináveis análises de Husserl, que ligavam *Phantasie, Bild e Erinnerung*” (2007, pp. 437-438).

¹⁵³ Ricœur aborda a estrutura ontológica da noção de “représentance” a partir da hermenêutica de Gadamer e da perspectiva de uma hermenêutica textual. Segundo ele, a partir da genealogia da *Vertretung* realizada por Gadamer o termo é liberado da tutela da “representação” (*Vorstellung*) e aproximado da “apresentação” (*Darstellung*). Ricœur afirma que Gadamer faz o par *Darstellung* e *Vertretung* ser deslocado do “jogo” litúrgico ao estético, cujo núcleo seria o conceito de *Bild* (*image-tableau*); a partir disso, ele afirma, o campo estético recupera sua “dignidade ontológica” (2007, p. 295). Para ele, o componente imagético da lembrança iria nessa direção e a partir dele se poderia abordar a designação do passado pela lembrança; segundo a sua leitura da hermenêutica de Gadamer, a lembrança designa o passado – afirma Ricœur – o figurando (*Ibid.*). Ele também afirma: “Não conferimos à narração [*récit*] e à sua composição em imagens o poder de acrescentar a visibilidade à legibilidade da intriga? Torna-se então possível estender à lembrança-imagem a problemática da representação-suplência e creditar-lhe a ideia de ‘acréscimo de ser’ [*surcroît d’être*] antes concedida à obra de arte; com a lembrança também, ‘o representado chega ao seu ser mesmo; ele sofre um acréscimo de ser’. O que é assim aumentado pela representação figurada, é o próprio pertencimento do acontecimento ao passado” (2007, p. 295).

é possível que uma consequência dessa função seja a submissão da dimensão estética da obra de arte à historiografia. Para avançarmos além da suspeita, seria necessário enfatizar a relação entre o “aumento icônico” e a tese do “acréscimo de ser” a partir da *Bild*, isto é, aprofundar o que G. H. Taylor afirmou ser a abordagem a partir da genealogia do termo *Vertretung* e que, segundo ele, mostra a questão do “acréscimo de ser” na imagem (2015, p. 26). Escolhi limitar a análise ao “aumento icônico” na obra de arte. Uma retomada da noção de “représentance” no paradigma narrativo, no entanto, poderá esclarecer alguns elementos do paralelo entre essa noção e a de ficção.

Ricœur afirma em *MHO* que a noção de “représentance” permanece problemática porque concerne ao ponto de articulação entre epistemologia e ontologia, está na fronteira do conhecimento histórico e, segundo ele, a passagem da dimensão estética à historiográfica apenas põe o problema. Ele retoma a proposta de “realismo crítico” visando a hermenêutica da condição histórica e argumenta que a “extensão da representação-suplência da obra de arte à lembrança e à escrita da história” (2007, p. 296) é uma abordagem possível para o problema da representação do passado.¹⁵⁴ Para avaliá-la em relação à contribuição da “représentance” para a dialética entre inovação semântica e *depiction* – é nosso ponto: no que ela contribuiria para a investigação da dimensão estética da sua hermenêutica a partir dessa dialética – retorno ao paradigma defendido em *TR*.

O conceito de *depiction* abordado em *TR* esclarece algo sobre a dimensão retórica e poética que percorre a questão da legibilidade e da visibilidade, pois, em certo momento, Ricœur faz a *depiction* corresponder ao francês “dépeindre” no sentido de “rendre”; adiante, ela surge ligada ao “mettre sous les yeux” (1985, pp. 271-4). Ele sugere a ligação entre essa dimensão retórica/poética e Cézanne. Unir os termos no português “retratar” é deixar escapar a ligação entre a tarefa do pintor e a especificidade produtiva da linguagem de “pôr sob os olhos”. Ricœur defende que a função da “représentance” e a da ficção implicariam na revisão do conceito de realidade.

¹⁵⁴ Ele denomina isso de vertente positiva da representação-suplência, ainda na extensa nota de *MHO*: “[...] a saber, o acréscimo de ser que ela confere àquilo mesmo que é por ela representado. É mesmo, a meu ver, com a representação historiadora que esse aumento de significação chega ao seu cúmulo, precisamente por falta de intuitividade. Ora, esse acréscimo de sentido é o fruto da totalidade das operações historiográficas. Deve assim ser creditado à dimensão crítica da história. A ideia de representância é então a maneira menos ruim de homenagear um procedimento reconstrutivo, o único disponível a serviço da verdade em história” (2007, p. 296).

Essa implicação é a base do paralelo entre as duas funções e mostra a contribuição da “représentance” à dialética entre inovação semântica e *depiction*: a “referência produtiva” seria a raiz a partir da qual *depiction* e “représentance” constituem ramificações:

[o conceito de passado “real” está sustentado por uma ontologia implícita] em virtude da qual as construções do historiador têm a ambição de ser *reconstruções* mais ou menos aproximadas do que um dia foi “real”. Tudo se passa como se o historiador soubesse estar vinculado por uma *dívida* [*dette*] para com os homens de outrora, para com os mortos. É tarefa de uma reflexão explicitar as pressuposições desse “realismo” tácito que o mais militante dos “construtivismos” da maioria dos historiadores epistemólogos não consegue abolir. Chamaremos de *representância* as relações entre as construções da história e seu *contraponto* [*vis-à-vis*], ou seja, um passado simultaneamente abolido e preservado em seus vestígios [*traces*]. [...] Digamos de pronto que o que esperamos dessa dialética da representância não é que resolva o paradoxo que aflige o conceito de passado “real”, mas que *problematize* o próprio conceito de “realidade” aplicado ao passado. Existe, do lado da ficção, alguma relação com o “real” que possamos dizer correspondente à de representância? À primeira vista, parece que esta última relação não tem paralelo na medida em que os personagens, os acontecimentos, as intrigas projetadas pelas ficções narrativas são “irreais”. Entre o passado “real” e a ficção “irreal”, parece haver um abismo intransponível. Uma investigação mais fina não poderia, contudo, ficar nessa dicotomia elementar entre “real” e “irreal”. [...] As ficções têm ademais efeitos que exprimem sua função positiva de revelação e de transformação da vida e dos costumes (2010b2, pp. 171-172).

Ricœur apresenta assim a ideia de revisão do conceito de realidade implicada na “représentance” e alerta que, no problema da representação do passado, ela é submetida a uma ontologia implícita. Nessa reflexão, a pressuposição “realista” designa a tarefa do historiador. Ele afirma – e repetirá em *MHO*: isso dá nome ao problema, não à solução.

Como esclarece adiante, em *TR*, a rejeição do termo “representação” por autores que deploram seu caráter reprodutivo não encerra a questão da pretensão de correspondência entre as reconstruções dos historiadores e o passado “real” (2010b2, p. 256). Na discussão sobre o alcance ontológico das reconstruções pretendidas, Ricœur propõe algo familiar ao que analisamos, isto é, ele aborda a noção de *représentance* fazendo referência à sua teoria da metáfora, a metáfora considerada pelo “*être-comme*” que designa a sua função ontológica na correspondência entre “ver-como” e “ser-como”.

Ele adiciona à sua teoria o recurso de uma tropologia emprestada de H. White. No “momento crítico da articulação conceitual da *représentance*”, Ricœur aborda a tese de que o trabalho do historiador seria “[...] fazer da estrutura narrativa um ‘modelo’, um ‘ícone’ do passado, capaz de ‘representá-lo’” (2010b2, p. 258). A partir desse trabalho, o passado seria figurado, tendo sido antes prefigurado, ou seja, o recurso à figuração surge como solução parcial para a noção de *représentance* – forneceria uma amostra da estrutura da imaginação histórica. Segundo ele, a estrutura linguística e figurativa dessa imaginação não seria captada exclusivamente no âmbito de análise do funcionamento desse procedimento retórico (*Ibid.*).

O alerta de Ricœur é que o “modelo” a partir do qual o historiador apresenta a iconicidade da representação do passado deve ser entendido a partir da definição produtiva de modelo – a que lemos em *Lectures*, isto é, não se trata de um modelo de escala, não se trata, por exemplo, de um mapa. Ele afirma a definição dessa produtividade, na esteira de White, como sendo uma relação metafórica.¹⁵⁵ Em razão das limitações da análise tropológica, apesar de sua capacidade de captar a passagem do acontecimento do passado à linguagem por meio da figuração, Ricœur alerta para o risco dessa análise permanecer no nível retórico, podendo, segundo ele, “apagar a fronteira entre ficção e história”. Arrisca-se muito pois, afirma, nisso reside a diferença entre a potência verbal da redescrição, no caso, a da “imaginação literária” do historiador, e “[...] as *incitações* à redescrição que brotam do próprio passado. [...] o tipo de coerção que o acontecimento passado exerce sobre o discurso histórico através dos documentos conhecidos, exigindo dele uma *retificação*” (2010b2, p. 263).

A noção de “veemência ontológica” poderia estabelecer um ponto de equilíbrio entre as demandas da ficção e as do discurso histórico ao articular a noção de *représentance*. Essa “veemência”, conforme Ricœur a definiu em *MV*, ultrapassa o limite retórico/poético do “*comme*” na direção do funcionamento ontológico, seja ela agora denominada de “pretensão ontológica”, trata-se daquela correspondência entre o “ver-come” e o “ser-come” que fazia da redescrição o objetivo intencional do discurso metafórico.¹⁵⁶ O recurso à tropologia auxilia a

¹⁵⁵ Cf.: “Em suma, a teoria dos tropos, por seu caráter deliberadamente linguístico, pode se integrar no quadro das modalidades da imaginação histórica, sem por isso se integrar a seus modos propriamente explicativos. Nesse sentido, constitui a estrutura profunda da imaginação histórica” (2010b2, p. 260). Cf. também a nota 36 na última frase: “A tropologia veste assim as cores da retórica em face da lógica, sempre que a compreensão se esforça para tornar familiar o não-familiar ou o estranho, por vias irredutíveis à prova lógica. Tem um papel tão amplo e tão fundamental que pode, pouco a pouco, se igualar a uma *crítica cultural* de aspecto retórico de todos os campos onde a consciência, na sua *práxis* cultural, entra em debate com seu meio. Toda nova codificação é, num nível profundo, figurativa” (*Ibid.*). E ainda: “Não se pode, pois, confundir o valor *icônico* da representação do passado com um modelo, no sentido de modelo em escala, como o são os mapas geográficos, pois não existe original ao qual comparar o modelo; é precisamente a estranheza do original, tal como os documentos o fazem aparecer, que suscita o esforço da história para prefigurar seu estilo. É por isso que, entre uma narrativa e um curso de acontecimentos, não há uma relação de reprodução, de reduplicação, de equivalência, e sim uma relação metafórica: o leitor é dirigido para o tipo de figura que assimila (*liken*) os acontecimentos narrados a uma forma narrativa que nossa cultura tornou familiar” (2010b2, p. 261).

¹⁵⁶ Cf.: “Para esclarecer esse papel atribuído à tropologia na articulação íntima da noção de representância, parece-me ser preciso voltar ao ‘como’ contido na expressão de Ranke que não cessou de nós instigar: os fatos *tal como* eles *realmente* aconteceram. Na interpretação analógica da relação de locotenência ou de representância, o ‘*realmente*’ só é possível pelo ‘*tal como...*’. Como pode isso ser possível? Acho que a chave do problema está no funcionamento, não só retórico, mas ontológico, do ‘*como*’, tal como o analiso no sétimo e oitavo estudo de *MV*. O que, na minha opinião, dá à metáfora um alcance referencial, ele mesmo veículo de uma pretensão ontológica, é a perspectiva de

ambição de que a “*mise-en-intrigue*” possa esclarecer a função da representância. O “ver-como” seria uma solução parcial ao problema da “representância”, mas deve incorporar os recursos da tropologia já no âmbito da refiguração. Trata-se de um “ver-como” que surge obrigado a lidar com os enigmas do passado, ele é posto em ação em função desse enigma.

Em *TR*, portanto, a noção de *représentance* serve para lidar com as reconstruções da história e com as relações de dívida do pintor, veremos, enquanto tarefas de restituição. Tal como Ricœur afirma:

A preteridade [caráter de *ter-sido*] de uma observação no passado não é ela mesma observável, mas memorável. É para resolver esse enigma que elaboramos a noção de representância, significando com isso que as construções da história têm a ambição de ser reconstruções que respondem à exigência de um *vis-à-vis*. Além disso, entre a função de representância e o *vis-à-vis* que é seu correlato, discernimos uma relação de dívida, que coloca os homens do presente ante a tarefa de restituir aos homens do passado – aos mortos – o que lhes é devido. Que essa categoria de representância – reforçada pelo sentimento da dívida – acabe sendo irreduzível à de referência, tal como ela funciona numa linguagem de observação e numa lógica extensional, é algo que a estrutura profundamente dialética da categoria de representância confirma [...] (2010b2, pp. 267-268 [alt.]).

Em função desse enigma/dívida, a noção de representância é relacionada ainda a elementos que auxiliam uma reflexão sobre o caráter enigmático das tarefas, principalmente a mediação que forneceria o contexto para a refiguração ficcional:

A função de representância tem seu paralelo na função da ficção, que pode ser dita indivisamente *revelante e transformante* no tocante à prática cotidiana; revelante, no sentido que explicita aspectos dissimulados, mas já desenhados no âmago de nossa experiência práxica; transformante, no sentido que uma vida assim examinada é uma vida mudada, uma vida outra. Atingimos aqui o ponto em que descobrir e inventar são indiscerníveis. O ponto, portanto, em que a noção de referência já não funciona, assim como certamente já não funciona a de redescrição. O ponto em que, para significar algo como uma referência produtora, no mesmo sentido que se fala em Kant de imaginação produtora, a problemática da refiguração tem de se libertar definitivamente do vocabulário da referência (2010b2, p. 268).

O paralelo entre “*représentance*” e ficção é enriquecido por uma teoria da leitura – o auxílio ausente em *MV*. Ele amplia sua análise da “veemência ontológica” pressuposta na metáfora até a análise da “concretização” pelo ato de leitura na narrativa. Por “concretização” entenda-se a efetivação da refiguração e a correspondente superação da imanência do “mundo do texto”.

Neste sumário de elementos do paradigma narrativo temos o alcance da função de “*représentance*” na narrativa do passado: sua estrutura dialética corresponde, “mudando o que tem de ser mudado”, à da refiguração. Nesse sentido, a noção de “*représentance*” proposta em *TR* e aplicada em *MHO* contribuiria para a investigação da dimensão estética da hermenêutica

um *ser-como*... correlativo do “*ver-como*”..., a que se resume o trabalho da metáfora no plano da linguagem” (2010b2, p. 264).

por levar a dialética entre inovação semântica e *depiction* às mais altas pretensões no que diz respeito às noções de representação. Ela esclarece o alcance da noção de *depiction*, que é uma tradução sua, seria o limite dos níveis de representação propostos nessa hermenêutica, aquele cujas tarefas são as mais graves. Seu desenvolvimento em prol da narrativa mostra confiança na tradição hermenêutica e na possibilidade de figurar o passado. Sobre a dimensão estética, dada a gravidade das tarefas elencadas por Ricœur, é difícil ver o paralelo entre a função da “représentance” que ele propõe a partir da refiguração e a função da “representação pictórica” a partir da redescrição na metaforicidade.

O que propus como “figuração estética” é próximo da “representação” articulada pela experiência estética, porém menos próxima dessa “representação” cuja tarefa é articular a realidade do passado pela refiguração. Mas Ricœur faz a analogia entre a “dívida impagável” do pintor e a do historiador – a noção de dívida (*dette* [*Schuld*]) é o elemento partilhado por ambos, ela designaria a tarefa do historiador e a do pintor de “*rendre*” justiça ao passado.¹⁵⁷

Ricœur reconhece que a ideia parece estranha à primeira vista. Nós questionamos como ela pode ser proveitosa para a dimensão estética da sua hermenêutica. A noção de *dette* é rica em desdobramentos e uma alternativa é analisar a riqueza proveniente da ambiguidade do termo. A “*dette*” é um elemento de ligação entre *TR* e *MHO* e, ao longo das investigações de Ricœur, perderia um caráter de “culpabilidade” derivada da sua ligação à noção de “*faute*”, no sentido de “falta moral”, e ganharia o caráter da “dívida” como compromisso de gratidão ou de reconhecimento. É essa trajetória da “*dette*” que Jeanne Marie Gagnebin mostra ao recuperar a crítica de Ricœur à derivação nietzschiana da “dívida” à “falta moral”. Segundo Gagnebin, a primeira não deve ser tomada no sentido de uma dívida econômica, a noção de *dette* também não deve ser tomada como restrita à relação de gratidão com o passado enquanto fenômeno religioso – por exemplo, o reconhecimento do “dom” não se restringe a tal contexto.¹⁵⁸

É a “dívida” enquanto tarefa do historiador, e que a analogia lida em *TR* faz ser a

¹⁵⁷ Cf.: “Sua relação com o passado é sobretudo a de uma dívida não paga, e nisso ele representa a todos nós, os leitores de sua obra. Essa ideia de dívida, estranha à primeira vista, desenha-se a meu ver no pano de fundo de uma expressão comum ao pintor e ao historiador: ambos buscam ‘rendre’ uma paisagem, um curso de acontecimentos. Nesse termo ‘rendre’, reconheço o propósito de ‘rendre son dû’ ao que é e ao que foi” (2010b2, p. 257).

¹⁵⁸ Dois textos de Jeanne Marie Gagnebin servem de referência para nossas afirmações sobre a noção de *dette* – “Le don, la dette: Paul Ricœur et Marcel Hénaff (esquisse)” é um texto inédito que avança a hipótese da relação entre “dívida” e “dom” a partir da leitura de Ricœur do livro de Hénaff, *Le prix de la vérité* (2002); “Faute, culpabilité et dette” (2018) recupera a importância da “*dette*” para discutir a memória como tarefa “devida” aos mortos, ambos os textos mostram a relevância da leitura crítica que Ricœur faz de Nietzsche, a saber, de sua denúncia da noção de promessa como elemento positivo.

do pintor (“pano de fundo de uma expressão comum ao pintor e ao historiador”), que interessa a Ricœur ao colocar a questão da tradição como “transmissão do passado”. Em que medida a condição de “herdeiros do passado” gera tal dívida de pertencimento que seria produtiva na elaboração do presente para ambos? Tal noção de *dette* não pode ser a que, conforme mostra Gagnebin, nos aprisiona em uma dívida psíquica originada de uma dívida material (2018, p. 140). Isto é, devemos considerar o interesse de Ricœur por um conceito “moralmente neutro” de *dette* que incluiria um “inventário crítico” em relação ao passado transmitido e assumido, como ele afirma em *MHO* (2007, p. 374). Há motivos para questionar a neutralidade de tal conceito de “dívida”, ainda que livre da associação com a culpabilidade. Esse conceito de “dívida-herança”, afirma Ricœur, acopla-se à noção de representância enquanto “pretensão referencial do discurso histórico” – a “possibilidade existenciária da representância” (2007, p. 375).

A “dívida” para com os mortos, enquanto legado da história, não parece ocorrer a nenhum dos envolvidos – historiador, filósofo, pintor – da mesma maneira. Essa afirmação, trivial, é para apontar certa gratuidade da analogia entre o historiador e o pintor proposta em *TR*. A ênfase no caráter escritural da tarefa do historiador de “sepultar” os mortos, algo que pertenceria ao aspecto literário da tarefa, não é um procedimento transposto ao domínio pictórico pela analogia. Se a questão da visibilidade é referida nesse trecho de *MHO* no qual uma das funções do historiador é fornecer paz aos mortos, a linguagem desse discurso pode apenas ser evocada como sendo semelhante à do pintor (2007, pp. 379-380). O pintor opera a relação legibilidade/visibilidade sem a obrigação de meditar sobre a morte.

A analogia, no entanto, pode resultar em uma certa reflexão sobre a relação entre a criação artística e o testemunho do pintor. Ela é encontrada na proposta de construir o ponto de vista da criação pressupondo que a função do pintor é testemunhar dimensões do real que a descrição objetiva não alcança. C. Elisa Annovazzi (2011, 2013) defendeu essa proposta da função de representação no testemunho a partir da referência cruzada entre história e ficção. Na sua interpretação da “restituição” por meio da obra o artista expressaria a representação simbólica de uma ausência e alcançaria reconstruir a partir de vestígios a experiência singular que experimentou. O artista fornece assim uma regra de orientação que permite comunicar ao espectador a sua experiência. Annovazzi aproxima o esquema verbal da metáfora à noção de texto na hermenêutica bíblica e reúne o vocabulário da redescrição ao da refiguração a partir da pressuposição de uma noção ampla de estética, isto é, que excede o âmbito da recepção da

obra e incluiria a da criatividade artística.¹⁵⁹

Todavia, uma noção de estética a ser fundamentada na noção de testemunho, tal como na proposta de Annovazzi, é a estratégia que parte da poética de Ricœur para encontrar o fora da sua filosofia, os textos sobre religião, via que a ele não ocorreu. Outra dificuldade de incluir a analogia entre pintor e historiador no desdobramento estético da *représentance* estaria na inclusão de uma suposta origem da criação artística por meio da noção de testemunho. À primeira vista, parece favorável à dimensão estética, pois Ricœur desvia suas afirmações sobre criação da presunção de um conhecimento das intenções do artista. O modo de ele fazer isso, porém, por meio da noção de estilo, é suficiente para atenuar a analogia da “dívida” junto às declarações sobre as liberdades e os “constrangimentos” que o artista receberia da ficção? A questão é saber se o interesse no estilo do pintor aplaca o seu interesse na “lei da criação” e nas angústias de Cézanne.¹⁶⁰

A noção de estilo, como Ricœur afirmava nas entrevistas, relaciona-se à noção de obra, enquanto resposta singular, liga-se ao autor. A obra que recebe, por exemplo, o nome *do* autor. Nessa trajetória, o interesse *do* filósofo não incorreria em uma “psicologia da invenção ou da descoberta”. Mas ao ligar a noção de estilo (obra/autor) à certa finalidade, seja a mais necessária, o mesmo filósofo promove seu interesse na “dura lei da criação”, que seria comum

¹⁵⁹ Annovazzi propõe uma reflexão estética a partir da poética buscando sair do âmbito da recepção em direção ao da criação. Ela enfatiza a função de “dar testemunho” como função do autor na produção da obra: “[...] A razão pela qual Ricœur nunca elaborou uma estética da imagem depende em grande parte do significado etimológico restritivo com que ele tomou o termo ‘estética’, associando-o à questão da *aisthesis* grega e, portanto, ao problema da percepção e da recepção da obra por seu apreciador. Mas se assumirmos o termo em um sentido mais amplo, que inclua na estética também a dimensão da criatividade artística, não há dúvida que a poética ricœuriana também cairia no âmbito da estética. Essa inclusão ofereceria não apenas novas perspectivas de interpretação da obra de Ricœur, mas também novas perspectivas para as questões levantadas no campo estético, como, em particular, as investigações sobre a ontologia da imagem” (2013, p. 93).

¹⁶⁰ Cf.: “Se considerarmos [com G. Granger] uma obra como a resolução de um problema, ele mesmo decorrente dos sucessos anteriores no campo tanto da ciência como da arte, podemos chamar de estilo a adequação entre a singularidade da solução que a obra em si mesma constitui e a singularidade da conjuntura de crise, tal como o pensador ou o artista a apreendeu. Essa singularidade da solução, que corresponde à singularidade do problema, pode receber um nome próprio, o do autor. Por isso se fala do teorema de Boole assim como se fala de um quadro de Cézanne. Nomear a obra com o nome de seu autor não implica nenhuma conjectura concernente à psicologia da invenção ou da descoberta e, portanto, nenhuma asserção sobre a suposta intenção do inventor, e sim a singularidade da resolução de um problema” (2010b2, p. 275). Cf.: “Livre *da* restrição exterior da prova documentária, a ficção está internamente ligada justamente por aquilo que ela projeta para fora de si. Livre *de...*, o artista ainda tem de se tornar livre *para...* Não fosse assim, como explicar as angústias e sofrimentos da criação artística, que podemos ler na correspondência e nos diários íntimos de um Van Gogh ou de um Cézanne? Assim, a dura lei da criação, que é a de *restituir* [*rendre*] da maneira mais perfeita a visão de mundo que anima o artista, corresponde ponto por ponto à dívida do historiador e do leitor de história para com os mortos” (2010b2, p. 305 [tradução alterada]).

ao pintor e ao historiador segundo a analogia da “dívida” que os aflige. Não há contradição entre os interesses e seria desejável que se complementassem, que o interesse pela obra/autor revelasse algo sobre a própria ligação expressa pelo “estilo”, mas isso não ocorre por si. A noção de estilo de Ricœur pode evitar que a hermenêutica adote uma visão psicologizante do artista e suas obras. É necessário, porém, compará-la com outras, como a de Merleau-Ponty, o que faremos no próximo capítulo.

O elemento que julgo mais interessante nos níveis de “representação” abordados por Ricœur, e a partir do qual buscarei aplicar a dialética da *depiction*, é o alcançado por meio da teoria da referência metafórica. Em sua investigação sobre a produtividade da linguagem, ele a apoiava na teoria denotação generalizada de N. Goodman – ela serve aos apelos em prol dos sentimentos articulados pelo poema e aos apelos em prol da referência pictórica. Nessa teoria, o “estilo” de uma obra pode designar certas funções referenciais, o exemplo aqui é bem o do pintor que “representa” (*depicts*) algo. Ricœur adota parcialmente a teoria da denotação, a incorpora fazendo modificações. Disso resultaria uma teoria satisfatória para analisar regimes e experiências de visualização que concernem às linguagens da arte.¹⁶¹

Neste capítulo mostramos que o nível pictórico difere da “reverberação” a partir da dicção poética, que direciona a conclusão de *Lectures*, porque é no nível próprio à pintura que pode-se captar a passagem de um modo de funcionamento por *depiction* a outro. A teoria da metáfora e a da ficção de Ricœur devem ser interpretadas de forma que permitam enfatizar a dimensão estética da sua hermenêutica e o deslocamento entre os níveis de “representação”. Sobre os modos de redescrever o mundo por meio de outro modelo de representação, questão

¹⁶¹ Encontramos diversas referências a essa teoria nos textos sobre *depiction* e pintura, é relevante conferir as afirmações na resenha de Ricœur de *Ways of Worldmaking* (1978) sobre a noção de estilo: “Além disso, o estilo designa a função simbólica como tal da obra, ou seja, o tipo de função referencial que ela assume (descrição, *depiction*, exemplificação, ou expressão). É dessa forma indireta que a identificação do estilo de uma obra contribui para a compreensão de seu modo de fazer-mundo. E esta não é uma tarefa secundária, já que nada está mais oculto do que os próprios traços estilísticos de uma obra” (1991b, p. 205). E ainda: “Outra razão para não hipostasiar a versão perceptiva é que sua própria inescrutabilidade, manifestada [*displayed*] pela experiência de observar, possibilita o deslocamento para outras versões – entre elas, para a versão pictórica. Quando Van Gogh retrata [*depicts*] os móveis do seu quarto e quando exemplifica pela sua pintura algumas características, ritmos, humores, relativos ao seu entorno, ele não torna visíveis certas texturas e mesmo certas estruturas espaciais não-euclidianas que nossa percepção usual, sobrecarregada por tradições e preconceitos (inclusive o preconceito de que o espaço perceptivo é euclidiano), nos impede de ver? Nesse sentido, a inescrutabilidade perceptiva do mundo e sua opacidade são indícios e pistas da função do mundo como horizonte, como aquilo que torna possível, sugere, e às vezes exige a transição de uma versão do mundo para outra. A possibilidade e o fato de tais transições são mais uma implicação do significado do termo ‘mundo’ sem qualquer regressão ao conceito lógico de *semelhança* que Goodman corretamente exclui” (1991b, p. 213).

pela qual iniciamos este capítulo, direi: as investigações de Ricœur sobre os fenômenos de “acréscimo de sentido” implicam no questionamento do conceito de realidade em prol de sua libertação da tradição filosófica, algo determinante para pensar a “referência produtiva”. Não significa que os modos de redescrição sejam equivalentes: há modos mais aptos à experiência estética, outros aptos ao vocabulário da tradição hermenêutica, outros a serem adaptados para as análises do “acréscimo de sentido” na obra de arte visual. A partir da dialética da *depiction*, a dimensão estética da hermenêutica Ricœur teria a possibilidade de fundamentar o desvio das suas concepções de linguagem e imaginação da herança heideggeriana.

Capítulo 9 Acréscimo de interpretação: um exemplo de metaforicidade em obra

Retomarei neste capítulo a análise das afirmações de Ricœur sobre arte e experiência estética que deixei em suspenso no capítulo 1, relacionando-as agora com os níveis de representação e os modos de redescrição da obra visual. Para isso, comparo suas afirmações sobre Cézanne às de Merleau-Ponty e reflito sobre a análise prometida em *Lectures*. Em um segundo momento, reexamino minha análise de uma obra de arte que identifiquei com a metaforicidade em “*A Bigger Splash to the narrative*” (Sanfelice, 2018). Complementando o reexame, analisarei a leitura de Ricœur de teorias da arte em *Lectures*. Entrarei na discussão sobre a fronteira entre figuração e abstração a partir de análises sobre obras ou estilos que melhor se adequam aos critérios dessa fronteira. É o que nos levará, finalmente, a sugerir alternativas para enriquecer a hermenêutica crítica de Ricœur por meio de seu encontro com a filosofia da imagem e com a história crítica da arte.

No primeiro capítulo vimos que Ricœur descreve a obra de Henry Moore, *Nuclear Energy*, pela capacidade da escultura de intensificar significados ao condensá-los, comparada à densidade linguística da metáfora. Referi um problema dessa comparação: nada é dito sobre o modo pelo qual a obra articula seus significados, sobre como ela alcança a condensação e a intensificação comparáveis à da metáfora. Sabemos, pelo exemplo da obra, o que pode ser o metafórico generalizado, não como a obra chega a sê-lo. Há menos pistas a partir do exemplo de obra comparada à metaforicidade que a partir do artista que realiza a expressão relacionada ao “acréscimo de sentido”. É prudente então iniciar a investigação pelo exemplo de Cézanne, o pintor que, afirma Ricœur, realiza um acréscimo ao real, um “aumento icônico” atestado pelos quadros dedicados à montanha *Sainte-Victoire*.

Sua afirmação do procedimento que o pintor realiza para “restituir” algo singular é útil para uma análise focada na produção da obra de arte e na redescrição do real. Restituir algo de singular por meio da obra, sabemos, significa “fazer jus” à singularidade do que será restituído. No caso da *Sainte-Victoire*, segundo Ricœur, trata-se da tarefa de restituição da singularidade da paisagem da montanha por meio da pintura. Nas referências a Cézanne, o seu interesse por vezes recai, como em certa aplicação da psicanálise, no indivíduo. Isso acontece no momento em que ele aborda a criação por meio da analogia com a tarefa do historiador a partir do paradigma narrativo da refiguração. O interesse na obra como resposta singular para um problema deve ser privilegiado para afastar a ênfase na vida do pintor. É o interesse que fornece meios para entender, por exemplo, a relevância da noção de estilo para a resolução do problema.

Vimos, no capítulo 1, que Ricœur define a noção de “estilo” como a expressão da combinação da matéria, enquanto solução técnica de um problema, e da sua projeção espiritual em símbolos materiais; o exemplo, no artigo de 1957, é a elevação da nave da catedral gótica por meio do cruzamento de ogivas. Para analisar a relevância dessa noção de estilo, vou comparar a forma de interpretar a tarefa do pintor, no limite, a prática da pintura, à interpretação de Merleau-Ponty da obra e vida de Cézanne. Ambas questionam a pintura de um ponto de vista filosófico e nos permitem refletir sobre um diálogo que não ocorreu. O pintor Jean Bazaine perguntou a Ricœur como ele se situava diante da análise de Merleau-Ponty – a sua resposta mostra a resistência à “certa dependência” dessa análise à visão; e a curiosidade indicada na referência ao “être sauvage” do qual Merleau-Ponty falaria misteriosamente, à ontologia que esse acopla à sua reflexão sobre a pintura.¹⁶²

A resposta de Ricœur relaciona essa “ontologia do ver” com a questão da verdade na obra de arte: “O que é a verdade? Será ter restituído aquilo que Merleau-Ponty chamava o ser selvagem do mundo, a carne do mundo (e não suas aparências)?” (Ricœur apud Bazaine, 1997, p. 73). Ele liga essa questão com a da tarefa do pintor, isto é, com a busca de Cézanne para restituir (*rendre*) algo:

Eu me pergunto se a palavra “justo” – ousou dizer – não seria mais justa. Encontrar o tom justo. Eu me coloquei o problema pela verdade, precisamente. O que dizer sobre as séries – pedras de moinho, catedrais, bandeja de maçã ou a montanha Sainte-Victoire? Por que o pintor não faz a mesma coisa de novo? É a verdade que está em jogo. Pois é preciso olhar mais de perto, *rendre* (no sentido de restituir) ao ser [...]. Na palavra “justo” está a ideia de “justa distância”, aquela que encontramos em outros lugares nas relações humanas, na amizade (Ricœur apud Bazaine, 1997, pp. 73-74).

O modelo aqui pode ser Cézanne, mas ele descreve de forma semelhante as telas de Francis Bacon e o “extraordinário sentimento de justeza” que encontrou nas obras do pintor inglês. Há semelhanças entre tal modelo e a análise de Merleau-Ponty de Cézanne que

¹⁶² Ver a resposta completa: “Merleau-Ponty tinha ultrapassado o que era ainda muito subjetivista na *Phénoménologie de la perception* – o reino da consciência que percebe – para substituí-lo pela carne [*chair*] do mundo, da relação de carne à carne. Misteriosamente, ele nos fala sobre o ‘ser selvagem’, de um mundo que não é imediatamente hospitaleiro. Não estamos realmente em casa. À medida que se avança na reflexão sobre o ato de pintar, impõe-se uma certa dependência da visão – diante, face à – e, pouco a pouco, cria-se um distanciamento [...]” (Ricœur apud Bazaine, 1997, p. 69). Esse caráter ontológico da visão foi assinalado por Alberto Tassinari, no posfácio à edição brasileira de *L’œil et l’esprit* (2013), e por Lambert Dousson, responsável pelas notas da edição francesa: “A visão é o encontro, como numa encruzilhada, de todos os aspectos do Ser [...]. Isso explica o privilégio da visão – e, portanto, da pintura – como metáfora e metonímia da percepção e de seu alcance ontológico através da ideia de quiasmo” (2006, p. 55).

tornam a comparação útil. Por exemplo, a crítica, em *L'œil et l'esprit*¹⁶³, à noção de imagem como cópia do real e o paradigma de “imagem mental” criticado em *Lectures*.

A abordagem de Merleau-Ponty inclui a analogia entre a expressão pictórica e a expressão linguística e a comparação entre quadro e livro: “[...] guiados pela clareza confusa de um estilo, o leitor ou o espectador acabam por redescobrir o que lhes quiseram comunicar. O pintor pôde apenas construir uma imagem” (2013, p. 140). As abordagens de Ricœur e de Merleau-Ponty aproximam-se quando esse distingue o sentido literal, as “‘hereditariedades’ e ‘influências’, texto que a natureza e a história lhe deram para decifrar” (2013, p. 141), e o sentido figurado da obra de Cézanne: “As criações do artista, como aliás as decisões livres do homem, impõem a esse dado um sentido figurado que não existia antes delas” (*Ibid.*).

Uma maior proximidade entre as abordagens, porém, surgiria do encontro entre o privilégio da visão e a “ontologia selvagem”, a “fórmula ontológica da pintura” interpretada como o questionamento de oposições tradicionais da história da arte, uma crítica de dualismos herdados a partir de uma ontologia da pintura – tal como lemos no texto de Merleau-Ponty “A linguagem indireta e as vozes do silêncio”:

Eis por que o dilema da figuração e da não-figuração está mal colocado: é ao mesmo tempo verdadeiro e sem contradição que nenhuma uva jamais foi o que é na pintura mais figurativa, e que nenhuma pintura, mesmo abstrata, pode eludir o ser, que a uva de Caravaggio [*Corbeille de fruits*] é a uva mesma (2013, p. 54).



Figura 5: *Corbeille de fruits* (1594-1602), óleo sobre tela, 46 x 64,5 cm.

A proximidade é com as afirmações de Ricœur sobre a visão da natureza na pintura:

[...] voltemos à oposição entre os três termos: real, abstrato, figurativo (ou não-figurativo). Supomos saber em que se opõe tais termos quando tomados dois a dois: o figurativo ao abstrato, o abstrato ao real; ora, esses termos estão eles próprios em suspenso. Tomemos o caso de Uccello [*A batalha de São Romano*], cuja pintura dos

¹⁶³ Cf.: “A palavra imagem é mal afamada porque se julgou irrefletidamente que um desenho fosse um decalque, uma cópia, uma segunda coisa, e a imagem mental um desenho desse gênero em nosso bricabraque privado. Mas se de fato ela não é nada disso, o desenho e o quadro não pertencem mais que ela ao em si. Eles são o dentro do fora e o fora do dentro, que a duplicidade do sentir torna possível, e sem os quais jamais se compreenderá a quase-presença e a visibilidade iminente que constituem todo o problema do imaginário” (2013, p. 22).

cavalos testemunha a luta pela realização de uma espécie de objeto quase absoluto – a potência, a força. Mas justamente aí que ele é abstrato. Não se trata de uma cópia. Uccello criou os cavalos. Deste ponto de vista, não há verdadeira revolução, desde que haja pintura e não apresentação de objetos, descrição direta de objetos (Ricœur apud Bazaine, 1997, p. 68).



Figura 6: *O Contra-Ataque de Michelotto da Cotignola na Batalha de San Romano*, têmpera de ovo sobre madeira, 182 x 320/317 (cerca de 1455).

Podemos também comparar as abordagens por meio de suas leituras diversas das esculturas de Henry Moore. As afirmações de Ricœur sobre o “metafórico generalizado” pressupunham que esculturas como *Nuclear Energy* envolvem um tipo de figuração. Merleau-Ponty parece indiferente à tal discussão sobre a figuração.¹⁶⁴ As abordagens afastam-se na indecisão sobre a figuração e na hesitação diante da ontologia “selvagem” a ser explicitada. Alberto Tassinari sugere uma pista para perceber que nessas leituras das esculturas há leituras diferentes sobre o acesso ao “ser” por meio da arte. Ele afirma que Merleau-Ponty “[...] ao associar ser e ver, busca renovar e tornar mais concreto o pensamento de Heidegger” (2013, p. 165).

