

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS  
Programa de Pós-graduação em Direito

*A NARRAÇÃO E A DESCRIÇÃO: UMA ANÁLISE DO POSITIVISMO E DO PÓS-  
POSITIVISMO A PARTIR DA LITERATURA*

Rogério Monteiro Barbosa

Belo Horizonte  
2008

FICHA CATALOGRÁFICA  
Elaborada pela Biblioteca da  
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Barbosa, Rogério Monteiro

A narração e a descrição: uma análise do positivismo e do póspositivismo a partir da literatura / Rogério Monteiro Barbosa - Belo Horizonte, 2008.  
107f.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Campos Galuppo  
Dissertação (mestra do) - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de Pós Graduação em Direito.  
Bibliografia.

1. Direito. 2. Literatura. 3. Positivismo jurídico. 4. Abordagem interdisciplinar do conhecimento. 5. Narração. 6. Descrição (Retórica). L Galuppo, Marcelo Campos. 11. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós Graduação em Direito. M. Título.

CDU: 340.11

Rogério Monteiro Barbosa

*A NARRAÇÃO E A DESCRIÇÃO: UMA ANÁLISE DO POSITIVISMO E DO PÓS-POSITIVISMO A PARTIR DA LITERATURA*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Direito da Faculdade Mineira de Direito da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Teoria do Direito,.

Dissertação defendida e aprovada, com a média final\_\_\_\_\_, em\_\_\_\_\_ de fevereiro de 2008, pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes Professores:

---

Prof. Dr. Marcelo Campos Galuppo (orientador)

---

Prof. Dr. Marcelo Andrade Cattoni de Oliveira

---

Prof. Prof. Dr. Germano Schwartz

Aos meus pais e ao meu irmão, André

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer aos funcionários da secretaria do Programa de Pós-Graduação em Direito da PUC – Minas, pela convivência fraterna.

A todos que contribuíram como o debate nas reuniões no Automóvel Clube.

Ao professor Antonio Loureiro, amigo e companheiro de toda a minha família.

À amiga Edileia Duarte, pelo cuidado e pelo carinho.

Ao Dr. Marcio Aristeu, inspiração de dignidade.

A Maria Teresa, que só por um acaso não é minha irmã.

Aos amigos Eder Rodrigues, Marcelo Moura, Marius Carvalho e Sávio Aguiar, pelo companheirismo constante.

Aos amigos de minha turma de mestrado, especialmente, Bernardo Maranhão, Camila Cardoso e Juarez Monteiro. Foi uma alegria e uma grande satisfação conviver com vocês.

Ao professor Elias Costa, pela bondade e pela preciosa revisão.

Aos professores Audemaro Goulart e Marcia Moraes, do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUC – Minas, que gentilmente, ajudaram-me a iniciar meus estudos em literatura.

Ao professor Marcelo Cattoni, pelas provocações intelectuais e pela generosidade e disponibilidade em sempre me ajudar.

À professora Maria de Fátima Freire de Sá, por um exemplo de equilíbrio, de comprometimento e de delicadeza com a vida.

Ao professor Fernando José, Pela amizade, pela confiança, pela motivação e pelo dialogo constante.

Ao meu orientador, professor Marcelo Galuppo, por permitir que eu aprendesse com ele, por ser um exemplo profissional, mas, principalmente, por aceitar minha amizade, fazendo de mim uma pessoa melhor. Muito obrigado.

Aos meus pais, ao Dr. Mozart Smyth e ao meu irmão, André. Devo tudo a vocês. Muito obrigado por existirem em minha vida.

## RESUMO

A obra de Ricoeur, *Tempo e Narrativa*, é uma proposta de estabelecer uma síntese para a diversidade temporal através da narrativa. Para isso, o autor parte de dois textos básicos: o capítulo XI do livro *Confissões*, no qual Santo Agostinho discute as aporias do conceito do tempo e da *Poética* de Aristóteles. O presente artigo é uma tentativa de extrair de *Tempo e Narrativa* o suporte teórico imprescindível para desenvolver o argumento a favor da narrativa jurídica. Para solucionar os enigmas do tempo surgidos na obra agostiniana, Ricoeur desenvolverá, a partir do texto aristotélico, sua teoria da tríplice mimese. A mimese I é o mundo prático ainda não explorado pela atividade poética, portanto, ainda não narrado. Mas, como se verá, esse mundo já está impregnado de uma pré-narratividade que servirá de referência para o ato de construção poética (configuração), a mimese II. Todavia, a mimese não se encerra no ato de configuração (o mundo do texto), mas sim na atividade de leitura, ou, como diz Ricoeur, no ato de refiguração, a mimese III. Dessa forma, há um percurso que parte do mundo da vida, ainda não narrado (ou pré-narrado), passa pela configuração da trama e encontra o mundo da vida do leitor. Considerado como uma narrativa, no Direito, tanto o cientista quanto o cidadão comum adotam a perspectiva interna de quem participa de uma prática argumentativa, característica que lhe é peculiar, pois ao contrário do que pensam os positivistas, apenas internamente o Direito pode ser conhecido, criticado e reconstruído. Caso contrário, o Direito será tratado como uma ciência natural, o que os positivistas acabam fazendo. Veremos que a narrativa está presente no Direito tanto em sua fase de justificação das normas, quanto em sua aplicação.