Outra diferença diz respeito à maneira como eles questionam os termos da história da arte. Em “A dúvida de Cézanne”, ensaio em que o destino do pintor é tomado como sendo o da tarefa de expressão artística, as intenções do pintor em unir arte e natureza já indicariam, segundo Merleau-Ponty, o caminho para seu êxito em ultrapassar os dualismos herdados da tradição filosófica no âmbito da arte. Talvez seja a diferença mais notável, um é econômico quando descreve a vida interior do pintor, outro decide entrar na análise das obsessões de Cézanne: ansiedade, sintomas mórbidos, caráter esquizoide. Corre-se o risco da má aplicação da psicanálise, apesar da afirmação em sentido contrário: “O sentido de sua obra não pode ser

¹⁶⁴ Cf.: “Figurativa ou não, a linha em todo caso não é mais imitação das coisas nem coisa. É um certo desequilíbrio disposto na indiferença do papel branco, é uma certa perfuração praticada no em-si, um certo vazio constituinte, vazio que as estátuas de [Henry] Moore mostram peremptoriamente sustentar a pretensa positividade das coisas. A linha não é mais, como em geometria clássica, o aparecimento de um ser sobre o vazio do fundo; ela é, como nas geometrias modernas, restrição, segregação, modulação de uma espacialidade prévia” (2013, p. 48).

determinado por sua vida” (2013, p. 128).¹⁶⁵

Isso traz para a nossa comparação algo da defesa de Ricœur das análises de Freud sobre arte. Para Merleau-Ponty, *Uma lembrança de infância de Leonardo da Vinci* seria exemplar dessas análises de “florestas de símbolos”. Ambos reconhecem os méritos de Freud na relação psicanálise-arte e a justeza da “intuição psicanalítica”, livre da exigência exterior de rigor indutivo – afirma Merleau-Ponty:

O devaneio hermenêutico do psicanalista, que multiplica as comunicações de nós a nós mesmos, que toma a sexualidade como símbolo da existência e a existência como símbolo da sexualidade, que busca o sentido do futuro no passado e o sentido do passado no futuro, é, melhor que uma indução rigorosa, uma adaptação ao movimento circular de nossa vida, que apoia seu futuro em seu passado, seu passado em seu futuro, e na qual tudo simboliza tudo. A psicanálise não torna impossível a liberdade, ela nos ensina a concebê-la concretamente, como uma retomada criadora de nós mesmos, no fundo sempre fiel a nós mesmos. Portanto, é ao mesmo tempo verdade que a vida de um autor nada nos ensina e que, se soubéssemos lê-la, nela encontraríamos tudo, já que ela está aberta para a obra (2013, p. 148).

Podemos ver aqui uma proximidade entre a referência ao “movimento circular de nossa via” e o desdobramento da dialética entre “força” e “sentido”. Sobretudo, reconhecemos algo da sugestão de Ricœur da necessidade de critérios para distinguir entre símbolos voltados ao passado e símbolos criativos que serão “vistos” em obra.

No capítulo sobre a sua leitura da psicanálise busquei mostrar seu foco no regime pictorial de visualização por meio da analogia entre a obra de arte e a “obra” do sonho, dois trabalhos na fronteira entre linguagem e imagem. A distância entre a abordagem de Ricœur e a de Merleau-Ponty é maior ao pressupormos que a abordagem mais adequada para pensar a relação entre vida e obra do pintor diz respeito à possibilidade de analisar como esse objetiva os seus sintomas na obra. Para isso, Ricœur fornece mais ferramentas que Merleau-Ponty. Em proveito da análise da obra pode-se considerar Cézanne como “modelo” de pintor na medida em que isso permita entender a singularidade que o artista expressou por meio do “estilo”, tal como seria o modelo “*Moisés*” para Freud, ainda que o acesso ao indivíduo por meio da obra seja vedado ao intérprete.

O resultado, à primeira vista, é negativo: não devemos crer que compreendemos o indivíduo Cézanne ao tomá-lo como modelo de pintor, é necessário aproximar-se do modelo

¹⁶⁵ A suspeição de patografia é mais forte quando Merleau-Ponty insiste sobre o caráter esquizoide da criança Cézanne: “É certo que a vida não explica a obra, mas é certo também que elas se comunicam. A verdade é que *essa obra por fazer exigia essa vida*. [...] sinais premonitórios que seria um erro tomar por causas, mas que fazem da obra e da vida uma única aventura. [...] “A liberdade criadora não poderia ser separada dos comportamentos menos deliberados que já se indicavam nos primeiros gestos de Cézanne criança, e na maneira pela qual as coisas o tocavam” (2013, pp. 141-142).

por meio das noções de singularidade e de estilo. Nesse ponto, as análises de Ricœur da obra de arte remetem aos termos de sua hermenêutica:

O inefável tem um caráter de incoesão, de indiferenciação que é justamente superado pela obra de arte. Essa certamente está estruturada de forma diferente da linguagem, mas está estruturada; e, nesse sentido, cada obra de arte tem a singularidade de sua estruturação. Nas páginas que dediquei à experiência estética no final de *La Critique et la conviction*, insisti especialmente neste caráter estruturado singular, o fato que cada obra é a resolução de um problema. Podemos retomar aqui as análises de Merleau-Ponty sobre Cézanne. Na pintura o problema é ele próprio singular: é a conjunção, numa mesma instância, entre a cor, a forma e a luz, e essa combinatória é a cada vez singular. O que me parece inefável, não o colocaria em cada pintura, mas no que a provocou, a saber, se tomamos o exemplo de Cézanne, nesse retorno permanente sobre o objeto da pintura, como se ele houvesse um inesgotável a dizer. Há uma espécie de aproximação tenaz em favor de outra perspectiva, de outro perfil, a cada vez diferente. Assim, o significado ‘Montagne Sainte-Victoire’, se podemos dizer, é uma exigência de significar mais. Eu insistiria aqui sobre a injunção inefável e a efetuação a cada vez singular (2017, p. 205).

As dificuldades de analisar “o que provocou a pintura” geralmente nos direcionam às interpretações da vida do artista, o que pode ser reforçado ou enfraquecido a partir do estilo enquanto expressão da resposta singular para um problema. Na investigação sobre fenômenos de “acréscimo de sentido” as afirmações de Ricœur sobre “estilo” estão relacionadas com a saída da ênfase no indivíduo – “teoricamente inapreensível” (ver a nossa nota 137).

Ao comparar sua análise e a de Merleau-Ponty sobre as fronteiras em disputa da figuração está em questão o *front* das interpretações da figuração. É o que pretendo articular a partir da metaforicidade, questionando a noção de figuração que lemos aqui com o objetivo de entrar no debate sobre a metaforicidade na obra de arte. Busquei tal articulação em um artigo que cabe reexaminar. Irei até o que considero um exemplo de metaforicidade na obra de arte para mostrar que a figuração estética diz respeito à fronteira em que o metafórico se torna inteligível em função do choque com o literal: a fronteira entre figuração e abstração revelaria as condições da metaforicidade na obra de arte visual.

Considere o quadro de David Hockney, *A Bigger Splash*, exemplo do princípio da metaforicidade: é figurativo e podemos entendê-lo como abstrato, mas seria também literal e poderíamos entendê-lo como metafórico, nenhum dos entendimentos é independente da resolução da obra ao integrá-los. Pode-se separá-los, mas a análise mostra que eles dependem da fronteira de interação que constitui um *front* de interpretação. O que propus em “*A Bigger Splash to the narrative*” (2018) foi considerar os elementos estéticos dessa obra a partir da hipótese que eles exemplificam a metaforicidade em sua constituição, não só teriam um efeito de sentido comparável ao da metáfora; construí assim uma análise do quadro de Hockney:



Figura 5: *A Bigger Splash*, 1967, Acrílica sobre tela, 243.8 X 243.8 cm (96 X 96). Tate, London.

O quadro faz parte de uma série de pinturas nas quais Hockney procurou retratar a água e resolver o problema de representá-la: “É um problema formal representar a água, descrever a água, porque pode ser qualquer coisa – pode ser de qualquer cor, é móvel, não tem descrição visual definida” (Hockney, 1976, p. 100). Apesar de tentar certas técnicas, por exemplo, a de esboçar transparência ou a de pintar a imagem a partir de fotografias, foi por meio da alusão figurativa ao “pulo” – o *Splash* – que o problema foi resolvido.

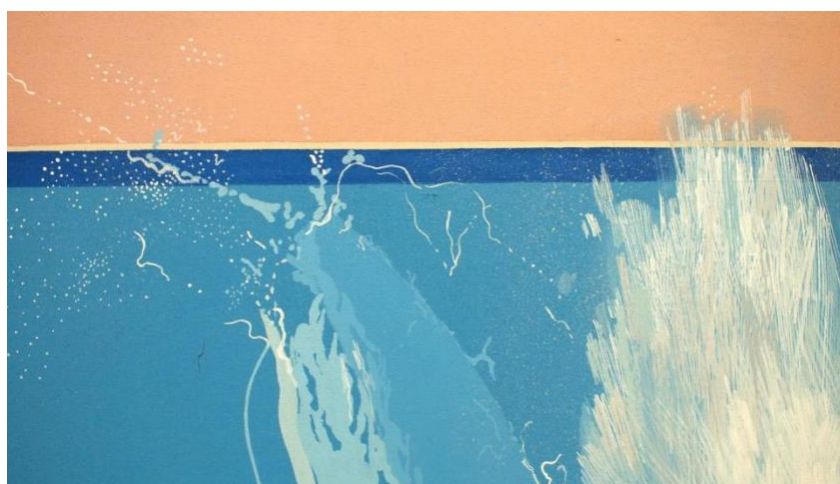


Figura 6: detalhe do quadro *A Bigger Splash* (1967).

As linhas brancas constituem a resposta singular de Hockney, elas o permitiram redescrever a forma da água e não se confundem com a reprodução mimética dessa. Nesse quadro, o pintor pôde figurar o “pulo” que guia os elementos da redescritção a partir do espirro d’água composto de um borrão branco pincelado sobre um fundo azul. O efeito aqui resulta

do conflito entre os elementos figurados e os aludidos figurativamente.¹⁶⁶ Podemos nomear de “impertinência pictórica” o encontro entre a literalidade da figuração e a metafóricidade da quase abstração, o conflito entre figurações que resulta na resolução do problema: uma inteligibilidade visual. Considero a pintura de Hockney um exemplo de figuração análoga à da metáfora: a obra incorpora elementos que atualizam uma “metafóricidade virtual” inscrita nela. Para resultar em uma interpretação hermenêutica, a leitura do quadro deve ultrapassar o plano do conflito entre figurações e dar conta dessa dialética de atualização.

No artigo, analisei a disposição dos elementos no quadro e considerei a borda da piscina uma linha divisória entre a alusão figurada que permite redescrever a forma da água e o elemento arquitetônico representado pela casa. A divisão serviu para mostrar que é possível adicionar a refiguração narrativa à redescrição metafórica. Serviu para mostrar a possibilidade de integrar os elementos de redescrição da água aos elementos de refiguração da casa. Para isso, utilizei a noção de refiguração apresentada em *TR*. Propus separar a interpretação por meio da refiguração e a por meio da redescrição dividindo o quadro e usando a aplicação de Ricœur da sua teoria narrativa à arquitetura em “Architecture et Narrativité” (2016a).¹⁶⁷

¹⁶⁶ Cf.: “A *Bigger Splash* pode ser considerada figurativa, no sentido que havia uma figura que acabou de passar por baixo d’água. O *splash* deve ter sido feito por alguma coisa; presumivelmente, foi feito por uma figura. Mas se você tirar a cadeira, por exemplo, e o reflexo no vidro, ela se tornará muito mais abstrata. Você poderia até mesmo tirar o vidro, e então fica ainda mais; sem cor – absolutamente plana [*flat*]” (Hockney, 1976, p. 126). Lembramos a proximidade entre o quadro de Hockney e o detalhe de um quadro de Nicolas de Largillière (*Portrait of a Woman and na Enslaved Servant*, 1696), que ofereceu solução semelhante para o problema da representação da água, diferente no que concerne ao espaço que os pintores fornecem à alusão figurativa. O quadro do século XVII mantém a alusão figurativa no plano do detalhe e talvez possibilite uma leitura simbólica, mas o quadro de Hockney faz da alusão o elemento central e diretor da polissemia do quadro.

¹⁶⁷ Apresento aqui um resumo de minha análise a partir da refiguração narrativa, na qual propus considerar a casa e a sua disposição espacial a partir da noção fenomenológica de “habitação” (“mundo” em que eu possa habitar) e da refiguração narrativa na tríplice *mimêsis* tal como lemos em *Architecture et Narrativité* (2016a). Ricœur afirma ali um paralelo entre o ato de narrar e o ato de construir, entre a inscrição temporal e a edificação espacial, isto é, entre o tempo da narrativa configurando a vivência do passado, e o espaço construído como lugar de vida, do habitável. A correspondência com a tríplice *mimêsis* seria esta: ato de habitar (pré-figuração), ato de construir (configuração), e releitura de nossos lugares de habitação (refiguração). O primeiro nível corresponde à necessidade vital do ser humano habitar/construir o mundo – operações arquitetônicas construídas pela dialética de refúgio e deslocamento caracterizam o nível elementar do “mundo da vida”, o da necessidade de um espaço de vida para que uma história de vida aconteça. O segundo corresponde à “*mise en intrigue*” que configura tramas, ordena acontecimentos e fornece inteligibilidade para a história narrada, integrando-a com outras. A correspondência que Ricœur estabelece é entre a síntese temporal do heterogêneo e uma síntese espacial da arquitetura: a obra arquitetônica enquanto mensagem polifônica que demanda leitura. Porém, é no terceiro nível, o da intertextualidade, das tradições transformadas pela dialética de inovação e tradição, que a obra de arquitetura será considerada como projeto estético e utópico. A refiguração narrativa, a recepção da obra proporcionada pelo ato de leitura, é o momento em que a compreensão de si é identificada com a

Minha ênfase foi na autonomia da noção de metaforicidade e de redescrição para a inteligibilidade das noções de referência e de “verdade metafórica”. O objetivo era questionar a proximidade entre a redescrição metafórica e a refiguração narrativa. Isso diz respeito à autonomia da teoria da metáfora em relação à da narrativa, isto é, se a adição é necessária ou se a dimensão estética da hermenêutica pressupõe a implicação entre elas. Para encontrar a autonomia da redescrição, comparei sua teoria da metáfora com uma teoria que enfatiza a função simbólica da obra. Trata-se da interlocução com a teoria da denotação generalizada de N. Goodman, que participa das noções de referência e “verdade metafórica” na teoria de Ricœur. Nosso objetivo, agora, é retornar ao momento em que ela é transformada e, talvez, abandonada.

Na sua formulação geral, a teoria exposta em *Linguagens da arte* (2006) interessa a Ricœur pela afirmação de que “refazer a realidade” é a tarefa dos sistemas simbólicos: “[O livro...] é uma homenagem prestada a um entendimento militante que, diz o último capítulo, ‘reorganiza o mundo em termos de obra e as obras em termos de mundo’” (2000, p. 353). Um entendimento que o auxilia a estabelecer a concepção de referência e “verdade metafórica”, etapa da metaforicidade na qual reside o conflito entre a semântica da metáfora e o seu viés ontológico. Se a etapa é estabelecida compreende-se o que significa dizer que “a excelência estética é uma excelência cognitiva”. A teoria de Goodman é construída a partir de uma noção ampla de referência e ajuda Ricœur na defesa da referência metafórica: “A primeira tarefa é ultrapassar a oposição entre denotação e conotação e inscrever a referência metaforizada em uma teoria da denotação generalizada” (2000, p. 352).

Nessa teoria, a “verdade metafórica” diz respeito ao tipo de transferência que permite aplicar predicados ou propriedades a qualquer coisa. A fórmula que vamos buscar ao longo deste capítulo é esta:

abertura do “mundo” em que eu possa habitar. Espacialmente, corresponde à habitação como resposta humana: uma réplica ao ato de construir. Trata-se da construção do objeto como texto e como lugar de memória que a intertextualidade espacial torna possível. O elemento narrativo configurado pela obra de Hockney registra a invasão da arquitetura moderna na Califórnia, mas a história narrada é a do hedonismo no final dos anos 1960. Uma fenomenologia da leitura pode, assim, registrar a *mise en abyme* da obra de arquitetura dentro do quadro. E pode, ainda, pelo paralelo entre construção (matéria dura oferecida à visão) e narração (trabalho de linguagem oferecida à leitura), questioná-la enquanto projeto arquitetônico. A comparação de Ricœur entre o estruturalismo da linguagem e o formalismo do espaço fornece a primeira chave de leitura: um projeto arquitetônico transforma-se em projeto de civilização, proposta de configuração da cidade. A segunda aponta os limites do formalismo conceitual e seu aspecto ideológico presente na pretensão purista. Porém, cabe repetir a ressalva que fizemos no artigo: Ricœur não aborda a obra de arquitetura enquanto obra de arte: na análise de projetos arquitetônicos a função prática, ressaltada pela ideologia, prevalece sobre a função estética.

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. Esses traços são convenientes tanto para as artes como para o discurso (2000, p. 354).

Essa fórmula equivale ao entendimento de que a “verdade metafórica” seria uma via para entender o que significa a “verdade da arte”. Em uma aproximação inicial, Ricœur aborda “referência” e “denotação” como sinônimos para ampliar a sua noção de referência. É fácil ver porque essa noção lhe interessa, a denotação incluiria a representação na arte e a descrição na linguagem.

A relação de sinonímia entre “referência” e “denotação” fornecerá uma primeira orientação da denotação que corresponderá à primeira leitura de Ricœur dessa teoria. Em uma segunda leitura, ele trata da distinção, proposta por Goodman, entre dois modos de referência: por denotação e por exemplificação: “denotar” e “exemplificar” seriam casos de produção da referência que se diferem pela direção.¹⁶⁸ Em *MV*, o benefício da teoria de Goodman à noção de metáfora defendida ali fica explícita nestas afirmações:

[A metáfora] desenvolve seu poder de reorganizar a visão das coisas quando um “reino” inteiro é transposto: por exemplo, os sons na ordem visual. Falar da sonoridade de uma pintura não é mais fazer emigrar um predicado isolado, mas assegurar a incursão de todo um reino sobre um território estrangeiro; o famoso “transporte” torna-se uma migração conceitual, tal como uma expedição além-mar com armas e bagagens. [...] Finalmente, se toda a linguagem, se todo simbolismo consiste em “refazer a realidade”, não há lugar na linguagem em que esse trabalho se

¹⁶⁸ Na primeira orientação, a referência iria do “símbolo às coisas a que ele se aplica como uma etiqueta”. Pôr etiquetas (*labels*): “A denotação deve ser definida logo de maneira muito ampla, de modo a subsumir o que faz a arte, a saber, representar alguma coisa, e o que faz a linguagem, a saber, descrever. Dizer que representar é uma maneira de denotar é assimilar a relação entre um quadro e aquilo a que ele se aplica” (2000, p. 356). Na segunda orientação da referência, ela iria do “símbolo à certas etiquetas que se lhe aplicam ou a propriedades que ele possui”. A “exemplificação” envolvida nessa orientação da referência ocorre por meio da “amostra”, equivalente da “etiqueta” na outra. Cf.: “A metáfora é atingida por meio de exemplos nos quais se diz que tal quadro que *possui* a cor cinza *exprime* a tristeza” (2000, p. 357). Nos termos de Goodman analisados por Ricœur, a amostra “possui” características que a denotam (pequena, amarela); as características são exemplificadas nos símbolos não-linguísticos como se fossem predicados (equivalem às etiquetas nos sistemas verbais). A “expressão”, por sua vez, deve ser entendida como uma variante do “possuir”. Esta citação ajuda com as orientações: “‘O objeto e de seus aspectos dependem da organização, e as etiquetas de todos os tipos são os utensílios de organização’. ‘Representação ou descrição, pela maneira como elas classificam ou são classificadas, são aptas a fazer ou a marcar conexões, a analisar objetos; em síntese, a organiza o mundo’” (Goodman apud Ricœur, 2000, pp. 356-357); esta outra citação ajuda a entender a noção de amostra: “A amostra não se refere a tudo aquilo que ela reproduz, descreve ou mesmo denota, mas apenas às propriedades de ser amarelo, axadrezado, e de lã, ou às palavras ‘amarelo’, ‘xadrezado’ e ‘de lã’, que a denotam. Mas não exemplifica da mesma maneira todas as suas propriedades nem todas as etiquetas que se lhe aplicam – por exemplo, não se está a referir ao seu tamanho ou ao seu feitio. A senhora que encomendou tecido ‘exatamente como o da amostra’ para fazer um vestido, por certo não o queria em pedaços de 5 centímetros e com o rebordo em ziguezague” (2009, p. 29).

mostre com mais evidência: é quando o simbolismo transgride seus limites adquiridos e conquista terras desconhecidas que se compreendem os recursos de seu reino comum (2000, pp. 360-362).

Uma pintura exprime propriedades que ela exemplifica metaforicamente em virtude de seu estatuto de símbolo pictórico: “As pinturas não estão mais ao abrigo da força formadora da linguagem que o resto do mundo, ainda que elas mesmas, enquanto símbolos, exerçam também uma força sobre o mundo, nele compreendida a linguagem” (GOODMAN, p. 88). É assim que *Languages of Art* vincula com sólidas amarras a metáfora verbal e a expressão metafórica não-verbal no plano da referência (RICŒUR, 2000, p. 363).

Para a teoria da metáfora de Ricœur, considerar a metáfora enquanto transferência e “amarrar” até a sua expressão não-verbal na referência é crucial para abordar o prejuízo da distinção entre denotação e conotação para a análise do discurso poético.

Para mostrar a importância da teoria de Goodman para a teoria desenvolvida em *MV*, trago as contribuições elencadas por Ricœur como resultado da sua aplicação à análise do discurso poético: a) a função poética do discurso tem uma dimensão referencial e não recai na distinção entre denotação e conotação. Isso ajuda a combater dois preconceitos: o de que o discurso poético resulta em um emocionalismo subjetivista e também a sua glorificação como mensagem voltada para si; b) as representações que exemplificam em vez de denotar estão ligadas à referência “antes de serem efeitos subjetivamente experimentados” pelo leitor de poesia. Isso ajuda a combater o preconceito de que somente o discurso científico descreve qualidades reais; as qualidades exemplificadas pelo discurso poético não seriam menos reais. Finalmente, c) dizer que as “qualidades poéticas” somam à configuração do mundo e são “verdadeiras” “[...] na medida em que são ‘apropriadas’, isto é, na medida em que juntam a conveniência à novidade” (2000, p. 364) é um recurso valioso para a inovação semântica.

Pesadas as contribuições da aplicação dessa teoria para a sua análise e defesa do discurso poético, Ricœur faz complementos aos pontos mencionados e que, reconhece, “[...] se tornarão, progressivamente, profundas modificações, à medida que forem afetando o fundo do pragmatismo e do nominalismo do autor” (*Ibid.*). Antes de analisá-las, é relevante reter a sua afirmação sobre a delimitação do fenômeno metafórico. Ricœur afirma que a noção de metáfora de Goodman seria, como a de Aristóteles, um “princípio de transferência comum a todas as figuras do discurso” (2000, p. 362). Suas teorias privilegiariam a análise funcional da metáfora e acarretariam, afirma, no privilégio da generalidade da metáfora-função sobre a singularidade da metáfora-figura. Aqui, é necessário refletir se a noção de metaforicidade, que seria a matriz da figuração, não é o que permite levar a função metafórica do âmbito do simbolismo verbal ao do *pictural*, é perguntar: privilegiar a função metafórica não é o que permite considerar a expressão metafórica não-verbal como símbolo *pictural*? A extensão da

metaforicidade às obras visuais teria nesse privilégio a possibilidade de fazer jus aos aspectos verbais e visuais da obra de arte pictórica.¹⁶⁹

A crítica inerente aos seus complementos é mais severa. Os problemas incluiriam a “facilidade” com que o nominalista modifica etiquetas em vez de reformar essências e o seu recuo diante da consideração que o “inexistente” também modela o mundo. Segundo Ricœur, a perspectiva nominalista e pragmatista de Goodman não iria longe na defesa da suspensão da referência descritiva, não ultrapassaria o “eclipse” da referência fornecido pelo discurso poético enquanto condição de outra referência; resumindo, a teoria da denotação generalizada seria menos produtiva que a dos modelos científicos no que concerne à redescritção da realidade por meio das ficções heurísticas. Os recursos encontrados na teoria de Goodman são então complementados para corrigir tais problemas e para enfatizar a *epoché* que caracteriza o discurso poético, isso inclui o passo definitivo às ficções heurísticas que permitiria ultrapassar a classificação dos objetos “inexistentes” (a denotação nula, p. ex., do unicórnio) para afirmar que eles contribuem para redescrever a realidade – é a aproximação entre o discurso poético e o científico a partir da teoria da metáfora e da teoria dos modelos tal como vimos em *MV* e *Lectures*.

Um ponto central nessa avaliação de Ricœur é a insatisfação com a possibilidade de uma análise da arte a partir dessa teoria da denotação dar conta do caráter de “justeza” das obras de arte e de linguagem – o que levaria ao seu afastamento dessa teoria:

Se tal concepção [nominalista da linguagem] não tem nenhuma dificuldade para dar conta da dança das etiquetas, nenhuma essência oferecendo resistência à re-etiquetagem, em compensação, dá conta com muito mais dificuldade do tipo de *justeza* que parecem comportar certos achados da linguagem e da arte. É aqui que, de minha parte, distancio-me em relação ao nominalismo de Nelson Goodman. A “conveniência”, o caráter “apropriado” de certos predicados verbais não são indícios de que a linguagem não somente organizou de outro modo a realidade, mas também de que tornou manifesta uma maneira de ser das coisas que, graças à inovação semântica, é trazida à linguagem? O enigma do discurso metafórico é, parece, que ele “inventa” no duplo sentido da palavra: o que ele cria, descobre-o, o que ele encontra, inventa-o. O que devemos compreender é o encadeamento entre três temas: no discurso metafórico da poesia a potência referencial é reunida ao eclipse da referência ordinária; a criação de ficção heurística é o caminho da redescritção; a realidade trazida à linguagem une manifestação e criação (2000, p. 365).

¹⁶⁹ Apoiar-se ainda na iconicidade em articulação com a metaforicidade. Em *Lectures*, vimos, Ricœur abordou a teoria do “aumento icônico” e fez referência à teoria de Goodman. Segundo ele, a função geral da iconicidade cobre a diferença entre os “símbolos densos” da pintura e os “símbolos discretos” da linguagem. O tratamento do alfabeto linguístico e do pictórico no mesmo quadro [*framework*] da função da iconicidade, isto é, a teoria de Dagognet seria reforçada, argumenta Ricœur, pela abordagem de N. Goodman de mensagens linguísticas e não-linguísticas no mesmo quadro [*framework*] em razão de ambas apresentarem uma função denotativa (L16, p. 335).

A avaliação e o distanciamento estão implicados na abordagem da linguagem que privilegia a “veemência ontológica” do discurso poético defendida na conclusão de *MV*; nosso capítulo 2 aborda os impasses da sua concepção de linguagem nesse âmbito.

O que busquei na análise de *A Bigger Splash* foi utilizar a sua leitura da teoria de Goodman sem assumir tal distanciamento. Retomo as questões sobre o quadro de Hockney e o que a teoria da denotação auxiliou para nossa análise da metaforicidade em obra. Considerei a abordagem da arquitetura de Goodman em “Como os edifícios representam” (2009) pelas suas avaliações, semelhantes à de Ricœur, da primazia da referência na arte e na linguagem. Em ambos, a promoção da “linguagem em seu próprio benefício” e de uma arte “pura”, isenta de qualquer simbolismo, seriam exemplos de noções restritas de referência. É a questão da referência na linguagem que os aproxima na análise da obra de arquitetura. Ricœur dá como exemplo de noção restrita de referência o formalismo conceitual, incluindo o seu aspecto ideológico (e conforme sua teoria do imaginário social). Goodman, por sua vez, argumenta que a obra de arte isenta de simbolismo baseia-se em uma tal noção restrita de referência.¹⁷⁰

No artigo de Goodman, o vocabulário da exemplificação metafórica é utilizado para tratar de obras que, em geral, não denotam, como edifícios, mas que representam de outros modos. Aplicando sua teoria à obra de arquitetura, ele afirma que a “exemplificação” seria a forma principal de representação dos edifícios: eles exemplificariam literalmente ou metaforicamente (no caso, os edifícios expressariam propriedades que “possuem”). Goodman traz o exemplo de uma igreja que representa por meio das propriedades que ela “possui” e “exemplifica”. Ele afirma que tanto é verdade (metaforicamente) que a catedral eleva e exalta

¹⁷⁰ Sobre a aproximação entre os dois filósofos do ponto de vista da linguagem, conferir esta citação de Ricœur: “Isso explica a reação em sentido inverso daqueles que defendem um retorno à arquitetura pura, livre de toda sociologia e psicologia social, ou seja, de toda ideologia. Estamos então diante de uma reivindicação bastante comparável àquela que os teóricos do *nouveau roman* levantaram, na celebração da linguagem, para sua própria glória, as ‘palavras’ tendo-se dissociado sem retorno das ‘coisas’ e a representação dando lugar ao jogo. Assim, narrativa e arquitetura seguem percursos históricos semelhantes” (2016a, p. 27); e esta de Goodman: “Sublinho o papel desempenhado pela exemplificação porque ele é muitas vezes menosprezado ou mesmo negado por autores que insistem em que a virtude suprema de uma pintura puramente abstrata ou de uma obra de arquitetura que seja puramente formal assenta na sua liberdade face a qualquer tipo de referência seja ao que for. Contudo, um tal edifício não é um objeto inerte desprovido de significado, nem se refere apenas a ele próprio, se é que refere de todo. Tal como a amostra de tecido, ele seleciona, aponta, refere algumas das suas propriedades, mas não outras. E algumas destas propriedades exemplificadas são também propriedades de outras coisas que desse modo se encontram associadas à obra, podendo ser indiretamente referidas por ela” (2009, p. 32).

quanto é falso (metaforicamente) que ela abate e deprime. A “verdade metafórica”, como Ricœur notava em *MV*, não é um problema para tal concepção nominalista.¹⁷¹

Considerarei tal aplicação da teoria da denotação à obra de arquitetura para analisar a metaforicidade no quadro de Hockney. Ela permite interpretar de outro modo, diferente ao da fenomenologia da habitação, a figuração proposta por ele. Retornemos à borda da piscina tomada como uma linha divisória que separa o espirro d’água e a figura da casa – separando dois modos de figuração. Como alternativa à análise fenomenológica propus esta leitura: a figura da casa “possui” as linhas da arquitetura modernista e “exemplifica” a casa modernista como tantas construídas na Califórnia no final dos anos 1950. É um caso de referência por exemplificação, ou seja, da orientação que iria do símbolo às propriedades que ele “possui”. As linhas denotam a casa, são “amostras” de suas características, mas a exemplificação literal é acompanhada pela metafórica. Os elementos do quadro seriam organizados pelo pintor de forma que a exemplificação metafórica é incorporada ao quadro por meio da figuração do pulo. Interpretei a figuração nestes termos: a figura da casa expressa, isto é, exemplifica metaforicamente, o hedonismo californiano. O quadro de Hockney registra assim a invasão da arquitetura modernista e do modo de vida hedonista na Califórnia dos anos 1950-60.

O objetivo da interpretação foi colocar lado a lado a abordagem hermenêutica e outra que se pretendia livre da interpretação única e do relativismo da interpretação qualquer, a hermenêutica de Ricœur e a teoria simbólica de Goodman exigem critérios para dizer se uma determinada interpretação é adequada. Se a interpretação da obra de Hockney a partir da metaforicidade satisfaz a autonomia da teoria da metáfora, ela ainda teria a vantagem de compatibilizar a análise a partir da referência metafórica com os elementos narrativos da obra, mesmo que, como vimos na nota 167, eles possam ser isolados.

¹⁷¹ Goodman faz a distinção entre “verdade metafórica”, verdade literal, e falsidade, como vemos na análise do enunciado “O lago é uma safira”: “Aplicado literalmente, o substantivo ‘safira’ seleciona várias coisas, incluindo certa pedra preciosa, mas nenhum lago; aplicado metaforicamente (a forma que está em questão aqui), seleciona várias coisas incluindo certo lago, mas nenhuma pedra preciosa. ‘O lago é uma safira’ é, portanto, literalmente falso, mas metaforicamente verdadeiro, enquanto ‘O lago lamacento [*Muddy Pond*] é uma safira’ é falso tanto literalmente quanto metaforicamente. Verdade e falsidade metafóricas são tão distintas – e opostas – uma à outra como o são verdade e falsidade literais. E ‘O lago é uma safira’ é metaforicamente verdadeiro se, e somente se, ‘O lago é metaforicamente uma safira’ for literalmente verdadeiro” (1979, pp. 125-126). Conferir também esta avaliação de Ricœur: “[...] digo que a pintura é triste e não alegre, *ainda que* somente os seres sencientes sejam alegres ou tristes. Há aí, contudo, uma verdade metafórica, pois o erro na aplicação das etiquetas equivale à *reatribuição de uma etiqueta*, de tal modo que triste convém melhor que alegre. A falsidade literal – por atribuição incorreta – é convertida em verdade metafórica por reatribuição de etiqueta” (2000, p. 360).

O afastamento da teoria da denotação generalizada dificultaria a abordagem da metaforicidade em obra a partir da noção de referência metafórica. Uma edição da *Études Ricœuriennes* dedicada à relação da filosofia de Ricœur com as investigações sobre estética e arte esclarece algumas das dificuldades. Na introdução, os editores Samuel Lelièvre e Yvon Inizan afirmam a relevância de ligar *MV* e *TR* às entrevistas sobre arte/estética e a necessidade de relevar os aspectos supostamente refratários às análises de obras visuais nas teorias de Ricœur, incluindo os debates que apontam o caráter “concordante” da teoria mimética em *TR*: “[...] uma dificuldade, mesmo uma incapacidade, para o filósofo compreender plenamente as rupturas constitutivas da arte moderna e contemporânea, a abertura para a novidade radical, os vínculos com as utopias políticas e o *perpetuum mobile* das vanguardas” (2016, p. 2). Nessa edição, mais de um artigo aponta que a teoria da metáfora tem papel central para superar tais aspectos – inclusive pela comparação entre o funcionamento das obras e o das metáforas.

Em qual vocabulário, porém, devemos buscar essa comparação? A resposta, a ser desenvolvida a partir da dimensão estética da hermenêutica de Ricœur, é necessária para complementar a abordagem da metaforicidade na obra de arte. Na edição da *Études* há dois artigos que abordam os problemas que identificamos nessa dimensão. Optei por analisar o de Yvon Inizan no capítulo 8, agora veremos o de B. Keith Putt, “Blurring the Edges. Ricœur and Rothko on Metaphorically Figuring the Non-Figural” (2016).

Nesse artigo, B. Keith Putt argumenta que as pinturas de Mark Rothko ilustram as afirmações de Ricœur a respeito da obra de arte lidas nas entrevistas, por exemplo, sua crítica à noção clássica de representação. Ele fundamenta o seu ponto no paradigma hermenêutico da tradução e enfatiza o vocabulário do segredo, do mistério, do inefável, ou seja, o vocabulário que procuramos evitar. Putt entende o acesso à abstração de maneira semelhante à que entendo o acesso à figuração: é aquilo que questiona as fronteiras da linguagem verbal em sua relação com o visual. Ele não explicita, porém, o que chama de uma estrutura alternativa à da linguagem que seria oferecida pela obra de arte ou se a possibilidade de aproximar meios discursivos e não discursivos é ainda algo que reúne o verbal e o visual. Ele não explicita o que é o “não-figural” relacionado às possibilidades figurativas da música e da pintura de “[...] compreender e comunicar as perplexidades polissêmicas da experiência humana” (2016, p. 95). Putt busca a polissemia e a ambiguidade do discurso criativo por um viés semiótico – tal

como seria, segundo ele, para Ricœur e Rothko em relação à possibilidade de dizer o inefável e ver o invisível.¹⁷²

A descrição das pinturas e das intenções de Rothko assemelha-se às afirmações de Ricœur sobre a arte abstrata, o exemplo que o artigo propõe é validado naquelas entrevistas: a arte abstrata teria mais poder sobre o real pois afasta-se da pretendida função de descrever o real, porque inclui uma “referência produtiva” não submetida à descrição do real. Por afastar-se da noção ingênua de representação, a referência da obra de arte abstrata alcançaria outra dimensão. Da perspectiva que Putt vê as pinturas de Rothko, reencontramos o funcionamento do “aumento icônico” definido como ferramenta de ampliar o real, aliás, bem definida como a ampliação de um vocabulário antes limitado a certas cores e formas. Isso permite esclarecer a metaforicidade a partir da ideia de “bordas desfocadas” que não estabilizam transições, é uma imagem de indefinição apropriada ao *front* teórico da hermenêutica de Ricœur.

A ideia de um “Ricœurian Rothko” é uma extensão dos termos da poética no que se refere às pretensões ontológicas desenvolvidas a partir da produtividade da linguagem em seus modos discursivos – verbais ou não. Putt coloca a “referência produtiva” como a questão central na investigação da criatividade e da conexão entre discurso e realidade:

[...] quando Ricœur expressamente conecta sua concepção do poder ontologicamente revelador da *mimesis* ao estilo abstrato de Soulages, não me parece muito forçado aplicar essas mesmas teorias hermenêuticas para interpretar a preocupação de Rothko em reiterar e criar certas estruturas do mundo existencial por meio de significantes visuais não-objetivos. [...] O desfoque das bordas entre as várias dimensões do significado não resulta numa cegueira que falha em engajar o mundo, mas na verdade estabelece um “ver-come” que estimula explorações ontológicas que podem genuinamente transformar indivíduos e situações (2016, p. 101).

Essas reconfigurações da existência não podem, entretanto, evitar revelar que lacunas permanecem, que se confronta persistentemente fissuras na existência que nunca podem ser preenchidas intelectual ou artisticamente. Tanto Rothko quanto Ricœur confessam a constância de segredos, aquelas ambiguidades da existência que não surgem por causa da sobredeterminação da polissemia, mas por causa de enigmas sistêmicos que nunca permitem revelação completa. Consequentemente, ambos atestam que o não-figural resiste à refiguração por meio da linguagem poética ou das formas artísticas ou do comentário intelectual que tenta decifrá-las. [...] O ser-no-mundo não é tão distintamente delineado para Rothko e Ricœur, que testemunham que as bordas permanecem borradas e indistintas em alguns pontos, sinalizando que, em meio a uma profusão de linguagens conceituais e poéticas ou da abundância de meios artísticos, algo sempre permanece apofático e anicônico. Em outras palavras, o não-figural só pode ser re-figurado por meio de um discurso

¹⁷² Cf.: “Procurarei confirmar que o ‘expressionismo abstrato’ de Rothko ilustra adequadamente a afirmação de Ricœur de que a arte não-figurativa tem mais sucesso que a arte representacional na reconfiguração de novos mundos de significado” (2016, p. 97). E também: “Justamente porque a arte abstrata é não representacional ou literalmente figurativa, ela funciona como uma forma pura de *mimesis* ao revelar dimensões da experiência que não poderiam ser expressas de outra forma – a imitação criativa daquilo que, até então, estava oculto” (2016, p. 103).

metafórico ou *design* abstrato que deixa algo não dito e algo não expresso (2016, p. 105).

Ele lê a investigação de Ricœur da criatividade, isto é, da *mimèsis*, pelo prisma do vocabulário da “manifestação” utilizado para descrever a arte, sobretudo a música e sua liberdade diante da noção tradicional de representação; as conclusões a partir disso serão ligadas por ele à estética de Rothko.

A resistência à refiguração de que fala Putt teria uma definição mais prosaica: é da literalidade que provém o que podemos entender por não-figural, é a própria condição para a figuração e a refiguração. A sua ideia de “bordas permanentemente desfocadas” oferece uma ferramenta heurística para ler a hermenêutica de Ricœur na sua dimensão estética, porém, não creio que, em retorno, ela ofereça esclarecimento para o que, afirma Putt, “sempre permanece apofático e anicônico”. A questão deveria ser outra: há uma ferramenta heurística suficiente para isso? O vocabulário escolhido por Putt é um dos que podem ser utilizados para abordar o “aumento icônico” e a arte moderna a partir da hermenêutica de Ricœur. Independente das escolhas, a aposta na abstração como o procedimento mais afastado da noção tradicional de representação é uma leitura crível dos procedimentos que despontaram na arte do século XX.

A ampliação da hermenêutica crítica de Ricœur pela leitura da arte seria efetivada a partir da aproximação com abordagens que a impulsionem a refletir sobre os procedimentos artísticos. Na sequência, retomarei pontos de *Lectures* que indicam isso, em um segundo momento analisarei a possibilidade de que tal hermenêutica inclua nas suas análises os termos de uma teoria crítica da arte e de uma filosofia da imagem.

Essa hermenêutica necessita incluir teorias da interpretação nas quais ela pode se apoiar para encontrar uma noção de metaforicidade cuja extensão é propícia à análise de fenômenos, como obras de arte, que pertencem à fronteira linguagem-imagem. Sua teoria da interpretação incorporou teorias conforme a necessidade. Nesse sentido, a dialética entre inovação semântica e *depiction* funciona para avaliar a extensão da metaforicidade à análise das obras de arte, ainda que deva, como vimos, ser avaliada segundo o critério da crítica do conceito de realidade. As referências à teoria de E. Gombrich são aqui a pedra de toque para unir os capítulos sobre a dimensão estética. É a partir dessas referências que entendo as afirmações de Ricœur sobre a pintura de paisagens nos ensinar a ver paisagens e sobre a necessidade de ferramentas disponíveis para a *depiction*: “É sempre por meio de uma sintaxe disponível que podemos apreender a realidade” (L19, p. 370). Ele também afirmou que a *depiction* própria a um estilo de pintura funciona na obra como “[...] esquemas intermediários, tipos ou percepções típicas que nos ajudam precisamente a reconhecer, não apenas a

conhecer. É bem possível que o reconhecimento primário não exista afinal” (L8, p. 151).

Baseando-se nas teorias de Dagognet e de Gombrich, Ricœur considera o alfabeto pictórico como a ferramenta da *depiction* que permite representar a natureza como paisagem e propor uma nova maneira de ver. Sua referência à pintura de paisagem concerne à imbricação entre a construção da obra e a de uma maneira de ver, é assim que o resultado da construção fará parte de um vocabulário visual. Abordei no capítulo 6 a busca pelo equilíbrio entre os aspectos construtivos e os descritivos da metáfora e do modelo, a pintura não só compartilha tais aspectos, elas os apresenta à sua maneira. Nesse caso, a metaforicidade corresponderia à inovação e a literalidade – a “morte da metáfora” – à sedimentação de nossa maneira de ver as paisagens.

Há momentos em que fala o apreciador da obra de arte – gostamos de tal obra, ela é familiar, reconforta. Trata-se mais do testemunho de Ricœur da experiência de cotidianidade diante da pintura (“Tento descrever o que eu sinto no prazer de reconhecer”, afirma) que de uma análise da experiência estética, mas entre metáfora, modelo e pintura haveria uma triangulação que a interpretação deve fornecer. É o que podemos entender desta afirmação:

Quando a tensão desaparece completamente, o metafórico se torna literal. Nesse sentido, a visão metafórica da paisagem tornou-se uma visão literal, e agora os livros de turismo falam da ‘bela paisagem’ de uma área e assim por diante. **A pintura abstrata deve quebrar a tradição da pintura representacional. A renovação da visão agora está ligada ao não-figurativo** [retomei nas frases anteriores a citação da p. 140]. Podemos, no entanto, continuar voltando ao museu e amar Constable, porque para nós a tensão permanece entre as paisagens comuns e as paisagens pintadas. Encontramo-nos neste estágio intermediário em que assimilamos a mensagem que já não é um choque e, ao contrário, temos o prazer de reafirmar o tipo de valores que já assimilamos, apesar de permanecerem marginais em nossa vida comum. O prazer que temos pelas obras de arte continua fornecendo o contraste com a vida cotidiana sem nos confundir muito. É um prazer misto. [...] Voltamos às obras que amamos. O tipo de choque que recebemos não é inquietante, mas reconfortante, porque faz parte da nossa identidade. Nossa identidade é preservada também por essa mídia cultural [*cultural media*]. Temos também uma espécie de identidade ficcional que não se esgota em nossos papéis sociais. Queremos preservar esta reserva de ser que é documentada por obras que se tornaram familiares sem pertencer ao cotidiano. O problema do espectador não é o mesmo do criador. Quem tenta pintar hoje tem um problema muito difícil, precisamente porque não pode repetir Constable (L18, pp. 361-362 [nossa ênfase]).

Outro indício sobre o que significa tomar a pintura como exemplo da redescritção do real interessa na medida em que revela o teor da avaliação de Ricœur sobre a arte realizada à época de *Lectures*. É conservadora a sua avaliação de que a arte dos anos 1970 seria contrária à noção de obra: “há um escárnio da obra e a ascensão da anti-obra”.

O problema, parece-me, está na sua justificativa para afirmar isso – segundo ele, tal arte seria contrária à “obra” porque constituída em grande parte de propostas cuja estrutura é

ausente, ou obras cujo tempo de vida é curto ou que usam materiais “inferiores”.¹⁷³ Ricœur aplina toda a crítica ao conceito de museu, que ele vê implicado nessas propostas, à crítica da completude da obra de arte pronta para a exibição, considera isso um ataque à noção de obra. Ele faz um paralelo entre o apelo à desordem no campo da arte e no do imaginário social a partir da noção de utopia enquanto o “anti-poder”, porém, se não for desenvolvido, o paralelo é insuficiente para desfazer o teor conservador da sua avaliação sobre arte.

Em *Lectures*, Ricœur afirmava, ao criticar a abordagem de Sartre, que a pintura abstrata seria exemplo da produtividade do irreal; nesse ponto, ele alertava para o risco de abandonar a noção de obra, sem a qual o “salto no inexistente” que definiria a imaginação na abordagem do irreal pode transformar-se em evasão, em elogio da criação de ilusão (“anti-mundo”). O que poderia convencê-lo de que o risco vale a pena é o elogio da criação de uma obra utópica (“anti-poder”).

Ricœur pretende abordar o irreal que caracteriza a ficção para dar conta do poder da ficção em seu retorno ao real, o poder de transformação, mas precavendo-se do risco da negação do mundo enquanto forma de escapar da ação. Como ele afirma:

Algumas utopias abalam as convenções da moralidade ou da nossa vida social. A noção de anti-obra é a de anti-poder, uma objeção à burocracia e à tecnocracia. Há uma tentativa de voltar à natureza. Charles Fourier é um exemplo da explosão de uma difusão louca de paixões contra a forma. Alguns falam da anti-obra como a morte da arte (por exemplo, Debord). Transpondo uma observação de Althusser perguntando se a morte da filosofia é em si uma morte filosófica (*Pour Marx*), me questiono se a morte da arte é uma morte artística. Não sei se a anti-obra levará à morte de uma arte. Creio que não, finalmente, porque vemos um retorno agressivo a uma forma muito descritiva de pintura nas pinturas cuidadosas de Wyeth e outros e no estilo *naïve* de pintura. Nunca podemos prever (L19, p. 373).¹⁷⁴

Podemos reter desse contexto no qual a utopia participa pelo seu viés artístico, por assim dizer, que sua crítica da “anti-obra” diz respeito à precaução com formas patológicas do

¹⁷³ Cf.: “Há uma tendência, por exemplo, de dizer que a arte não deve mais ser uma obra. Os artistas fazem alguma coisa e depois a destroem, ou não há estrutura [*framework*], ou juntam objetos do lixo e dizem que isso é uma obra. Há um escárnio da obra e a ascensão da anti-obra. O que está em jogo é o conceito de uma obra durável que pode ser exposta. Há uma crítica ao conceito de museu. A tradição é atacada na sua raiz porque mesmo na passagem da arte figurativa para a não-figurativa, ainda havia a continuidade do conceito de uma obra que deve ser realizada, deve ser completa. Há um ataque contra esse senso de conclusão, alegando que ele ainda é platônico” (L19, p. 372).

¹⁷⁴ O teor conservador da avaliação de Ricœur não se restringe à afirmação sobre a arte dos anos 1970 – veremos na próxima nota. A questão é a “referência produtiva” não estar submetida ao momento da sua avaliação. Essa noção de referência, matriz da sua investigação sobre a *mimesis* criadora (um dos seus nomes), é fundamentada na sua interpretação de Aristóteles, vimos exemplos. Na conclusão da tese, indicarei as páginas de *MV* em que o paradigma platônico da *mimesis* é oposto ao aristotélico. É a partir disso que a poética toma o rumo de uma criatividade não submissa às determinações do real, isto é, sem a sombra da cópia. A oposição entre duas concepções de *mimesis*, ressaltada por Ricœur, permanece válida no âmbito da poética, ela própria é o indicador para a dimensão estética da sua hermenêutica.

imaginário que, segundo ele, seriam enfatizadas na teoria do imaginário de Sartre. Deve-se, porém, perguntar sobre a possibilidade, se *não podemos prever*, de apostar em formas/estilos de arte que correspondam a formas e estilos produtivos do imaginário social.

Para resumir: a avaliação de Ricœur é severa com a abordagem de Sartre e mostra um teor conservador em história da arte porque a sua pretensão é considerar a imagem a partir do irreal nas obras, indo além do mero desfoque da fronteira real/irreal que ele vê na teoria da “fascinação” ou da “vida imaginária”. Trata-se, portanto, de uma extrapolação da exigência de abordar a ficção em um *framework* para a apresentação das imagens. Ao reafirmar a pintura como exemplo da “referência produtiva”, Ricœur oferece a possibilidade de temperar a crítica à abordagem de Sartre e o teor conservador de suas avaliações. Mesmo assim, a sua leitura da história da arte em *Lectures* traz limitações. Por exemplo, ao abordar a relevância da pintura impressionista no momento da invenção da fotografia, Ricœur parece ignorar as intersecções entre elas para além do contraste a partir do qual a pintura deteria o privilégio da expressão produtiva da realidade. A fotografia teria como destino o campo da *picture*, apesar das sugestão de usos mais imaginativos da fotografia.¹⁷⁵

¹⁷⁵ Cf.: “No seu uso menos imaginativo, a fotografia apenas transpõe as dimensões objetivas do mundo exterior. Sei que não é um retrato fiel da fotografia, já que a escolha do ângulo, da luz, do momento do dia, e assim por diante, introduzem elementos criativos. No entanto, quando a fotografia foi inventada no século XIX, foi principalmente com o propósito de ter cópias de realidades fugazes e preservar memórias. Era principalmente imitativa no sentido de reprodutiva. A pintura teve que se desligar da fotografia porque não podia mais ser uma representação da realidade desde que tínhamos a fotografia. Em seu trabalho sobre a pintura, Baudelaire desenvolve longamente uma luta contra a fotografia. Para ele, a fotografia foi um desastre. Sua ideia era que ela simplesmente transpunha as dimensões, proporções, formas e cores objetivas das coisas, e esse era o terrível modelo da imaginação reprodutora. O impressionismo tentou vencer a fotografia onde esta não pode funcionar, criando um novo alfabeto de cores capaz de capturar o transitório e o fugaz com a magia das correspondências ocultas. Mais uma vez, a realidade foi refeita com ênfase nos valores atmosféricos e nas aparências luminosas” (L17, p. 337). Trinta anos depois, ele considera a fotografia segundo a distinção entre “de arte” e “de amadores” na entrevista de 1995: “Quanto mais ampla é a retirada tanto mais vivo é o retorno ao real, como vindo de mais longe, como se a nossa experiência fosse visitada de infinitamente mais longe do que ela. Temos uma espécie de contraprova desta hipótese com o exemplo da fotografia tal como é praticada pelos amadores, onde não passa de um duplo do real que a nós regressa, que regressa à origem após um circuito muito curto e, por isso, com uma influencia infinitamente menor sobre o nosso mundo. Quanto à fotografia de arte, também ela se propõe, mas com um custo mais elevado, libertar-se da imitação, da simples representação; também ela constrói o seu objeto, de algum modo, na fronteira da reduplicação do real [o exemplo é a coleção da fotógrafa Marianne Cook, *Fathers and daughters*]” (1995, p. 239). Sobre as afirmações, a história da fotografia, incluso em relação à pintura, é rica de intersecções de um lado a outro, a própria distinção entre fotografia “de arte” e “de amadores” é sem acurácia – penso na obra “amadora” de Vivian Meier. Da perspectiva histórica, com discussão sobre o contexto francês, a pintura impressionista, a “luta” de Baudelaire, conferir [a série de documentários realizada por Stan Neumann \(2013\)](#), ela ajuda a entender a complexidade desse gênero de arte. Destaco a sua referência a Henri Le Secq e aos primórdios da fotografia na França: “Imagens em que o fotógrafo escolhe não mostrar tudo e sacrificar o

Em consonância com as suas entrevistas, a melhor aposta é afirmar a forma/estilo de pintura que exemplificaria a produtividade da ficção:

Eu diria que a pintura é completamente irreal quando é não-figurativa, porque não há nenhuma referência que possa ser mostrada como sendo similar ao que é pintado. Somos direcionados aos sentimentos do pintor, mas na medida em que eles foram externalizados, primeiro, numa coisa real que é a tela e as cores, e segundo, numa coisa irreal, no que se entende pela pintura. O pintor se desrealizou a si próprio. Estamos ligados aos sentimentos do pintor, mas como foram externalizados no análogo e desrealizados pelo ato de tratar a tela como o suporte de algo irreal (L14, pp. 283-284).

Enfatizar a obra que produz seu referente, o que ele exemplifica pela pintura abstrata, nutre a pretensão maior das análises dos fenômenos de “acréscimo de sentido” no âmbito estético, a saber, a de analisar outros modos de descrição do real fornecidos pela obra de arte. Encontramos a preferência pela abstração no *front* entre figuração e da não-figuração.

Ricœur mostra preferência por teorias da arte que o permitam interpretar a história da arte em termos da filosofia da linguagem. Ele aborda a arte a partir de sua concepção de linguagem. É o caso do “aumento icônico”, mas também, por exemplo, o da ideia que artistas como da Vinci acreditariam descobrir a natureza de forma científica, crença que poderia ser caracterizada como “ideologia do naturalismo”. É uma ideia relevante se contrastada, na sua argumentação a partir da teoria de Gombrich, com a defesa que as obras desse “naturalismo” mostram o uso de uma sintaxe tal como haveria uma sintaxe do impressionismo, do cubismo, etc. (L17, pp. 336-337). Nesse jogo de contraste, que complementa análises sobre certas obras de arte, a noção de “representação pictórica”, uma tradução da “*depiction*”, desempenharia a função de esclarecer a história da arte ou, pelo menos, uma determinada história da arte.

Devemos reter dos exemplos de Ricœur a sua afirmação de que a pintura é uma arte mimética na medida em que recria a realidade por meio do alfabeto disposto pelo artista – reside aí seu questionamento sobre os modos de descrição e expressão próprios a arte. Mas é a referência a uma ontologia sutil e indireta, contraposta à ontologia pictórica, direta, da pintura figurativa, o ponto central para aplicar suas teorias às suas análises, avaliações, e testemunhos sobre arte/estética – o exemplo são as obras de Piet Mondrian. O ponto é a busca de Ricœur pela ontologia da ficção confirmar, repetimos, a pintura como o “paradigma de todos os tipos de transfigurações da realidade através de dispositivos iconográficos”. O aspecto pictorial da referência faz da pintura o modo privilegiado de leitura da realidade, vai além de exemplificar

circunstancial para enfatizar o essencial, fazendo a escuridão competir com a luz, para que a fotografia não seja mais uma simples cópia do real, ‘falsa por ter de ser exata’, como disse Delacroix” (s.p.).

a imaginação produtora. Nesse sentido, o seu elogio da abstração deve ser entendido como a etapa mais avançada da sua teoria da ficção.

Em razão disso, entrarei na discussão sobre a fronteira entre figuração e abstração a partir de análises que fariam dessa fronteira o *front* da interpretação da obra de arte. No entanto, analisaremos a discussão a partir da relação entre a teoria da metáfora de Ricœur e a interpretação dos movimentos artísticos. Há modos profícuos de entrar nessa discussão a partir de complementações à hermenêutica, é o que mostra Alberto Martinengo em “Metaphor and Canon in Paul Ricœur: From an Aesthetic Point of View” (2010). Ele compara o efeito dos enunciados metafóricos, que por meio da violação das regras linguísticas parecem inserir novos códigos na linguagem, às revoluções artísticas que por meio da violação de um cânone artístico inserem outro paradigma de compreensibilidade.

A teoria da metáfora serviria para abordar a inovação na arte, Martinengo usará como exemplo a “vanguarda”. Segundo ele, trata-se de um movimento que funcionaria como um laboratório de experimentação que redefine um sistema simbólico ao produzir referência. Essa referência produtiva que permitiria a inserção do novo cânone. Interpretado desse modo, o abstracionismo de Kandinsky surge como um movimento artístico em competição com o mundo; a radicalidade do abstracionismo estaria em propor o rompimento com o princípio naturalista da tradição ocidental em prol de outra referência, diremos nós, de outra noção de figuração.

Martinengo aplica a dialética entre inovação e sedimentação, proposta por Ricœur em *TR*, aos estilos e movimentos artísticos, isto é, alguns estilos exemplificam a superação do cânone anterior, sem erradicá-lo, por meio da experimentação. Uma violação, segundo regras, insere o novo cânone a partir de um sistema simbólico já existente e disso segue-se a inovação linguística, científica, artística enquanto processo de sucessiva redefinição de limites entre sistemas: continuidade e inovação. Ele interpreta assim a violação do cânone e o surgimento da nova referência:

Em outras palavras, o modelo de metáfora viva de Ricœur contém uma série de implicações que parecem particularmente adequadas para a reflexão sobre a forma da experiência estética no contexto da vanguarda. [...] Aqui fica mais clara a hipótese de leitura da vanguarda por meio de noções como a violação regida por regras. [...] não é tanto o resultado de uma abstração em sentido estrito, mas *tout court* a proposta de uma *nova* realidade. É dessa maneira que o problema da normatividade emerge no contexto teórico da vanguarda. Nos autores cuja poética vai além de uma leitura puramente gnosiológica, aparece uma conotação fundamental na torção do cânone do realismo ocidental. A experimentação tem, sem dúvida, uma força disruptiva em relação ao princípio naturalista da tradição ocidental (2010, pp. 307-309).

Do ponto de vista da “veemência ontológica”, portanto, a revolução artística das vanguardas consiste nisto: é a escolha de combinar a violação das normas com a

maximização das consequências ontológicas de tal ato. O paradoxo das vanguardas – o de uma norma a seguir, a fim de distorcer todas as outras normatividades – pode ser explicado da seguinte maneira: uma violação declarada e programada que, no entanto, tem sua regra intransponível na reivindicação – às vezes mais explícita, em outras mais problemática – de configurar um mundo. Tudo é permitido na distorção do cânone (desintegração de materiais, reviravolta de métodos, relação ambígua com a cultura de massa, hibridização de gêneros), desde que sirva para construir um horizonte diferente. E a vanguarda terá sucesso se a destruição das formas funcionar para um objetivo mais revolucionário: o de criar novos mundos (2010, pp. 310-311).

O paralelo com a metaforicidade pressupõe uma “veemência ontológica” que estaria presente nos movimentos artísticos, além da função ideológica de seus manifestos. Tudo isso concerne à poética enquanto procedimento de legitimação de uma proposta de arte. Martinengo aplica a teoria da metáfora de Ricœur ao movimento do *avant-garde* por meio de uma abordagem própria à história da arte. Aplica-a referindo a dialética da “tradição” em *TR*.

No primeiro tomo de *TR*, Ricœur define a noção de tradição como “transmissão viva de uma inovação sempre suscetível de ser reativada” (2010b1, p. 119), e a fundamenta na dialética entre inovação e sedimentação. A “tradição”, constituição de uma história a partir do esquematismo da imaginação, enfatizaria o papel da sedimentação como ponto de partida da produção de narrativas. Essa ênfase na sedimentação, cujo exemplo são os gêneros narrativos, dista da noção de metaforicidade, cujo dinamismo dificulta pensar a função de fornecer regras para uma experimentação ulterior.¹⁷⁶

Em *MV*, Ricœur afirmava que as metáforas são como hipóteses, cuja invenção é sem regras, ainda que elas possam ser verificáveis (1975a, p. 33). Ele descreve as inovações metafóricas como trabalho da imaginação e como fenômenos que jamais provém do nada, isto é, em acordo à ideia de “deformação regrada”, mas a ênfase é no polo em que o “desvio” é a regra (1983, p. 108). A descrição é coerente com a teoria da metáfora que lemos e a noção de

¹⁷⁶ Cf.: “Esse esquematismo [da função narrativa] constitui-se numa história que tem todas as características de uma *tradição*. Entendamos por isso, não a transmissão inerte de um depósito já morto, mas a transmissão viva de uma inovação sempre suscetível de ser reativada por um retorno aos momentos mais criativos do fazer poético. Assim entendida, a *tradicionalidade* acrescenta um novo aspecto à relação entre intriga e tempo, enriquecendo-a. A constituição de uma tradição repousa, com efeito, no jogo entre inovação e sedimentação. É à sedimentação, para começar por ela, que devem ser remetidos os paradigmas que constituem a tipologia da composição da intriga. Esses paradigmas originam-se de uma história sedimentada cuja gênese foi obliterada. Ora, essa *sedimentação* se dá em múltiplos níveis, que exigem de nós um grande discernimento no emprego do termo paradigmático. [...]. Se englobarmos *forma*, *gênero* e *tipo* sob o título de *paradigma*, poderemos dizer que os paradigmas nascem do trabalho da imaginação produtora nesses diversos níveis. Porém, esses paradigmas, eles mesmos oriundos de uma inovação anterior, fornecem regras para uma experimentação posterior no campo narrativo. Essas regras mudam sob a pressão de novas invenções, mas mudam lentamente e até resistem à mudança, devido ao próprio processo de sedimentação. [...] a inovação é uma conduta governada por regras: o trabalho da imaginação não surge do nada. Liga-se, de uma maneira ou de outra, aos paradigmas da tradição. Mas pode estabelecer uma relação variável com esses paradigmas” (2010b1, pp. 119-122).

metaforicidade que defendemos; deve-se refletir se pensá-las a partir desses paradigmas não dificulta leituras que privilegiem o dinamismo metafórico. Do ponto de vista da hermenêutica literária, a metaforicidade participaria de uma forma de organizar a história dos gêneros narrativos. Do ponto de vista da dimensão estética da hermenêutica, metaforicidade e a narratividade fornecem visões parciais e nem sempre complementares da história da arte.

O problema é a parcialidade e mesmo a linearidade dessa perspectiva da história da arte submetida aos progressos de uma hermenêutica. Nesse sentido, outra contribuição de Martinengo é oferecer uma abordagem paralela dos paradigmas narrativos e propor uma retomada da questão da submissão da imagem à linguagem. Trata-se da restituição da imagem enquanto alvo da teoria da ficção de Ricœur, mas já ligada ao campo estético. Ele não coloca a questão nos termos de uma teoria da imagem em psicanálise (onde, vimos, a questão surge), mas ele enfatiza a crítica do controle verbal da imagem e aproxima a hermenêutica da “virada pictórica”. A investigação de Ricœur sobre a “imagem-ficção” surgiria em meio às questões colocadas pela filosofia da imagem. Deve-se considerar no que a hermenêutica contribui para a autonomia da imagem, de que forma a reflexão de Ricœur sobre o confronto entre imagem e linguagem, que expõe a demanda por uma noção de imagem autônoma à linguagem, seria beneficiada pelo encontro com uma filosofia da imagem renovada.¹⁷⁷

Após a proposta de demitização e de ênfase pragmática nas suas concepções de linguagem e de imaginação, o interesse é que a relação verbal-visual presente nelas encontre outro *front* para o conflito das interpretações a partir da imagem tanto quanto ao desenrolar de reflexões sobre arte.¹⁷⁸ A possibilidade do encontro com a filosofia da imagem envolve pensar as teorias de Ricœur menos nos termos do “percurso da linguagem à imagem” e mais nos termos de retorno à imagem enquanto produto ficcional da imaginação. Nesse sentido, Martinengo traz a “virada pictórica” para o viés hermenêutico de interpretar a visualização e,

¹⁷⁷ Isto é, as correntes atuais dessa filosofia, a saber, a dos estudos visuais e a da “ciência da imagem” (*Bildwissenschaften*). Dois autores iniciam cada uma das “viradas”, a dos estudos visuais, da tradição anglo-americana é realizada por W.J.T. Mitchell (o autor que Martinengo escolhe), a das “ciências da imagem” da tradição alemã é realizada por G. Boehm. C. E. Annovazzi viu em Ricœur uma espécie de pioneiro da “virada icônica”. Ela aponta a diferença de contextos na abordagem da imaginação, após as “viradas” o aspecto icônico da linguagem recebe mais atenção (2013, n. 16, p. 97).

¹⁷⁸ Roberto Rubio (2017) interpreta a questão da imagem a partir de um enfoque hermenêutico-heideggeriano da imagem enquanto configuração visual que falar de “imagem originária” e do modo de aparecer não-mimético nem representacional, da manifestação “da terra que inaugura o aí”. É sobre uma ontologia fundamental da imagem e sobre “estar de pé”, “elevar-se”, “presença originária”, e “tensão” na “luta entre terra e mundo”. Um vocabulário para a noção de imagem na qual a “presença” seria contraposta ao sentido e à referência. Um direcionamento de nossa tese é fomentar o confronto futuro entre noções de imagem distintas a partir do *front* hermenêutico.

na melhor das hipóteses, para revisar o seu modelo textual. Ele compara a hermenêutica de Ricœur, na qual a imagem é uma possibilidade da linguagem figurativa, com a teoria de W. J. T. Mitchell, na qual a linguagem é o suporte em uma relação complexa com a imagem.¹⁷⁹

A relação intrínseca entre textualidade e imagem, que Martinengo busca na teoria de Mitchell, o leva a comparar o aspecto verbal-visual da metáfora com a afirmação sobre a impossibilidade de tomar o visual como elemento extrínseco ao verbal. Mitchell proporia a alternativa de pensar sistemas simbólicos que não teriam o seu paradigma de significado na linguagem. Ele aponta para conflitos culturais, no âmbito verbal e visual, nos quais a ênfase na linguagem resulta no rebaixamento da imagem. Segundo Martinengo, essa teoria enfrentaria o problema de saber como explicar a presença da imagem no enunciado, ou no texto, o mesmo problema que ele identifica na teoria da metáfora em *MV*. Ele propõe então aproximá-las para pensar o problema a partir da relação tensiva entre imagem e linguagem na metaforicidade. Para Martinengo, seria bem um privilégio da linguagem sobre a imagem que acarretaria o rebaixamento dos dispositivos visuais nas teorias da metáfora.¹⁸⁰

Ricœur estava ciente do prejuízo que tal *status* da imagem acarretou ao tratamento filosófico da imaginação, não se trata, em nenhum dos domínios de análise, hermenêutica ou filosofia da imagem, de propor o paradigma pictórico como oposto ao linguístico, mas de repensar o estatuto da imagem em relação à linguagem. Para Martinengo, a teoria de Mitchell

¹⁷⁹ Mitchell propõe noções híbridas como a de “*imagetext*”, “*image/text*” e “*image-text*” (Martinengo, 2013, p. 303/2014, p. 30). Ele afirma: “A interação de *pictures* e textos é constitutiva da representação como tal” (Mitchell apud Martinengo, 2013, p. 302).

¹⁸⁰ Martinengo caracteriza a relação verbal-visual a partir do elemento estético no sentido kantiano de prover, por meio da imagem, uma inteligibilidade própria. Ele interpreta os aspectos visuais da metáfora na teoria de Ricœur como dispositivos de visualização e de reviravolta na relação palavra-imagem. Em “Parlare per immagini. Linguaggio, visione, metaforizzazione” (2014), Martinengo considera o tema da imagem a partir do esclarecimento que essa teoria pode fornecer da preeminência do simbólico em relação à reflexão. Segundo ele, a teoria mostra que a metáfora, enquanto produção que aumenta a legibilidade e a visibilidade do real, fundamentaria tal reflexão. Martinengo enfatiza a construção de sentido baseada na *picture* e na sua relação com a linguagem. Ele sustenta as afirmações a partir de teses conhecidas na teoria da metáfora “viva”: a) metáfora é um “erro categorial calculado”; b) metáfora produz uma outra referência a partir da suspensão da referência habitual; c) existe uma “verdade metafórica”; inclui o percurso das teses até a “veemência ontológica”. Cf.: “A potência visual da metáfora é, em suma, o suporte por meio do qual a resposta ontológica é medida em concreto: esta tríade que produz (violação), governa (vínculo ontológico) e torna compreensível (semelhança) a inovação semântica é a forma mais concreta do *metapherein* de acordo com a sistematização que dá Ricœur. Precisamente onde o visual desempenha seu papel mediador: o enunciado metafórico se faz (compreensível) através de uma ‘mediação não verbal’, isto é, através da experiência do ‘ver-como’. Mas com um elemento a mais, que Ricœur se esforça para preservar lado a lado de sua (breve) análise da semelhança: o momento visual é sim mediação não-verbal (o é por definição), mas ‘não infringe os limites de uma teoria semântica’ – pelo menos no sentido trivial pelo qual metaforizar significa fazer coisas com palavras, e não com outra coisa” (2014, pp. 39-40).

expõe a necessidade de reconhecer o poder das imagens para subverter sua submissão à linguagem. Nesse sentido, ela é próxima das preocupações da teoria da metáfora:

Qualquer que seja a virada pictórica, então, deve ficar claro que ela não é um retorno à *mimêsis* ingênua, a teorias da representação por correspondência ou cópia, ou uma metafísica renovada da “presença” pictórica: é antes uma redescoberta pós-linguística e pós-semiótica de uma *imagem como uma interação complexa entre visualidade, aparato, instituições, discurso, corpos e figuralidade* (Mitchell apud Martinengo, 2014, p. 41).

Mitchell distingue entre a materialidade da *picture* (estrutura de significado que envolve o ato deliberado de representação visual) e a imagem enquanto fenômeno oferecido ao espectador e que pertence ao campo da iconicidade. A distinção é material – a *picture* pode ser destruída. Tal critério para diferenciar a imagem e a *picture* pode não ser explícito em Ricœur, mas a diferença é reconhecida por ele.¹⁸¹

No que concerne à visualização, o vínculo palavra-imagem poderia impor alguma revisão do papel da imagem no percurso lido em *MV*? Uma teoria do visual pode auxiliar a teoria da metáfora a rever o privilégio da linguagem em relação à imagem e a realçar os dispositivos visuais da metáfora. A noção de imagem a partir da relação verbal-visual da metaforicidade já a impulsionava para fora dos seus limites linguísticos, é assim quando a imagem produzida pelo enunciado se vincula ao regime de visualização do “ver-como”. Porém, considerar um suporte material para a imagem, algo apenas esboçado em *Lectures*, direcionaria a teoria da metáfora “viva” à noção de imagem mais apta aos elementos ficcionais da visualidade. Ela pode ser confrontada com a *picture* concebida pela teoria visual sem o risco de pressupormos a separação estanque entre verbal e visual. Martinengo afirma que há consequências: a “virada pictórica” reativaria o papel da imagem aproximando-a do que lemos na teoria hermenêutica – a imagem que “dá a pensar”; ela apontaria também para a crítica da matriz ontológica da noção de imagem.¹⁸²

¹⁸¹ Afirmação de Mitchell: “Qual é a diferença entre uma *picture* e uma imagem? Gosto de começar do vernáculo, ouvindo a língua inglesa, em uma distinção intraduzível para o alemão: ‘você pode pendurar uma *picture*, mas não pode pendurar uma imagem’. A *picture* é um objeto material, uma coisa você pode queimar ou quebrar. Uma imagem é o que aparece numa *picture* e o que sobrevive à sua destruição – na memória, na narrativa e nas cópias e traços em outras mídias. [...] *Picture*, então, é a imagem tal como aparece em um suporte material ou em um lugar específico” (Mitchell apud Martinengo, 2013, p. 309). Comentário de Ricœur em *Lectures* sobre a “carreira independente” da imagem e a substituíbilidade entre imagem e *picture* a partir de H. Price: “Imagens são *pictures*, primeiro, porque elas se impõem. Como frequentemente se afirmou, imagens têm uma carreira independente. É uma carreira mental, mas ainda uma carreira independente, como fotografias, que podem desaparecer, ser destruídas ou queimadas, da mesma maneira que podemos perder uma memória” (L8, p. 155).

¹⁸² Cf.: “Torna-se então necessária uma mudança clara na análise: um deslocamento no qual não é apenas o fundo extralógico da reflexão que salta ao primeiro plano, mas é *tout court* o tema da imagem

O encontro da hermenêutica com uma filosofia da imagem, ao expor a demanda por teorias da imagem autônomas à linguagem, permanece ainda no nível do conflito entre os paradigmas (linguagem/imagem). As investigações sobre a imagem enriquecem a tensão entre eles e ao mesmo tempo põem a questão da “renovação”. Sigo aqui Emmanuel Alloa na dúvida sobre o que foi iniciado ou renovado: é descrição ou chamado para linguagem e imagem se confrontarem noutros termos? As dúvidas de Alloa revelam contribuição mais radical do que a indicada por Martinengo a partir da “virada pictórica” de Mitchell, pois sua contribuição é colocar o confronto nos termos da reconstrução das relações entre imagem e texto criticando a subordinação da primeira à segunda.¹⁸³

A “virada icônica” parece mais apta a enfatizar o poder figurativo da imagem sem dependência nem abandono do seu caráter discursivo, o ponto é: em que cenário de discussão, entre os descritos por Alloa, a hermenêutica de Ricœur poderia ser inserida: o da arqueologia, por exemplo, a de H. Blumenberg (“‘metaforologia’ é um empreendimento arqueológico”), arqueologias que abordariam a dimensão figurativa do pensamento? O cenário da poética que abordaria o “ver por meio de imagens” – a possibilidade de pensar por meio de figuras ou da poética de imagens – e cujo exemplo é o de Merleau-Ponty falando de pintura como “filosofia figurada”? Ou é o cenário de discussão da questão platônica da *episteme* em oposição a *doxa* e que, segundo Alloa, a partir da virada “[...] parece estender a questão dos *eidos* além de um reconhecimento meramente formal de padrões ou tipos” (2019, p. 98)?

dentro da linguagem que dá a pensar, como é no caso de metáfora. Nessa reativação do papel da imagem – que a *virada pictórica* parece ser capaz de garantir, ao contrário da *virada linguística* – a discussão em torno dos resultados da hermenêutica filosófica do século XX pode provavelmente encontrar novos motivos de justificabilidade [*rivendicabilità*]. Uma justificabilidade a partir da qual uma crítica das ontologias da imagem prevalecentes na modernidade finalmente parece inevitável” (2014, p. 43).

¹⁸³ Por exemplo, criticando os pressupostos textuais implícitos na iconologia de E. Panofsky; apesar do seu esforço em enobrecer o icônico, ele dará origem, afirma Alloa, “a uma subordinação renovada do icônico em relação ao discursivo” (2019, pp. 96-97). Segundo Alloa, é necessário saber se podemos falar da “imagem” como um novo paradigma. Alloa diferencia entre tomar as “viradas” enquanto surgimento de novos objetos ou enquanto uma mudança hermenêutica – “uma mudança na forma de pensar e ver” (2019, p. 93). Segundo ele, é possível pensar qualquer mudança de paradigma como algo envolvendo a consciência de que a nova dimensão é “onipresente em todos os níveis da vida social” – ele parte do exemplo da “virada linguística” (2019, p. 94). Sob o viés dos problemas no campo da imagem, entre os quais a sua subordinação ao texto, Alloa define a “virada icônica” atual enquanto procura pelo poder figurativo da imagem sem tal subordinação, assim são os exemplos dos cenários de discussão dessa “virada”: a) arqueologia das imagens e busca pela dimensão figurativa do pensamento na “metaforologia” de H. Blumenberg; b) poética das imagens e outra busca pelo pensamento figurativo (ou: não-discursivo, ex.: Merleau-Ponty, mas ele inclui também Freud); c) busca pela “possibilidade de um conhecimento morfológico”. Aos três cenários descritos, Alloa propõe mudanças radicais de ênfase que elencarei em seguida.

Podemos reconhecer na trajetória da poética de Ricœur possibilidades de inserção nos três cenários de discussão da “virada icônica” descritos por Alloa. As investigações sobre os fenômenos de “acréscimo de sentido” também concernem ao visual enquanto exploração das “[...] possibilidades do pensamento não-discursivo por meio de imagens” (2019, p. 97), por exemplo, na leitura de Ricœur da psicanálise freudiana. Alloa afirma que a psicanálise pode ser considerada “[...] uma tentativa de esclarecer a lógica das imagens oníricas que, caracterizada pelo princípio de condensação e tradução, cria formas que não podem ser rastreadas até a lógica verbal” (*Ibid.*). O ponto é saber no que a dimensão estética da sua hermenêutica, se inserida nos cenários descritos por Alloa, poderia enriquecê-los e vice-versa. O encontro é algo que podemos imaginar – tal dimensão encontraria as investigações sobre a imagem por meio da imagem-ficção, um alicerce dessa dimensão, como vimos em *Lectures*.

A teoria da ficção identificar-se-ia com certos desdobramentos da “virada icônica” menos no plano geral dos cenários descritos por Alloa do que no plano de suas propostas para os revitalizar. Ele propõe: a) cessar a busca pelo significado da imagem no modelo textual da iconologia e passar a uma sintomatologia na qual o sintoma é carregado de múltiplos sentidos que o “amarram a um evento”; propõe b) passar da genealogia das imagens, que busca delimitar o campo das imagens – para Alloa, tarefa impossível dada a amplitude do que pode ser uma “imagem” – para a questão de ênfase na sua dimensão circunstancial; finalmente, ele propõe c) modificar o debate sobre imagens pela passagem “do indicativo ao subjuntivo”, isto é, da ênfase na imagem enquanto indício de um evento real para a ênfase na imagem de um tempo hipotético enquanto virtualidade e espaço de possibilidade (2019, p. 106). É a proposta que interessa. É a partir da exploração de possibilidades que percebo semelhanças entre a “imagem potencial” e a “imagem-ficção”.¹⁸⁴ Que vínculo então pode haver entre essa noção e a noção tematizada por Ricœur?

Sigo as definições do que Alloa chama de “imagens subjuntivas”. Ele afirma que o papel da imaginação é fundamental nessas imagens que não estariam restritas ao âmbito da arte e ligam-se ao onírico e ao alucinatório; sobretudo, ele as define como portadoras de uma virtualidade: “[...] não podem ser esgotadas por uma única realidade; [...] referem-se à

¹⁸⁴ Todavia, aproximações podem ser buscadas nas outras propostas, embora mais forçosamente. Em relação ao âmbito estético, destaco uma sugestão de Alloa que fornece pistas sobre os possíveis desdobramentos de um encontro entre hermenêutica e “virada icônica”. Ele sugere que a investigação sobre a imagem é independente da busca por um núcleo ontológico, a busca diria respeito à “nostalgia de retornar a um núcleo ontológico idêntico das coisas” – e poderia ser útil “[...] substituir a pergunta *o que é uma imagem?* por uma questão mais incidental, como *quando é uma imagem?* (e, num segundo nível, por algo do tipo *quando uma imagem se torna uma imagem artística?*)” (2019, p. 104).

possibilidade de não estarem sujeitas à lógica da realidade” (2019, p. 109). Alloa caracteriza estas imagens relativas ao que “pode ser”, domínio indeterminado e ainda em formação, pelo contraste com a teoria de Sartre. O domínio é justamente o da imaginação, mas Alloa é rápido ao afirmar: “[...] a capacidade de operar por imagens não equivale a escapar à realidade, como Sartre acreditava em sua teoria do imaginário, mas sim em explorar modalidades da realidade que não as de caráter factual” (*Ibid.*).