Palavras – chave: Direito; Literatura; Mimese; Narrativa; Ricoeur

## ABSTRACT

Ricoeur's work, *Time and Narrative* is a proposition to establish a synthesis for time diversity through narrative. In order to accomplish this task, the author takes two basic texts: chapter XI from *Confessions*, in which Saint Augustine discusses the aporiai of the concept of time, and Aristotle's *Poetics*. This essay is an attempt to extract from *Time and Narrative* the essential theoretical support to develop the arguments in favor of legal narrative. In order to solve the puzzles of the time, suggested by the Augustinian work, Ricoeur develops, based on Aristotle's text, his theory of triple mimesis. Mimesis I is the practical world, which hasn't been explored yet by the poetic activity, therefore, hasn't been narrated yet. However, as one may see, this world is already full of pre-narrative activity which will work as reference to the act of poetic construction (configuration): mimesis II. However, the mimesis isn't over with the act of creation, configuration (the world of the text), but by the act of reading, in Ricoeur's words, the reconfiguration: mimesis III. Thus, there is a path, that starts in the lifeworld, not yet narrated (or pre-narrated), goes through the plot and meets the reader's lives. The mimesis I and the mimesis II, transferred the world of Law, mean a prior moment: when a community hadn't created its institutions, the moment when those were created and the process of globalization of the ideas of 'good life'. Thus, both, the legislative process and the foundation of political and legal institutions, represent the weave of legal intrigue, the mimesis II. By Mimesis III, we achieve a stage in the construction of Law which begins with the institutionalization of the rules that legitimate the power and continues with the legislative process assuring, to the entire legal community, an opening to the methodology of creating rules. However, legal mimesis II doesn't end the narrative of Law, as we haven't reached its point of arrival yet. By Mimesis II, we have just reached the end of that stage which, in Law, is the formation of the speeches of justification for the legal rules. Similarly to the concept of mimesis III, there is, in Law, a moment of application that can't be understood as the text, but keeps close relationship with it. That would be the speech of application. Therefore, Law is intended to be characterized as a narrative.

Key words : Law, Literature Mimesis, Narrative, Ricoeur.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>9</b>
<b>2</b>	<b>UMA ANÁLISE DA CONTRIBUIÇÃO DA LITERATURA PARA O DIREITO</b> .....	<b>13</b>
	<b>2.1 A narração e a descrição</b> .....	<b>28</b>
<b>3</b>	<b>DA VIDA NARRÁVEL À NARRAÇÃO DA VIDA HUMANA</b> .....	<b>42</b>
	<b>3.1 A unidade da vida humana e a questão da narrativa para MacIntyre</b>	<b>42</b>
	<b>3.2 Uma leitura de Tempo e narrativa de Ricoeur</b> .....	<b>54</b>
	<b>3.2.1 A relação entre o tecer da intriga e a atividade mimética</b> .....	<b>56</b>
	<b>3.2.2 As três concepções de mimese na obra de Ricoeur</b> .....	<b>60</b>
	<b>3.2.2.1 Mimese I</b> .....	<b>62</b>
	<b>3.2.2.2 Mimese II</b> .....	<b>68</b>
	<b>3.2.2.3 Mimese III</b> .....	<b>73</b>
<b>4</b>	<b>A DESCRIÇÃO E A NARRAÇÃO NO DIREITO: O POSITIVISMO JURÍDICO E O PÓS-POSITIVISMO</b> .....	<b>83</b>
	<b>4.1 A narração no Direito</b> .....	<b>91</b>
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>104</b>
<b>6</b>	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>106</b>



## 1 INTRODUÇÃO

Na presente pesquisa pretendo analisar a relação entre a teoria literária e o Direito, mais especificamente a conexão entre a díade descrição/narração e o Positivismo e o Pós – Positivismo Jurídico. Por um lado, no Positivismo, há a pretensão de se formular proposições normativas que descrevam o Direito. Por outro, no Pós – Positivismo, as proposições podem ser compreendidas narrativa e prescritivamente.

Como essa pesquisa procura correlacionar duas áreas de saber que possuem métodos e teorias próprios, no primeiro capítulo problematizarei o aspecto metodológico que tem predominado no mundo acadêmico para fundamentar, a partir do método utilizado, a hipótese que desenvolvi no trabalho. Em outros termos, será uma investigação sobre os estudos meramente disciplinares que restringem as pesquisas científicas unidirecionalmente e que, por isso, tornam-se insuficientes face a complexidade da vida. Dessa forma, espero demonstrar a importância das pesquisas multi, inter e transdisciplinares. Pelos motivos que serão apresentados, no caso do presente trabalho, trata-se de uma pesquisa interdisciplinar. Além de defender a necessidade desse entrelaçamento de saberes em todas as áreas, terei a oportunidade de justificar a opção de pesquisar o Direito a partir da Literatura.

No mesmo capítulo, em razão do entrelaçamento que estou propondo, verificarei a possibilidade de definir a Literatura para que a interdisciplinaridade seja estabelecida com algum conhecimento inicial sobre o que se está sendo relacionado com o Direito. Definição que, como veremos, encontra muita dificuldade, devido à variação que o termo possui para épocas e enfoques diferentes, o que não significará restrição ao trabalho, já que, como sabemos, também no Direito há divergência quando se procura defini-lo, mas que, obviamente, não impede que inúmeras pesquisas sejam realizadas a seu respeito. Sendo assim, subjacente a essa dificuldade ficará mais um exemplo de como o Direito se assemelha à Literatura (DWORKIN, 2005, 217 – 251).

A terceira parte do capítulo contém o problema e a hipótese dessa pesquisa. A partir da análise feita por Lukács acerca da descrição e da narração, poderei expor as características do método descritivo, como ausência da temporalidade, naturalização do

ser humano, distanciamento e “posição de observador” de quem descreve, que são consideradas problemáticas, já que inadequadas ao objeto a que se dedicam, a saber, a vida humana. Características que, como veremos, o Positivismo Jurídico reproduz. Por outro lado, demonstrarei como na narração, além de não haver esses traços, também encontramos o modo mais adequado para a Literatura expressar a riqueza e a complexidade de nossas vidas. Com efeito, reconhecendo a superioridade da narração sobre a descrição na teoria literária, como demonstrarei, também o Direito será melhor caracterizado se reconhecido como mais uma das narrativas existentes.

O segundo capítulo aprofundará a discussão sobre a narração. Se com Lukács terá sido possível examinar as razões que levam a narração a ser considerada superior à descrição como forma de expressão literária, a partir de MacIntyre, o exame acerca dessa superioridade será direcionado à própria vida humana. Em outros termos, não discutirei a narração como modo de manifestação artística, mas como modo de existência humana. A análise de MacIntyre visa a demonstrar como a idéia de eus não situados em contextos e histórias concretos é uma idéia preconceituosa e inapropriada, já que o sentido da vida humana só pode ser concebido narrativamente.