A exploração das possibilidades do irreal define a crítica de Ricœur à teoria de Sartre tanto quanto sua própria noção de imagem-ficção. Alloa descreve um programa similar à fenomenologia da ficção proposta em *Lectures*. Como afirma Ricœur:

Talvez eu tenha a verdadeira ficção quando o referente é em si nada. Não é apenas o tipo de presença que é afetado pela ausência, mas não há nenhuma referência que possa ser mostrada. Na situação em que espero pelo meu amigo Peter na estação [o exemplo de Sartre], ele está ausente, mas também tem um referente que pertence à percepção do outro. Em contraste, quando tenho que lidar com uma ficção, tenho um verdadeiro irreal, um irreal genuíno. Sou atraído para além da pintura, não para outro lugar, mas para o absolutamente lugar-nenhum [*nowhere*] (L14, p. 283).¹⁸⁵

O que os teóricos da filosofia da imagem parecem sugerir, para quem parte da hermenêutica, é que o encontro entre as teorias da interpretação – que incluam as da imagem – é produtivo conforme elas se reúnam em prol do questionamento do conceito de realidade. Esse conceito é o alvo da teoria da ficção desenvolvida em *Lectures*.

Uma noção de imagem que põe à prova a realidade é próxima da hermenêutica da imagem de Gottfried Boehm. Ele vê na imagem o ponto de partida para uma revisão da história da filosofia que poderia reorientar a hermenêutica em direção à representação visual.

A hermenêutica de Boehm é mais afim às teorias de Ricœur, pois sua proposta a respeito de uma estrutura do sentido na imagem já remeteria às noções de metaforicidade e de figuração. Segundo ele, podemos questionar o conceito de realidade a partir do conflito entre imagem e linguagem, sem privilégios, mas sabendo que afirmar o “mais além da linguagem” é assumir a tarefa de reconduzir o *logos* para além da sua dimensão verbal – Boehm afirma:

¹⁸⁵ Cf. também: “Devo acrescentar apenas que então sou levado a retornar à realidade com novos modelos para talvez reformulá-la. Aqui a imaginação teria uma função não apenas de evasão, mas de reorientação. Isso é semelhante à utopia, porque a utopia redirecionará a ação de novas maneiras; não é apenas uma espécie de escape. O lugar-nenhum é um ponto de partida para uma nova posição na realidade. Minha afirmação é que essa contrapartida positiva da imagem só pode ser vista com ficções. As ficções podem produzir uma nova realidade, porque não reproduzem uma realidade anterior. Elas não estão vinculadas a um original que as precede. Talvez, no entanto, seja sempre mais fácil oferecer uma teoria da imaginação reprodutora do que da imaginação produtora, porque essa apresenta dificuldades próprias. Estou convencido de que Sartre resolveu algumas das dificuldades de uma teoria da imaginação produtora ao fornecer uma teoria geral do irreal com base em uma fenomenologia limitada do ausente. [...] Com a teoria da ausência, estamos presos no referente que já está lá no original. Quando a imagem não tem original, a ficção oferece um original próprio” (L14, pp. 284-285).

[o que a filosofia antiga entendia como “logos”] era um conceito amplo e complexo que, embora ainda não incluísse a imagem, já incluía além da linguagem, números e, em geral, tendia a se abrir para atos mais criadores de sentido. [...] no caso das imagens, seus conteúdos nunca podem ser diferenciados das modalidades de sua aparição, como sucede no caso das frases, que são capazes de diferenciar e expressar as características mutáveis de um sujeito estável (Boehm apud Varas, 2011, pp. 37-38).¹⁸⁶

Optei por apresentar primeiro a hipótese do encontro da hermenêutica de Ricœur com a filosofia da imagem, ele equivaleria, diremos, à “via longa” de uma investigação sobre a reconstrução do modelo textual da hermenêutica de Ricœur e sua inserção no debate sobre a representação visual. Porém, há a “via curta” de uma aproximação a partir da metaforicidade na obra de arte e sua aplicação na leitura da história da arte.

Trata-se de uma tentativa de aproximar sua hermenêutica de teorias que focam na leitura crítica da arte, aproximar a reflexão de Ricœur sobre arte da proposta de Hal Foster em *O retorno do real* (2014). A condição colocada por ele, de que a crítica deve ser respaldada por um engajamento, tanto quanto sua aposta na renovação da reflexividade na arte e na teoria enriquecem a aproximação com a hermenêutica crítica. Com a tese do “retorno do real”, ele propõe refletir sobre o realismo e os modelos de representação a partir de procedimentos artísticos e críticos, proposta relevante para direcionar a dimensão estética da hermenêutica à teoria crítica enquanto crítica de arte.

¹⁸⁶ A. Varas Garcia destaca a relevância da “figuração” na hermenêutica da imagem de Boehm, assim ela traduz a noção de *Bildlichkeit*: “[...] é na capacidade da linguagem de ‘figurar’ o mundo, de criar imagens (imagens linguísticas), isto é, metáforas, onde a linguagem e a imagem se encontram e têm o seu fundamento, que ele vai localizar nossa primeira capacidade de configurar a realidade: a *Einbildungskraft*, a imaginação ou o poder de criar imagens” (2011, p. 56). Recentemente, Katarzyna Weichert (2019) referiu a teoria de Boehm ao abordar a teoria da metáfora de Ricœur e a função da imaginação produtora nessa teoria. Sua abordagem enfatiza a visualização promovida pela criação linguística e o aspecto pictórico desta criação que conhecemos melhor na metáfora. Weichert enfatiza o paralelo entre a dependência do contexto em razão da polissemia da linguagem, questão da opacidade do metafórico, e a noção de “indiferenciação estética” na teoria de Boehm, segundo ela, baseada nisto: “[...] a forma como um objeto é pintado faz parte do seu conteúdo. Portanto, neste contexto particular, ela determina o seu sentido sensorial. Pode-se distinguir símbolos ou temas específicos, mas seu sentido único e seu impacto estético sobre o espectador são baseados em uma sensorialidade visual específica, que é sempre dada com seu contexto material – é um evento visual” (2019, p. 69). Weichert destaca o traço da “concretude sensual” da aparência tematizada por Boehm e o poder da imaginação na iconicidade tematizada por Ricœur, enfatizando o aspecto sensual do ícone na teoria da metáfora – o esquematismo metafórico e o jogo livre, conforme as duas interpretações de Kant oferecidas em *MV*. Ela aborda a dimensão produtiva da imaginação e aponta para a característica da potencialidade que a imagem ganha nessa dimensão – relacionada à ficção e à riqueza do sentido, mas também definida pela promoção de uma nova maneira de ver: “Em alguns momentos, o uso metafórico das palavras em sua função aproxima-se das características da pintura. Em outros momentos, as imagens são um meio de perceber o sentido da metáfora no processo de assimilação. O sentido de uma metáfora acontece dentro de um determinado contexto, assim como o sentido de uma pintura funciona graças a uma combinação particular de cores e formas. A possibilidade de interação de palavras em uma frase ocorre devido à opacidade embutida nessas palavras” (2019, p. 75).

O pressuposto da leitura de Foster é o retorno de um “real traumático” entendido como modo discursivo que impacta a teoria, a política e a arte. Sua leitura da história da arte é formulada a partir da noção psicanalítica de *Nachträglich* – ele afirma que a vanguarda histórica seria efetivada a posteriori pela neovanguarda em uma relação de antecipação e reconstrução. Foster introduz a ideia de “efeito retroativo” para combater a leitura de que um movimento apenas repete outro, leitura que leva, segundo ele, a contrastar o posterior com a suposta origem autêntica do primeiro. Ele enfatiza o plano histórico e o plano coletivo dos movimentos artísticos e a reconstrução do contexto de produção/recepção.¹⁸⁷

Foster pretende pôr em xeque a interpretação da vanguarda histórica como fracasso. Segundo ele, essa interpretação é derivada de uma visão romântica que relaciona transgressão, ruptura e revolução. Ele acredita que por meio da correção de tal relação é possível interceptar a conexão entre arte e vida nos termos que a indústria cultural impõe. É a pretensão de alcançar uma dimensão crítica, caráter teórico e político da arte, que interessa aproximar da hermenêutica. Por aproximação entendo isto: a hermenêutica pode apropriar-se dos debates sobre arte de forma autônoma às interpretações de Foster, porém, mantendo a crítica deste à superficialidade de representações, significados e experiências.

O primeiro elemento que reteremos da abordagem de Foster é a suspeita sobre a criticidade de procedimentos artísticos, sobretudo, a da abstração. É útil o seu questionamento da efetiva “superação da representação” por meio da abstração enquanto procedimento pictórico. Ele investiga o modo da pintura abstrata alcançar a crítica à representação sem recair na desconstrução banal ou na mera cumplicidade de uma crítica que se tornaria ela própria mercadoria:

[...] a abstração não invalidava a representação, ao contrário, no período do alto modernismo, reprimiu ou (melhor) suspendeu a representação, e nessa suspensão a representação foi preservada mesmo tendo sido neutralizada. Pense-se nos resíduos da referencialidade nas primeiras composições de Kandinsky ou nas primeiras grades de Mondrian. Longe de serem erros, esses vestígios de cavaleiros e montanhas em Kandinsky ou rastros de árvores e píeres em Mondrian eram necessários para a abstração. Não só a definiam como tal, mas também a

¹⁸⁷ Na entrevista de 1996, Ricœur abordava uma noção de *Nachträglich* referida à antecipação pelo artista da recepção da obra. Ele remete a antecipação ao reconhecimento tardio das obras e enfatiza o plano individual da produção/recepção. Não é o mesmo uso de Foster, a diferença é significativa para uma leitura crítica da história da arte focada nos movimentos artísticos. Cf.: “O problema é saber se pode haver uma criação que não seja uma antecipação da sua própria recepção. [...] Há uma espécie de *Nachträglichkeit*, como um ‘depois do fato’ [*après coup*] que finalmente marca a vitória da mostra/exposição sobre o desconhecido. [...] Uma ruptura da sucessão resulta desta antecipação retrospectiva que faz com que a criação tenha sido temporariamente recebida no futuro anterior: terá sido verdade que esta obra teve o destino da mostra e, portanto, do encontro e do reconhecimento” (2017, p. 196).

fundamentavam, resgatavam-na do arbitrário – e o arbitrário era uma ameaça constante à abstração, ameaça que Kandinsky cortejou e a que Mondrian resistiu (2014, p. 102).

Como vimos, Ricœur faz referência a uma ontologia sutil e indireta exemplificada pelas pinturas de Mondrian e oposta à ontologia pictórica, direta, da pintura figurativa. Além disso, mostramos a partir de *Lectures* que, nessa teoria da ficção, a pintura é o paradigma de redescritção do real e que podemos considerar a abstração como a sua etapa mais avançada. A citação acima permite questionar a aposta na efetivação da abstração em neutralizar o real e a figuração.

Se assumíssemos integralmente a crítica de Foster à abstração, seria difícil, nos termos da reflexão de Ricœur, encontrar exemplos de efetiva “subversão” da representação na arte. Mais profícua é a ideia de que certas obras de arte incorporam a crítica das ideologias para “[...] expor a realidade subjacente à representação e [incorporam] a desconstrução para expô-la *como* representação”.¹⁸⁸

Vejamos até onde nos leva sua interpretação da noção de *Nachträglich*: “Para um choque tornar-se trauma, ele tem de ser recodificado por um acontecimento posterior; é isso que Freud entende por efeito a posteriori” (2014, p. 131). Em suas pretensões, o “realismo traumático” promove o questionamento da representação e do conceito de realidade realizados pela obra de arte; isso permitiria radicalizar as questões que a arte dirige às tentativas teóricas de salvaguardar os efeitos da representação sobre o real. Essa proposta não obriga o hermenêuta a ultrapassar o ponto de sugestão, por exemplo, de que a vanguarda pode repensar a transgressão dentro da ordem simbólica “[...] para expô-la em crise e registrar seus pontos de colapso e de superação, as novas possibilidades” (2014, p. 158). Não é necessário seguir integralmente a pretensão de radicalizar as interpretações a partir da crítica de arte como

¹⁸⁸ Foster é cauteloso com tais possibilidades e defende algum engajamento complementar. Importa reportar o contexto da defesa, no seu capítulo sobre a arte da “razão cínica”; ele afirma que os artistas contemporâneos se aproveitaram de uma zona de ambivalência criada a partir da cisão entre crítica e cumplicidade. Nesse sentido, a sua defesa do engajamento opõe-se às facilidades do cinismo e do sentimento de imunidade que enfraquece a crítica submetendo-a às armadilhas da cumplicidade: “Por um lado, assim como a crítica da ideologia, a arte da apropriação estava interessada em questionar estereótipos, em contradizer ‘a segurança de nossas primeiras leituras’, em expor a realidade subjacente à representação. Por outro lado, assim como a desconstrução, também estava interessada em ‘questionar as ideias de competência, originalidade, autoria e propriedade’, em contradizer a segurança de *qualquer* leitura, em expor a realidade *como* uma representação” (2014, p. 115). Barbara Kruger é o exemplo de artista que incorpora tais procedimentos críticos. Não entrarei na discussão sobre o procedimento artístico que, segundo Foster, conseguiria subverter a representação: a simulação conseguiria “produzir um efeito representacional sem conexão referencial com o mundo” (2014, p. 103); antes ele afirmava: “Em futuras histórias dos paradigmas artísticos, a repetição, e não a abstração, poderá ser vista como a superação da representação – ou pelo menos como um rompimento mais efetivo” (2014, pp. 74-5).

teoria crítica, mas é valioso manter dessa proposta o engajamento na leitura dos movimentos artísticos.¹⁸⁹

Da perspectiva do *front* hermenêutico, esse engajamento significa assumir riscos e vantagens de interpretar radicalmente a obra de arte. Mas a radicalidade de Foster ao assumir o “retorno do real” na história da arte traz junto a ideia de que as “perspectivas e prospectos” do sujeito moderno, incluídas as do artista e as do teórico, garantam a distância crítica num modelo que manteria em horizonte nossas projeções (no viés do hermeneuta, falaremos em manter as suas apostas):

A distância crítica não pode ser dispensada e tem de ser repensada; de nada serve lamentar ou exaltar seu suposto passamento. Os que o deploram costumam projetar um momento mítico de verdadeira criticidade, enquanto os que o exaltam veem a distância crítica como um domínio instrumental disfarçado. Essa posição, que se estende dos heideggerianos às feministas pode fazer o jogo do ressentimento contra a visualidade [...]. Etimologicamente, criticar é julgar ou decidir, e me pergunto se algum artista, crítico ou historiador poderá alguma vez escapar aos juízos de valor. Porém, podemos fazer juízos de valor que, em termos nietzschianos, não sejam só reativos, mas também ativos – e, em termos não nietzschianos, não só distintivos, mas também úteis. Do contrário, a teoria crítica pode vir a merecer a má reputação que muitas vezes se lhe atribui hoje (2014, p. 209).

A leitura crítica de Foster não é a única vantagem para a interpretação produtiva da arte. Distantes do contexto dessa primeira proposta de Foster, surge outra mais próxima da hermenêutica crítica. É por meio da “hermenêutica da suspeita” e de uma crítica da crítica, na qual há vestígios da hermenêutica de Ricoeur, que ele está próximo da aposta na interpretação em *What Comes After Farce?* (2020).

A pergunta que intitula o livro aponta uma mudança na sua avaliação da história da arte. Se, nos anos 1990, sua crítica da paráfrase de Marx – a tragédia, depois a farsa – indicava uma redução da história ao enquadrar o contemporâneo como pós-histórico, como afirma Erika Balsom, agora a paráfrase serve de premissa ao seu questionamento sobre arte e criticismo na era da pós-verdade (2020, s.p.). Neste contexto, que Foster define como sendo a “derrocada” (*débâcle*), a aproximação com a hermenêutica não ocorreria no momento radical

¹⁸⁹ Segundo Foster, a crença de que o lugar da transformação política é o lugar da transformação artística [vanguardas] permanece na arte e na teoria contemporânea. Ele resume sua proposta de leitura dos movimentos artísticos: “Acredito que o modernismo e o pós-modernismo são constituídos de modo análogo, no efeito a posteriori, como um processo contínuo de futuros antecipados e passados reconstruídos. Cada época sonha a seguinte, como W. Benjamin certa vez observou, mas nesse processo ela revê a anterior. Não existe um simples agora: todo presente é assincrônico, uma mistura de tempos diferentes; logo, não existe transição pontual entre o moderno e o pós-moderno” (2014, p. 189).

da crítica, mas quando a questão é o que vem depois do *débâcle* da crítica.¹⁹⁰ Foster alerta para que sua demanda por novos arranjos dialéticos não seja tomada como prova de “pensamento mágico” (*wishful thinking*). Ele afirma que as insurgências atuais, manifestações como *#metoo*, *Occupy Wall Street* e *Black Lives Matter*, que ultrapassam sua origem estadunidense, recarregariam as instituições envolvidas na crítica de arte e da sociedade: museus, universidades, etc. Foster aposta que uma esfera pública degradada seja recuperável em instituições nas quais o exercício da crítica e o debate de alternativas é permitido.

Aposta de que novos caminhos de insubordinação serão abertos para artistas, críticos e, por que não, hermeneutas. Foster fornece exemplos do que denomina “práticas que oferecem um ‘brilho utópico de ficção’” (2021, p. 8). Procedimentos artísticos que ele conclui serem “[...] propostas sobre como o artifício, o brilho utópico da ficção, pode ser colocado a serviço do real” (2021, p. 183).¹⁹¹ Para enfrentar as dificuldades de uma noção de “verdade metafórica” e da teoria da ficção, seria interessante saber como as ficções que Foster analisa a partir das obras de arte se equilibram entre a crítica da falsidade e a irrealidade que caracteriza a ficção, como seriam implementadas sem incorrer em um conceito positivista de real. Erika

¹⁹⁰ Conferir sua explicação do termo: “[*debacle*] deriva do francês ‘queda, colapso, desastre’, mas sua raiz é *débâcler*, ‘libertar’, do francês médio *desbacler*, ‘desbancar’, cujo sentido literal é ‘quebrar o gelo em um rio’, como numa enchente na primavera. Uma *debacle* é, portanto, uma súbita liberação de força, em geral para o mal, mas às vezes para o bem. ‘*Debacle*’ poderia inclusive indicar uma dialética entre romper e fazer diferente em relação a convenções, instituições e leis. Tal é a oportunidade no atual período de convulsão política [...]” (2021, p. 10 [alterada]).

¹⁹¹ Exemplos de procedimentos que Foster considera artifícios utópicos-ficcionais: (1) a partir da obra *Pentosophia* (2016), de Paul Chan, afirma a prática de “[...] um tipo de sagacidade que utiliza múltiplos tropos num desempenho crítico do paradoxo, que contradiz maneiras oficiais de pensar (*doxa*). [...] Chan explora a iconicidade de seus respiradores espectrais [...]. Essa iconicidade tem uma vida anacrônica que permite que essa imagem, cujo sentido nunca está fixo, seja reanimada por todo o presente que a evoca” (2021, pp. 52-53); (2) a partir da obra *Underpainting* (2018), de Kerry James Marshall, mostra como o artista apresenta uma “metapicture” para criticar a exclusão museológica dos negros. “Metapicture” é um tipo de imagem “autoconsciente” que inclui outras imagens, obras, o exemplo clássico é *Las Meninas*, de Velázquez: “Em tais pinturas, Marshall comentou, ‘as pessoas brancas parecem se gostar’. Por que a mesma forma não tem servido igualmente às pessoas negras?” (2021, 98 [alt.]); ou sobre o fato de a pintura apresentar uma lacuna: “Essa orientação difere bastante de nosso posicionamento na representação clássica. [...] Talvez a divisória em *Underpainting* seja análoga à distância que um artista negro deve sentir em relação à grande tradição [...]” (2021, pp. 101-102); (3) finalmente, a partir de práticas de documentaristas, Foster afirma a passagem de uma “[...] postura de desconstrução a uma de reconstrução – isto é, ao uso do artifício para reabilitar o modo documental como um sistema se não descritivamente adequado, ao menos criticamente eficiente” (2021, 176). Essa prática pode incorporar uma noção renovadora de testemunho para reconstruir eventos cuja história foi controlada por governos ou corporações: “Essa prática forense resgata, reúne e sequencia representações fragmentárias a fim de atribuir tanto uma imagem quanto uma narrativa a eventos disputados; esses *scripts* podem então ser oferecidos como prova em julgamentos e apresentados à opinião pública como um todo” (2021, 176); e: “[...] a obra relevante aqui está menos preocupada em expor uma dada realidade por detrás de uma representação do que em reconstruir uma realidade oculta, ou em revelar uma realidade ausente, por meio da representação” (2021, 176-177).

Balsom critica a ausência de explicação sobre como os artifícios se relacionam ao problema da pós-verdade. Para ela, a interrogação do título é adequada à demanda de imaginação progressista tanto quanto às limitações dos textos de Foster ao colocar questões que ele não responde (2020, s.p.). Se isso não demonstra que Foster incorre em “pensamento mágico”, mostraria o pouco esforço para transformar os seus exemplos em respostas.

Uma razão para considerar que a aposta de Foster na renovação da crítica e nos efeitos da arte e da ficção sobre o real não é “pensamento mágico” encontra-se na aposta que, após o esgotamento de uma dialética, os impasses gerados nesse processo impulsionam a sua superação. Ficção e utopia podem surgir como palavras de ordem e mostrar que não é ilusório ver em uma liberação de forças o indício de uma nova dialética. Seria uma oportunidade, diz Foster, para “[...] transformar a emergência disruptiva em mudança estrutural, ou pelo menos, pressionar as brechas na ordem social em que é possível resistir ao poder e reelaborá-lo” (2021, p. 10). A dificuldade de saber como proceder criticamente da interpretação da cultura à ação são inerentes à hermenêutica e à crítica de arte, mas pode-se apostar no engajamento crítico e na renovação da teoria. É a mesma aposta que encontramos na proposta de Ricœur da “espiral” dialética entre ideologia e utopia. Para a hermenêutica crítica há, portanto, a possibilidade de reafirmar a aposta em julgamentos mais apropriados à experiência prática do imaginário e às utopias que visam ser realizadas – a experiência estética seria exemplo disso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A hermenêutica de Paul Ricœur, enquanto investigação da inteligibilidade dos fenômenos de “acréscimo de sentido”, tem como foco um trabalho de interpretação cujo sentido é inverso ao do “segredo”. Isso é visível no conflito que determina o *front* hermenêutico da explicação. O caráter indizível da linguagem não seria o cerne nem o único viés desse conflito, ainda que ele seja ligado à interpretação da opacidade e que a formulação do “fantástico” pareça incluí-lo. Analisei suas afirmações sobre tais fenômenos ditos por uma linguagem extraordinária, cujo fundo heideggeriano é inequívoco, da perspectiva do *front* e das fronteiras comuns às teorias da interpretação: linguagem/imagem, verbal/visual, literal/metafórico, figurativo/abstrato.

Ricœur, pode-se dizer, flertou, com o caráter enigmático da linguagem enquanto “destinação primordial” e com o paradoxo de que o seu trabalho de comunicar é direcionado “ao segredo”. A noção de verdade, um dos objetivos desse trabalho, recebeu por direito o sentido de “manifestação” nessa referência à opacidade da linguagem, como ele afirma em uma de suas últimas entrevistas:

Aqui, me apoiarei no livro de George Steiner sobre a linguagem, *Après Babel*. A destinação única e talvez até primordial da linguagem, diz ele, não é a comunicação, mas consiste em revelar seu caráter enigmático, seu caráter profundamente privado e, em última instância, nas fronteiras do indizível. Daí o paradoxo que o trabalho da linguagem conduz ao outro oposto da comunicação: em direção ao segredo. Vamos agora relacionar essa observação com a seguinte questão, sobre a verdade. Se tomarmos a verdade física como modelo de verdade, teremos um problema de referência: o discurso que faço é adequado ao referente? Com os assuntos humanos em geral, incluso os assuntos da alma, a verdade não tem esse sentido. Falaremos de “manifestação” (termo heideggeriano, mas que não está necessariamente ligado à sua filosofia), que consiste na passagem do oculto ao aberto. Assim, trata-se de transformar a opacidade fechada em opacidade aberta (2016b, p. 26).¹⁹²

Se a noção de verdade como manifestação é usual no percurso da hermenêutica por ser facilmente oposta à de verdade como adequação, ela não é tão facilmente adaptada ou necessariamente a melhor para a disciplina filosófica cuja tarefa principal é a interpretação.

Mostrei que a tarefa é conflituosa e certas estratégias devem ser adotadas na tarefa de interpretação. Ao mapear o conflito e apontar o que a hermenêutica pretende conquistar – a linguagem plena – indiquei a estratégia a partir da noção de metaforicidade que julgo útil para

¹⁹² É relevante notar o contexto da afirmação, ela surge na entrevista que Ricœur concedeu a Giuseppe Martini em 2003. A resposta diz respeito, primeiro, à relação entre hermenêutica e psicanálise, que é o tema geral da entrevista; segundo, ela diz respeito também à opacidade da linguagem em relação à do sofrimento psíquico, o qual, segundo Ricœur, não é abolido pelos trabalhos da linguagem (do luto, da memória...), embora eles tornariam suportável a estrutura existencial de uma opacidade fundamental. Essa sua resposta, assim como aquela a respeito dos “figurativos”, nessa mesma entrevista (ver acima, p. 162, sobre Ricœur, 2016b, p. 21), mostram o arco de suas preocupações com o tema da linguagem e no qual a psicanálise é central.

explicar aspectos dessa linguagem. Essa estratégia não esgota uma linguagem cuja plenitude se caracteriza também pela irredutibilidade à explicação. Uma aposta mínima é a de que o figurativo é acionado por alguém que o manipula e o transforma em um discurso que demanda ser explicado. A consciência de que podemos trilhar outros caminhos reúne-se à da abordagem dos enigmas dessa linguagem a partir da opacidade simbólica. A linguagem plena, como afirma Jeanne Marie Gagnebin (2013) ao caracterizá-la, é o que faria da figuração algo insubstituível na hermenêutica: reconhecer a necessidade do figurativo para a experiência linguageira torna-se então a aposta máxima de aproximação a ela.¹⁹³

A figuração estética é a parte da concepção produtiva de linguagem que se aplica à arte, e que analisei visando a dimensão estética da hermenêutica de Ricœur. Nas obras de arte analisadas pelo viés da metaforicidade, pela junção entre verbal e visual, a produtividade escapa das restrições linguísticas. Nesse sentido, algumas obras são caracterizadas e descritas por meio da sua metaforicidade e analisáveis por meio de um processo metafórico que oscila entre a figura e a função metafórica, em suma, como regime de figuração. Os vocabulários que adotamos para analisar os fenômenos de “acréscimo de sentido” têm relação com os resultados, mostrei que Ricœur estava ciente disso quando avaliava as suas próprias análises. Estive consciente de certos limites e mostrei que ele também estava quando dizia a hora do filósofo calar-se para o poeta falar, ou seja, quando reconhecia os limites da análise filosófica. A hermenêutica não é exceção.

Em grande parte, esta tese defende que a metaforicidade é o elemento que permite mapear tais limites. O ponto de partida foi analisar os textos de Ricœur em que a metáfora é o centro da investigação sobre os fenômenos de “acréscimo de sentido”. Havia um caminho pré-traçado na sua poética. Poderíamos ter desenvolvido a análise da metaforicidade a partir do “postulado ontológico da poesia”, então o objeto da investigação seria a atribuição metafórica que esquematiza o sentimento gerado pela obra e insistiríamos no intermediário poético do “sentir-como” para refletir sobre a arte. Optei por outro caminho.

Para entender o que é uma experiência estética própria à “verdade metafórica” não

¹⁹³ Hermenêutica cujos desdobramentos poéticos indicam o encontro entre a filosofia e a literatura. Cf.: “[...] o reconhecimento da necessidade do figurativo – aqui Ricœur fala de símbolo e de mito, mais tarde se concentrará em uma análise mais precisa da metáfora – independentemente do conceitual – para permitir o acesso de certas áreas da experiência humana à linguagem, experiências que, sem o símbolo e o mito, nem sequer poderiam ser evocadas. [...] Ricœur reconhece à linguagem figurativa, aqui simbólica e mítica, uma dignidade que a afasta definitivamente da sua exclusão por falta de clareza ou de rigor, falta essa que tantas vezes lhe é imputada. Sem essa linguagem, partes inteiras da experiência humana não poderiam ser ditas” (2013, pp. 13-14).

a abordei promovendo no âmbito da estética o acoplamento do “ver-como” ao “ser-como”. Na passagem da dimensão poética à estética por meio dessa promoção retornaria o problema da inteligibilidade da referência metafórica, ao menos parcialmente garantida no vocabulário da redescrição. Minha análise desse acoplamento, exposta no capítulo 2, é válida ainda para a dimensão estética da hermenêutica de Ricœur: acoplar, ou melhor, submeter o “ver-como” ao “ser-como”, é herança de uma concepção de linguagem não demitizada. Sem o vocabulário da redescrição e, sobretudo, sem rechaçar o vocabulário da mitologização, levaríamos da poética à estética a dificuldade de fornecer explicações para os fenômenos de “acréscimo de sentido”, no caso, da metaforicidade e suas extensões. Ou seja, extrairíamos as consequências da submissão para o domínio da arte. Com o vocabulário da redescrição a pretensão também é a de pôr em questão as noções de verdade e de realidade, mas os fenômenos de “acréscimo de sentido” são relativamente explicáveis na medida em que são objetos de teorias que os julgam segundo critérios de adequação e tratam seu horizonte ontológico justamente como horizonte.

Considerarei o seguinte caminho: ir da dimensão estética para, no melhor dos casos, tentar corrigir essa poética, justificar nossa proposta de partir dos termos da poética de Ricœur sem avançar a análise até a ontologia da obra de arte. Do contrário, se a repetirmos, há o risco de perder a inteligibilidade e a função da explicação para interpretar a obra de arte; o risco para a sua hermenêutica é duplo: em relação à tradição hermenêutica, ela perderia a virtude de reintroduzir a explicação na compreensão; vai contra a proposta de reformar o “círculo hermenêutico” transformando-o em uma espiral. Ao repetir, arriscamos interromper essa dialética e suspender a aposta na verificação, esqueceríamos que ela é “uma questão para nossa vida inteira”. Em relação às teorias da metáfora, repetir a poética na dimensão estética, enfraqueceria a virtude da sua teoria de rechaçar as ameaças à “pretensão de verdade” do discurso metafórico e buscar o equilíbrio entre as fontes metafóricas do discurso filosófico e tal pretensão.

O objetivo de desviar nossa investigação sobre metaforicidade e figuração estética do vocabulário da mitologização resulta na modulação da “veemência ontológica”; mas o que poderia indicar uma redução dos elementos da poética de Ricœur, é na verdade a proposta de procurar por meio do “ver-como” o que constitui o seu interesse pela *émergence langagière* nos fenômenos de figuração. Não é o segredo, o enigma da linguagem, mas o percurso da sua produtividade reunida à da imaginação. É lidar com “modos de ver” que fragmentam o real. Esse percurso é mais bem compreendido ao considerarmos a metaforicidade como dispositivo de visualização, e não só como construção de imagens por meio de enunciados. Isso esclarece em que parte do percurso da poética de Ricœur é necessário conduzi-la à hermenêutica crítica

pretendida por ele e da qual a dimensão estética seria parte importante.

Conforme entendo a liberdade de afirmar o parentesco produtivo entre sua poética e a dimensão estética, trata-se de assumir que a primeira é uma referência para a segunda, não é uma determinação. Podemos falar, a partir da metaforicidade, de regimes de figuração na obra de arte, de visualização, de representabilidade, sempre considerando a poética no sentido que engloba o campo teórico e o prático, Ricœur a entendia assim. Sua poética é a referência para a dimensão estética da sua hermenêutica por essa amplitude e liberdade, mas não é uma determinação. Tomo de empréstimo uma questão que concerne à filosofia da arte, no primeiro estudo de *MV*, e que explora a grande diferença entre a *mimèsis* de Platão, aplicável a “tudo o que é” – arte, discurso, o princípio das coisas, etc. – e a de Aristóteles, limitada à imitação das ações. Segundo Ricœur, a diferença explicaria porque na teoria de Aristóteles a arte não estaria subordinada à natureza. Ela continua, afirma, sendo uma referência, mas não é uma determinação. Vale para suas análises do discurso poético e para suas afirmações sobre arte e estética.¹⁹⁴

A autonomia da dimensão estética ajuda, afinal, a questionar se a aposta na “via longa” é adequada à hermenêutica crítica; se a “veemência ontológica” afirmada na poética de Ricœur pode ser entendida como seu horizonte; se a dialética desdobrada por essa poética é só uma das que podem cumprir a exigência de enraizar o ficcional na prática languageira. Para respondê-las afirmativamente, interpretei essas questões hermenêuticas a partir de outros vocabulários enfatizando a diferença entre prover o enraizamento da compreensão no seu modo existencial e desviar-se por meio das obras de cultura para fornecer a explicação dessa experiência. No que concerne às obras de arte, vale a lição vista nas obras do discurso figurável: a articulação entre metaforicidade e figuração estética deve ser construída caso a caso, em todos os casos a análise da metaforicidade em obra é a conquista de um acréscimo de explicação que visa uma interpretação adequada.

¹⁹⁴ Ricœur afirma que a frase “A arte imita a natureza” contém um discriminante e um conector para a relação poético/natural – o que se imitaria não são as coisas produzidas pela natureza, mas a própria produção (o “fim”, a ordem teleológica). É desta forma que a poética ganharia autonomia da *physis*: “A realidade continua a ser uma referência, sem jamais tornar-se uma determinação. Eis porque 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*. Ao renunciar ao uso platônico da *mimesis* que permitia mesmo tomar as coisas naturais por imitações de modelos eternos e dizer que uma pintura é imitação da imitação, Aristóteles impôs-se não usar o conceito de imitação senão nos limites de uma ciência da composição poética que conquistou sua plena autonomia. É na composição do enredo que se deve ler o reenvio à ação humana que é aqui a natureza imitada” (2000, pp. 73-74).

REFERÊNCIAS

- ALLOA, Emmanuel. Virada icônica: um apelo por três voltas no parafuso. Tradução Aline Rena. MODOS. *Revista de História da Arte*, v. 3, n. 1, p. 91-113, 2019.
- AMALRIC, Jean-Luc. *Ricœur, Derrida: l'enjeu de la métaphore*. Paris: PUF, 2006.
- AMALRIC, Jean-Luc. *Paul Ricœur, l'imagination vive: une genèse de la philosophie ricœurienne de l'imagination*. Paris: Éditions Hermann, 2013.
- AMALRIC, Jean-Luc. Événement, idéologie et utopie. *Études Ricœuriennes/Ricœur Studies*, v. 5, n. 2, p. 9-22, 2014a.
- AMALRIC, Jean-Luc. D'une convergence remarquable entre phénoménologie et philosophie analytique: la lecture ricœurienne des thèses de Sartre et Ryle sur l'imagination. *Études Ricœuriennes/Ricœur Studies*, v. 5, n. 1, p. 82-94, 2014b.
- AMALRIC, Jean-Luc. L'épreuve de la métaphore : éléments pour une critique du discours philosophique. *Remate de males*, v. 35, n. 2, p. 419-443, 2015.
- AMALRIC, Jean-Luc. Símbolo, metáfora e narrativa: o estatuto do ficcional em Ricœur. In: WU, R.; NASCIMENTO, C. R. (org.). *Pensar Ricœur: vida e narração*. Porto Alegre: Clarinete, 2016. p. 131-167.
- ANNOVAZZI, Claudia E. "Le Témoignage des images: une interprétation esthétique de Ricœur", em *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, v. 3, p. 51-66, 2011.
- ANNOVAZZI, Claudia E. "Tra parola e imagine: prospettive estetiche nella poetica di Paul Ricœur", *Entyhema*, IX, p. 90-103, 2013.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005.
- BALSOM, Erika. According to hal foster, good art asks hard questions. But should criticism provide answers? *Artnews*, 18 maio 2020. Art in America. Disponível em: <https://www.artnews.com/art-in-america/aia-reviews/hal-foster-book-what-comes-after-farce-1202687610/>. Acesso em: 29 set. 2020.
- BAZAINÉ, Jean. *Couleurs et mots*. Paris: Le cherche midi, 1997.
- BOEHM, Gottfried. (2011), ¿Más allá del lenguaje? Apuntes sobre la lógica de las imágenes. In: García Varas, Ana. (ed.), *Filosofía de la imagen* (pp. 87-106).
- BOTELLA, Cesar; BOTELLA, Sára. *La figurabilité psychique*. Paris: Éditions in Press, 2007.
- CALIN, Rodolphe. À la charnière de l'image et du langage: deux approches du schématisme de l'imagination chez Paul Ricœur. *Philosophiques*, v. 41, n. 2, p. 253-273, 2014.

CASSIN, Barbara. *Vocabulaire européen des philosophies: dictionnaire des intraduisibles*. Paris: Le Robert, Seuil, 2004.

CASTORIADIS, Cornelius; RICŒUR, Paul. *Dialogue sur l'histoire et l'imaginaire social*. Paris: Édition de l'EHESS, 2016a.

CASTORIADIS, Cornelius; RICŒUR, Paul. *Diálogo sobre a história e o imaginário social*. Tradução Gonçalo Marcelo, Hugo Barros. Lisboa: Edições 70, 2016b.

CHAVES, Ernani. Introdução. In: FREUD, Sigmund. *Arte, literatura e os artistas*. Tradução Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. (Coleção Obras incompletas de Sigmund Freud.).

DASTUR, Françoise. De la phénoménologie transcendantale à la phénoménologie herméneutique. In: GREISCH, Jean; KEARNEY, Richard (ed.). *Paul Ricœur, les métamorphoses de la raison herméneutique: Actes du Colloque de Cerisy-la-Salle, 1er-11 août 1988*. Paris: Editions du Cerf, 1991. p. 337-356.

DAVIDSON, Donald. What Metaphors Mean. *Critical Inquiry*, v. 5. n. 1, p. 3-47, 1978. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1342976>. Acesso em: 10 dez. 2020.

DE LAUNAY, Marc. L' « Aristote » de Rembrandt : une intervention de la peinture en philosophie. *Methodos*, n. 13, 2013. Disponível em: <https://journals.openedition.org/methodos/3147>.

FORERO, Ernesto Mora. *A imaginação reconstrutiva: Paul Ricoeur e Jürgen Habermas; sobre o discurso narrativo na modernidade*. 2014. 319 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – FFLCH, USP, São Paulo, 2014. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-18032015-130309/publico/2014_ErnestoMoraForero_VOrig.pdf. Acesso em: 12 dez. 2020.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOSTER, Hal. *What Comes After Farce?: Art and criticism at a time of deblace*. London, New York: Verso, 2020.