De certa forma, o segundo autor analisado neste mesmo capítulo, Paul Ricoeur, estabelece uma conexão entre os pensamentos de Lukács e MacIntyre. Afirmo isso porque na obra de Ricoeur há uma permanente análise da relação entre o mundo prático e o mundo da obra literária.

A obra de Ricoeur, *Tempo e Narrativa*, é uma proposta de estabelecer uma síntese para a diversidade temporal através da narrativa. Para isso, o autor parte de dois textos básicos: o capítulo XI do livro *Confissões*, no qual Santo Agostinho discute as aporias do conceito do tempo e da *Poética* de Aristóteles. O leitor que conhece *Tempo e Narrativa* possivelmente sentirá falta da análise e de vários comentários que, propositalmente, deixei de fazê-los. Aliás, se pretendesse analisar essa obra na íntegra, em virtude de sua complexidade, seria preciso a ela me dedicar com exclusividade, o que não era meu objetivo. Minha intenção foi a de extrair de *Tempo e Narrativa* apenas o suporte teórico que me pareceu imprescindível para desenvolver o argumento a favor da narrativa. Mas procurei, apesar da omissão de muitas partes, manter-me fiel à proposta do autor. Espero que tenha conseguido.

Para solucionar os enigmas do tempo surgidos na obra agostiniana, Ricoeur desenvolverá, a partir do texto aristotélico, sua teoria da tríplice mimese, que é o que mais me interessa em sua obra. A mimese I é o mundo prático ainda não explorado pela atividade poética, portanto, ainda não narrado. Mas, como veremos, esse mundo já está impregnado de uma pré-narratividade que servirá de referência para o ato de construção poética (configuração), a mimese II. Todavia, a mimese não se encerra no ato de configuração (o mundo do texto), mas sim na atividade de leitura, ou, como diz Ricoeur, no ato de refiguração, a mimese III. Dessa forma, há um percurso que parte do mundo da vida, ainda não narrado (ou pré-narrado), passa pela configuração da trama e encontra o mundo da vida do leitor.

Por fim, no capítulo terceiro procurarei extrair dos capítulos anteriores os argumentos suficientes para mostrar como o Direito pode aprender com a Literatura.

Apresentei os aspectos que considero problemáticos no Positivismo Jurídico, principalmente a questão de seus enunciados descritivos. Ao mesmo tempo, procurei apontar, através do Pós-Positivismo, o Direito como uma narrativa, dentre tantas outras que existem na vida, mas com suas características específicas que serão demonstradas. Considerado como uma narrativa, no Direito, tanto o cientista quanto o cidadão comum adotam a perspectiva interna de quem participa de uma prática argumentativa, característica que lhe é peculiar, pois ao contrário do que pensam os positivistas, apenas internamente o Direito pode ser conhecido, criticado e reconstruído. Caso contrário, o Direito será tratado como uma ciência natural, o que os positivistas acabam fazendo.

Veremos que a narrativa está presente no Direito tanto em sua fase de justificação das normas, quanto em sua aplicação.

Considero que há em meu trabalho uma tentativa de se levar a sério a proposta de Dworkin para os juristas estudarem a interpretação literária (DWORKIN, 2005, 221). Especificamente em meu caso, não abordei diretamente a interpretação literária, mas a teoria da narração e da descrição. De qualquer forma, entendo ter sido um desenvolvimento de sua proposta.

Para finalizar esta introdução, gostaria de invocar a defesa da narrativa feita por Barthes em um de seus consagrados artigos:

Inumeráveis são as narrativas do mundo. Há em primeiro lugar uma variedade prodigiosa de gêneros, distribuídos entre substâncias diferentes, como se toda matéria fosse boa para que o homem lhe confiasse suas narrativas: a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopéia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura (recorde-se a Santa Úrsula de Carpaccio), no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, no *fait divers*, na conversação. Além disto, sob estas formas quase infinitas, a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades: a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há em parte alguma povo algum sem narrativa: todas as classes, todos os grupos humanos tem suas narrativas, e freqüentemente estas narrativas são apreciadas em comum por homens de cultura diferente, e mesmo oposta: a narrativa ridiculariza a boa e a má literatura: internacional, trans-histórica, transcultural, a narrativa está aí, como a vida (BARTHES, 1971, p. 18).

Como veremos, a narrativa está aí, também no Direito.

## 2 UMA ANÁLISE DA CONTRIBUIÇÃO DA LITERATURA PARA O DIREITO

Com o advento da Modernidade e o desencantamento do mundo, o saber científico passou a ocupar um papel importante. Por um lado, propiciou uma melhoria das condições de vida, mas, por outro, foi, crescentemente, colocando a vida do planeta em risco<sup>1</sup>. Ao mesmo tempo, houve uma tendência irrefreável à ramificação radical do saber e à ultra-especialização do sujeito cognoscente (DOMINGUES, 2005, p. 18). Por um lado, o mundo foi fragmentado em partes, as menores possíveis, para ser conhecido e dominado, por outro, precisou-se de *experts*<sup>2</sup> para dar conta dessa realidade fragmentada. A partir de então, a única abordagem metodológica cabível foi a disciplinar. No entanto, mesmo que a ciência especializada tenha avançado vertiginosamente, como já mencionado, o certo é, e cada vez isso vai ficando mais claro no mundo científico, que o mundo de nossa experiência não é disciplinar. Vivemos em um mundo misturado e muito complexo.

Além desse reducionismo cognitivo que se torna míope frente à mistura da vida, há um outro aspecto que problematiza o conhecimento disciplinar. Na atualidade, devido à enorme quantidade de publicações científicas, o especialista não consegue acompanhar nem mesmo a evolução do conhecimento em sua própria área de conhecimento<sup>3</sup>. Em outras palavras, diferentemente do que ocorreu com os antigos, para quem o saber enciclopédico era possível, hoje ele é, absolutamente inviável. E é exatamente por isso que, para Ivan Domingues, se no início da modernidade o saber

---

<sup>1</sup> Esse é o entendimento de Rubem Alves (2004). Segundo ele, desde que a ciência surgiu, apesar de sua pretensa superioridade sobre o senso comum, ela tem “apresentando sérias ameaças à nossa sobrevivência” (2004, p. 21)

<sup>2</sup> Segundo Weber, podemos correlacionar o tipo de dominação burocrática que caracteriza a modernidade (WEBER, 2002, p. 57 – 58) com a figura do especialista: “Atrás de todas as discussões atuais sobre os fundamentos do sistema educacional encontra-se, em algum ponto decisivo, sempre a luta, condicionada pelo avanço irrefreável da burocratização de todas as relações de dominação públicas e privadas e pela importância cada vez maior do conhecimento especial, entre o tipo do “homem especializado” e a antiga idéia do “homem culto” (WEBER, 2004, p. 232)

<sup>3</sup> Ivan Domingues exemplifica essa proliferação da produção científica com números que são impressionantes. Enquanto que na Idade Média, na biblioteca da Sorbonne, havia 1338 livros, sendo a maior da França, a biblioteca do congresso norte-americano, no fim dos anos 90 possuía cerca de 23 milhões de exemplares. (2005, p 27-28). Além disso, também no fim dos anos 90, havia mais de 10.000 disciplinas e campos de conhecimento. (DOMINGUES, p. 18)

generalista perdeu espaço para o saber especializado, hoje, necessariamente, vivemos o contrário: vivemos o momento do “fim do especialista, depois do fim do generalista iniciado no princípio dos tempos modernos, em razão do surgimento e cristalização da especialidade disciplinar”( 2005, p. 19). E embora ainda vivamos em ambientes acadêmicos altamente disciplinares, sobre a figura do *expert* não paira mais a confiança de até há pouco tempo atrás. E em virtude desses dois fatores conjugados, o mundo que não se apresenta reduzido a uma única visão e à multiplicação da produção intelectual, surgiu a percepção da necessidade de se aproximar os vários saberes para suprirem a lacuna surgida entre as ciências unidirecionais e o mundo que não se reduz uma única abordagem. Mas ao mesmo tempo, não podemos prescindir das conquistas alcançadas pelas pesquisas disciplinares. Para encurtar esse abismo, tem-se tentado uma nova forma de se fazer pesquisa por meio de abordagens que contemplem um novo campo de pesquisa no qual os saberes encontram-se cruzados. Como diz Ivan Domingues:

a saída será buscada, como alternativa à pulverização do saber e à ultra-especialização disciplinar, justamente na aproximação das disciplinas e campos do conhecimento, gerando as abordagens multi, inter e transdisciplinares, sendo, das três, mais recente a última, cujo nome foi criado na França e mal existindo como nome ou jargão no mundo anglo-saxão, onde aparece como neologismo, e mesmo galicismo (DOMINGUES, 2005, p. 19)<sup>4</sup>

E esse cruzamento de saberes passa a ser fundamental no processo de conhecimento da ciência contemporânea. Após a redução epistemológica do início da modernidade, operada por Descartes em seu *Discurso sobre o método* (1973), no século XXI, surgiu a necessidade de um cruzamento de olhares. Não se pode mais, a não ser que se insista na excessiva compartimentalização do mundo, acreditar que a visão monocular da ciência será capaz de compreender nossos dias que têm, como

---

<sup>4</sup> Na experiência multidisciplinar há uma aproximação de teorias com a manutenção da distinção dos métodos. Os campos dos saberes, apesar da cooperação, permanecem incólumes e imunes ao contato. Exemplo: projeto Manhattan para a criação da bomba atômica. Na interdisciplinar, há aproximação de campos disciplinares, mas também há compartilhamento de metodologias, gerando uma nova disciplina. Exemplos: a bioquímica e o estruturalismo. Já na pesquisa transdisciplinar há fusão e não apenas compartilhamento, tanto de método como de teoria, também fazendo surgir uma nova disciplina. Exemplo: não há. O mais próximo que chego foi a Escola de Sagres, encarregada na construção de caravelas, ligadas às descobertas da América (DOMINGUES, 2005, p. 22-25).

uma de suas características, além da “mistura” já mencionada, um acelerado processo de mutação<sup>5</sup> que dificulta ainda mais a apreensão unidisciplinar da ciência.

Ao mesmo tempo em que essas novas abordagens fazem girar as disciplinas, promovendo, ora um fecundo aprendizado, ora um novo campo ou disciplina, o sujeito do conhecimento também se modifica. Ao contrário do solipsismo cartesiano, nessas abordagens surgem a dialogicidade e a intersubjetividade subjacentes à formação do conhecimento. Esse é também o entendimento de Gustin e Dias: “o propósito atual deve se dedicar à passagem de uma razão centrada no sujeito e no paradigma da consciência à razão comunicacional e ao paradigma da intercompreensão e da transcompreensão” (GUSTIN; DIAS, 2006, p. 19). Em uma pesquisa que não seja exclusivamente monodisciplinar, o intercâmbio e a colaboração entre pesquisadores de várias áreas é absolutamente indispensável. Daí a necessidade de se superarem as barreiras que podem impedir o contato entre os diferentes departamentos nas universidades. O presente trabalho é uma tentativa de se realizar essa superação. De tantos contatos epistemológicos possíveis, aqui se tenta uma aproximação entre Direito e Literatura. Por hora, interessa evidenciar, a partir da Literatura e não do Direito, como aquela pode ser uma das melhores formas de aperfeiçoarmos nosso olhar sobre o nosso mundo.