FOSTER, Hal. *O que vem depois da farsa?* São Paulo: Ubu Editora, 2021.

L'ÉVOLUTION des frontières. Produção: TV5MONDE; RFI; Le Monde, 2017. Entrevistado: Michael Foucher. 1 vídeo (12 min). Publicado pelo site TV5MONDE. Disponível em: <https://enseigner.tv5monde.com/fiches-pedagogiques-fle/levolution-des-frontieres>.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 65. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e terra, 2018.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método*. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2015.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. De la dignité ontologique de la littérature. *Enthymema*, n. 9, p. 11-21, 2013.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Faute, culpabilité et dette. *Études Ricœuriennes/Ricœur Studies*, v. 9, n. 2, p. 138-148, 2018.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Le don, la dette: Paul Ricœur et Marcel Hénaff (esquisse) [inédito].

GENIUSAS, Saulius. The stuff that dreams are made of: Max Scheler and Paul Ricoeur on productive imagination. In: GENIUSAS, Saulius; FAIRFIELD, Paul (ed.). *Hermeneutics and Phenomenology*. Bloomsbury Academic, 2018.

GOODMAN, Nelson. Metaphor as moonlighting. *Critical Inquiry*, v. 6, n. 1, p. 125-130, 1979.

GOODMAN, Nelson. *Linguagens da arte*. Lisboa: Gradiva, 2006.

GOODMAN, Nelson. Como os edifícios representam. In: MOURA, Vítor (org.). *Arte em Teoria: uma antologia de estética*. Braga: Húmus, 2009. p. 25-38.

GRANGER, Gilles-Gaston. *Essai d'une philosophie du style*. Paris: Odile Jacob, 1988.

GREISCH, Jean. Préface. In: RICŒUR, Paul. *Le volontaire et l'involontaire*. Paris: Seuil, 2009.

HABERMAS, Jürgen. *Hermeneutik und Ideologiekritik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1971.

HABERMAS, Jürgen. *Dialética e hermenêutica*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

HABERMAS, Jürgen. *Verdade e justificação*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Petrópolis: Vozes, 2003.

HEIDEGGER, Martin. *Que é isto – A Filosofia?*. Tradução E. Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Coleção Os Pensadores).

HELENIUS, Timo. “‘As If’ and the Surplus of Being in Ricœur’s Poetics”. *Études Ricœuriennes/Ricœur Studies*, v. 3, n. 2, p. 149-170, 2012.

HOCKNEY, David. *David Hockney by David Hockney: my early years*. London: Thames and Hudson, 1976.

HUSSERL, Edmund. *Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica. Introdução geral à fenomenologia pura*. Tradução Marcio Suzuki. São Paulo: Ideias e Letras, 2006.

HYMAN, John e Katerina Bantinaki, "Depiction", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2017 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/sum2017/entries/depiction/>>.

IBERTIS, Carlota. Figuração e figurabilidade: no início eram as sensações, *Revista Natureza*

Humana, São Paulo, v. 19, n. 1, p. 57-74, 2017.

INIZAN, Yvon. L'unité de la "vaste sphère poétique". *Études Ricœuriennes/Ricœur Studies*, v. 7, n. 2, p. 111-123, 2016.

KAELIN, Eugene F. Paul Ricœur's aesthetics: on how to read a metaphor. In: HAHN, L. E. (org.). *The philosophy of Paul Ricœur*. Chicago: Open Court, 1995. p. 237-255.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. 5. ed. Tradução Manuela Pinto dos Santos, Alexandre Fradique Mourão. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2001.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução Valerio Rhoden, António Marques. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

KEARNEY, Richard. *A Poética do possível: fenomenologia hermenêutica da figuração*. Lisboa: Inst.º Piaget, 1997.

KOFMAN, Sarah. *L'enfance de l'art: une interprétation de l'esthétique freudienne*. 3. ed. Paris: Galilee, 1985.

KOFMAN, Sarah. *A infância da arte: uma interpretação da estética freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dará, 1995.

LAFONT, Cristina Lafont. *Lenguaje y apertura del mundo*. Madrid: Alianza universidad (AU), 1997.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 2001

LELIÈVRE, Samuel. Langage, imagination, et référence: Ricœur lecteur de Wittgenstein et Goodman. *Études Ricœuriennes / Ricœur Studies*, v. 5, n. 1, p. 49-66, 2014.

LELIÈVRE, Samuel; INIZAN, Yvon. Introduction. *Études Ricœuriennes/Ricœur Studies*, v. 7, n. 2, p. 1-7, 2016.

LELIÈVRE, Samuel. Lecture, esthétique, et refiguration dans l'herméneutique ricœurienne. *Methodos*, n. 20, 2020. Disponível em: <https://journals.openedition.org/methodos/6916>.

LIAO, Shen-yi e Tamar Gendler, "Imagination", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2020 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/sum2020/entries/imagination/>>.

MARTINENGO, Alberto. Metaphor and canon in Paul Ricœur: from an aesthetic point of view. *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, v. 2, p. 302-311, 2010.

MARTINENGO, Alberto. From the linguistic turn to the Pictorial turn: hermeneutics facing the "Third Copernican Revolution". *Proceedings of the European society for Aesthetics*, v. 5, p. 302-312, 2013.

MARTINENGO, Alberto. Parlare per immagini. Linguaggio, visione, metaforizzazione. *La*

Deleuziana, n. 0, p. 30-43, 2014.

MELIA, Paul; LUCKHARDT, Ulrich. *David Hockney paintings*. Munich – London – New York: Prestel Verlag, 2000.

MERLEAU-PONTY, Maurice. La doute de Cézanne. In: MERLEAU-PONTY, Maurice, *Sens et non-sens*. Gallimard, 1996. p. 13-33.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'œil et l'esprit*. Paris: Gallimard, 2006. (Collection Folioplus philosophie).

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Tradução: Paulo Neves e Maria Ermatina Galvão. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MICHEL, Johann. *Homo interpretans*. Paris: Hermann, 2017.

NEUMAN, Stan. (2013) Primórdios da Fotografia – Parte 1. Youtube. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=joScwDo2sYc> > Acesso em: 14 de out. 2020.

NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre verdade e mentira*. Tradução Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2008.

PIERCEY, Robert. Kant and the problem of hermeneutics: Heidegger and Ricœur on the transcendental schematism. *Idealistic Studies*, v. 41, n. 3, p. 187-202, 2011.

PUTT, B. Keith. Blurring the Edges: Ricœur and Rothko on Metaphorically Figuring the Non-Figural. *Études Ricœuriennes / Ricœur Studies*, v. 7, n. 2, p. 94-110, 2016.

REAGAN, Charles E. *Paul Ricœur: his life and his work*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

RICŒUR, Paul. La place de l'œuvre d'art dans notre culture. *Foi Éducation*, n. 38, p. 5-11, 1957.

RICŒUR, Paul. Philosophie de la volonté. 2. Finitude et culpabilité. 2. La Symbolique du mal, Paris, Aubier, coll. "Philosophie de l'esprit", 1960.

RICŒUR, Paul. *De l'interprétation: Essai sur Freud*. Paris: Éditions du Seuil, 1965.

RICŒUR, Paul. Une lettre de Paul Ricœur. *Critique*, n. 224, p. 183-186, 1966.

RICŒUR, Paul. Langage (Philosophies du). *Encyclopaedia Universalis IX*. Paris: Encyclopaedia Universalis France, 1971. p. 771-781.

RICŒUR, Paul. La métaphore et le problème central de l'herméneutique. *Revue Philosophique de Louvain*, Quatrième série, v. 70, n. 5, p. 93-112, 1972.

RICŒUR, Paul. *La Métaphore Vive*. Paris: Éditions du Seuil, 1975a.

RICŒUR, Paul. Parole et symbole. *Revue des Sciences Religieuses*, v. 49, n. 1-2, p.142-161,

1975b.

RICŒUR, Paul. Puissance de la parole: science et poésie. *In: La philosophie et les saviors*, Montréal-Paris-Tournai, 1975c, p. 159-177.

RICŒUR, Paul. Phénoménologie et herméneutique: en venant de Husserl. *Du texte à l'action: Essais d'herméneutique II*. Paris: Seuil, 1975d.

RICŒUR, Paul. *Interpretation theory: discourse and surplus of meaning*. Forth Worth: Texas Christian University Press, 1976a.

RICŒUR, Paul. Husserl and Wittgenstein on Language. *In: DURFEE, Harold A. (org.) Analytic Philosophy and Phenomenology*. Dordrecht: Springer Netherlands, 1976b. p. 87-95. (American University Publications in Philosophy).

RICŒUR, Paul. Ideology and utopia as cultural imagination. *Philosophic Exchange*, v. 7, n. 1, p. 17-28, 1976c.

RICŒUR, Paul. *Da interpretação: ensaio sobre Freud*. Tradução de Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

RICŒUR, Paul. The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling, *Critical Inquiry*, v. 5, n. 1, p. 143-159, 1978a.

RICŒUR, Paul. Philosophie et langage. *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, n. 4, p. 449-463, 1978b.

RICŒUR, Paul. The Function of Fiction in Shaping Reality. *Man and World* 12, n. 2, p. 123-141, 1979.

RICŒUR, Paul. Sartre and Ryle on the Imagination. *In: SCHILPP, Paul Arthur (ed.). The Philosophy of Jean-Paul Sartre*. La Salle, III: Open Court, 1981a. p. 167-178.

RICŒUR, Paul. "Logique Herméneutique?" *In: FLOISTAD, Guttorm (ed.). Contemporary Philosophy: a new survey*. v. 1. La Haye: Martinus Nijhoff, 1981b. p.179-223.

RICŒUR, Paul. Mimésis et représentation. *In: Congrès des Sociétés de Philosophie de langue française*, 18., 1980, Strasbourg: Université des Sciences Humaines, 1982. p. 51-63.

RICŒUR, Paul. *Temps et récit*. Tome I: l'intrigue et le récit historique. Paris: Seuil, 1983.

RICŒUR, Paul. L'idéologie et l'utopie: deux expressions de l'imaginaire social. *Autres Temps*. n. 2, p. 53-64, 1984.

RICŒUR, Paul. *Temps et récit*. Tome III. Le temps raconté. Paris: Seuil, 1985.

RICŒUR, Paul. *Lectures on ideology and utopia*. New York: Columbia University Press, 1986a.

RICŒUR, Paul. *Du texte à l'action: essais d'herméneutique II*. Paris: Seuil, 1986b.

RICŒUR, Paul. L'originaire et la question-en-retour dans la *Krisis* de Husserl. In: *À L'école de la phénoménologie*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1986c.

RICŒUR, Paul. *Do texto a acção: ensaios de hermenêutica II*. Trad. Alcino Cartaxo e Maria José Sarabando. Porto: RÉ S-Editora, 1989.

RICŒUR, Paul. Mimésis, référence et refiguration dans Temps et Récit. *Études Phénoménologiques*, v. 6, n. 11, p. 29-40, 1990.

RICŒUR, Paul. Word, polysemy, metaphor: creativity in language. In: VALDES, Mario J. (ed.). *A Ricœur Reader: reflection and imagination*. Toronto: University of Toronto Press, 1991a. p. 65-85.

RICŒUR, Paul. Review of Ways of Worldmaking by Nelson Goodman. In: VALDES, Mario J. (ed.). *A Ricœur Reader: reflection and imagination*. Toronto: University of Toronto Press, 1991a. p. 200-215.

RICŒUR, Paul. *Ideologia e utopia*. Tradução Teresa Perez. Lisboa: Edições 70, 1991b. (Coleção Biblioteca de filosofia contemporânea).

RICŒUR, Paul. *La critique et la conviction (conversations)*. Paris: Calmann-Lévy, 1995.

RICŒUR, Paul. Jugement esthétique et jugement politique selon Hannah Arendt. In: _____. *Le Juste*. Paris: Esprit, 1995b, pp. 143-161.

RICŒUR, Paul. *A Crítica e a Convicção*. Tradução António Hall. Lisboa: Edições 70, 1995. 254 p. (Coleção Biblioteca de filosofia contemporânea).

RICŒUR, Paul. *Leituras 3: nas fronteiras da filosofia*. Tradução Nicolás Nymi Campanário. São Paulo: Loyola, 1996.

RICŒUR, Paul. *L'Unique et le Singulier, entretiens avec Edmond Blattchen, Noms de dieux*. Bruxelles: Alice Éditions, 1999.

RICŒUR, Paul. *O único e o singular*. Tradução Maria Leonor F. R. Loureiro. São Paulo: Editora Unesp; Belém: Editora Uepa, 2002.

RICŒUR, Paul. *A metáfora viva*. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

RICŒUR, Paul. Image et langage en psychanalyse. In: _____. *Écrits et conférences 1: autour de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 2008a.

RICŒUR, Paul. Psychanalyse et art. In: _____. *Écrits et conférences 1: autour de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 2008b.

RICŒUR, Paul. *Écrits et conférences 2: Herméneutique*. Paris: Seuil, 2010a.

RICŒUR, Paul. *Tempo e Narrativa 1: a intriga e a narrativa histórica*. Tradução Claudia

Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010b1.

RICŒUR, Paul. *Tempo e Narrativa 3: o tempo narrado*. Tradução Claudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010b2.

RICŒUR, Paul. Imagem e linguagem em psicanálise. In: RICŒUR, Paul. *Escritos e conferências 1*. Tradução Edson Bini. São Paulo: Edições Loyola, 2010c. p. 81-106.

RICŒUR, Paul. Psicanálise e arte. In: RICŒUR, Paul. *Escritos e conferências 1*. Tradução Edson Bini. São Paulo: Edições Loyola, 2010d. p. 169-196.

RICŒUR, Paul. “Lógica Hermenêutica?” In: RICŒUR, Paul. *Escritos e conferências 2*. Tradução Lúcia Pereira de Souza. São Paulo: Edições Loyola, 2011. p. 93-144

RICŒUR, Paul. Cinco lições: da linguagem à imagem. *Sapere Aude*, v. 4, n. 8, p. 13-36, 2013a.

RICŒUR, Paul. Démythiser l'accusation. In: RICŒUR, Paul. *Le conflit des interprétations*. Paris: Seuil, 2013b. p. 447-469.

RICŒUR, Paul. Existence et herméneutique. In: RICŒUR, Paul. *Le conflit des interprétations*. Paris: Seuil, 2013b2. p. 23-50.

RICŒUR, Paul. *Herméneutique* [Curso na Universidade Católica de Louvain, 1971-1972]. Edição eletrônica estabelecida por Daniel Frey e Marc-Antoine Vallée. Paris: *Fonds Ricœur*, 2013c.

RICŒUR, Paul. *Écrits et conférences 3: Anthropologie philosophique*. Paris: Seuil, 2013d.

RICŒUR, Paul. *A Simbólica do Mal*. Tradução Hugo Barros e Gonçalo Marcelo. Lisboa: Edições 70, 2013e.

RICŒUR, Paul. Le dernier Wittgenstein et le dernier Husserl sur le langage. *Études Ricœuriennes/Ricœur Studies*, v. 5. 1, p. 7-27, 2014.

RICŒUR, Paul. Architecture et Narrativité. *Études Ricœuriennes/Ricœur Studies*, v. 7, n. 2, p. 20-30, 2016a.

RICŒUR, Paul. Psychanalyse et interprétation. Un retour critique (Entretien). *Études Ricœuriennes/Ricœur Studies*, v. 7, n. 1, p. 19-30, 2016b.

RICŒUR, Paul. Fenomenologia do querer. In: RICŒUR Paul. *Escritos e conferências 3: antropologia filosófica*. Tradução Lara Christina de Malimpensa. São Paulo: Edições Loyola, 2016c. p. 113-130.

RICŒUR, Paul. *Hermeneutic and the Human Sciences*. New York: Cambridge University Press, 2016d.

RICŒUR, Paul. “Art, langage et herméneutique esthétique”, *Philosophie, Éthique et politique* (Entretiens et dialogues). Paris: Seuil, 2017. Entrevista realizada por Jean-Marie Brohm e

Magali Uhl (publicada originalmente pela revista *Présentaine* 6, “Esthétique”), 1996.

RICŒUR, Paul. *Lectures on imagination* (no prelo).

RUBIO, Roberto. La reciente filosofía de la imagen. Análisis crítico del debate actual y consideración de posibles aportes. *Ideas y Valores*, v. 66, n. 163, p. 273-298, 2017. Disponível em: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/idval/article/view/51068>. Acesso em: 13 jan. 2021.

SACKS, Mark. Transcendental constraints and transcendental features. *International Journal of Philosophical Studies*, v. 5, n. 2, p. 164-186, 1997.

SANFELICE, Vinicius Oliveira. A Bigger Splash to the Narrative. *Études Ricœuriennes / Ricœur Studies*, vol. 9, n. 1, p. 90-107, 2018.

SANFELICE, Vinicius Oliveira. L'œuvre de la métaphoricité chez Paul Ricœur: entre “esthétique” et “figurabilité” psychanalytique. *Revista Portuguesa de Filosofia*, vol. 75, n. 4, p. 2329-44, 2019.

SANFELICE, Vinicius Oliveira. Une lecture de la figurabilité psychanalytique chez Paul Ricœur. *Études Ricœuriennes / Ricœur Studies*, vol. 11, n. 1, p. 160-172, 2020.

SARTRE, J. P. *L'Imaginaire*. Paris: Gallimard. 1986 (Trabalho original publicado em 1940).

SILVA, Ricardo Ribeiro Lira da. *Metáfora e composição musical: aspectos semióticos do processo criativo*. 2013. 184 f. Orientadora: Denise Hortência Lopes Garcia. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2013. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284505>. Acesso em: 13 jan. 2021

SONTAG, Susan. *Illness as Metaphor*. New York: FS&G; Toronto: McGraw-Hill Ryerson, 1978. 98 pp.

SONTAG, Susan. *AIDS and Its Metaphors*. New York: FS&G; Toronto: Collins Publishers, 1989. 95 pp.

SONTAG, Susan. *Doença como metáfora/Aids e suas metáforas*. Tradução Paulo Henriques Britto e Rubens Figueiredo. 2007. 168 p.

SORIA, Ana Carolina Soliva. *Interpretação, sentido e jogo: um estudo sobre a concepção de fantasia (Phantasie) em Sigmund Freud*. 2010. 199 f. Orientadora: Maria Lucia Mello de Oliveira Cacciola. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2011. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-21092011-153518/publico/2010_AnaCarolinaSolivaSoria.pdf. Acesso em: 03 dez. 2020.

TAYLOR, Charles. *The Language Animal: the full shape of the human linguistic capacity*. Cambridge: Harvard University Press, 2016.

TAYLOR, George H. “Understanding as metaphoric, not a fusion of horizons. In: MOOTZ III, F. J.; TAYLOR, G. H. (Org.). *Gadamer and Ricœur: critical horizons for contemporary*

hermeneutics. London, New York: Continuum Publishing, 2011. cap. 5, p. 104-118.

TAYLOR, George H. The Phenomenological Contributions of Ricœur's Philosophy of Imagination. *Social Imaginaries*, v. 1, n. 2, p. 13-31, 2015.

TAYLOR, George H. Delineating Ricœur's concept of utopia. *Social Imaginaries*, v. 3, n. 1, p. 41-60, 2017.

TAYLOR, George H. The deeper significance of Ricœur's philosophy of productive imagination: the role of figuration. In: GENIUSAS, Saulius; NIKULIN, Dmitri (ed.). *Productive imagination: its history, meaning, and significance*. Lanham: Rowman & Littlefield International, 2018. p. 157-181.

TENGELYI, László. Redescription and refiguration of reality in Ricoeur. *Research in Phenomenology*, v. 37, n. 2, 2007.

TETAZ, Jean-Marc. La métaphore entre sémantique et ontologie. La réception de la philosophie analytique du langage dans l'herméneutique de Paul Ricœur. *Études Ricœuriennes/Ricœur Studies*, v. 5, n. 1, 2014.

UTOPIA 500 anos: a dimensão estética da utopia. Realização: Sesc São Paulo; People's Palace Project; British Council; Queen Mary - University of London, 2016. Debate com Muniz Sodré, Joad Raymond e Marcus Faustini. 1 vídeo (108 min). Publicado pelo site Sesc Digital. Disponível em: <https://sesc.digital/conteudo/literatura/22814/utopia-500-anos/14315/utopia-500-anos-a-dimensao-estetica-da-utopia>.

VARAS, Ana García. *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.

VALLÉE, Marc-Antoine. *Gadamer et Ricœur: la conception herméneutique du langage*. Rennes: PUF, 2012.

WEINSHEIMER, Joel. Gadamer's Metaphorical Hermeneutics. In: _____. *Philosophical Hermeneutics and Literary Theory*. New Haven: Yale University Press, 1991.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Philosophical Investigations (PI)*, 4th edition, 2009, P.M.S. Hacker and Joachim Schulte (eds. and trans.), Oxford: Wiley-Blackwell.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Petrópolis: Vozes, 2014.

WEICHERT, Katarzyna. "The Role of Image and Imagination in Paul Ricœur's Metaphor Theory." *Eidos. A Journal for Philosophy of Culture* 3, n. 1(7) (2019): 64-77. <https://doi.org/10.14394/eidos.jpc.2019.0005>.

APÊNDICE A

Textos originais de Paul Ricœur citados nesta tese

Capítulo 1

p. 17: “[...] l'idée aristotélicienne *d'allotrios* tend à rapprocher trois idées distinctes: l'idée *d'écart* par rapport à l'usage ordinaire; l'idée *d'emprunt* à un domaine d'origine, l'idée de *substitution* par rapport à un mot ordinaire absent mais disponible. En revanche, l'opposition familière à la tradition ultérieure entre sens figuré et sens propre n'y paraît pas impliquée. C'est l'idée de substitution qui paraît la plus lourde de conséquences; si en effet le terme métaphorique est un terme substitué, l'information fournie par la métaphore est nulle, le terme absent pouvant être restitué s'il existe; et si l'information est nulle, la métaphore n'a qu'une valeur ornementale, décorative. Ces deux conséquences d'une théorie purement substitutive caractériseront le traitement de la métaphore dans la rhétorique classique. Leur rejet suivra celui du concept de substitution, lié lui-même à celui d'un déplacement affectant les noms” (1975a, p. 30).

p. 17, nota 5: “Chez Aristote lui-même, un lien plus secret est établi entre le pouvoir de la métaphore de mettre sous les yeux et le projet de persuasion qui anime la rhétorique, à savoir le pouvoir de la métaphore de ‘signifier les choses en acte’ (III, 11, 1411 b 24-25). Or, quand le discours est-il le plus apte à signifier les choses en acte? La réponse se lit dans la *Poétique*, science de la production des discours: c'est lorsque le *muthos*, la fable, l'intrigue, réussit à produire une *mimēsis*, une imitation, une représentation ‘des hommes agissants et en acte’ (*Poétique*, 1648 a 24). Un pont est ainsi jeté entre la visibilité dans le discours et l'énergie dans les choses humaines, entre la métaphore vive et l'existence vive” (2000, p. 343).

p. 19, nota 7: “In Kant's first *Critique*, the imagination is a part of the process of knowing. It's swallowed up in the movement towards objectivity; it's a part of the judgment of objectivity. Imagination's function of absence disappears, since it's the function of the judgment about objects that is emphasized. We shall see how in the third *Critique* the concept of free imagination, a free play of imagination, will appear but within a new framework, the framework of the critique of judgment that will be mainly a theory of aesthetic judgment. Here imagination takes on an autonomy from the problem of objective truth, of truth as adequation. The accusation of imagination's inadequateness will be lifted for the first time” (L1, p. 18).

p. 20, nota 9: “Comment dépasser ce ‘cercle de l'herméneutique’? En le transformant en *pari*. Je parie que je comprendrai mieux l'homme et lien entre l'être de l'homme et l'être de tous les étants si je suis l'*indication* de la pensée symbolique. Ce pari devient alors la tâche de *vérifier* mon pari et de le saturer en quelque sorte d'intelligibilité; en retour cette tâche transforme mon pari: en pariant *sur* la signification du monde symbolique, je parie en même temps *que* mon pari me sera rendu en puissance de réflexion, dans l'élément du discours cohérent” (1960, p. 330).

pp. 21-22: “[...] on se rapprocherait de certains aspects densifiés du langage, comme la métaphore, où plusieurs niveaux de signification sont tenus ensemble dans une même expression. L'œuvre d'art peut avoir un effet comparable à celui de la métaphore: intégrer des niveaux de sens empilés, retenus et contenus ensemble” (1995, p. 259).

p. 22: “Il est vrai qu'il est souvent difficile à cet art [statuaire] de décoller du figuratif; mais quand il y parvient, le résultat est tout à fait extraordinaire. Je pense par exemple aux grandes sculptures de

Henry Moore, où le corps humaine – le corps féminin en particulier – est traité de façon constamment allusive. [...] On est là dans un univers où règne la polysémie : je songe en particulier à l'une de ces sculptures, *Atom Piece*; elle consiste en une sphère éclatée qui peut tout aussi bien représenter le crâne d'un savant qu'un atome qui explose ou que la terre elle-même. Dans ce cas, la polysémie est évidemment recherchée pour elle-même. On est en présence d'une intention de signifier qui va très au-delà de l'événement, qui cherche à rassembler tous les aspects qui seraient dispersés dans des descriptions : description des protagonistes – l'atome ou le savant -, description des événements – l'explosion nucléaire ou l'atome encore inerte. Il y a dans l'œuvre la capacité de rendre plus denses tous ces aspects, de les intensifier en les condensant. En en parlant nous ne pouvons que distribuer la polysémie selon des axes de langage différents et dispersés. Seule l'œuvre les rassemble" (1995, pp. 258-259); "Ce qu'on peut garder peut-être du métaphorique généralisé, au-delà du langage et du trope, c'est la ressemblance, mais alors la ressemblance comme produit de la métaphore. La métaphore ne recueille pas une ressemblance donnée, mais par le fait qu'elle produit du sens, elle crée de la ressemblance là où il n'y en avait pas. En somme, il y a génération de ressemblance" (2017, p. 199).

p. 22: "[...] c'est en cela que consiste la créativité de l'art, pénétrant dans le monde de l'expérience quotidienne pour la retravailler de l'intérieur" (1995, p. 260).

p. 23: "[...] tous les horizons potentiels qui tendent à dessiner un monde, un monde fictif certes, mais néanmoins un monde" (1990, p. 34).

p. 23, nota 12: "[...] l'herméneutique n'est pas autre chose que la théorie qui règle la transition de la structure de l'œuvre au monde de l'œuvre. Interpréter une œuvre, c'est déployer le monde auquel elle se réfère en vertu de sa 'disposition', de son 'genre' et de son 'style'" (1975a, p. 278).

p. 23: "On pourrait dire que la peinture non figurative a libéré ce qui était en réalité déjà la dimension proprement esthétique du figuratif, dimension qui demeurerait masquée par la fonction de représentation dévolue à l'art pictural. Et c'est lorsque le souci de la seule composition interne de l'œuvre a décroché de la fonction représentative qu'a été rendue explicite la fonction de *manifestation* du monde; la représentation une fois abolie, il devient patent que l'œuvre dit autrement le monde qu'en représentant; elle le dit en iconisant le rapport émotionnel singulier de l'artiste au monde, ce que j'ai appelé son *mood*" (1995, p. 271).

p. 23: "N'est-ce pas la peinture la moins figurative qui a le plus de chance de changer notre vision du monde?" (1985, p. 263).

p. 24: "Suffit-il qu'une chaise soit posée sur une estrade, autrement dit, qu'elle soit détournée de son usage ordinaire, pour que l'on soit autorisé à penser qu'il s'agit d'une œuvre d'art?" (1995, p. 265); "Une chaise posée sur une estrade, du moment qu'on ne s'assied pas dessus, est une œuvre d'art" (2017, p. 203).

p. 24: "[...] la singularité de *cette* montagne, ici et maintenant; c'est elle qui exige d'être rendue, qui demande à recevoir l'augmentation iconique que peut seul lui conférer la peinture" (1995, p. 267).

p. 24: "Car la fonction référentielle s'exerce dans la singularité du rapport d'une œuvre avec ce à quoi elle rend justice dans l'expérience vive de l'artiste" (1995, p. 268).

p. 25, nota 13: "Ainsi chaque style a deux faces. D'un côté – côté matière – il représente la solution

technique d'une difficulté: ainsi le gothique, c'est entre autres choses la croisée d'ogive, c'est-à-dire la solution d'un problème de poussée. De l'autre côté le style exprime l'esprit d'une époque, d'un milieu, d'une communauté: la même croisée d'ogive qui résout d'une certaine façon le problème de la voûte, porte plus haut la nef gothique et dépeint à l'œil le mouvement ascendant de la prière médiévale, la hiérarchie et l'étirement vers le haut de tous les ordres de réalité superposés; c'est une théologie bien différente qui est figurée par la forme équilibrée et en quelque sorte finitiste du temple grec. Toute une conception du monde est ainsi projetée en symboles matériels" (1957, p. 7).

p. 25, nota 14: "Through the notion of a work, we introduce some specific categories that don't belong in the first instance to language but to the category of *technē*, production. Language, too, has to be produced as a work and therefore according to certain *technē*, certain techniques. Among the categories of production of a work is to give a form to a matter, a notion of organization, of structuration. Secondly, general rules that appear in language as literary genres have their parallel in painting as the genres of portraits, landscapes, religious painting, and so on. More importantly, these genres are not merely classificatory devices but generative tools to produce singular entities. A style is the form of an individual work produced intentionally" (L17, pp. 332-333).

p. 26: "La configuration singulière de l'œuvre et la configuration singulière de l'auteur sont strictement corrélatives. L'homme s'individu en produisant des œuvres individuelles. La signature est la marque de cette relation" (2013c, p. 32).

p. 26: "Le fait de style souligne l'échelle du phénomène de l'œuvre comme signifiant globalement en tant qu'œuvre par rapport à un projet de situation et à une situation singulière" (2013c, p. 30); "Saisir une œuvre comme événement, c'est saisir le rapport entre la situation et le projet dans le procès de restructuration. L'événement, c'est la stylisation elle-même" (2013c, p. 31).

p. 26, nota 16: "[...] il n'y a pas d'opposition foncière entre le travail de l'esprit et le travail manuel. Ils ont en commun une détermination pratique de l'individu. Kant, dans la troisième *Critique*, réfléchit sur 'l'universalité sans concept'; il faut réfléchir aussi sur l'individualité conceptualisée. Granger: 'La création esthétique en tant que travail est de ce point de vue l'une des tentatives humaines pour surmonter l'impossibilité d'une saisie théorique de l'individuel [...]' (Granger apud Ricœur, 2013c, p. 29).

p. 27, nota 18: "Mais la musique permet d'aller plus loin dans cette direction que la peinture, même non figurative. Car il y a souvent en elle des restes figuratifs [Manessier]. [...] Dans la musique, par contre, rien de semblable. Chaque pièce possède une certaine humeur, et c'est comme telle, comme ne représentant rien du réel, qu'elle instaure en nous l'humeur ou la tonalité correspondant" (1995, p. 261).

p. 27: "Sinon figuration des *moods*, des humeurs, mais qui sont tellement labiles, faute d'être dites et par défaut d'adéquation du langage" (2017, p. 201).

pp. 28-29, nota 20: "Il y a certainement un art qui n'est pas mimétique, c'est la musique. [...] Je pense sur le moment à Olivier Messiaen, à son *Saint François d'Assise* et à sa recreation des chants d'oiseaux. Là, nous avons un exemple parfait de mimesis créatrice et créatrice [...]" "Il restera toujours au langage cette supériorité qu'il nous permet de parler *sur* la musique [...] La musique donne peut-être à penser en donnant à parler" (2017, p. 208). "[...] c'est lorsque la musique n'est pas au service d'un texte pourvu de ses propres significations verbales, lorsqu'elle n'est plus que *cette*

tonalité, *cette* humeur, cette couleur d'âme, lorsque toute intentionnalité extérieure a disparu et qu'elle n'a plus de signifié qu'elle dispose de son entière puissance de régénération ou de recomposition de notre expérience personnelle. La musique nous crée des sentiments qui n'ont pas de nom; elle étend notre espace émotionnel, elle ouvre en nous une région où vont pouvoir figurer des sentiments absolument inédits" (1995, p. 261); "The only difference is that in music the performance is a temporal object and therefore has no subsistence whereas in painting there is a permanent spatial object. But the status of the temporal object and the spatial object are the same; each is an analogue for an unreal to which I am directed. I cannot reach the author, the painter, or a Beethoven elsewhere than in the analogue of the unreal object that he proposes to me" (L14, p. 284).

p. 29, nota 21: "[...] les préoccupations formelles prévalant dans tel style, de telle école, sont à rapprocher du structuralisme en narratologie, donc du formalisme. Le risque alors est que les préoccupations idéologiques du bâtisseur l'emportent sur les attentes et les besoins issus de l'acte d'habiter" (2016a, p. 26).

p. 30, nota 22: "Or, cette première lecture ne se limite pas à l'interprétation des 'configurations' sédimentées du passé, elle se projette aussi vers l'avenir de l'art de construire, dans ce qui mérite précisément le titre de projet architectural. C'est ainsi que, dans un passé encore récent, dont les bâtisseurs actuels s'efforcent de s'éloigner, les membres de l'école de Bauhaus, les fidèles de Mies van der Rohe, ceux de Le Corbusier ont pensé leur art de bâtisseurs en liaison avec les valeurs de civilisation auxquelles ils adhéraient, en fonction de la place qu'ils assignaient à leur art dans l'histoire de la culture" (2016a, p. 27).

p. 30: "La possibilité de 'parler sur' appartient sans doute au caractère de signifiante attaché à des signes verbaux et des signes non verbaux et à leur capacité de s'interpréter mutuellement" (2017, p. 208).

p. 31: "Il s'agit d'une tâche de restitution en quelque sorte. Je prends ce mot dans le sens utilisé en peinture lorsqu'on parle d'un 'rendu' de paysage, et le verbe 'rendre' dans les deux sens du mot. Il faut, d'un côté, payer une dette, de l'autre faire œuvre de création, une création qui est en même temps l'affranchissement d'un endetté insolvable (Castoriadis, Ricœur, 2016a, p. 53).

p. 31: "La passage par la peinture, c'était déjà un hors-réel, et du même coup un renouvellement de ce que nous appelons le réel" (Ricœur apud Bazaine, 1997, p. 68).

p. 31-32, nota 24: "Entre le moi, vu dans le miroir, et le soi, lu dans le tableau, s'insèrent l'art et l'acte de peindre, de se dépeindre. Vaine est alors la question de savoir si ces traits sont bien ceux de l'artiste à cette époque. Nous ne le saurons jamais. Ou plutôt, la question n'a pas de sens : car ce qu'il a pu découvrir dans son visage, c'est exactement ce qu'il a mis dans son portrait. A l'image spéculaire disparue survit un portrait que le peintre a cessé de regarder, mais qui a pour toujours la puissance de nous regarder" (1992).

p. 32: "Je voudrais signaler un autre détail qui n'est pas remarqué si on n'est pas conduit par un bon guide" (1999, p. 1).

p. 32: "Or comment obtiendrai-je cette heureuse conjonction entre le savoir biographique et l'analyse picturale? Je n'ai pas d'autre ressource pour colmater la brèche entre la signature du peintre et le nom du personnage peint que de refaire en imagination le travail même de l'artiste se peignant lui-même"

(1992). “Voilà les deux bouts de la chaîne qu’il me faut tenir” (*Ibid.*).

pp. 33-34, nota 26: “Toutes les fois que des mises en forme deviennent coutumières et se transforment en injonctions, en ‘éthisant’ en quelque sorte l’esthétique, il y a nécessité d’un moment de rupture, de provocation, comme le montrent en musique les exemples de Schoenberg, de Varèse ou de Boulez. Cela pour regagner la libre expansion de l’imaginaire, défini par cette capacité non-censurée. [...] Ce qu’il ne faut pas faire, c’est tirer une éthique d’une esthétique, ce qui est la contrepartie de la libération de l’esthétique par rapport à l’éthique” (2017, p. 213).