Barthes, ao analisar os lugares do poder, encontra-o, em suas multifárias expressões, inscrito na linguagem ou, mais precisamente, como diz, na língua (BARTHES, 2004, p. 12). Após dizer que a língua é fascista e considerar ser problemática a liberdade (entendida como subtração ao poder e como não - submissão de ninguém ao mesmo), dirá que só nos resta trapacear “a” e com a língua (2004, p. 16). Segundo o semiólogo, tal tarefa de rebeldia que permita algum tipo de escape do poder abarcador que a língua possui cabe à Literatura. Para ele, combater a ideologia e o poder que estão sempre presentes na língua, só será possível em seu próprio interior,

---

<sup>5</sup> Não se pretende a extinção dos ramos do saber. O que se propõe é a aproximação. Não se negam conquistas das pesquisas disciplinares. Por outro lado, em um mundo tão complexo como o em que vivemos, com a necessidade de legitimação jurídica que envolve série de fatores, ainda fará sentido uma ciência do direito que se pretende impermeável a outros saberes como é a proposta da Teoria Pura do Direito, de Hans Kelsen?

através da Literatura. Para ele isso é possível em virtude do que considera como Literatura: o próprio texto:

isto é, o tecido dos significantes que constitui a obra, porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque *é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada*: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro. Posso portanto dizer, literatura, escritura ou texto. As forças de liberdade que residem na literatura não dependem da pessoa civil, do engajamento político do escritor que, afinal, é apenas um “senhor” entre outros, nem mesmo do conteúdo doutrinal de sua obra, mas do trabalho de deslocamento que ele exerce sobre a língua [...]. o que tento visar aqui é uma responsabilidade da forma: mas essa responsabilidade não pode ser avaliada em termos ideológicos e por isso as ciências da ideologia sempre tiveram tão pouco domínio sobre ela (BARTHES, 2004, p. 17, grifo meu)

Ademais, como já mencionado, a ciência surgida com a modernidade, em razão de sua superespecialização e de seu caráter disciplinar, tornou-se um saber fetichizado e arrogante. Mas como Barthes nos diz, na Literatura esse problema é resolvido, já que ela “faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles; ela lhes dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso. Por um lado, ele permite designar saberes possíveis – insuspeitos, irrealizados: a Literatura trabalha nos interstícios da ciência” (BARTHES, 2004, p. 18). Além disso, se por um lado, a ciência pretende-se universal, por outro, a vida é particular. Do mesmo modo, se “a ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a Literatura nos importa” (BARTHES, 2004, p. 19). Sendo assim, fica justificado, pela própria Literatura, a opção interdisciplinar deste trabalho.

Mas se há essa diferença significativa entre um saber fetichizado e um saber que promove deslocamentos e desvios, talvez uma aproximação entre ambas, ciência e Literatura, fosse problemático, já que correríamos o risco de vermos a ciência querendo dominar a Literatura. Barthes também comenta essa possível aproximação entre ciência e Literatura para defender uma necessária distância<sup>6</sup> entre ambas, já que há uma grande diferença entre o saber pronunciado pelo discurso da ciência (o saber é um enunciado) e o do discurso da Literatura (o saber é uma enunciação) (BARTHES, 2004,

---

<sup>6</sup> Não visa, porém, a colocar cientistas de um lado e escritores de outro. Convida-nos a uma festa, pois, onde houver escritura pode haver sabor: “*saber e sabor* têm, em latim, a mesma etimologia” (BARTHES, 2004, p. 21). Entretanto, uma certa distância é necessária para que a literatura possa continuar com seus deslocamentos e com seus desvios. Mas cientistas e escritores podem desfrutar, juntos, dessa festa de sabores. Como veremos adiante com Lukács, um dos problemas surgidos com o advento do Capitalismo foi tentar fazer da Literatura uma ciência natural.



p. 20). A diferença desses saberes é que o enunciado, objeto da lingüística, portanto da ciência,

é dado como o produto de uma ausência do enunciador. A enunciação, por sua vez, expondo o lugar e a energia do sujeito, quiçá sua falta (que não é sua ausência), visa o próprio real da linguagem; ela reconhece que a língua é um imenso halo de implicações, de efeitos, de repercussões, de voltas, de rodeios, de redentes; ela assume o fazer ouvir um sujeito ao mesmo tempo insistente e insituável, desconhecido e no entanto reconhecido segundo uma inquietante familiaridade: as palavras não são mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: *a escritura faz do saber uma festa* (BARTHES, 2004, p. 20 - 21)

O que pretendo fazer neste trabalho é buscar uma aproximação entre elas. Se trouxe o pensamento de Barthes, foi com a intenção de demonstrar a relevância que a Literatura pode ter para lidarmos com a ciência, o que não é negado por Barthes, e, em nosso caso, especificamente com a ciência do Direito. Através de uma análise da teoria da narração, portanto com o método da Literatura, tentarei mostrar como o Direito se caracteriza como uma narrativa. Sendo assim, conforme explicado anteriormente, trata-se de uma abordagem interdisciplinar<sup>7</sup>.

Mas se a Literatura pode ser tão valiosa, se ela pode ajudar a desfeticizar o saber jurídico, uma questão que emerge nesse contexto e que precisa ser cuidadosamente considerada é a seguinte: afinal, o que é Literatura?

Compagnon adverte-nos sobre um uso não problemático do substantivo “Literatura”, como se houvesse um consenso acerca do tema (COMPAGNON, 2006, p. 29) que, como veremos, realmente, não há. Entretanto, ainda que sabendo dos perigos e dos limites de quem se arrisca em novos caminhos que podem comprometer sua adequada compreensão, a partir do estudo de dois autores, Antoine Compagnon (2006) e Terry Eagleton (2003) buscarei posicionar-me sobre a possibilidade de se definir o que é Literatura.

A qualquer diletante que se fizesse a pergunta “o que é Literatura?”, a resposta mais provável seria identificá-la com a ficção (COMPAGNON, 2006, p. 39), como se apenas os textos que se distanciam do que consideramos “mundo real” fossem

---

<sup>7</sup> Ver nota 5.

Literatura. Mas identificar a Literatura com a ficção não é exclusivo do senso comum, já que especialistas também já o fizeram e ainda o fazem (EAGLETON, 2003, p. 1) No entanto, essa resposta corrente e simplificadora traz muitos problemas. O estudo da teoria literária demonstra que a própria compreensão do que vem a ser ficção e fato é extremamente mutável. O que em algum tempo foi considerado fato, hoje é ficção e vice-versa. (EAGLETON, 2003, p. 2). Do mesmo modo, nem tudo que é ficção é Literatura. Por exemplo: “As histórias em quadrinhos do Super-homem e os romances de Mill e Boon são ficção, mas isso não faz com que sejam geralmente considerados como Literatura” (EAGLETON, 2003, p. 2). Ou seja, não é por essa oposição que se conseguirá um critério distintivo.

Para Eagleton o critério que funciona como pedra de toque é a valorização que se faz da Literatura. Um texto é literário se ele é escrito com certa beleza: “de modo geral, as pessoas consideram como ‘literatura’ a escrita que lhes parece *bonita*” (EAGLETON, 2003, p. 14). Em seu entendimento, não se trata de verificar se o estilo de um texto é ou não belo, já que essa valoração seria muito relativa, mas se ele pode “ser *do tipo* considerado belo” (EAGLETON, 2003, p. 14). Por exemplo, um bilhete de ônibus jamais será considerado belo (EAGLETON, 2003, p. 14) ao passo que textos de Machado de Assis ou Paulo Coelho o seriam porque, em ambos, por mais que possa haver diferença de estilo, de profundidade e de temática, podemos aplicar nosso juízo estético, avaliando-os como textos que possuem algum tipo de beleza.

Eagleton esclarece que esse critério derruba qualquer pretensão a uma definição objetiva, já que qualquer texto pode ser e deixar de ser Literatura:

Ele tem uma conseqüência devastadora. Significa que podemos abandonar, de uma vez por todas, a ilusão de que a categoria “literatura” é “objetiva”, no sentido de ser eterna e imutável. Qualquer coisa pode ser literatura, e qualquer coisa que é considerada literatura, inalterável e inquestionavelmente – Shakespearare, por exemplo -, pode deixar de sê-lo.[...] A literatura, no sentido de uma coleção de obras de valor real e inalterável, distinguida de certas propriedades comuns, não existe (EAGLETON, 2003, p. 14- 15).

Para o autor, esse relativismo e essa impossibilidade de alcançarmos uma definição estável para o substantivo “Literatura” dizem respeito ao juízo de valor estético que ele considera inarredável na avaliação que fazemos quanto a um texto ser

ou não literário. E como considera esses juízos variáveis, não há a possibilidade de uma definição canônica para a Literatura:

Não existe uma obra ou uma tradição literária que seja valiosa *em si*, a despeito do que se tenha dito, ou se venha a dizer, sobre isso. “Valor” é um termo transitivo: significa tudo aquilo que é considerado como valioso por certas pessoas em situações específicas, de acordo com certos critérios específicos e à luz de determinados objetivos. Assim, é possível que, ocorrendo uma transformação bastante profunda em nossa história, possamos no futuro produzir uma sociedade incapaz de atribuir qualquer valor a Shakespeare (EAGLETON, 2003, p. 16).

Com efeito, se não há um belo imutável, metafísico, como Eagleton afirma, modificando-se a visão acerca de nós mesmos e do mundo em que vivemos, também se alteram nossos juízos estéticos. E assim, podemos imaginar, com nossos critérios estéticos atuais, que no futuro, uma determinada manifestação artística, hoje subjugada, passará a ser considerada de alto valor estético. Da mesma forma o contrário, o que hoje é muito valorizado poderá deixar de sê-lo amanhã. É importante ressaltar que Eagleton não considera essa mutabilidade potencial de nossos juízos estéticos como algo nefasto, porque entende que nessas variações há uma grande chance de obtermos um “enriquecimento humano geral” (EAGLETON, 2003, p. 16). Coerente com seus argumentos, o autor menciona a preocupação que Karl Marx tinha com o encantamento eterno que a arte da Grécia antiga continuava a exercer sobre gerações, cujas condições sociais estavam totalmente modificadas com relação ao mundo grego (EAGLETON, 2003, p. 16). De fato, talvez esse fosse um exemplo contra a tese de Eagleton, pois, como será possível, se não há nenhuma fixidez no conceito de belo, que uma arte tão antiga ainda possa nos causar tanto fascínio? Entretanto, esse raciocínio seria válido, e talvez pudéssemos pensar em um belo imutável se já tivéssemos chegado ao ponto final da história:

Mas como poderemos saber se ela continuará sendo eternamente encantadora, já que a história ainda não terminou? Imaginemos que, graças a alguma hábil pesquisa arqueológica, descobríssemos muito mais sobre o que a antiga tragédia grega realmente significava para seu público original, se reconhecêssemos que tais interesses estão muito distantes dos nossos, e começássemos a reler esta peça à luz desse novo conhecimento. Como consequência, poderíamos deixar de apreciá-las. Poderíamos passar a ver que delas gostávamos porque involuntariamente as líamos à luz de nossa próprias

preocupações; quando tal interpretação tornou-se menos possível, o drama deixou de ter significado para nós (EAGLETON, 2003, p. 16)

Realmente, podemos até nos referir à arte grega como uma arte que tem se mantido apreciável ao longo dos anos. Entretanto, não há nenhuma garantia de que o “encantamento” será para sempre. Apenas se fôssemos capazes de enxergar o fim da história estaríamos em condições de dizer que se tratou de um encantamento eterno.