Capítulo 2

p. 35, nota 27: “[...] le langage dans son ensemble et en tant que tel comme médiation entre l’homme et le monde, entre l’homme et l’homme, entre soi et soi-même. Le langage apparaît alors comme ce qui élève l’expérience du monde à l’articulation du discours, qui fonde la communication et fait advenir l’homme en tant que sujet parlant. En assumant implicitement ces postulats, la sémantique reprend à son compte une thèse de ‘philosophie du langage’, héritée de von Humboldt. Mais qu’est-ce que la philosophie du langage, sinon la philosophie elle-même, en tant qu’elle pense le rapport de l’être à l’être-dit? [nota]: On ne confondra pas cette thèse avec l’interprétation qu’en a donnée Lee Whorf: dire que le langage donne forme simultanément au monde, à l’échange interhumain et à l’homme lui-même, ce n’est pas attribuer à la structure lexicale ou grammaticale de la langue ce pouvoir formateur; c’est dire que l’homme et le monde sont façonnés par l’ensemble des *choses dites* dans une langue, par la poésie autant que par le langage ordinaire et par la science” (1975a, pp. 384-385).

p. 35: “D’un côté, démythiser, c’est reconnaître le mythe comme mythe, mais afin d’y renoncer; en ce sens il faut parler de démythification. [...] D’autre part démythiser, c’est reconnaître le mythe comme mythe, mais afin de libérer le fond symbolique; il faut alors parler de démythologisation” (2013b, p. 447).

p. 37, nota 29: “Or nous avons un intérêt commun: le *langage*. Le problème du langage est aujourd’hui le point de rencontre et d’affrontement de toutes les philosophies; peut-être même trouverions-nous entre elles une visée commune. Nous sommes tous à la recherche d’une grande philosophie du langage, qu’appellent par ailleurs des disciplines aussi diverses que la psychanalyse et l’exégèse” (2014, p. 7).

p. 38, nota 31: “This paper is about creative aspects of language. However, we must avoid platitudes about this formidable topic. A helpful suggestion and guide may [be] found in the famous aphorism of Wilhelm von Humboldt which describes language as an infinite use of finite means” (1991a, p. 65).

p. 38: “Le langage, dit-il, le langage en tant que discours (*Rede*) se tient sur la frontière entre l’exprimé et l’inexprimé. Sa visée, son but, est de repousser toujours plus loin cette frontière” (1972, p. 106); “L’interprétation proprement dite se tient également sur ce *front*” (*Ibid.*).

pp. 39-40, nota 33: “This dialectic takes place in the concrete process by which we decode a given message and which we may call interpretation in the most general sense of the word. The simplest message conveyed by the means of natural language has to be interpreted because all the words are polysemic and take their actual meaning from the connection with a given context and a given audience against the background of a given situation. Interpretation in this broad sense is a process by which we use all the available contextual determinants to grasp the actual meaning of a given message in a given situation” (1991a, p. 71).

p. 40, nota 34: “En parlant du langage scientifique, nous ne parlons pas de la science elle-même, ce qui serait ridicule, mais de la rectification que l’entreprise scientifique impose au discours. De ce point de vue le langage scientifique peut être défini par les procédures défensives qu’il tourne contre l’ambiguïté du langage” (1975c, p. 165); “In the following analysis I shall not speak of scientific language in general but only from the point of view of the therapy of misunderstanding, and therefore in connection with the treatment of ambiguity. From this limited point of view, scientific language may be defined by the defensive measures it takes against ambiguity” (1991a, p. 74).

p. 41, nota 36: “[...] Cette contamination entre les significations induites par le retour périodique au niveau sonore peut être appelée largement *métaphore*. En effet, le sens est ‘déplacé’, ‘trans-porté’ : les mots en poésie signifient autre chose que ce qu’ils signifient en prose ; un halo de sens flotte autour d’eux, tant ils sont envoûtés les uns par les autres, à la faveur de la récurrence de la forma sonore” (1975c, pp. 170-171).

pp. 41-42: “[...] la poésie fait plus: non seulement elle crée des métaphores, mais elle les préserve, en les reliant à tout un réseau métaphorique, qui n’est pas fugace mais durable, et qui fait du poème une métaphore continuée ou soutenue. J’appelle symbole poétique ce principe de cohérence dans un réseau métaphorique. [...] Par le symbolisme, la métaphore, effet de discours, vient structurer, dans le langage, l’être profond et cosmique de l’homme. Mais, en retour, c’est toujours par le moyen d’une stratégie de langage, dont la métaphore est le procédé le plus remarquable, que peut être évoqué le fond mythico-poétique de l’homme” (1975c, pp. 173-174).

p. 42: “[...] c’est le rapport aux structures profondes du désir humain et son enracinement dans la Terre, qui fait de la métaphore quelque chose de plus qu’un effet fugitif du discours” (1975c, p. 174).

p. 42: “[...] la poésie ne propose aucune adéquation entre l’entendement et les choses. Vérité, en poésie, veut dire manifestation de ce qui est ; et ce qui est manifesté, c’est notre manière d’être dans l’être” (1975c, pp. 176-177).

p. 42: “The strategy of metaphor is heuristic fiction for the sake of redescribing reality. With metaphor we experience the metamorphosis of both language and reality” (1991a, p. 85).

p. 43: “Le problème de la référence subit une transformation [...] une reformulation acceptable du concept de référence appliqué au récit” (1990, pp. 36-37); “[...] à la manière d’un court-circuit entre l’expression linguistique et la réalité qu’elle exprime, ou, pourrait-on dire, entre ‘voir-comme’ et ‘être-comme’”; “[...] comme si le langage faisait directement un bond au-delà de lui-même pour déposer son empreinte sur notre expérience vive” (1990, p. 31).

pp. 43-44: “I must say that I am not so happy with this expression, ‘redescribe the world’, and what I am now doing with time and narrative would precisely avoid this expression. I am reminded of the origin of this expression which is not, I should say, appropriate to what I was doing in *The Rule of Metaphor*. It is a transposition from the field of the theory of models [...] the help that I was expecting from their model is that the same thing happens with poetic language. There is already a use of language which is literal meaning. We cannot imagine a language which would be poetic through and through. But it is always against the background of ordinary language, of conventional meanings, that there is a breakthrough of metaphorical language. So, to transfer from a theory of models to a theory of metaphor the concept of description and redescription does not mean that I am committed to a representational philosophy of description. It means only that, exactly as we said, it is impossible to

put in question everything in a discussion without having a background” (Ricœur apud Reagan, 1996, p. 106).

p. 44: “[...] une tentation qu’il faut écarter, dès lors que la différence du spéculatif et du poétique se trouve à nouveau menacée” (1975a, p. 393).

p. 44: “[...] de faire du ‘voir-comme’, en quoi se résume la puissance de la métaphore, le révélateur d’un ‘être-comme’ au niveau ontologique le plus radical” (1983, p. 13).

p. 45: “Ce ne serait donc pas seulement les termes, ni même la copule dans sa fonction référentielle, mais la fonction existentielle du verbe être qui serait affectée par ce procès; [...] ‘être-comme’ devrait être tenu pour une modalité métaphorique de la copule elle-même; le ‘comme’ ne serait pas seulement le terme de la comparaison entre les termes, mais serait inclus dans le verbe être dont il modifierait la force. [...] La question pourrait être formulée ainsi: la tension qui affecte la copule dans sa fonction relationnelle n’affecte-t-elle pas aussi la copule dans sa fonction existentielle? Cette question fait l’enjeu de la notion de *vérité métaphorique*” (1975a, pp. 312-313).

p. 46: “[...] ne fait pas une percée à un niveau préscientifique, antéprédicatif, où les notions mêmes de fait, d’objet, de réalité, de vérité, telles que l’épistémologie les délimite, sont *mises en question*, à la faveur du vacillement de la référence littérale [...] où, chaque fois que le poète parle, quelque chose d’autre que lui parle, où une réalité vient au langage sans que le poète en ait la commande” (1975a, p. 319).

p. 46: “Y a-t-il quelque chose comme une foi métaphorique après la démythisation? Une seconde naïveté après l’iconoclasme? La question appelle une réponse différente en épistémologie et en poésie. Un usage lucide, maîtrisé, concerté, des modèles est peut-être concevable, encore qu’il paraisse difficile de se tenir dans l’abstinence ontologique du ‘comme si’, sans croire à la valeur descriptive et représentative du modèle. L’expérience de création en poésie semble échapper à la lucidité requise par toute philosophie du ‘comme si’. [...] Peut-on créer des métaphores sans y croire et sans croire que, d’une certaine façon, cela est? C’est donc la relation même, et non pas seulement ses extrêmes, qui est en cause: entre le ‘comme si’ de l’hypothèse consciente d’elle-même et les faits ‘comme quoi ils nous semblent’, c’est encore le concept de vérité-adéquation qui règne. Il est seulement modalisé par le ‘comme si’, sans être altéré dans sa définition fondamentale” (1975a, pp. 319-320).

p. 46: “[...] qu’il n’est pas d’autre façon de rendre justice à la notion de vérité métaphorique que d’inclure la pointe critique du ‘n’est pas’ (littéralement) dans la véhémence ontologique du ‘est’ (métaphoriquement)” (1975a, p. 321).

p. 47, nota 38: “[...] la poésie préserve la science, en l’empêchant de produire ce fanatisme du vérifiable qui, livré à lui-même, se répand en fanatisme du manipulable. La poésie préserve, pour la science elle-même, une idée de la vérité, selon laquelle ce qui se manifeste n’est pas à notre disposition, n’est pas manipulable, mais reste une surprise, un don. Alors le langage peut être célébration du monde, – reconnaissance et hymne” (1975c, p. 177).

p. 48: “En chemin” (*Unterwegs*), on apprend à dépasser les déterminations du parler en tant qu’il est une capacité, une activité, une possession de l’homme – celle même que les philosophies du langage ont explorée, d’Aristote à Humboldt – vers la puissance de *dire*, qui n’exprime plus notre puissance mais celle de l’être dit et qui domine et engendre le pouvoir de l’homme sur son vouloir dire. Ainsi le

langage n'est rien et se dissipe en jeux de langage, s'il n'est pas intérieurement lié par la manifestation même de ce qui advient quand le penseur parle et dit. Comme le vocabulaire de Heidegger l'atteste, les mots clés de cette philosophie du langage, *laisser-être*, *laisser-appartenir*, *montrer*, *advenir*, etc., n'appartiennent ni à la linguistique ni à l'analyse linguistique au sens des Anglais, ni à la phénoménologie, ni même à l'analytique existentielle développée dans *Sein und Zeit* (1971 [s.p.]).

p. 49: "Ce qui est ainsi donné à penser par la vérité 'tensionnelle' de la poésie, c'est la dialectique la plus originaire et la plus dissimulée: celle qui règne entre l'expérience d'appartenance dans son ensemble et le pouvoir de distanciation qui ouvre l'espace de la pensée spéculative" (1975^a, p. 399).

p. 50: "[...] c'est là l'essentiel du langage, à proprement parler sa destination. [...] la génération, dans son dynamisme profond, de l'œuvre de parole en chacun et en tous" (1978, p. 454).

p. 50: "Il faut donc équilibrer l'axiome de la clôture de l'univers des signes par une attention à la fonction prime du langage qui est de *dire*. Par contraste à la clôture de l'univers des signes, cette fonction constitue son ouverture. [...] Parler est l'acte par lequel le langage se dépasse comme signe vers un monde, vers un autrui et vers un soi" (1978, pp. 454-455).

p. 51: "C'est une création du langage et en même temps une amorce du langage. Ce jeu entre l'image et le langage fait de l'imaginaire la projection d'un monde fictif, l'esquisse d'un monde virtuel, dans quoi il serait possible de vivre. On retrouve ainsi dans la fiction le côté négatif de l'image, en tant que fonction de l'absence, de l'irréel. C'est par là qu'elle opère la suspension, L'époché du réel quotidien. Mais ce n'est là que le côté négatif de la fiction. La fiction développe ce qu'on pourrait appeler une référence productive, si l'on désigne par là son pouvoir de 'refaire' la réalité" (1978, pp. 460-461).

p. 52: "L'argument central de ces deux auteurs [Max Black e Mary Hesse] est que la métaphore est au langage poétique ce que le modèle est au langage scientifique quant à la relation au réel. Or, dans le langage scientifique, le modèle est essentiellement un instrument heuristique qui vise, par le moyen de la fiction, à briser une interprétation inadéquate et à frayer la voie à une interprétation nouvelle plus adéquate. Lorsque les modèles ne sont pas des répliques en miniature d'une chose réelle mais des constructions originales sur lesquelles on peut lire, dans une simplification relative, les relations trop complexes de la chose à expliquer, l'imagination scientifique devient elle aussi vraiment créatrice, elle consiste à voir dans la réalité de nouvelles connexions par le détour d'une chose purement construite. Dans le langage de Mary Hesse, le modèle est un instrument de 're-description'. L'explication directe, déductive, *décrit*. L'explication indirect, par le détour du modèle *redécrit*. Ce processus est celui même de la métaphore" (1978, pp. 461-462).

pp. 52-53, nota 43: "Ce principe nous conduit plus loin que le simple souci du 'sens'; il énonce déjà quelque chose sur la référence, puisqu'il prend pour mesure de plénitude les exigences issues d'une expérience qui demande à être dite et à être égalée par la densité sémantique du texte" (1972, p. 106).

Capítulo 3

p. 55: "Certes, nous ne connaissons pas d'autre fonctionnement du langage que celui dans lequel un ordre est déjà constitué; la métaphore n'engendre un ordre nouveau qu'en produisant des écarts dans un ordre antérieur; ne pouvons-nous néanmoins imaginer que l'ordre lui-même naît de la même manière qu'il change? N'y a-t-il, selon l'expression de Gadamer, une "métaphorique" à l'œuvre à l'origine de la pensée logique, à la racine de toute classification?" (1975a, p. 32); "La métaphore permet de surprendre ce stade préparatoire à la saisie de conceptuelle parce que, dans le procès

métaphorique, le mouvement vers le genre est arrêté par la résistance de la différence et en quelque sorte intercepté par la figure de rhétorique. C'est de cette manière que la métaphore révèle la dynamique à l'œuvre dans la constitution des champs sémantiques, la dynamique que Gadamer appelle la 'métaphorique; fondamentale, et qui se confond avec la genèse du concept par similarité' (*ibid.*, p. 252).

p. 58, nota 48: "Les conséquences méthodologiques sont considérables. La linguistique, la sémiologie, la philosophie du langage se tiennent inéluctablement au niveau du parler et n'atteignent pas celui du dire. En ce sens, la philosophie fondamentale n'améliore pas plus la linguistique qu'elle n'ajoute à l'exégèse. La linguistique est la forme terminale d'un isolement hypostasié du parler humain, qui commence avec le *logos* comme logique et la théorie des énoncés et des significations (Ricœur apud Vallée, 2012, p. 55). Ou Ricœur (2013c, p. 76).

p. 59: "La phénoménologie issue de Husserl peut être interprétée, après l'essor de la linguistique et face à la philosophie analytique, comme une tentative pour résoudre le paradoxe central du langage. Ce paradoxe est celui-ci: d'une part, le langage n'est pas premier, ni même autonome; il est seulement l'expression seconde d'une appréhension de la réalité articulée plus bas que lui; et pourtant c'est toujours dans le langage que sa propre dépendance à ce qui le précède vient se dire. C'est là l'autre face du paradoxe. Ainsi considérée, la phénoménologie est une tentative pour rapporter le langage, pris dans son ensemble, aux modes d'appréhension de la réalité qui viennent à l'expression dans le discours" (1971, p. 776).

p. 60: "Ce qui fait donc une langue, ce n'est ni sa grammaire ni son lexique, mais son pouvoir de faire parler ce qui est dit dans la tradition" (1971, s.p.).

p. 60: "... ne dispose que d'indications de sens qui ne sont point des déterminations de sens" (1975a, p. 379).

p. 61: "[...] espace conceptuel dans lequel s'inscrivent les significations quand elles s'arrachent au procès de nature métaphorique, dont on a pu dire qu'il engendre tous les champs sémantiques. C'est en ce sens que le spéculatif est la condition de possibilité du conceptuel" (1975a, p. 380).

p. 61: "[...] modalité de discours qui opère à l'intersection de deux mouvances, celle du métaphorique et celle du spéculatif. C'est donc un discours mixte qui, comme tel, ne peut pas ne pas subir l'attraction de deux exigences rivales" (*ibid.*, p. 383).

p. 61: "L'imagination créatrice n'est pas autre chose que cette demande adressée à la pensée conceptuelle. Ce qui est dit ici éclaire notre propre notion de métaphore vive. La métaphore n'est pas vive seulement en ce qu'elle vivifie un langage constitué. La métaphore est vive en ce qu'elle inscrit l'élan de l'imagination dans un "penser plus" au niveau du concept. C'est cette lutte pour le "penser plus", sous la conduite du "principe vivifiant" qui est l'"âme" de l'interprétation" (1975a, p. 384).

p. 62: "[...] la sémantique ne peut qu'alléguer le rapport du langage à la réalité, non *penser* ce rapport comme tel. Ou bien elle s'aventure à philosopher sans le savoir" (1975a, pp. 384-385).

p. 62: "[...] c'est encore et toujours *dans* le langage qu'on prétend parler *sur* le langage" (1975a, p. 385).

p. 62: “[...] cette réflexivité prolonge ce que la linguistique appelle fonction métalinguistique, mais l’articule dans un autre discours, le discours spéculative” (*Ibid.*).

p. 62: [...] dire que le langage donne forme simultanément au monde, à l’échange interhumain et à l’homme lui-même, ce n’est pas attribuer à la structure lexicale ou grammaticale de la langue ce pouvoir formateur; c’est dire que l’homme et le monde sont façonnés par l’ensemble des *choses dites* dans une langue, par la poésie autant que par le langage ordinaire et par la science (1975a, p. 385).

pp. 62-63: “[...] Ce savoir n’est plus intralinguistique, mais extralinguistique: il va de l’être à l’être-dit, dans le temps même que le langage lui-même va du sens à la référence” (1975a, p. 386).

p. 63, nota 49: “Il importe maintenant de dégager la portée critique de ces notions de référence seconde et de redescription, afin de les inscrire dans le discours spéculatif. On serait tenté de transformer cette fonction critique en un plaidoyer pour l’irrationnel. Et, en effet, l’ébranlement des catégorisations acquises opère à la façon d’un dérèglement logique, à la faveur de rapprochements impertinents, d’empiètements incongrus, comme si le discours poétique travaillait à une décatégorisation de proche en proche de tout notre discours. Quant à la référence de second rang, contrepartie positive de ce dérèglement, elle paraît marquer l’irruption, dans le langage, de l’anté-prédicatif et du pré-catégorial, et demander un autre concept de vérité que le concept de vérité-vérification, corrélatif de notre concept ordinaire de réalité. [...] C’est ici que, comme nous le craignons, l’instance critique semble se convertir en plaidoyer pour l’irrationnel. Avec la suspension de la référence à des objets faisant face à un sujet *jugeant*, n’est-ce pas la structure même de renonciation qui vacille? Avec l’effacement de tant de distinctions bien connues, n’est-ce pas la notion même de discours spéculatif qui s’évanouit, et avec cette notion la dialectique du spéculatif et du poétique?” (1975a, pp. 386-388).

p. 64: “[...] la visée sémantique de l’énonciation métaphorique est en intersection, de la façon la plus décisive, avec celle du discours ontologique [...] au point où la référence de l’énonciation métaphorique met en jeu l’être comme acte et comme puissance” (1975a, p. 389).

p. 64 : “[...] l’expression *vive* est celle qui dit l’expérience *vive*” (1975a, p. 61).

p. 64: “Resterait à dire quelque chose de la quatrième formule énigmatique d’Aristote: mettre sous les yeux c’est voir la chose comme en acte. Une autre ontologie est ici appelée que l’ontologie platonicienne de transfert du visible à l’invisible. Donc une autre voie que celle où Heidegger voit le métaphorique enfermé, à savoir la relève du sensible à l’intelligible. Cet usage spéculatif et proprement ‘métaphysique’ de la métaphore est un usage parmi d’autres. Ce n’est pas la métaphore qui induit cette métaphysique, mais c’est la métaphysique qui enrôle la métaphore à partir de l’opposition instituée par la spéculation entre le sensible et l’intelligible, Aristote a précisément réservé la possibilité d’une autre ontologie, où mettre sous les yeux c’est voir comme en acte. Il l’illustre principalement par la tragédie qui montre les choses inanimées comme animées, ce n’est pas pour les rendre invisibles mais pour les voir actuelles. La vision du poète est une vision actualisante. Ce qui est suggéré ici c’est que la métaphore *vive* a une affinité avec la réalité *vive*. Le *vif* du discours saisit le *vif* du réel. Si quelque chose de Heidegger pointe dans ce sens, ce serait l’affinité entre l’Ereignis du logos et l’Ereignis de la physis. Le discours advient et dit ce qui éclôt. Mais cet horizon de la philosophie de la métaphore ne peut être rejoint qu’au prix de longues analyses qui concernent encore le destin de l’image. Il faut en effet lutter contre le préjugé que le suspens par l’image signifie purement et simplement l’abolition de toute référence. Comme la comparaison entre métaphore et modèle le suggère, la fiction poétique a

encore une dimension référentielle, à savoir son pouvoir de redécrire la réalité (Max Black et Mary Hesse). L'image ne neutralise donc la position de réalité que pour libérer une puissance ontologique, un pouvoir de dire l'être, qui précisément n'opère que sous la condition du suspens opéré par l'imaginaire. La tâche serait donc de relier ces trois thèmes: la fiction en général comme redescription –, la fiction poétique en particulier comme suspension du rapport aux objets manipulables et comme ouverture du rapport à un monde habitable, – la métaphore comme c'est usage de la fiction poétique qui enseigne à voir les choses, les hommes, les êtres 'comme en acte'" (2013a, pp. 35-36).¹⁹⁵

p. 65: “[...] conduit à une suite d'effacements et d'abolitions, qui précipitent la pensée dans le vide [...] philosophie [que] redonne vie aux séductions de l'inarticulé et de l'inexprimé, voire à quelque désespoir du langage, proche de celui de l'avant dernière proposition du *Tractatus* de Wittgenstein” (1975a, pp. 397-398).

p. 67: “Ainsi, l'ontologie est bien la terre promise pour une philosophie qui commence par le langage et par la réflexion; mais, comme Moïse, le sujet parlant et réfléchissant peut l'apercevoir avant de mourir” (2013b2, p. 50).

p. 68: “Je dirais que l'interprétation est le processus par lequel la découverte de nouveaux modes d'être – ou, si l'on préfère Wittgenstein à Heidegger, de nouvelles 'formes de vie' – donne au sujet une nouvelle capacité de se connaître lui-même” (1972, p. 109).

pp. 68-69, nota 53: “Cette assertion est le côté positif de la thèse ontologique. Elle consiste à désigner la *Lebenswelt* comme le référent ultime de toute idéalisation, de tout discours” (1986c, pp. 294-295).

p. 69: [...] un questionnement régressif en direction d'un vécu primordial qui ne sera jamais vu face à face mais toujours désigné par un mouvement de renvoi en renvoi” (2014, p. 11).

p. 69: “Au terme de cette analyse régressive, il apparaît que l'exercice du langage requiert deux pôles: un *telos* et une *origine*. Toute philosophie du langage naît de cette considération. D'un côté, le discours appelle à la formalisation par élimination du concret, et la possibilité de cette formalisation n'est pas supprimée par ce renvoi à l'originaire: elle est plutôt révélée à elle-même comme quelque chose d'étonnant. Mais non moins étonnant est ceci: il y a *ce* monde avec ses prescriptions de sens. C'est dans le “questionnement à rebours” que je comprends à la fois le *telos* et l'*origine*” (2014, pp. 12-13).

p. 69: “Language may be reached 'from above', from its logical limit, or 'from below', from its limit in mute and elemental experience. In itself it is a medium, a mediation, an exchange between *Telos* and *Ursprung*” (1976, p. 88).

p. 69: “What is lacking here is the dialectic between the reduction, which creates distance, and the return to reality, which creates presence” (1976, p. 94).

¹⁹⁵ O texto original foi publicado em italiano e não foi publicado em francês. Durante o estágio de pesquisa no *Fonds Ricœur* pude comparar o original com a minha tradução para o português (Ricœur, 2013a). Quando consegui copiar as citações, coloquei no original.

p. 70: “Il faut certes respecter tous les jeux de langage, sauf ceux qui procèdent de l’entonnement et de la perplexité sur la vie quotidienne elle-même” (2014, p. 19).

p. 70: “C’est même une proposition typiquement kantienne de dire que c’est le fonctionnement des mots dans le langage qui donne leur signification aux assertions sur les sensations et sur les objets matériels. [...] le problème du rapport de la grammaire au monde est posé comme problème transcendantal: on ne se tient plus dans un jeu; on réfléchit sur les jeux. Cette activité réflexive a elle aussi son langage, qui a certes son amorce dans le langage ordinaire lorsque celui-ci parle de ‘corps,’ d’‘esprit,’ de ‘sensation,’ d’‘objet,’ de ‘pensée,’ d’‘existence’ et de... ‘langage.’ Ce langage, nous ne pouvons le prendre tel qu’il se trouve, ni le rejeter, mais bien le corriger et le critiquer. Et cette critique n’est plus une activité de la vie, ni un jeu parmi les autres. Nous ne sommes plus engagés dans une activité pratique médiate mais dans une enquête théorique. Ainsi Wittgenstein peut avoir raison de dire que le langage comme parole (*the speaking of the language*) est une partie d’une activité ou d’une forme de vie. Mais le langage dans lequel on le dit n’est plus une forme de vie mais de réflexion. Et c’est pour cette réflexion que le monde de la vie figure seulement comme origine de sens, à laquelle renvoie sans fin une interrogation à rebours” (2014, p. 20).

Capítulo 4

p. 73: “Or le fonctionnement sémantique de la métaphore paraît bien ouvrir la voie à une réinterprétation conjointe du sens et de l’image, c’est-à-dire suggérer un fonctionnement du sens où l’image ne se borne pas à accompagner, à illustrer le sens, comme dans le 1 e 2 *Recherches Logiques* de Husserl, mais constitue le corps, le contour, la figure du sens; et où, d’autre part, l’image reçoit un statut proprement sémantique, en quittant la mouvance de l’impression pour passer dans celle du langage. L’originalité de cette approche est donc d’aller du langage vers l’image, et non l’inverse. Le point critique sera celui-ci: comment comprendre que la métaphore, œuvre de discours, ‘fasse image’? Comment quelque chose du discours peut-il se donner quasiment à voir?” (2013a, p. 31).

p. 74: “On ne peut le comprendre que si l’on discerne dans la structure même de l’action une médiation symbolique qui peut être pervertie. Autrement dit, si l’action n’est pas déjà pétrie d’imaginaire, on ne voit pas comment une image fautive pourrait naître de la réalité” (1984, p. 56).

p. 75: “Tout se passe comme si cet imaginaire reposait sur la tension entre une fonction d’intégration et une fonction de subversion. En cela, l’imaginaire social ne diffère pas fondamentalement de ce que nous connaissons de l’imagination individuelle: tantôt l’image supplée à l’absence d’une chose existante, tantôt elle la remplace par une fiction. Ainsi Kant a-t-il pu construire la notion d’imagination transcendantale sur cette alternance entre l’imagination reproductrice et l’imagination productrice” (1984, p. 63).

p. 75: “We cannot get out of the circle of ideology and utopia, but the judgment of appropriateness may help us to understand how the circle can become a spiral” (1986a, p. 312).

p. 75, nota 57: “Dissident voices are fundamental to the democratic process itself. We must preserve this margin of dissidence for the sake of inner critique. We may also say the ideology-critique can lead to conscientization, a theme developed by Latin American thinkers such as Paulo Freire” (1986a, p. 249).

pp. 80-81, nota 61: “Il faut d’abord, me semble-t-il, tenter de penser ensemble idéologie et utopie selon leurs modalités les plus positives, constructives, et, si l’on peut dire, saines. Partant du concept

de non-congruence chez Mannheim, il est possible de construire ensemble la fonction intégrative de l'idéologie et la fonction subversive de l'utopie. A première vue, ces deux phénomènes sont simplement inverses. Pour un examen plus attentif, ils s'impliquent dialectiquement" (1986b, p. 234).

p. 82, nota 63: "Tout se passe comme si, pour guérir l'utopie de la folie où elle risque sans cesse de sombrer, il fallait en appeler à la fonction saine de l'idéologie, à sa capacité de donner à une communauté historique l'équivalent de ce que nous appelions hier une identité narrative. Je m'arrête au moment où le paradoxe de l'imaginaire social est le plus grand: pour pouvoir rêver d'un ailleurs, il faut déjà avoir conquis, par une interprétation sans cesse nouvelle des traditions dont nous procédons, quelque chose comme une identité narrative; mais, d'autre part, les idéologies dans lesquelles cette identité se dissimule font appel à une conscience capable de se regarder elle-même sans broncher à partir de nulle part" (1984, pp. 63-64).

p. 83, nota 64: "Here we reach the moment where the utopia becomes a kind of frozen fantasy. This is the problem Ruyer addresses in his book, *L'Utopie et les Utopies*. All utopias start with creative activity but end with a frozen picture of the last stage. [...] it may be that the specific disease of utopia is its perpetual shift from fiction to picture. The utopia ends up by giving a picture of the fiction through models. [...] The utopia becomes a picture; time has stopped. The utopia has not started but rather has stopped before starting. Everything must comply with the model; there is no history after the institution of the model" (1986a, p. 295).

p. 83: "[...] where ideology is distortion, utopia is fancy – the completely unrealizable. Fancy borders on madness. It is escapism and is exemplified by the flight in literature" (1986a, p. 310).

p. 86: [...] the utopia in its literary form engenders a kind of complicity or connivance on the part of a well-disposed reader. The reader is inclined to assume the utopia as a plausible hypothesis. It may be part of the literary strategy of utopia to aim at persuading the reader by the rhetorical means of fiction. A literary fiction is an imaginative variation whose premises the reader assumes for a while. In the utopian work we are not faced with a polemical attitude that must be disarmed by the cleverness of the reader's redactional act" (1986a, p. 270).

p. 86: "In concluding the lectures on utopia, I would like to say a few last words about why I have chosen Saint-Simon and Fourier as creators of significant utopias, why I have chosen to explore their more practical utopias rather than other, merely literary ones. One reason for my choice lies in Mannheim. I was attracted precisely by the paradox in Mannheim that what characterizes utopia is not an inability to be actualized but a claim to shatter. The capacity of utopia to break through the thickness of reality is what interested me. I did not choose to examine a utopia like Thomas More's, because while his utopia is an alternative to reality, More says clearly that he has no hope that it will be implemented. As a vehicle for irony; utopia may provide a critical tool for undermining reality, but it is also a refuge against reality. In cases like these, when we cannot act, we write. The act of writing allows a certain flight which persists as one of the characteristics of literary utopias. A second reason for my bias or preconception in choosing practical over literary utopias is perhaps less visible. The utopias I have examined parallel my other studies on fiction. Fictions are interesting not when they are mere dreams outside reality but when they shape a new reality. I was intrigued, then, by the parallelism between the polarity of picture and fiction and that of ideology and utopia" (1986a, pp. 309-310).

p. 93: “Toute proposition de sens est en même temps une prétention à la vérité. Ce que nous recevons du passé, ce sont en effet des croyances, des persuasions, des convictions, c’est-à-dire des manières de ‘tenir-pour-vrai’, selon le génie du mot allemand *Für-wahr-halten*, qui signifie croyance” (1985, p. 322).

pp. 95-96, nota 76: “Cette orientation, d’abord antipsychologique, puis antiméthodologique, de l’herméneutique ouvre une crise au sein du mouvement herméneutique; en corrigeant la tendance ‘psychologisante’ de Schleiermacher et de Dilthey, l’herméneutique ontologique sacrifie le souci de validation qui, chez les fondateurs, équilibrait le caractère divinatoire. Un autre courant prend en charge le côté ‘méthodologique’ de l’herméneutique et met ainsi la théorie de l’interprétation en dialogue et en débat avec les sciences humaines” (1971, [s.p.]).

p. 97: “[...] la pratique du langage se révèle être le siège de distortions systématiques qui résistent à l’action correctrice qu’une philologie généralisée – ce que l’herméneutique paraît être en dernier ressort – applique à la simple mécompréhension inhérente à l’usage du langage, une fois séparée arbitrairement de sa condition sociale d’exercice. C’est ainsi qu’une présomption d’idéologie pèse sur toute prétention à la vérité” (1985, p. 326).

p. 98, nota 77: “Dès que l’herméneutique s’éloigne de son origine romantique, elle se met dans l’obligation d’intégrer le meilleur de l’attitude qu’elle reprouve. Pour ce faire, il lui faut distinguer l’honnête méthodologique de l’historien de métier de la distanciation aliénante (*Verfremdung*) qui ferait de la critique un geste philosophique plus fondamental que la reconnaissance humble du ‘procès (*Geschehen*) où le présent a ses racines’. L’herméneutique peut rejeter le méthodologisme, comme position philosophique qui s’ignore en tant que philosophique: elle doit intégrer la ‘méthodique’” (1985, p. 325). “[...] il faut que la transcendance de l’idée de vérité, en tant qu’elle est d’emblée une idée dialogique, soit aperçue comme déjà à l’œuvre dans la pratique de communication. Ainsi réinvestie dans l’horizon d’attente, l’idée dialogique ne peut pas ne pas rejoindre les anticipations enfouies dans la tradition elle-même. Pris comme tel, le transcendantal pur assume très légitimement le statut négatif d’une idée-limite à l’égard tant de nos attentes déterminées que de nos traditions hypostasiées” (1985, p. 328).

p. 98: “Face à la critique qui se dévore elle-même, la prétention à la vérité des contenus de traditions mérite d’être tenue pour une *présomption de vérité*, aussi longtemps qu’une raison plus forte, c’est à dire un argument meilleur, ne s’est pas fait valoir. Par présomption de vérité, j’entends le crédit, la réception confiante par quoi nous répondons, dans un premier mouvement précédant toute critique, à toute proposition de sens, à toute prétention de vérité, pour la raison que nous ne sommes jamais au commencement du procès de vérité et que nous *appartenons* avant tout geste critique, à un règne de la vérité présumée. Avec cette notion de présomption de vérité, un pont est jeté par-dessus l’abîme qui séparait au début de ce débat l’*inéluçtable* finitude de toute compréhension et l’absolue *validité* de l’idée de vérité communicationnelle. Si une transition est possible entre la nécessité et le droit, c’est la notion de présomption de vérité qui l’assure: en elle, l’inévitable et le valable se rejoignent asymptotiquement” (1985, p. 328-329).

Capítulo 5

p. 102, nota 81: “Le langage se borne ici à transposer et à articuler dans le mode conditionnel la sorte de neutralisation, de transposition hypothétique, qui est la condition de figurabilité pour que le désir entre dans la sphère commune de motivation. Le langage est ici second par rapport au déploiement

imaginaire des motifs dans ce qui a été désigné métaphoriquement comme clairière lumineuse” (1986b, p. 250).

p. 103, nota 82: “[...] a theory of fiction freed from picture would deal with another dichotomy, that of theory and praxis, and would attempt to overcome it within a general theory of fiction. Ideology and utopia would provide a concrete context for this inquiry [...]” (1979, pp. 140-141). “The denial of the primacy of the original opens rather new ways of *referring to* reality for the image. Because fictions do not refer in a ‘reproductive’ way to reality as already given, they may refer in a ‘productive’ way to reality as intimated by the fiction. This lecture will be an attempt to make some sense of the concept of *productive reference*, which I take to be the ultimate criterion of the difference between fiction and picture” (1979, p. 126).

p. 105: “I start from the difficulties, obstacles, and paradoxes that plague the field and that perhaps explain why in the existing literature we do not have much of a philosophy of imagination” (L1, p. 1).

p. 105, nota 85: “Détacher l’universalité de l’objectivité, la rattacher à ce qui plaît sans concept et qui plus est à ce qui présente la forme de la finalité sans devoir être traité comme le moyen d’une fin projetée et voulue, cela constitue une avancée d’une extrême audace dans la question de l’universalité, dès lors que la communicabilité ne résulte pas d’une universalité préalable” (1995, pp. 147-148).

p. 106, nota 86: **sem acesso ao original.**

p. 107: “We have to do with nonbeings that have the ontological property of not existing and nevertheless of being objects. The idea of an object that at the same time is a nothing is a very peculiar entity” (L1, pp. 7-8).

p. 107, nota 87: “[...] où la distance critique est pleinement consciente d’elle-même, l’imagination est l’instrument même de la critique du réel”, a referência é Husserl” (1986b, p. 216).

p. 107: “The reproductive tends towards the trace and the productive tends toward the fiction” (L1, p. 12).

p. 107: “We are implied in it. There are degrees of implication or commitment in the image” (L1,12).

p. 108, nota 88: “It is the something else, the something other than real that constitutes the enigma. The more imagination is productive, the more this function of absence is emphasized” (L1, p. 11); “The space of variation that is covered by social imagination from ideology to utopia is exactly similar to the space of variation we examine here. What in fact seems lacking in the sociology of culture is a phenomenological tool to explore these several possibilities of imagination” (L1, 19).

p. 108: “I propose this ordering but do not want to trap us in the figure created. A figure may be helpful or harmful in different cases” (L1, 15).

pp. 108-109, nota 89: “Analyse linguistique et phénoménologie, selon moi, ne se situent pas au même niveau: la première se tient au niveau des énoncés, la seconde au niveau du vécu ou plutôt du sens du vécu; la première fournit à la seconde un plan d’expression et d’articulation, la seconde fournit à la première un plan de constitution et de fondation. [...] On dira – non sans raison – que l’effet n’est pas identique ici et là : le philosophe analytique considère des énoncés, le phénoménologue des vécus.

Certes, mais qu'est-ce que le vécu issu de la réduction, sinon un sens éminemment dicible? Il est remarquable que le recours au vécu ne donne jamais occasion à Husserl de prôner l'ineffable. [...] Pourquoi Husserl dit-il que le vécu est structuré, a un sens, est dicible? Parce qu'il est intentionnel et qu'il est toujours possible d'explicitier le sens d'un vécu par l'objectité qu'il vise" (2013d, s.p.).

p. 109, nota 90: "In *seeing-as* we have perhaps a clue for rethinking what it means to imagine. I shall compare Wittgenstein's approach to that of Merleau-Ponty in his works on Cezanne and 'Eye and Mind,' where the representation of reality in drawing, painting, etching, and so on provides us a good basis for reorienting and restructuring the problem of the relation between image and perception by working on both terms together. Wittgenstein and Merleau-Ponty will each offer a reformulation of the problem of the relationship between impression and copy as raised by Hume" (L7, p. 112).

p. 110, nota 91: "[...] "Wittgenstein considers that the philosopher is responsible for one thing: the honor of language. While scientists study facts and add new facts, the only thing that the philosopher can do in a scientific time is not to extend our knowledge of facts but to improve our language. This is quite opposed to a Heideggerian position which says that we have to reenact the ontological background of the scientific experience. Yet although Heidegger has a different approach, his may be connected with Wittgenstein's in the sense that we cannot recover a pure relation to the world before it's obscured by manipulable objects without refining our language, and Heidegger tried to do that. Like Wittgenstein, then, Heidegger also fights with language, because this language has been shaped by its use in relation to manipulable objects. What seems, in a Wittgensteinian sense, merely linguistic has, in a Heideggerian sense, an ontological import. Many scholars are now trying to connect Heidegger and Wittgenstein (e.g., Erickson; Sefler), and at first sight that seems a strange enterprise. But it is not if we see that there is a common fight against the misuse of language. When we start to talk, language has been already misused, so there is a therapeutic task. The aim of Wittgenstein's philosophy, he says, is '[t]o shew the fly the way out of the fly-bottle' (309)." (L9, p. 164).

p. 110: "Instead, it seems he is contending that we have always to fight for a better language" (L9, p. 163).

p. 110: "[...] we cannot improve experience without improving our language about experience. There is something circular between the progress of experience and the improvement of language" (L9, p. 166).

pp. 110-111: "There is something circular between the description and the experience, and in another way it's the experience that opens its way through language" (L9, p. 169).

p. 111, nota 94: "[...] our impression that a museum picture is living. The museum guide says that the picture looks at us no matter where we stand. The eyes in the portrait look in our direction, and I'm sure that I see the look directed toward me. Here, though, I think we are closer to the ordinary uses of imagination, and that is less seeing as than a way of completing pictures, as in some games" (L9, pp. 171-172).

p. 112, nota 96: "[...] have to do with shadings. Language is not well equipped to give an account of this merging or blurring of edges. The concept of what is seen and the visual representation of what is seen are interrelated, but they are not alike; there is a togetherness without a similarity. It is an obstacle for language to give an account of what comes together but is not alike. [...] On the other hand, to the extent that this everyday language game is itself infected, we have to amend it. How do we amend it

but by confronting it with a renewed example of seeing? Once more I return to this fight between seeing and telling and speaking” (L9, pp. 178-179).

p. 113: “There is more to see in a complex work such as a museum picture than in a mental picture. It’s within the museum picture itself that the interplay between the presence and absence of likeness works. Here perhaps language is less obtrusive; it does less harm to the aesthetic. We remember from Kant that the work of art pleases without concepts. Recognition of the pleasure without concepts is a very important part of the analysis. Knowledge of the operation of how pleasure occurs seems less cogent in this case. The aesthetic use of imagination is less affected by the report on the work; the latter is the work of the critic. Critics write about works of art, but that’s a marginal activity in comparison to the activity undertaken when we look at the picture in the exhibition. We may be critics when we do so, but it’s not the most important part of the pleasure that we experience. The relationship between imagination and pleasure so much emphasized by Kant in the third *Critique* should return” (L8, p. 160).

p. 114: “(§147) I interpret this sentence in the following way. We want to give a good depiction (*Darstellung*) of what is seen, and we try to say that there is first an impression and second a concept. That does not work, though, because it is rather the case that there is a complete unity between what we call the concept of what we see and what is seen.

[...] In these two passages [§146/§147], I was surprised to see that *Darstellung* has been translated by *representation*. In German *Darstellung* means a report that is not an interpretation but the presentation of what is seen. What confirms my belief that *Darstellung* should be translated in these passages by *depiction* is that the word later returns and is there translated by *depicted* (§197).