Dessa forma, Eagleton consegue se manter fiel em sua defesa da Literatura como algo que depende de uma certa idéia de belo, mas que não possui uma definição estática, já que o belo é um conceito potencialmente variável. Além disso, só poderíamos classificar a arte como eternamente encantadora se recusássemos o papel construtivo que o público exerce sobre elas, se não considerássemos a atribuição de sentido que o expectador ou o eleitor lhes imprimem. Mas se não desprezamos essa função hermenêutica que faz, por exemplo, que um livro seja refigurado<sup>8</sup> ao ser lido, fica mais claro porque não há garantias de que a arte grega continuará nos encantando, já que as condições de interpretação nunca são absolutamente as mesmas com o passar do tempo:

Nenhuma obra, e nenhuma avaliação atual dela, pode ser simplesmente estendida a novos grupos de pessoas sem que, nesse processo, sofra modificações, talvez quase imperceptíveis. E essa é uma das razões pelas quais o ato de se classificar algo como literatura é extremamente instável (EAGLETON, 2003, p. 16)

O autor não ignora que nos juízos de valor, muitas vezes, escondem-se uma ideologia que os manipula estrategicamente e que, muitas vezes, constitui sua estrutura oculta, mas determinante. (EAGLETON, 2003, p.19-21). Assim, um gosto aparentemente espontâneo pode ser o resultado de um estratagema bem direcionado de alguma força social. Mas de qualquer maneira, ainda que reconhecendo os juízos de valor como possíveis produtos de uma ideologia camuflada de preferências estéticas, permanece o critério que ele entende ser o único possível para caracterizar a Literatura, a possibilidade de um texto ser considerado belo.

---

<sup>8</sup> No próximo capítulo, explicarei esse conceito.

Entendo que há uma contradição e um preconceito na análise de Eagleton. Os juízos de valor estéticos são tão cambiantes que não podem assegurar, definitivamente, a nenhum texto, a condição de cânone literário. Terá valor enquanto a comunidade de leitores e críticos permanecerem afiançando sua importância estética. Alterando as condições de interpretação ou, simplesmente, mudando os leitores e os críticos, a mesma obra pode, a qualquer momento deixar de possuir valor para esse novo público. Mas, se isso é assim mesmo, se como o próprio autor diz, classificar a Literatura é tarefa extremamente instável, por que a idéia do belo precisa ser o critério distintivo entre o que é e o que não é Literatura? Posso achar um texto destituído de beleza e ainda assim considerá-lo Literatura. Quando leio *Os Sertões* (2004), de Euclides da Cunha, não é exatamente a idéia de beleza que a leitura me provoca, mas ainda assim o considero literário. Ademais, Eagleton afirma que há uma grande diferença entre um texto “literário”, por pior que ele seja, e um “bilhete de ônibus”. Nesse caso, só podemos afirmar que o bilhete não será Literatura se fixarmos algum cânone que o deixe de fora da Literatura. Caso contrário, nada impede que um leitor-intérprete considere-o como obra de arte. E o mesmo se pode dizer quanto aos quadrinhos, que para Eagleton, não são Literatura. Mesmo a partir de seu critério, por que a história do Super-homem não pode ser considerada bela?

Talvez tenha faltado a Eagleton ter sido mais radical em sua percepção quanto à Literatura possuir uma classificação muito instável.

Segundo Compagnon, em todo estudo literário, a primeira e mais problemática questão colocada é sempre a pergunta: o que é Literatura? (COMPAGNON, 2006, p. 29). Em face dessa indagação, muitas respostas são apresentadas com matizes teóricos diferentes, chegando-se a uma aporia sobre a definição de Literatura. De acordo com o autor, o impasse surge em decorrência de duas perspectivas teóricas legítimas e ao mesmo tempo contraditórias, uma com a outra:

A literatura, ou o estudo literário, está sempre imprensada entre duas abordagens irreduzíveis: uma abordagem histórica, no sentido amplo (o texto como documento), e uma abordagem lingüística (o texto como fato da língua, a literatura como arte da linguagem)”. (COMPAGNON, 2006, p. 30)

A descrição que Compagnon propõe em sua busca por uma definição satisfatória da Literatura (COMPAGNON, 2006, p. 31) contempla estas duas perspectivas. Para ele, devemos estudar a Literatura do ponto de vista da extensão e da compreensão, da função e da forma, da forma do conteúdo e da forma da expressão (COMPAGNON, 2006, p. 31)

A extensão. Em um sentido bem amplo, Literatura é tudo que é escrito e “mora” nas bibliotecas, desde um texto ficcional até um tratado de ciência ou de filosofia. Esse tipo de definição clássica, própria das “belas artes” “as quais compreendiam tudo o que a retórica e a poética podiam produzir, não somente a ficção, mas também a história, a filosofia e a ciência, e, ainda, toda a eloquência” (COMPAGNON, 2006, p. 31), que passaram a ser identificadas no século XIX com toda a cultura (COMPAGNON, 2006, p. 31) tem o inconveniente de uma compreensão orgânica que é, até mesmo, contra-intuitiva, pois, com essa aceção tão abarcadora, a Literatura perde sua especificidade. E é aí que reside o problema, pois ainda que a definição de Literatura seja uma questão quase insolúvel, talvez haja um outro lugar para ela.

Segundo Compagnon, mais restritamente, a Literatura varia muito em épocas e culturas diferentes. (COMPAGNON, 2006, p. 32). Destacada das belas artes, a Literatura, em sua aceção moderna, aparece no século XIX, com a ruptura com a definição aristotélica dos sistemas de gêneros poéticos (COMPAGNON, 2006, p. 32). Para Aristóteles, a Literatura

compreendia, essencialmente o gênero *épico* e o gênero *dramático*, com exclusão do gênero *lírico* (...) Mas um deslocamento capital ocorreu ao longo do século XIX: os dois grandes gêneros, a narração e o drama, abandonavam cada vez mais o verso para adotar a prosa (...) Desde então, por literatura compreendeu-se o *romance*, o *teatro* e a *poesia*, retomando-se à tríade pós-aristotélica dos gêneros épico, dramático e lírico, mas, doravante, os dois primeiros seriam identificados com a prosa, e o terceiro apenas com o verso (COMPAGNON, 2006, p. 32)

Outra mudança importante ocorreu no período do Romantismo que passou a identificar a Literatura com o bom gosto e as identidades nacionais, situando-a espacialmente em oposição à universalização e eternização do período clássico (COMPAGNON, 2006, p. 32-33). Uma característica mais específica do Romantismo é a identificação do autor com a classificação do cânone. (COMPAGNON, 2006, p. 33)

Para se saber se um determinado texto deve ser considerado Literatura, basta verificar quem é o seu autor. Se esse for de grande envergadura, como Goethe, por exemplo, o texto é literário. Como ressalta Compagnon, o problema do cânone é que ele sempre procede por exclusão. Dizer que um texto (dos grandes escritores) é Literatura é dizer, também, que outros, por não serem da preferência axiológica de quem classificou, não o são. Nesse sentido, o século XIX teria feito uma opção por considerar como Literatura apenas o que era culto, com exclusão do popular (COMPAGNON, 2006, p. 33-34).