[...] There is a depiction that is in search of its own language. This language should be a report, but this report relies on available distinctions such as to see and to give a name through a concept. The act of recognition lies beyond this dichotomy between thinking and seeing, since it’s a process of thinking in seeing or seeing through thinking” (L9, pp. 175-176).

pp. 114-115, nota 99: “We must correct one important mistake in the translation of the present passage, however. Where the translation has ‘the representation of practical life,’ the word ‘representation’ is incorrect. In the original German the word is no longer *Vorstellung* but *Darstellung*, the exposé of life. Marx’s utilization of *Darstellung* has its antecedent in Hegel. In the famous preface to the *Phenomenology of Spirit*, Hegel says that the task of philosophy is to give the *Darstellung*, the presentation, of the whole process. Marx here retains, then, the important Hegelian concept that beyond distorted representation there exists real presentation. Marx must leave room for such a concept because a book like *Capital* must justify its epistemological status in relation to ideology; its status is that of the presentation, the *Darstellung*, of the practical activity, the practical processes. ‘Empty talk about consciousness ceases, and real knowledge has to take its place. When reality is depicted, philosophy as an independent branch of knowledge loses its medium of existence’. The word ‘depicted’ is the translation of the German verb form for *Darstellung*. I am not sure whether in English depiction may be too close to fiction. Still, the word is also used in the English translation of Wittgenstein’s *Tractatus*” (1986a, p. 81).

p. 116, nota 100: “Since in the present part we work only with isolated images, it’s not easy to see this function, which will appear only when we have the larger framework of works, works of thought, aesthetic works, and so on” (L10, p. 199); “[...] the image considered as a mode of givenness of objects as absent or not existing” (L10, pp. 188-189”).

p. 117: “It is not only a matter of vocabulary to say that something is or is not an image. That determination rules the way in which we draw the line between the imaginary and the real” (L11, p. 210).

p. 117, nota 101: **sem acesso ao original.**

pp. 117-118: “Here there seems more than a coincidence between Wittgenstein and Husserl. Typical of Husserl’s method, then, is fictional exemplification of eidetic insight” (L10, p. 206).

p. 118: “The characters of the painting are depicted. (Again, we have this question of what does depiction mean.) We could say that there is something common to perception and imagining an image here since we have the canvas, the colors, and so on. But, in fact, we have no perception at all since, as we said, the fourth component of perception is belief in the existence of the perceived object. Here, though, we neutralize our belief in the existence of the canvas. When we enter a gallery, we come with the intention not to perceive but, on the basis of neutralized perception, to imagine. We enter into a world of imagination through a neutralization of the belief in the existence of what we see” (L11, pp. 218-219).

p. 118: “[...] are depicted in the sense that their meaning is presented to us through a quasi-perception that is neutralized as perception in order to function as depiction” (L11, p. 220).

p. 118, nota 102: “[...] in the example of the centaur there is nothing in common between the fiction and a perception. They are two different worlds, a fictional world and the world of perceptibility [...]” (L11, pp. 218-219).

p. 119: “The shortcomings of both Sartre’s and Ryle’s theories of imagination, with respect to productive imagination at the very least, attest to the difficulty of the enterprise so industriously begun by Kant” (1981a, p. 178).

p. 120, nota 105: “[...] the referent of fiction and the referent of the picture cannot be treated within the same framework. Husserl’s centaur is not an image of an existing object, as Sartre’s image of Peter is. But in *Imagination* it is uncritically assumed that the theory of the picture may be extended to that of the fiction, and vice versa” (1981a, p. 170).

p. 120: “[...] what we do with our images in order to do something other than only have an image. Perhaps Sartre accurately describes that he analyzes only the statics of the image” (L12, p. 244).

p. 120: “We shall then turn to consider the function of the image in larger frameworks such as the epistemological function in models, the poetic function in metaphor, and the aesthetic function in painting and in nonlinguistic art” (L12, p. 223).

p. 121, nota 106: “[...] impose *the reference of the picture to an original* as the main structure of the mental image” (1981a, p. 175); “[...] la stratégie du peintre qui reconstruit la réalité sur la base d’un alphabet optique à la fois limité et dense. Ce concept mérite d’être étendu à toutes les modalités d’iconicité, c’est-à-dire à ce que nous appelons ici fiction” (*TR*, 1983, pp. 121-122).

p. 121: “This is the crucial difficulty of the problem of the image, the ontological problem [...]” (L12, p. 237).

p. 122: “The portrait is the paradigmatic case, because it provides us with the independent presence of the material” (L13, p. 254).

pp. 122-123, nota 107: “[...] something is an analogue to something else that can be shown. [...] the analogue stands for a real thing” (L13, p. 259).

p. 123: “Fiction is not a substitute for presence but rather shapes the world in a new way. That is quite different from trying to possess something that exists already but from which we are separated by distance. It is not the main function of fiction to create the illusion of presence or to attempt to fill up the gap of absence. As soon as we introduce this emotional representative of the absent, we are within a narrow group of imaginative processes, and we no longer cover the whole field” (L13, pp. 262-263).

p. 124: “There is a kind of denial of reality in the image. Here the Sartrean approach is not only unavoidable but the only basis for any kind of theory of imagination” (L14, p. 282).

p. 124: “Here [na teoria de Sartre] the image provides only a negative dimension because it is reproductive. When it is productive, however, it produces a world of its own which enlarges our world. I shall later use some of the modern theories of painting, which show that painting in fact adds to reality. It’s not merely a denial, but it enhances reality. I borrow from a French critic, François Dagognet, the notion of iconic augmentation. [...] I would not say that a painting produces reality, but it produces a new way of looking at things as they are. When I have seen, for example, a painting by Cézanne, I’m related to reality as a landscape. Now, for the first time, I see the country. There is a restitution of aspects of reality that are overshadowed by ordinary dealing with manipulable objects. The denial of reality is only a component of enlarging reality” (L14, pp. 282-283).

Capítulo 6

pp. 127-128: “The construed fiction speaks the truth. This is what I call productive reference, which I put together with the mimetic function, the notion of mimetic as productive, as productive reference” (L15, p. 291).

p. 128: “[...] I wonder whether in order to be mimetic the image must belong to a broader framework, the framework of some enterprise of thought, of discourse, an action, in which the image is only a phase, a component, a moment” (L15, p. 291).

p. 128: “[...] will be largely the theory of the works within which imagination becomes productive” (L15, p. 292).

p. 128, nota 108: “This is why his examples are always taken from childhood, hallucinations, or dreams. In dreams we fundamentally don’t work” (L15, p. 293).

p. 129, nota 109: “I have not done that in my work on metaphor. What would be the next step for a theory of interpretation? How is imagination implied in this process that I have described only as the use of odd predicates? What are their images when there are odd predicates? This will be the problem. This interplay between productive language and productive imagination will provide us with the transition to a theory of epistemological imagination. At this point I shall shift from the theory of metaphor to the theory of models” (L15, p. 300).

p. 130, not 110: “In the present lecture I shall discuss the movement from language to image by the procedures of metaphor. In the next lecture I shall discuss the problem: how does productive imagination shape or reshape reality. This problem I have coined by the expression of productive reference or, as I said, of iconic augmentation. With this second topic the correlation between model and metaphor will occur, and then we will have a transition from the poetic imagination to what I call the epistemological imagination. They have an intersection in the theory of model to the extent that metaphor is to poetic language what the model is to epistemology” (L16, p. 310).

p. 131: “We need some roundabout approach to pave the way for the recovery of a second order reference beyond the collapse of a first order reference, the reference of descriptive language [...]” (L16, p. 329).

p. 131: “[...] the only way for a philosophy of imagination to get out from the ghetto of poetics” (L18, p. 345).

p. 133: “[...] novelty is precisely the contrary of this sedimentation. [...] In my language, this would correspond to all the attempts finally to reduce fictions to pictures” (L18, p. 351).

pp. 133-134, nota 112: “There is an intrinsic implication of the opaque element of transposition in the more analyzable phases. The transpositional insight provides the possibility of the discursive. We should not oppose the intuitive and the discursive. More than that, we could say that a real intuitive element is pregnant with discursive procedures. We must have a dynamic concept of intuition, not a sense of intuition as a kind of dead glance on something and that’s all. That would be the end of language. The dynamic intuition provides the possibility of speaking, or to use the expression of Kant about aesthetic ideas, we have to say more and to think more after that. It’s this possibility of thinking more that makes of the opaque element of transposition the birthplace of a new language” (L18, pp. 363-364).

p. 135: “The truth claim of the model is easier to read in the context of scientific innovation, whereas poetic language presents the further difficulty of seeming to close language within itself because of the specificity of poetic discourse” (L19, pp. 366-367).

p. 135: “This element of realism preserved here is closer to the phenomenology of the scientist and to the realistic intent of scientific work” (L19, p. 369).

p. 135: “[...] The model is description through construction” (L19, p. 369).

p. 135: “[...] a theory of the relation between the heuristic function of the fiction and the descriptive capacity of the construction [...]” (L19, p. 370).

p. 135: “It’s mimesis through muthos, just as we said that the model is descriptive through the construct” (L19, p. 372).

p. 137: “[...] the more the fiction is fictional, the more it has ontological implications” (L19, p. 380).

p. 138: “[...] because it paves the way for a concept of productive reference. I take what happens in painting as the paradigm for all kinds of transfigurations of reality through iconographic devices” (L17, pp. 330).

p. 138: “The promotion of reality of which we shall speak is the consequence of this externalization of human purpose and creative insights into a material medium” (L17, p. 333).

p. 139: “[...] there is something true in the idea that in painting we have nothing denotative but connotative, if we discover that in the connotative itself there is something ontological” (L17, pp. 339-340).

p. 139: “This is what we call figurative use. A figurative use is no longer a metaphor and not yet a part of the literal sense. The figurative use is the metaphor on the way towards its death. We could say the same of painting” (L18, p. 361).

p. 140: “When a metaphor has been received in ordinary language, it has extended the polysemy of our world. In the same way, we could say that through landscape painting the polysemy of our vision, of our perception, has been extended, at least in a world of culture. The more we have seen landscapes in museums, the more we see nature as a landscape. There were no landscapes before painting, but now there is a kind of adjustment. As Schon indicates, when the adjustment between old concepts and new situation is complete, there is no longer this tension. When the tension completely disappears, the metaphorical has become literal. In that sense the metaphorical vision of landscape has become a literal vision, and now tour books speak of the ‘beautiful landscape’ of an area, and so on. Abstract painting has to shatter the tradition of representational painting. The renewal of vision is now linked to the nonfigurative” (L18, pp. 361-362).

p. 142: “The enigma of iconic presentation is the way in which depiction occurs in predicative assimilation: something appears on which we read the new connection. The enigma remains unsolved as long as we treat the image as a mental picture, that is, as the replica of an absent thing. [...] To imagine, then, is not to have a mental picture of something but to display relations in a depicting mode. Whether this depiction concerns unsaid and unheard similarities or refers to qualities, structures, localizations, situations, attitudes, or feelings, each time the new intended connection is grasped as what the icon describes or depicts” (1978a, p. 150).

p. 142, nota 115: “Icon is to language what schema is to concept. In the same way that the schema is the matrix of the category, the icon is the matrix of the new semantic pertinence which is born of the collapse of the semantic kinds under the clash of contradiction. In short, I would say that the icon is the schematization of metaphorical attribution (1979, p. 132).

pp. 144-145, nota 117: “Whatever we may think of this nominalism, he wants to say that we have never finished building reality. Reality is as much construed by painting and poetry as by empirical sense, but not for the same purpose. Here we may relate what I say elsewhere on ideology to the extent that the empirical senses are linked to an interest in control. What is suspended by poetry and art is the interest in control. I don’t know whether the theory of interests in Habermas – distinguishing the interest in control from an interest in communication and an interest in liberation – goes far enough. Perhaps we have a radical interest in what is that is more theoretical than practical” (L16, p. 341).

p. 145: “L’idéologie la plus ‘conservatrice’, je veux dire celle qui s’épuise à répéter le lien social et à le renforcer, n’est idéologie que par l’écart impliqué dans ce qu’on pourrait appeler, en souvenir de Freud, les “considérations de figurabilité” qui s’attachent à l’image sociale. Inversement, l’imagination utopique paraît n’être qu’excentrique. Ce n’est qu’une apparence” (1986b, p. 234).

Capítulo 7

p. 147, nota 118: “Sur ce point, je n'ai rien à changer à l'analyse que je proposais dans *De l'interprétation*” (n. 57, 2008b, p. 254); “Perdu comme souvenir, le sourire de la mère est une place vide dans la réalité; c'est le point où toutes les traces réelles se perdent, où l'aboli confine au fantasme; ce n'est donc pas une chose mieux connue qui expliquerait l'énigme de l'œuvre d'art; c'est une absence visée qui, loin de dissiper, redouble l'énigme initiale” (1965, pp. 174-175); “[...] elle est simplement analogique. [...] Jamais n'est transgressée la simple analogie structurale de travail à travail, de travail de rêve à travail d'art” (1965, p. 166).

p. 147: “La spécificité de la découverte psychanalytique est que le langage lui-même travaille au niveau figuratif. Cette découverte n'est pas seulement un appel à une théorie appropriée de l'imagination, mais encore une contribution décisive à une telle théorie” (2008a, p. 138).

p. 148: “[...] la distorsion (*Entstellung*) qui fait de cet autre discours un quasi-langage, n'est plus elle-même un fait de langage. C'est cet en deçà ou cet au-delà du langage [...]” (1965, p. 394).

pp. 148-149: “Si nous prenons le concept de linguistique strictement, en tant que science de phénomènes de langage réalisés dans une langue, donc dans une langue organisée, le symbolisme de l'inconscient n'est pas un phénomène linguistique *stricto sensu*: il est commun à plusieurs cultures sans acception de langue, il présente des phénomènes tels que déplacement et condensation qui opèrent au niveau de l'image et non de l'articulation phonématique ou sémantique; dans la terminologie de Benveniste, les mécanismes de rêve apparaîtront tour à tour comme infra- ou supra-linguistiques; nous dirons, quant à nous, qu'ils manifestent la confusion de l'infra-et du supra-linguistique; ils sont d'ordre infra-linguistique, en tant qu'ils se situent en deçà du niveau où l'éducation installe le régime distinctif de la langue; ils sont d'ordre supra-linguistique, si l'on considère que le rêve, selon une remarque de Freud lui-même, trouve sa véritable parenté dans les grandes unités du discours, telles que proverbes, dictons, folklore, mythes; de ce point de vue, c'est plutôt au niveau de la rhétorique que de la linguistique qu'il faut instituer la comparaison. Or la rhétorique, avec ses métaphores, ses métonymies, ses synecdoques, ses euphémismes, ses allusions, ses antiphrases, ses litotes, concerne non des phénomènes de langue mais des procédés de la subjectivité manifestés dans le discours” (1965, p. 388).

p. 149: “[...] est aussi quelque chose comme un langage” (1965, p. 389).

p. 149, nota 121: “L'analogie entre les procédés de la pensée du rêve et les figures de la rhétorique? Je ne l'adopte pas entièrement et la discute comme il convient” (1966, pp. 184-186).

pp. 149-150: “[...] Freud n'avait pas eu tort de limiter la notion de symbole à ces signes sténographiques usuels; le symbole est-il seulement un vestige, n'est-il pas aussi aurore de sens?” (1965, p. 108).

p. 149: “Qu'est-ce que cela signifie? Que le lien symbolique s'édifie dans le langage. Mais Freud ne tire aucune conséquence de cette découverte; l'analogie entre le mythe et le rêve sert uniquement à vérifier et confirmer l'interprétation du rêve” (1965, p. 482).

p. 151: “[...] c'est parce que le niveau d'expression propre au contenu inconscient n'est pas le langage que le travail d'interprétation est difficile et constitue une véritable promotion linguistique” (2008a, pp.

125-126).

p. 151, nota 122: “La nature sémiotique de ces symptômes mnésiques est confirmée par l'analyse elle-même, dans la mesure où le symptôme peut être remplacé par un discours: telle douleur dans la jambe est équivalente à une expression linguistique de la relation entre par exemple le désir de la patiente et la figure paternelle; la transition du symptôme à l'expression linguistique est même souvent assurée par les valeurs métaphoriques des mots, où la symbolisation d'un état psychique par une expression corporelle est en quelque sorte portée au langage, après avoir été enfouie dans le corps par conversion hystérique. [...] Cette possibilité de traduction d'un symptôme hystérique dans une métaphore, très tôt aperçue par Freud, annonce un trait universel de l'univers sémiotique que Freud parcourra en tous sens, à savoir la substituabilité indéfinie d'une classe de signes par une autre. Le rêve sera le premier chaînon de ces chaînes sémiotiques, que nous allons maintenant considérer, le long desquelles un rêve pourra s'échanger contre un symptôme, contre un thème légendaire, un mythe, un proverbe, ou contre une perversion” (2008a, p. 112).

pp. 151-152: “Mon hypothèse de travail est que l'univers de discours approprié à la découverte psychanalytique est moins une linguistique qu'une fantastique générale. Reconnaître cette dimension fantastique, c'est à la fois requérir une théorie appropriée de l'image et contribuer à son établissement dans la pleine reconnaissance de sa dimension sémantique [...] une fantastique est peut-être plus apte à rendre compte de l'articulation du sémiotique et du pulsionnel qu'une linguistique. Ma critique se tiendra donc dans les limites mêmes découpées par les théoriciens de l'approche linguistique” (2008a, pp. 124-126).

p. 152, nota 123: “Je pars donc de ceci que la technique analytique est une technique qui fait du langage son champ d'action et l'instrument privilégié de son efficacité. La difficulté ne concerne donc pas le discours *dans lequel* le processus analytique se déroule, mais cet autre discours qui se configure lentement à travers le premier et que celui-ci a charge d'explicitier, celui du complexe enseveli dans l'inconscient. Que ce complexe ait une affinité pour le discours, une dicibilité principielle, n'est pas douteux, donc un aspect sémiotique, la situation analytique elle-même le prouve. Bien plus, que les phénomènes mis au jour soient gouvernés par des rapports de motivation qui tiennent ici la place de ce que les sciences de la nature définissent comme un rapport de causalité et que ces rapports de motivation soient immédiatement constitutifs d'une histoire susceptible d'être racontée, cela aussi est attesté par la reprise narrative qu'en produit l'analyse. Mais rien de cela ne prouve que ce qui ainsi vient au langage – ou mieux, est porté au langage – *soit* langage. Bien au contraire, c'est parce que le niveau d'expression propre au contenu inconscient n'est pas le langage que le travail d'interprétation est difficile et constitue une véritable promotion linguistique” (2008a, pp. 124-126).

p. 153: “[...] comparable à celui des arts plastiques – peinture et sculpture –, n'est pas autre chose que l'image, mais l'image considérée dans sa capacité d'exprimer, d'indiquer plastiquement des idées” (2008a, p. 127).

p. 153, nota 126: “Cette exhibition en images du contenu du rêve, loin de constituer un trait contingent du travail du rêve, est en réalité impliquée dans les deux processus majeurs de condensation et de déplacement dont nous avons tenté de donner une interprétation linguistique et plus exactement rhétorique. Comme la section D du même chapitre – ‘La prise en considération de la ‘présentabilité’ (*Darstellbarkeit*)’ – l'établit, ces deux procédés opèrent sur les ruines des relations logiques et au creux de l'expression imagée (*Bildlich*) [...]” (2008a, p. 127).

p. 153: “Il est remarquable que condensation et déplacement soient évoqués dans le même contexte à propos d’images et de mots, comme si les figures de rhétorique appartenaient au même régime ‘pictorial’ que la visualisation” (2008a, p. 128).

p. 153: “Le concept de représentabilité désigne donc un niveau opératoire où s’affirme la parenté entre condensation, déplacement, déguisement, et qui joint les aspects *figurés* du langage au déploiement spatial e visuel d’un *spectacle*. Il est remarquable que condensation et déplacement soient évoqués dans le même contexte (voir note précédente) à propos de mots et à propos d’images visuelles, comme si les *figures* de rhétorique et les *images* visuelles appartenaient au même régime de ‘représentabilité’. Mais déjà les anciens rhétoriciens avaient remarqué qu’un langage figuré est celui qui donne un contour, une visibilité au discours. Dès lors, le problème n’est pas tant qu’on trouve des mots dans des rêves et que le travail du rêve soit proche du *verbal wit* qui règne dans les *jokes*, mais que le langage fonctionne à un niveau *pictorial* qui le met dans le voisinage de l’image visuelle et vice versa” (2008a, pp. 128-129).

p. 154: “[...] *usage* ‘pictorial’ [que o símbolo] s’aligne sur la condensation, le déplacement, le langage figuré, l’image visuelle – tous procédés relevant de la même ‘considération de la présentabilité’” (2008a, p. 130);

p. 154: “[...] c’est lui qui met en scène – qui exhibe – le motif culturel universel. Dans cette mise en scène s’affirme le règne de l’image et son empire sur le langage lui-même” (2008a, p. 131).

p. 154: “L’image, en effet, n’est pas distincte du travail du rêve, elle est le processus même de transformation des pensées du rêve en contenu manifeste” (2008a, p. 132).

p. 155: “[...] identifier la commune *médiation imaginaire* comparable aux procédés du travail de rêve” (2008a, p. 134).

p. 155: “C’est ainsi que les rêves sont ‘typiques’. Non seulement, comme on l’a dit, parce qu’ils sont communs à plusieurs rêveurs, mais parce que leur contenu est l’*invariant* structural qui permet à un rêve et à un mythe d’être là l’un à la place de l’autre [...]. De la même manière [que a imagem em sua função dinâmica, próxima ao *schème* kantiano, como procedimento] ce que nous avons appelé l’invariant structural n’est rien d’autre que le renvoi d’une variante à l’autre: rêve, symptôme, mythe, conte. C’est l’une des fonctions du *travail* du rêve que de faire travailler cet invariant dans les conditions propres à l’état de sommeil: c’est-à-dire en absence d’inhibition. Et c’est la fonction du *travail* d’interprétation que de suivre le trajet inverse de celui du travail du rêve. Tous deux sont guidés par la dynamique de l’image schématique” (2008a, pp. 135-136).

p. 157: “[...] en avance sur l’artiste lui-même: c’est un symbole prospectif de la synthèse personnelle et de l’avenir de l’homme, plutôt qu’un symptôme régressif de ses conflits non résolus” (1965, p. 176).

p. 157, nota 128: “C’est ainsi que la psychanalyse invite d’elle-même à passer d’une première lecture, purement réductrice, à une seconde lecture des phénomènes de culture; la tâche de cette seconde serait moins de démasquer le refoulé et le refoulant, pour *faire voir* ce qu’il y a derrière les masques, que de libérer le jeu des renvois entre les signes: partis à la recherche des signifiés absents du désir – le sourire de la mère *perdue*, – nous sommes renvoyés, par cette absence même, à une autre absence, – au sourire irréel de la Joconde. Seule l’œuvre d’art donne une présence aux fantasmes de l’artiste; et la réalité qui leur est ainsi conférée est celle même de l’œuvre d’art au sein d’un monde de culture”

(1965, p. 177).

p. 157: “Voilà ce qui est paradigmatique dans le rêve et qui est analogiquement transposé du rêve à l'œuvre d'art” (2008b, p. 224).

p. 158: “[...] le sceau de l'universalité à une expérience qui, autrement, resterait singulière, incommunicable, et finalement muette” (2008b, p. 225); “[...] rêves pour lesquels la littérature offre un schème de sens, une sorte de contre-épreuve plus aisée à lire que le rêve lui-même” (2008b, p. 226).

p. 158: “L'analogie, en effet, n'est pas une ressemblance vague, mais une parenté construite” (2008b, p. 231).

p. 158, nota 129: “Telle est la distinction entre thématique et technique qui permet de faire tomber la différence entre le fantasme et l'œuvre d'art à l'intérieur du champ du *Phantasieren* (que j'appelle ici le fantastique en général). [...] Cette connexion entre technique et hédonistique maintient ainsi l'œuvre d'art dans la sphère de l'accomplissement de souhait. En même temps, elle révèle l'essentiel de la stratégie de Freud face à l'énigme massive de la créativité, faute de la résoudre globalement, en la tissant pièce par pièce. Après avoir isolé la thématique, on tourne l'obstacle de la création en lui substituant la question de l'effet produit sur l'amateur d'art et on rattache la technique à l'effet de plaisir. Le problème est ainsi maintenu dans les limites de compétence d'une économie du désir” (2008b, pp. 233-234).

p. 158: “[...] traits du fantastique qui assurent l'homogénéité des phénomènes placés sous ce titre commun [...] ces traits qui, chez Freud, déterminent le *Phantasieren* dans son essence même” (2008b, p. 235).

p. 159: “Ce procédé consiste en ce que l'expression verbale des pensées considérées est remplacée par une expression ‘pictoriale’. Mais la figurabilité en images visuelles n'épuise pas le sens de cette *Darstellbarkeit*, puisqu'elle s'étend aux expressions verbales elles-mêmes, qui sont restituées, par cette capacité figurable, à la plénitude de leurs ressources polysémiques et au jeu entier de leurs ambiguïtés, ce qui fait dire à Freud que le langage est ramené à la richesse ancienne d'une écriture hiéroglyphique. Cette figurabilité, assimilable à une aptitude à la mise en scène [...] Sa parenté avec l'écriture hiéroglyphique permet en retour d'étendre aux aspects non verbaux du rêve une notion de ‘texte’ qui couvre tout le champ du figurable. [...] Mais la ‘figurabilité’ est le témoin du caractère non verbal du travail de rêve, jusque dans ses expressions proprement verbales. Lorsqu'elle passe par le langage, elle reste non verbale, dans la mesure où son écriture est plus hiéroglyphique que phonétique. Ce caractère non verbal ou préverbal du texte figuré du rêve explique la facilité avec laquelle on peut passer, sans quitter l'espace du fantastique figuré, aux expressions plastiques, comme par exemple celles empruntées à la statuaire” (2008b, pp. 236-237).

p. 159: “[...] produites à l'intérieur du même espace fantastique, sur la base de la figurabilité commune à ses expressions différentes” (2008b, p. 239).

pp. 159-160: “La substitution étant en quelque manière primitive, elle est l'étoffe même du ‘fantastique’. À cet égard, les soi-disant souvenirs d'enfance sont ce qui présente le mieux cette constitution fantastique et préfigurent ce que seront les œuvres de fiction. L'expression même de scène infantile, que nous empruntons tout à l'heure à la *Traumdeutung*, exprime le double caractère de figuration et de déformation par le jeu même de l'exposition théâtrale. Nulle formation n'atteste mieux

que le “souvenir-écran” en quoi consiste la construction “après coup” du fantasme. Par son caractère déjà substitué, le souvenir relève de la “fantastique”. On comprend que l'imagination poétique n'ait pas besoin de se greffer sur la mémoire; elle y est déjà à l'œuvre. Entre *Dichten* et *Phantasieren*, le commerce est absolument primitif. On voit le parti qui peut être tiré de cette analyse contre l'irréductibilité de l'œuvre d'art. Le même jeu de figuration et de substitution qui a déjà commencé dans l'onirique et dans le souvenir se poursuit dans l'esthétique. N'est-ce pas ce qui était supposé, un peu plus haut, par le travail de l'interprétation lorsqu'il renvoyait d'un rêve à un conte, d'un conte à un mythe, pour revenir à un symptôme pervers? Ce renvoi d'un registre à l'autre ne reposait-il pas sur le caractère éminemment substituable du fantastique en général? Bien plus, le déchiffrement ne se réduit-il pas entièrement à ce jeu de renvoi? Il n'est pas douteux que ce soit là une des implications les plus décisives de la fantastique freudienne pour la théorie de l'art. La possibilité de traiter une œuvre d'art comme un rêve se fonde sur la possibilité de substituer l'un à l'autre (2008b, pp. 243-244).

p. 160, nota 130: “[...] un essai comme *Le ‘Moïse’ de Michel-Ange* réussit dans la mesure où cette question est mise entre parenthèses. Il est tout à fait remarquable que la statue soit traitée comme un objet isolé du reste de l'œuvre de Michel-Ange et du grand texte de sa vie. [...] La psychanalyse réussit donc dans la mesure où elle peut circonscrire l'unité structurale d'un ‘type’ (ici, le ‘type’ Moïse) et faire circuler cette unité entre ses diverses variantes textuelles. Les scrupules de Freud commencent en deçà – ou au-delà –, lorsque l'individualité d'une variante doit être rapportée au génie créateur d'une personnalité hors pair. Mais peut-être est-ce la question même qui doit être soumise au soupçon?” (2008b, p. 246).

pp. 160-161, nota 131: “L'idée de créateur, en effet, conserve une résonance religieuse jusque chez les esprits les plus rationalistes. Peut-être même est-ce chez eux que cette idéologie théologique trouve son dernier refuge: le créateur n'est-il pas le père de ses œuvres, donc une figure du père? Comme l'écrit Sarah Kofman dans *L'Enfance de l'art*, c'est seulement dans une conception théologique de l'art que peut être allégué ‘un sujet conscient libre, père de ses œuvres comme Dieu l'est de la création’” (2008b, p. 247).

p. 161: “Toute l'analyse se déploie dans l'espace de figuration et de substitution par lequel nous avons caractérisé plus haut le fantastique comme tel. Le ‘souvenir du vautour sert de chaînon à toute une série de ‘traductions, qui ne révèlent rien de plus que la substituabilité des figures fantasmatisques les unes aux autres. [...] Sur l'œuvre, la sublimation signifie que le fantasme et la peinture ne sont pas échangeables: on peut aller de l'œuvre au fantasme; on ne peut pas trouver l'œuvre dans le fantasme’” (2008b, pp. 251-253).

p. 161: “Le fameux sourire – le sourire ‘léonardesque’ – est une novation figurative par rapport à toute répétition fantasmatisque. L'œuvre d'art ne se borne pas à exhiber l'objet du désir; aussi bien, les baisers de la première mère, de la mère perdue, sont-ils eux-mêmes perdus en tant que souvenirs réels; le fantasme est déjà le substitut d'un signifié absent; sa seule présence est celle que le peintre crée; le sourire véritable, que l'on chercherait vainement, n'est pas en arrière, dans quelque événement réel susceptible de revivre; il est en avant, sur le tableau peint. Toute l'énigme théorique de la sublimation est ici concentrée dans ce passage d'un simple “rejeton psychique” – le fantasme – à une œuvre qui désormais existe dans le trésor de la culture. Le pinceau de Léonard de Vinci ne recrée pas le souvenir de la mère, il le crée comme œuvre d'art, en créant le sourire selon Léonard” (2008b, p. 254).

p. 162: “[...] tout ce que Freud a placé sous le titre de *phantasie*, le *phantasieren* qui va servir de médiation entre le niveau que j'avais appelé à cette époque ‘économique’ (je dirais peut-être

aujourd'hui, plus simplement, l'affectivité puissante) et le niveau de la mise en forme du sens" (2016b, p. 21).

pp. 163-164, nota 133: "Le langage aussi est figurable. Mais la figurabilité passe aussi par la représentation plastique. C'est ainsi que *Le 'Moïse' de Michel-Ange* (1914) offre l'équivalent en pierre d'un discours figuré. L'analyse, d'ailleurs, remplace par un discours le conflit incarné dans la pierre [...] et ainsi reconduit la figure de pierre au texte de l'Exode, révélant ainsi la fiction narrative commune à l'écriture et à la statuaire" (2008a, pp. 134-135).

p. 166, nota 134: "Je n'ignore pas que Freud a résumé dans cette opposition entre pur fantasme et travail créateur l'énigme de la sublimation, qu'il ne pensait pas avoir résolue. Mais nous sommes au moins en mesure de doubler l'échelle économique qui mène de la régression à la sublimation, au moyen de l'échelle du *Phantasieren*, que nous pouvons déployer dans un espace unique de la fantaisie" (2008a, p. 137); "Quant au don artistique et à la capacité de travail, elle est trop intimement liée à la sublimation. Aussi devons-nous avouer que l'essence de la fonction artistique doit nous rester psychanalytiquement inaccessible. Bref, si la psychanalyse ne nous explique pas pourquoi Leonardo fut un artiste, elle nous fait du moins comprendre les manifestations et les limites de son art" (2008b, p. 221); "[...] en levant l'hypothèque de l'idéologie du génie, Freud met à nu la difficulté véritable, celle qui concerne le destin des pulsions dans le cas de l'activité esthétique. Or, dès que l'on engage l'examen dans cette voie, on ne tarde pas à découvrir que les scrupules concernant la création esthétique recouvrent très exactement ceux que Freud exprime par ailleurs au sujet du traitement par la psychanalyse du destin de pulsion qu'il appelle 'sublimation'" (2008b, p. 249).

p. 167, nota 135: "Il n'est plus possible, ici, d'opposer ce que Freud fait à ce qu'il dit. Il fait coïncider une difficulté effective de l'interprétation avec une difficulté théorique de la métapsychologie. [...] La sublimation était donc anticipée dans la fonction universalisante du modèle esthétique du rêve. Le sens du rêve n'y était pas seulement moins dissimulé et, pour cette raison, plus lisible, mais produit comme sens dans un autre espace que l'espace fantasmatique, dans l'espace culturel. Que la sublimation soit elle-même restée une grande énigme pour Freud lui-même, les allusions épisodiques à ce problème le confirment avec surabondance" (2008b, pp. 254-255).

p. 168: "L'important pour la sorte d'excursus que je risque au-delà – ou plutôt en deçà – de Freud [...]" (2000, p. 90).

p. 168: "Je ne voudrais pas arrêter cette confrontation entre deuil et mélancolie sur ce propos perplexe de Freud: 'Nous ne comprenons ni l'un ni l'autre phénomène'" (2000, p. 89).

p. 168: "Faut-il en effet abandonner la mélancolie aux médecins, psychiatres ou psychanalystes? Est-elle seulement une maladie mentale? Pour qui a lu *Saturn and Melancholy* de Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl, la réduction nosologique de la mélancolie, commencée par E. Kraepelin et réorientée par L. Binswanger, est inacceptable" (2000, pp. 88-89);

p. 168: "Mais c'est dans la gravure de Dürer intitulée *Melencolia I* que se cristallisent toutes les tentatives de réhabilitation de Saturne et de la mélancolie. C'est sur elle que s'attardent les commentaires de Klibansky, Panofsky et Saxl. 'Lisons' la gravure" (2000, p. 91).

p. 169: "Aussi bien Freud ne s'est pas interdit de semblables extrapolations; [...] Et que dire du *Moïse de Michel-Ange* et d'*Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*? Aucun scrupule ne doit donc nous

arrêter de ce côté. La transposition a été rendue plus facile par certaines réinterprétations de la psychanalyse proches de l'herméneutique, comme on voit dans certains travaux anciens de Habermas, où la psychanalyse est reformulée en termes de désymbolisation et de resymbolisation, et où l'accent est mis sur le rôle des distorsions systématiques de la communication au plan des sciences sociales. La seule objection à laquelle il n'a pas été répondu dans les interprétations herméneutiques de la psychanalyse concerne l'absence de thérapeutes reconnus dans les rapports interhumains. Mais ne peut-on dire que, dans ce cas, c'est l'espace public de la discussion qui constitue l'équivalent de ce que l'on appelait plus haut l'arène' comme région intermédiaire entre le thérapeute et l'analysant?" (2000, pp. 94-95).

p. 170, nota 137: "Un style est la promotion d'un parti pris lisible dans une œuvre qui, par sa singularité, illustre et exalte le caractère événementiel du discours; mais cet événement n'est pas à chercher ailleurs que dans la forme même de l'œuvre. Si l'individu est insaisissable théoriquement, il peut être reconnu comme la singularité d'un procès, d'une construction, en réponse à une situation déterminée" (1986b, p. 109).

p. 172: "The important fact is not their presence but their involvement in the process of semantic innovation. The dialectic is between semantic innovation and depiction" (L16, p. 322).

p. 172, nota 139: "The meaning is depicted under the *feature of*. This is the concrete manner of poetic diction. We may say that meaning is not only schematized but depicted, and we may read the sense in the depicted image. All the residual impressions that psychology calls images are incorporated through this process. Just as in the dream, as Freud told us, there are day residues, there are day residues and perhaps also dream residues in the poetic image. The important fact is not their presence but their involvement in the process of semantic innovation. The dialectic is between semantic innovation and depiction" (L16, p. 322).

Capítulo 8

pp. 173-174: "[...] there are many renderings of our relation to a world; when the painter, for example, tries to give a new rendering of a landscape, there is another relationship to this landscape which is not shattered by the fact that he fights with the previous tradition in painting. For, he goes on with a pragmatic relation to the world with also a perceptual relationship to the world. It is in this sense what we may say that there is a background of description for any new attempt to redescribe something. But once more, I think that it is maybe after the book of Rorty [*Philosophy and the Mirror of Nature*] that we may have more important reasons to drop the confusion of description, if it is true that the word 'description' commits us to a theory of representation as knowing the world. I don't see why the background of description which provides for a new rendering of the world should be representation in that sense. As for me, my own approach to the problem of metaphor and narrative is to say that there is a reshaping of our way of looking at things which, in a sense, is no longer description, and surely no longer representation in the sense of Rorty. It is a creativity referentiality. So, the problem of what could be a creative reference to reality is raised and we must ask, what is the fate of the concept of reality when it is delivered from the yoke of the representational tradition?" (Ricoeur apud Reagan, 1996, p. 107).

p. 174: "There is no innocent language" (L9, p. 178).

p. 175: "[...] sa faiblesse épistémologique apparente dérive de sa force ontologique réelle. [...] Ce cercle n'est pas vicieux, mais constitue la condition positive de la connaissance la plus originaire"

(1981b, p. 184).

p. 175, nota 141: “Mais cette distinction entre modes d’être vient précisément au langage et au discours comme différence catégoriale. De cette façon, l’herméneutique ne peut se soustraire à la question kantienne des conditions de possibilité de son propre discours” (1981, p. 182); “[...] c’est une des tâches de l’herméneutique de préserver la différence entre le disponible et ce en vue de quoi il y a du disponible en général. Et c’est pour préserver cette différence que l’herméneutique fait appel à une dimension du langage qui ne passe pas dans l’analyse proportionnelle et qui est pourtant le lieu où s’opère l’entente préalable sur le sens du disponible et du non-disponible” (1981b, p. 212). “La question posée sera précisément de savoir si l’on peut parler d’herméneutique en dehors de la tradition ‘herméneutique’” (1981b, p. 212).

p. 175: “Est-ce d’abord une *Kunstlehre* de la compréhension langagière pour laquelle l’interprétation des *textes* reste le modèle privilégié? Ou bien le langage lui-même est-il secondaire par rapport à une “*expérience compréhensive*” qui peut être non-verbale, comme dans le cas de la jouissance esthétique? (1981b, p. 219).

p. 176, nota 142: “Mais un abîme se creuse précisément entre une critique qui dissout le problème comme une illusion métaphorique et une pensée qui voit dans la tradition spéculative de l’Occident des formes dogmatiques aliénées qu’il est possible de reconduire à une forme plus originaire. Cette différence profonde d’appréciation du passé a pour conséquence une appréciation très différente de la tâche même de la philosophie. Si l’on a pu avoir quelque difficulté à définir l’herméneutique en termes de réflexion transcendantale, cette définition n’est pas problématique mais tout simplement impossible à partir des *Investigations Philosophiques*. Aux yeux de la philosophie herméneutique, la théorie des jeux de langage est incapable de réfléchir sur ses propres conditions de possibilité. Si le discours est toujours pris dans un jeu de langage, comment la réflexion sur cette condition langagière est-elle possible? Si la compréhension de l’être s’identifie à un jeu de langage, dans quel jeu de langage le dit?” (1981b, p. 216).

p. 176: “C’est à ce prix que cette herméneutique [dos jogos de linguagem] apporte un complément et un correctif à l’herméneutique [tradicional]” (1981, p. 217).

p. 177: “[...] pour un concept de scientificité distinct du concept (au moins anglo-saxon) de science, mais elle reine sa propre thèse de la priorité de la pré-compréhension sur la réflexion” (1981a, p. 220).

p. 177: “La notion de jouissance esthétique ajoute ainsi une dimension nouvelle, non strictement langagière, à la précompréhension du monde dans laquelle s’enracinent tous les savoirs” (1981a, pp. 201-202).

p. 177, nota 143: “[...] l’exploration des manières multiples dont une œuvre, en agissant sur un lecteur, l’affecte. Cet être affecté a ceci de remarquable qu’il combine, dans une expérience d’un type particulier, une passivité et une activité, qui permettent de désigner comme *réception* du texte l’*action* même de le lire” (1985, p. 243).

p. 177, nota 144 [repetição da p. 23]: “N’est-ce pas la peinture la moins figurative qui a le plus de chance de changer notre vision du monde?” (1985, p. 263).

p. 178: “The separate treatment of these procedures [da inovação semântica] should not mask what is

at issue in a metaphorization which is expected to include narrative fictionalization within its poetic space. Should one not therefore say that the ultimate referent of aesthetic pleasure is the creativity common to the metaphorization of feelings and to the fictionalization of narrative plots? This would be the best way to give *catharsis* itself a scope equal to that of the metaphoricity that irrigates all the forms of semantic innovation, without thereby abolishing the characteristics proper to tragic *catharsis*" (Ricoeur apud Kaelin, 1995, p. 258).

pp. 179-180: "Ne faut-il pas dire, ensuite, qu'à ce *mythos* lyrique est jointe une *mimesis* lyrique, en ce sens que le *mood* ainsi créé est une sorte de modèle pour 'voir comme' et 'sentir comme'? Je parlerai en ce sens de redescription lyrique, afin d'introduire au cœur de l'expression, au sens de Nelson Goodman, l'élément fictif que la théorie des modèles met en relief. Le sentiment articulé par le poème n'est pas moins heuristique que la fable tragique. [...] le *mood* n'est pas moins heuristique que la fiction en forme de récit. Le paradoxe du poétique tient tout entier en ceci que l'élévation du sentiment à la fiction est la condition de son déploiement mimétique. Seule une humeur mythisée ouvre et découvre le monde. Si cette fonction heuristique du *mood* se fait si difficilement reconnaître, c'est sans doute parce que la "représentation" est devenue l'unique canal de la connaissance et le modèle de tout rapport entre le sujet et l'objet. Or le sentiment est ontologique d'une autre manière que le rapport à distance, il fait participer à la chose" (1975a, p. 309).

p. 181: "Our language is defeated in the sense that in the image there is a kind of assertion but also the destruction of an assertion. The image asserts itself and destroys itself to the extent that it presents its object as not being" (L12, p. 244).

p. 182, nota 145: "Perhaps we could say that an element of depiction is implied in predicative assimilation. The moment of the image arises when we have not only the intellectual insight into the new appropriateness but we read this new appropriateness in a certain picture of the relation. The relation is depicted in pictures. Something appears in which we read the new connection. It is this difficult link between the verbal and the visual that presents the great difficulty for a theory of imagination" (L16, pp. 318-319).

p. 182, nota 146: "I do not claim to have offered a study of Bachelard, and for one fundamental reason. He denies the possibility of analyzing poetry. He thinks that it is only in epistemology that we can analyze; we must speak poetically of poetry. What bothers me with Bachelard is that he never tries to adjust his epistemology and his poetics. He thinks that they must be kept separate and that there must be no concordance. Either we poeticize or we do science. If, though, we could find in poetic language some specific procedures similar to those of a logic of discovery, perhaps we could bridge this gap. For Bachelard the cleft is unbridgeable between the procedures of imagination in poetry and in science. It's mainly against this claim that I want now to develop the analysis of the different strategies of language that display images and by displaying images open new ways of looking at things. I want to develop this potential ontology" (L16, p. 309).

p. 182: "Poetic schemas of interior life are at the same time depictions of modes of appearance of reality" (L19, p. 376).

p. 183: "Through poetry I dwell in the world in the sense that the aspects it evokes are no longer foreign, since they have received their language, which is not the language of description but of evocation" (L19, p. 377).

p. 183: “The polarity between ordinary and scientific language is not satisfying. We want also an extraordinary language, because ordinary language is the language of ordinary life, and it is ordinary life that is suspended in poetic language” (L19, pp. 377-378).

p. 183, nota 147: “When this claim of control is lifted, it leads not to the disappearance of the world but perhaps on the contrary to the appearance of the world although no longer as a system of tools and manipulable things. This is very difficult to express philosophically without returning to a kind of mysticism, but a theory of fiction here requires a parallel critique of the concept of the object. As long as we remain under the presupposition that objects are the dimension of reality that are screened and organized under our conceptual network, then we may miss a more ontological dimension that is not objective in the sense of being merely emotional but in the sense of being pre-objective. It’s this pre-objective aspect that I should say is said poetically” (L19, pp. 378-379).

p. 183: “[...] since a concept of truth as adequation belongs to the subject/object relationship, whereas the relation to reality in terms of pre-objective belonging has more to do with a concept of truth as manifestation” (L19, p. 379).

p. 185: “The intermediate level of depiction is therefore the most interesting, between what we have called the schematization of the metaphorical attribution and the ‘free’ (or even ‘wild’) image. This intermediate level is what Bachelard had in mind when he spoke of ‘reverberation’. [...] In order to account for the role of these images bound by meaning, Marcus B. Hester transposes Wittgenstein's analysis of ‘seeing-as’ from the plane of the perception and the interpretation of perceived figures to the plane of reading and the interpretation of the read poem. To read meaning into the images is to see the meaning as that which the image describes” (1979, pp. 133-134).

p. 185, nota 148: “Qu’il suffise pour l’instant de dire que le verbe poétique ne ‘schématise’ métaphoriquement les sentiments qu’en dépeignant [*depicting*] des ‘textures du monde’ [...]” (1975a, p. 310); “Dire que représenter est une manière de dénoter, c’est assimiler la relation entre un tableau et ce qu’il dépeint à la relation entre un prédicat et ce à quoi il s’applique. [...] Aussi bien la représentation peut-elle dépeindre un inexistant: la licorne, Pickwick” (1975a, pp. 292-294). “Hester applies the notion of *seeing as* in metaphor to the verbal element. We *see as* what we *think as*. To *think as* and to *see as* are correlative. [...] It’s only when we stop or interrupt reading that we have the kind of images that Sartre describes, images that fascinate us and that may become delusive attempts to possess magically some absent things, mainly some absent bodies and persons. This last stage represents a relaxation of the tension of reading and a relaxation of the semantic tensions implied by reading. [...] The image no longer depicts the relations that we are following but interrupts them to display its own rule, which is the rule of fascination, of delusion” (L16, pp. 321-322).

p. 186: “[...] portraits, tableaux, statues, photographies, etc. [...] Le langage quotidien, très imprécis, parle à cette occasion aussi bien d’image que de représentation; mais il précise parfois en demandant ce que tel tableau représente, de quoi ou de qui il est l’image. On pourrait alors traduire *Bild* par ‘dépiction’, sur le modèle du verbe ‘dépeindre’” (2000, pp. 55-56).

p. 186, nota 150: “Tandis que l’imagination peut jouer avec des entités fictives, lorsqu’elle ne dépeint pas, mais s’exile du réel, le souvenir pose les choses du passé; alors que le dépeint a encore un pied dans la présentation en tant que présentation indirecte, la fiction et le feint se situent radicalement hors présentation. [...] (Il arrive à Husserl de réserver le substantif *Phantasma* à ces supports de l’opération de ‘dépiction’, entraînant ainsi la *Phantasie* elle-même dans le champ de ‘dépiction’ du *Bild*)” (2000,

pp. 58-59); “[...] admirable phénoménologie de la famille des présentifications – fiction, ‘dépicition’, souvenir – [qui] atteste d’un dédoublement fondamental entre re-présentation et présentation” (2000, p. 141).

p. 187: “On peut dire tour à tour de l’amateur d’art qu’il lit une peinture et du narrateur qu’il dépeint une scène de bataille”; “Cette définition de la rhétorique comme *tekhnē* du discours propre à persuader est à l’origine de tous les prestiges que l’imaginaire est susceptible de greffer sur la visibilité des figures du langage” (2000, pp. 342-343).

p. 187, nota 151: “Ce que nous appelions autrefois ‘fictionnalisation du discours historique’ peut être reformulé comme entrecroisement de la lisibilité et de la visibilité au sein de la représentation historienne. On est alors tenté de chercher du côté des effets rhétoriques évoqués plus haut la clé de cet imaginaire d’un genre nouveau. N’appelle-t-on pas figures les tropes qui non seulement ornent mais articulent le discours historique à sa phase littéraire? La suggestion est bonne, mais elle entraîne plus loin que prévu. Ce qu’il faut en effet déplier, comme dans l’examen de l’envers d’une tapisserie, c’est précisément le lien tissé entre lisibilité et visibilité au niveau de la réception du texte littéraire. De fait, le récit donne à comprendre et à voir” (2000, p. 341).

p. 188: “Aussi bien dit-on qu’on lit un tableau peint. La médaille est le procédé le plus remarquable de représentation iconique capable de simuler la visibilité et par surcroît la lisibilité, tant elle donne à raconter en donnant à voir” (2000, p. 348).

p. 188, nota 152: “De multiples façons, connaître c’est reconnaître. La reconnaissance peut aussi prendre appui sur un support matériel, sur une présentation figurée, portrait, photo, la représentation induisant l’identification avec la chose dépeinte en son absence: c’est à cet enchevêtrement qu’étaient consacrées les analyses interminables de Husserl reliant *Phantasie, Bild* et *Erinnerung*” (2000, p. 556).

p. 188, nota 153: “Et n’accordons-nous pas au récit et à la mise en image de celui-ci le pouvoir d’ajouter la visibilité à la lisibilité de l’intrigue? Il devient alors possible d’étendre au souvenir-image la problématique de la représentation-suppléance et de porter à son crédit l’idée de “surcroît d’être” d’abord accordée à l’œuvre d’art; avec le souvenir aussi, “le représenté parvient à son être même: il subit un accroissement d’être”. Ce qui est ainsi augmenté par la représentation figurée, c’est l’appartenance même de l’événement au passé” (2000, p. 368).

p. 189, nota 154: “[...] le versant positif de la représentation-suppléance, à savoir le surcroît d’être qu’elle confère à cela même qui est par elle représenté. C’est même, selon moi, avec la représentation historienne que cette augmentation de signification est portée à son comble, faute précisément d’intuitivité. Or ce surcroît de sens est le fruit de l’ensemble des opérations historiographiques. Il est ainsi à porter au bénéfice de la dimension critique de l’histoire. L’idée de représentance est alors la moins mauvaise manière de rendre hommage à une démarche reconstructive seule disponible au service de la vérité en histoire” (2000, p. 369).

p. 190: “[...] en vertu de laquelle les constructions de l’historien ont l’ambition d’être des *reconstructions* plus ou moins approchées de ce qui un jour fut ‘réel’. Tout se passe comme si l’historien se savait lié par une *dette* à l’égard des hommes d’autrefois, à l’égard des morts. C’est la tâche d’une réflexion philosophique de porter au jour les présuppositions de ce ‘réalisme’ tacite que ne réussit pas à abolir le ‘constructivisme’ le plus militant de la plupart des historiens épistémologues. Nous donnerons le nom de *représentance* (ou de *lieutenance*) aux rapports entre les constructions de

l'histoire et leur *vis-à-vis*, à savoir un passé tout à la fois aboli et préservé dans ses traces. [...] Disons tout de suite que nous n'attendons pas de cette dialectique de la représentance qu'elle résolve le paradoxe qui afflige le concept de passé 'réel', mais qu'elle problématise le concept même de 'réalité' appliqué au passé. Existe-t-il, du côté de la fiction, quelque relation au 'réel' que l'on puisse dire correspondre à celle de représentance? Il semble à première vue que cette dernière relation doive rester sans parallèle, dans la mesure où les personnages, les événements, les intrigues projetées par les fictions narratives sont 'irréels'. Entre le passé 'réel' et la fiction 'irréelle', l'abîme paraît infranchissable. Une investigation plus fine ne saurait pourtant en rester à cette dichotomie élémentaire entre 'réel' et 'irréel'. [...] Les fictions ont par ailleurs des effets qui expriment leur fonction positive de révélation et de transformation de la vie et des mœurs" (1985, pp. 148-149).

p. 190: "Le travail de l'historien consiste alors à faire de la structure narrative un 'modèle', une 'icône' du passé, capable de le 'représenter'" (1985, p. 220).

p. 191, nota 155: "[...] la théorie des tropes, par son caractère délibérément linguistique, peut s'intégrer au tableau des modalités de l'imagination historique, sans pourtant s'intégrer à ses modes proprement explicatifs. A ce titre, elle constitue la structure profonde de l'imagination historique" (1985, p. 222); "La tropologie porte ainsi les couleurs de la rhétorique face à la logique, partout où la compréhension s'emploie à rendre familier le non-familier ou l'étrange, par des voies irréductibles à la preuve logique. Son rôle est si vaste et si fondamental qu'elle peut, de proche en proche, s'égarer à une critique culturelle de tour rhétorique de tous les domaines où la conscience, dans sa praxis culturelle, entre en débat avec son milieu. Tout encodage nouveau est, à un niveau profond, figuratif" (*Ibid.*); "On ne saurait donc confondre la valeur iconique de la représentation du passé avec un modèle, au sens de modèle à l'échelle, comme le sont les cartes de géographie, car il n'y a pas d'original donné auquel comparer le modèle; c'est précisément l'étrangeté de l'original, tel que les documents le font apparaître, qui suscite l'effort de l'histoire pour en préfigurer le style. C'est pourquoi, entre un récit et un cours d'événements, il n'y a pas une relation de reproduction, de reduplication, d'équivalence, mais une relation métaphorique : le lecteur est dirigé vers la sorte de figure qui assimile (*liken*) les événements rapportés à une forme narrative que notre culture nous a rendue familière" (1985, pp. 223-224).

p. 191: "[...] plus de prix à la puissance verbale investie dans nos redescriptions qu'aux incitations à la redescription qui montent du passé lui-même. Autrement dit, il ne faut pas qu'un certain arbitraire tropologique fasse oublier la sorte de contrainte que l'événement passé exerce sur le discours historique à travers les documents connus, en exigeant de celui-ci une rectification sans fin" (1985, p. 225).

pp. 191-192, nota 156: "Pour éclairer ce rôle assigné à la tropologie dans l'articulation intime de la notion de représentance, il me semble qu'il faut revenir au 'comme' contenu dans l'expression de Ranke qui n'a cessé de nous aiguillonner: les faits *tels qu'ils se sont réellement* passés. Dans l'interprétation analogique du rapport de lieutenance ou de représentance, le '*réellement*' n'est signifié que par le '*tel que...*'. Comment est-ce possible ? Il me semble que la clé du problème réside dans le fonctionnement, non seulement rhétorique, mais ontologique, du '*comme*', tel que je l'analyse dans la septième et la huitième étude de la MV. Ce qui, selon moi, donne à la métaphore une portée référentielle, véhicule elle-même d'une prétention ontologique, c'est la visée d'un *être-comme...* corrélatif du *voir-comme...*, dans lequel se résume le travail de la métaphore au plan du langage" (1985, p. 225).

p. 192: “La passéité [*l’avoir-été*] d’une observation au passé n’est pas elle-même observable, mais mémorable. C’est pour résoudre cette énigme que nous avons élaboré la notion de représentance ou de lieutenance, signifiant par-là que les constructions de l’histoire ont l’ambition d’être des reconstructions répondant à la requête d’un *vis-à-vis*. En outre, entre la fonction de représentance et le vis-à-vis qui en est le corrélat, nous avons discerné une relation de dette, qui place les hommes du présent devant la tâche de restituer aux hommes du passé — aux morts — leur dû. Que cette catégorie de représentance ou de lieutenance — renforcée par le sentiment de la dette — soit finalement irréductible à celle de référence, telle qu’elle fonctionne dans un langage d’observation et dans une logique extensionnelle, la structure foncièrement dialectique de la catégorie de représentance le confirme” (1985, pp. 228-229).

p. 192: “La fonction de représentance ou de lieutenance a son parallèle dans la fonction de la fiction, qu’on peut dire indivisément *révélatante* et *transformante* à l’égard de la pratique quotidienne; révélatante, en ce sens qu’elle porte au jour des traits dissimulés, mais déjà dessinés au cœur de notre expérience praxique; transformante, en ce sens qu’une vie ainsi examinée est une vie changée, une vie autre. Nous atteignons ici le point où découvrir et inventer sont indiscernables. Le point, donc, où la notion de référence ne fonctionne plus, ni non plus sans doute celle de redescription. Le point où, pour signifier quelque chose comme une référence productrice au sens où l’on parle avec Kant d’imagination productrice, la problématique de la refiguration doit s’affranchir définitivement du vocabulaire de la référence” (2010b2, pp. 267-268).

p. 193, nota 157: “Son rapport au passé est d’abord celui d’une dette impayée, en quoi il nous représente tous, nous, les lecteurs de son œuvre. Cette idée, au premier abord étrange, de dette me paraît se profiler à l’arrière-plan d’une expression commune au peintre et à l’historien: l’un et l’autre cherchent à ‘rendre’ un paysage, un cours d’événements. Sous ce terme ‘rendre’, je reconnais le dessein de ‘*rendre son dû*’ à *ce qui est et ce qui fut*” (1985, p. 220).

pp. 195-196, nota 160: “Si l’on considère [como G. Granger] une œuvre comme la résolution d’un problème, issu lui-même des réussites antérieures dans le domaine de la science aussi bien que de l’art, on peut appeler style l’adéquation entre la singularité de la solution que constitue par elle-même l’œuvre et la singularité de la conjoncture de crise, tel que le penseur ou l’artiste l’a appréhendée. Cette singularité de la solution, répondant à la singularité du problème, peut recevoir un nom propre, celui de l’auteur. Ainsi parle-t-on du théorème de Boole comme d’un tableau de Cézanne. Nommer l’œuvre par son auteur n’implique aucune conjecture concernant la psychologie de l’invention ou de la découverte, donc aucune assertion portant sur l’intention présumée de l’inventeur, mais la singularité de la résolution d’un problème” (1985, p. 235). Cf.: “Libre *de* la contrainte extérieure de la preuve documentaire, la fiction est intérieurement liée par cela même qu’elle projette hors d’elle-même. Libre *de*..., l’artiste doit encore se rendre libre *pour*... Si ce n’était pas le cas, comment expliquer les angoisses et les souffrances de la création artistique dont témoignent la correspondance et les journaux intimes d’un Van Gogh ou d’un Cézanne? Ainsi la dure loi de la création, qui est de *rendre* de la façon la plus parfaite la vision du monde qui anime l’artiste, répond-elle trait pour trait à la dette de l’historien et du lecteur d’histoire à l’égard des morts” (1985, p. 260).

p. 196, nota 161 : “Furthermore, style designates the symbolic function as such of the work, i.e., the kind of referential function that it assumes (description, depiction, exemplification, or expression). It is in that indirect way that the identification of the style of a work contributes to the understanding of its way of world-making. And this is not a secondary task, since nothing is more hidden than the actual stylistic traits of a work”. E também: “A further reason not to hypostasize the perceptual version is that

its own inexhaustibility, displayed by the experience of observing, makes possible the shift to other versions - among them, to the pictorial version. When Van Gogh depicts the furniture of his room and when he exemplifies by his painting some features, rhythms, moods, pertaining to his surroundings, does he not make visible certain textures and even certain non-Euclidean spatial structures that our usual perception, overloaded by traditions and prejudices (including the prejudice that the perceptual space is Euclidean), prevents us from seeing? In that sense the perceptual inexhaustibility of the world and its opacity are hints of, and clues to, the function of the world as horizon, as that which makes possible, suggests, and sometimes requires the transition from one version of the world to another. The possibility and the fact of such transitions are one more implication of the significance of the term 'world' without any regression to the logical concept of *sameness* that Goodman correctly excludes" (1991b, p. 205 e p. 213).

Capítulo 9

p. 199, nota 162: "Merleau-Ponty avait dépassé ce qui restait encore très subjectiviste dans la *Phénoménologie de la perception* – le règne de la conscience, qui perçoit –, pour lui substituer la chair du monde, du rapport de chair à chair. Mystérieusement, il nous parle de l'«être sauvage», d'un monde qui n'est pas d'emblée hospitalier. On n'est pas vraiment chez soi. A mesure que l'on avance dans la réflexion sur l'acte de peindre, s'impose une certaine dépendance à la vision – devant, face à – et peu à peu se crée une distanciation [...]" (Ricœur apud Bazaine, 1997, p. 69).

p. 199: "Qu'est-ce que la vérité? Est-ce avoir restitué ce que Merleau-Ponty appelait l'être sauvage du monde, la chair du monde (et non ses apparences)?" (Ricœur apud Bazaine, 1997, p. 73).

p. 199: "Je me demande si le mot 'juste' – si j'ose dire – ne serait pas plus juste. Trouver le ton juste. Je me suis posé le problème pour la vérité, justement. Que penser des séries – meules, cathédrales, plateau de pommes, ou montagne Sainte-Victoire? Pourquoi le peintre ne refait-il pas la même chose? C'est la vérité qui est en jeu. Car il faut serrer de plus près, rendre (au sens de restituer) à l'être [...]. Dans le mot 'juste' il y a l'idée de 'juste distance', celle que l'on rencontre par ailleurs dans les rapports humains, dans l'amitié (Ricœur apud Bazaine, 1997, p. 73 e p. 74).

pp. 200-201: "Mais revenons à l'opposition entre les trois termes: réel, abstrait, figuratif (ou non-figuratif). On suppose qu'on sait en quoi on oppose ces termes pris deux à deux: le figuratif à l'abstrait, l'abstrait au réel; or tous ces termes sont eux-mêmes en suspens. Prenons Uccello, dont la peinture des chevaux témoigne d'une lutte pour atteindre une sorte d'objet presque absolu – la puissance, la force. Mais c'est justement là qu'il est abstrait. Ce n'est pas du tout une copie. Uccello a créé des chevaux. De ce point de vue-là, il n'y a pas de véritable révolution, du moment qu'il y a eu peinture et non pas présentation d'objets, description directe d'objets" (Ricœur apud Bazaine, 1997, p. 68)

p. 203: "L'ineffable a un caractère d'incohésion, d'indifférenciation qui est justement surmonté par l'œuvre d'art. Celle-ci est certes structurée autrement que dans le langage, mais elle est structurée; et en ce sens chaque œuvre d'art a la singularité de sa structuration. Dans les pages que j'ai consacrées à l'expérience esthétique à la fin de *La Critique et la conviction*, j'ai surtout insisté sur ce caractère structuré singulier, le fait que chaque œuvre est la résolution d'un problème. On peut reprendre ici les analyses de Merleau-Ponty sur Cézanne. Dans la peinture le problème est lui-même singulier: c'est la conjonction, dans une même requête, entre la couleur, la forme et la lumière, et cette combinatoire est chaque fois singulière. Ce qui me paraît ineffable, je le mettrais non pas dans chaque peinture, mais dans ce qui l'a provoquée, à savoir, si l'on prend l'exemple de Cézanne, dans ce retour permanent sur

l'objet de la peinture, comme s'il y avait un inépuisable à dire. Il y a une sorte d'approximation tenace, à la faveur d'une autre perspective, d'un autre profil, chaque fois différents. Ainsi le signifié "Montagne Sainte-Victoire", si l'on peut dire, est une exigence de signifier plus. J'insisterais là sur l'injonction ineffable et l'effectuation chaque fois singulière" (2017, p. 205).

p. 206: "Le livre entier, par-delà sa grande technicité, est un hommage rendu à un entendement militant qui, dit le dernier chapitre, 'réorganise le monde en termes d'œuvres et les œuvres en termes de monde' (241)" (1975a, p. 291).

p. 206: "La première tâche est de surmonter l'opposition entre dénotation et connotation et d'inscrire la référence métaphorisée dans une théorie de la *dénotation généralisée*" (1975a, p. 290).

p. 207: "L'excellence esthétique est une excellence cognitive. Il faut aller jusqu'à parler de vérité de l'art, si l'on définit la vérité par la 'convenance' avec un corps de théories et entre hypothèses et données accessibles, bref par le caractère 'approprié' d'une symbolisation. Ces traits conviennent aussi bien aux arts qu'au discours" (1975a, p. 291).

p. 207, nota 168: "La dénotation doit être définie d'emblée de façon assez large, de manière à subsumer ce que fait l'art, à savoir représenter quelque chose, et ce que fait le langage, à savoir décrire. Dire que représenter est une manière de dénoter, c'est assimiler la relation entre un tableau et ce qu'il dépeint à la relation entre un prédicat et ce à quoi il s'applique" (1975a, p. 292); "[...] La métaphore est atteinte au moyen d'exemples où il est dit que tel tableau qui *possède* la couleur grise *exprime* la tristesse" (1975a, p. 295); "'L'objet et ses aspects dépendent de l'organisation; et les étiquettes de toutes sortes sont les outils d'organisation'. 'Représentation ou description, par la manière dont elles classent ou sont classées, sont aptes à faire ou à marquer des connexions, à analyser des objets, bref à organiser le monde'" (Goodman apud Ricœur, 1975a, p. 294);

pp. 207-208: "[A métaphore] développe son pouvoir de réorganiser la vision des choses lorsque c'est un "règne" entier qui est transposé: par exemple les sons dans l'ordre visuel; parler de la sonorité d'une peinture, ce n'est plus faire émigrer un prédicat isolé, mais assurer l'incursion d'un règne entier sur un territoire étranger; le fameux "transport" devient une migration conceptuelle, telle une expédition outre-mer avec armes et bagages. [...] Finalement, si tout langage, si tout symbolisme consiste à "refaire la réalité", il n'est pas de lieu dans le langage où ce travail se montre avec plus d'évidence: c'est lorsque le symbolisme transgresse ses bornes acquises et conquiert des terres inconnues que l'on comprend les ressorts de son règne ordinaire (1975a, pp. 297-298); "Une peinture exprime des propriétés qu'elle exemplifie métaphoriquement en vertu de son statut de symbole pictural: 'Les peintures ne sont pas plus à l'abri de la force formatrice du langage que le reste du monde, quoiqu'elles-mêmes, en tant que symboles, exercent aussi une force sur le monde, y compris le langage' (88). C'est ainsi que *Languages of Art* rattache par de solides amarres la métaphore verbale et l'expression métaphorique non verbale au plan de la référence" (Goodman apud Ricœur, 1975a, pp. 299-300).

p. 208: "[...] dans la mesure où elles sont 'appropriées', c'est-à-dire dans la mesure où elles joignent la convenance à la nouveauté" (1975a, pp. 300-301);

p. 208: "[...] deviendront progressivement des remaniements profonds, à mesure qu'ils affecteront le fond de pragmatisme et de nominalisme de l'auteur" (*Ibid.*).

p. 208: “Comme chez Aristote, la métaphore n'est pas, pour Nelson Goodman, une figure de discours parmi d'autres, mais le principe de transfert commun à tous [...]” (1975a, p. 299).

p. 209: “Si une telle conception n'a aucune peine à rendre compte de la danse des étiquettes, aucune essence n'offrant de résistance au ré-étiquetage, en revanche elle rend plus difficilement compte de la sorte *de justesse* que semblent comporter certaines trouvailles du langage et des arts. C'est ici que, pour ma part, je prends mes distances à l'égard du nominalisme de Nelson Goodman. La “convenance”, le caractère “approprié” de certains prédicats verbaux et non verbaux ne sont-ils pas l'indice que le langage a non seulement organisé autrement la réalité, mais qu'il a rendu manifeste une manière d'être des choses qui, à la faveur de l'innovation sémantique, est portée au langage? L'énigme du discours métaphorique c'est, semble-t-il, qu'il “invente” au double sens du mot: ce qu'il crée, il le découvre; et ce qu'il trouve, il l'invente. Ce qu'il nous faut donc comprendre, c'est l'enchaînement entre trois thèmes: dans le discours métaphorique de la poésie la puissance référentielle est jointe à l'éclipse de la référence ordinaire; la création de fiction heuristique est le chemin de la redescription; la réalité portée au langage unit manifestation et création” (1975a, p. 301).

p. 210, nota 170: “Cela explique la réaction en sens inverse de ceux qui préconisent un retour à l'architecture pure, déliée de toute sociologie et de toute psychologie sociale, c'est-à-dire de toute idéologie. On se trouve alors en face d'une revendication tout à fait comparable à celle que les théoriciens du nouveau roman ont élevée, dans la célébration du langage, pour sa propre gloire, les ‘mots’ s'étant dissociés sans retour des ‘choses’ et la représentation cédant la place au jeu. Ainsi, narrativité et architecture suivent-elles des cours historiques similaires” (2016a, p. 27).

p. 211, nota 171: “[...] je dis que la peinture est triste, plutôt que gaie, *bien que* seuls les êtres sentants soient gais ou tristes. Il y a pourtant là une vérité métaphorique, car la méprise dans l'application de l'étiquette équivaut à la *réassignation d'une étiquette*, telle que triste convient mieux que gai. La fausseté littérale – par assignation fautive – est convertie en vérité métaphorique par réassignation d'étiquette” (1975a, p. 297).

p. 214: “It's always through an available syntax that we may grasp reality” (L19, p. 370).

pp. 214-215: “[...] there are some intermediary schemas, types, or typical perceptions that help us precisely to recognize, not only to cognize. It's quite possible that primary recognition does not exist at all” (L8, p. 151).

p. 215: “When the tension completely disappears, the metaphorical has become literal. In that sense the metaphorical vision of landscape has become a literal vision, and now tour books speak of the ‘beautiful landscape’ of an area, and so on. Abstract painting has to shatter the tradition of representational painting. The renewal of vision is now linked to the non-figurative. We can, though, keep returning to the museum and love Constable, because for us the tension remains between ordinary landscapes and painted landscapes. We are in this intermediary stage where we have assimilated the message which is no longer a shock, and on the contrary, we take pleasure in reasserting the kind of values we have already assimilated in spite of the fact that they remain marginal to our ordinary life. The pleasure that we have in works of art keeps providing the contrast with everyday life without puzzling us too much. It is a mixed pleasure. (I try to describe what I feel myself in the pleasure of recognizing.) We return to the works that we love. The kind of shock that we receive is not disquieting but comforting, because it's a part of our identity. Our identity is preserved also by this cultural media. We have a kind of fictional identity too which is not exhausted in our social roles.

We want to preserve this reserve of being which is documented by works that have become familiar without belonging to everyday life. The problem of the onlooker is not the same as that of the creator. Someone who tries to paint today has a very difficult problem, precisely because he cannot repeat Constable” (L18, pp. 361-362).

p. 216, nota 173: “There is a tendency, for instance, to say that art must no longer be a work. Artists do something and then destroy it, or there is no framework, or they put together objects of junk and say this is a work. There is a derision of the work and the rise of the anti-work. What is at stake is the concept of a durable work that can be displayed. There is a critique of the concept of a museum. The tradition is attacked at its roots because even in the transition from figurative to nonfigurative art, there was still the continuity of the concept of a work that must be achieved, must be complete. There is an attack against this sense of completion, claiming that this is still Platonist” (L19, p. 372).

p. 216: “Some utopias shatter the conventions of morality or of our social life. The notion of anti-work there is one of anti-power, an objection to bureaucracy and technocracy. There is an attempt to return to nature. Charles Fourier is an example of the explosion of a mad diffusion of passions against form. Some speak of the anti-work as the death of art (e.g., Debord). Transposing a remark by Althusser asking whether the death of philosophy is itself a philosophical death, I wonder whether the death of art is an artistic death. I don’t know whether the anti-work will lead to the death of an art. I don’t think so finally, because we see an aggressive return to a very descriptive form of painting in the careful paintings of Wyeth and others and in the naïve style of painting. We can never forecast” (L19, p. 373).

p. 217, nota 175: “In its least imaginative use, photography merely transposes the objective dimensions of the exterior world. I know that is not an accurate portrayal of photography, since the choice of angle, the light, the moment of the day, and so on introduce creative elements. Nevertheless, when photography was invented in the nineteenth century, it was mainly for the purpose of having copies of fleeting realities and preserving memories. It was mainly imitative in the sense of reproductive. Painting had to disconnect itself from photography because it could no longer be a representation of reality since we had photography. In his work on painting, Baudelaire develops at length a fight against photography. For him photography was a disaster. His idea was that it merely transposed the objective dimensions, proportions, shapes, and colors of things, and this was the awful model of reproductive imagination. Impressionism tried to beat photography where the latter cannot work by creating a new alphabet of colors capable of capturing the transient and the fleeting with the magic of hidden correspondences. Once more, reality was remade, with an emphasis on atmospheric values and light appearances” (L17, p. 337);

“Plus est large le retrait, plus est vif le retour sur le réel, comme venant de plus loin, comme si notre expérience était visitée d’infiniment plus loin qu’elle. Nous avons une sorte de contre-épreuve de cette hypothèse avec l’exemple de la photographie telle qu’elle est pratiquée par les amateurs, où c’est seulement un double du réel qui nous revient, qui revient à l’origine après un circuit trop court et, de ce fait, avec une prise sur notre monde infiniment moindre. Quant à la photographie d’art, elle se propose elle aussi, mais à un coût plus élevé, de s’affranchir de l’imitation, de la simple représentation, et construit elle aussi son objet, à la frontière, en quelque sorte, de la réduplication du réel” (1995, p. 264).

p. 218: “I would say that the painting is completely unreal when it is nonfigurative, because there is no reference that could be shown to be similar to what is painted. We are directed toward the feelings of the painter but to the extent that they have been externalized, first, in a real thing which is the canvas and the colors, and secondly, in an unreal thing, in what is meant by the painting. The painter has de-

realized himself. We are connected with the feelings of the painter, but as they have been externalized in the analogue and de-realized through the act of treating the canvas as the support of something unreal” (L14, pp. 283-284).

p. 220, nota 176: “Ce schématisation [de la fonction narrative] se constitue dans une histoire qui a tous les caractères d’une *tradition*. Entendons par là, non la transmission inerte d’un dépôt déjà mort, mais la transmission vivante d’une innovation toujours susceptible d’être réactivée par un retour aux moments les plus créateurs du faire poétique. Ainsi comprise, la *traditionalité* enrichit le rapport de l’intrigue au temps d’un trait nouveau. La constitution d’une tradition, en effet, repose sur le jeu de l’innovation et de la sédimentation. C’est à la sédimentation, pour commencer par elle, que doivent être rapportés les paradigmes qui constituent la typologie de la mise en intrigue. Ces paradigmes sont issus d’une histoire sédimentée dont la genèse a été oblitérée. Or, cette *sédimentation* se produit à des niveaux multiples, qui exigent de nous un grand discernement dans l’emploi du terme paradigmatique. [...] Si l’on englobe *forme*, *genre* et *type* sous le titre de *paradigme*, on dira que les paradigmes naissent du travail de l’imagination productrice à ces divers niveaux. Or ces paradigmes, issus eux-mêmes d’une innovation antérieure, fournissent des règles pour une expérimentation ultérieure dans le champ narratif. Ces règles changent sous la pression de nouvelles inventions, mais elles changent lentement et même résistent au changement, en vertu même du processus de sédimentation. [...] l’innovation reste une conduite gouvernée par des règles: le travail de l’imagination ne naît pas de rien. Il se relie d’une manière ou d’une autre aux paradigmes de la tradition. Mais il peut entretenir un rapport variable à ces paradigmes” (1983, pp. 106-108).

p. 223, nota 181: “Images are pictures, first, because they impose themselves. As has often been contended, images have an independent career. It’s a mental career but still an independent career like photographs, which may fade, be destroyed, or be burned, in the same way as we may lose a memory” (L18, p. 155).

p. 226: “Perhaps I have the real fiction when the referent is itself nothing. It’s not only the kind of presence that is affected by absence, but there is no reference that can be shown. In the situation where I wait for my friend Peter at the station, he is absent, but he also has a referent that belongs to the perception of the other. By contrast, when I have to do with a fiction, I have a real unreal, a genuine unreal. I am drawn beyond the painting not elsewhere but to the absolutely nowhere” (L14, p. 283).

p. 226, nota 185: “I should add only that then I’m led to return to reality with new models for perhaps reshaping it. Here the imagination would have a function not only of evasion but of reorientation. This is similar to the utopia, because the utopia will redirect action in new ways; it’s not only a kind of escape. The nowhere is a starting point toward a new position in reality. My claim is that this positive counterpart of the image can be seen only with fictions. Fictions may produce a new reality, because they don’t reproduce a previous reality. They are not bound by an original that precedes them. Perhaps, though, it’s always easier to offer a theory of reproductive imagination than of the productive imagination, because the latter presents difficulties of its own. I am convinced that Sartre has solved some of the difficulties of a theory of productive imagination by providing a general theory of the unreal on the basis of a limited phenomenology of the absent. [...] With the theory of absence, we are caught in the referent that is already there in the original. When the image has no original, then fiction provides an original of its own” (L14, pp. 284-285).

p. 228, nota 187: “Le problème est de savoir s’il peut y avoir une création qui ne soit pas une anticipation de sa propre réception. [...] Il y a une sorte de *Nachträglichkeit*, comme un ‘après coup’

qui marque finalement la victoire de la monstration sur le méconnu. [...] Une rupture de la succession résulte de cette anticipation rétrospective qui fait que c'est au futur antérieur que la création aura été temporellement reçue: il aura été vrai que cette œuvre avait la destination de la monstration et donc de la rencontre et de la reconnaissance" (2017, p. 196).

Considerações Finais

p. 233: "Ici, je m'appuierai sur le livre de George Steiner sur le langage, *Après Babel*. La destination unique et peut-être même primordiale du langage, dit-il, n'est pas la communication, mais consiste à faire apparaître son caractère énigmatique, son caractère profondément privé et finalement aux confins de l'indicible. D'où le paradoxe que le travail de langage conduit à l'autre opposé de la communication: vers le secret. Relions maintenant cette remarque à la question qui suit, sur la vérité. Si nous prenons comme modèle de vérité la vérité physique, nous avons un problème de référent: le discours que je tiens est-il adéquat au référent? Avec les affaires humaines en général, y compris les problèmes de l'âme, la vérité n'a pas du tout ce sens-là. Nous parlerons de 'manifestation' (terme heideggérien, mais qui n'est pas forcément lié à sa philosophie), qui consiste dans le passage du caché à l'ouvert. Donc, il s'agit de transformer l'opacité fermée en opacité ouverte" (2016, p. 26).

p. 236, nota 194: "La réalité reste une référence, sans jamais devenir une contrainte. C'est pourquoi l'œuvre d'art peut être soumise à des critères purement intrinsèques, sans que jamais interfèrent, comme chez Platon, des considérations morales ou politiques, et surtout sans que pèse le souci ontologique de proportionner l'apparence au réel. En renonçant à l'usage platonicien de la mimésis qui permettait de tenir même les choses naturelles pour des imitations de modèles éternels et d'appeler une peinture imitation d'imitation, Aristote s'est imposé de n'user du concept d'imitation de la nature que dans les limites d'une science de la composition poétique qui a conquis sa pleine autonomie. C'est dans la composition de la fable que doit se lire le renvoi à l'action humaine qui est ici la nature imitée" (1975a, p. 60).