Mas se o século XIX promoveu esse estreitamento conceitual, no século XX ocorreu uma grande liberalização. Novas formas de expressão como “o poema em prosa, a autobiografia e o relato de viagem (COMPAGNON, 2006, p. 34) passaram a ser considerados Literatura. Com isso, sua *extensão* novamente se modificou, ampliando-se. E esse alargamento conceitual não ocorrera por não haver um critério intrínseco que definisse o que é Literatura? Não seria, sempre, um critério metaliterário que a definiria? Compagnon entende que sim: “O critério de valor que inclui tal texto não é em si mesmo, literário nem teórico, mas ético, social e ideológico, de qualquer forma extraliterário. Pode-se, entretanto definir literariamente a literatura?” (COMPAGNON, 2006, p. 34-35).

Se a extensão não resolveu o problema da definição, vejamos se a função o resolverá.

A função da Literatura também variou muito de época para época. No período da Antiguidade Clássica, a Literatura funcionava como catarse, como purificação da alma, tanto na esfera individual quanto na social (COMPAGNON, 2006, p. 35). Com o nascimento do capitalismo e, especialmente, com o posterior movimento do Romantismo, há uma mudança radical, a Literatura deixa de ser uma catalisadora de emoções e passa a ser o exemplo de um modo de vida considerado ideal. Com a emergência do ideário de vida burguês, a Literatura passou a desempenhar o papel de um exemplo a ser seguido. Assim, será a partir dela que o ser humano aprenderá, inclusive, como constituir sua personalidade (COMPAGNON, 2006, p. 35-36). Vale lembrar que Goethe será o principal nome desse movimento.

Claro que essa função de aprendizagem da Literatura, desenvolvida durante o Romantismo, representa a visão de mundo de um determinado grupo social. Não é

qualquer Literatura que serve de modelo, mas apenas aquela que reproduz e reforça o modo de vida burguês (COMPAGNON, 2006, p. 36-37).

Mas essa perspectiva mais tradicional, conservadora e ideológica da Literatura também será questionada e em seu lugar, após a segunda metade do século XIX, surgirá outra, cuja função é, ao contrário, subversiva, rebelde e produtora de dissensos. Além disso, a Literatura assume um papel privilegiado face a outras práticas:

A literatura precederia também outros saberes e práticas: os grandes escritores (os visionários) viram, antes dos demais, particularmente antes dos filósofos, para onde caminhava o mundo [...] A imagem do visionário foi revalorizada no século XX, num sentido político, atribuindo-se à literatura uma perspicácia política e social que faltaria a todas as outras práticas (COMPAGNON, 2006, p. 37).

O que fica patente é que, também a função, não responde a indagação sobre o que é Literatura. Sendo tão variável, a função apenas reforça a dificuldade de uma resposta unívoca.

Uma outra possibilidade diz respeito à forma do conteúdo. De certa maneira, a Literatura sempre esteve associada à ficção, de Aristóteles a Genette, sempre houve essa identificação (COMPAGNON, 2006, p. 38). Todavia, nunca se tratou de uma questão temática (os temas deveriam ser ficcionais), mas da ficção como modelo: “o que Aristóteles e Genette visam é ao estatuto ontológico, ou pragmático, constitutivos dos conteúdos literários, é, pois, a ficção como conceito ou modelo, não como tema (ou como vazio, não como pleno)” (COMPAGNON, 2006, p. 38). Mas sendo um modelo, a ficção está mais para uma propriedade do que para a definição de Literatura (COMPAGNON, 2006, p. 39). Além disso, durante o século XIX essa característica (ou propriedade) começa a desaparecer e deixa de ser condição para a Literatura. (COMPAGNON, 2006, p. 39)

Há, também, a forma da expressão. Em contraposição à ficção, surge a questão do belo auto-referencial da Literatura: os fins da Literatura se encerram nela mesma. Segundo Compagnon, essa compreensão, surgida após a metade do século XVIII, que teve no Romantismo sua vertente mais valorizada, manteve-se importante ainda depois dele, com autores como Proust e Sartre:



Separando a literatura da vida, considerando a literatura uma redenção da vida ou, desde o final do século XIX, a única experiência autêntica do absoluto e do nada. Essa tradição pós-romântica e essa concepção de literatura como redenção manifestam-se ainda em Proust, que afirma, em *O Tempo Redescoberto*, que “a verdadeira vida, a vida enfim descoberta e esclarecida, logo a única vida plenamente vivida, é a literatura”, ou em Sartre, antes da guerra, no final de *La Nausée* [A Náusea], quando uma música de Jazz salva Roquetin da contingência (COMPAGNON, 2006, p. 39)

Além dessa fundamentação sobre o valor intrínseco da beleza literária como forma de sua expressão, há também um aspecto mais formal e que concerne à sua linguagem. No seu uso comum, a linguagem torna-se instrumental e referencial. Já a linguagem literária, além de auto-referencial e autotélica, não tem finalidades práticas. Seu uso não é instrumental. Enquanto na linguagem do dia-a-dia predomina a denotação, na da Literatura predomina a conotação:

A linguagem cotidiana é mais espontânea, a linguagem literária é mais sistemática (organizada, coerente, densa, complexa). O uso cotidiano da linguagem é referencial e pragmático, o uso literário da língua é imaginário e estético. A literatura explora, sem fim prático, o material lingüístico. *Assim se enuncia a definição formalista da literatura* (COMPAGNON, 2006, p. 40, grifo meu.).

Esse tipo de análise da Literatura que privilegia o modo como se usa a linguagem teve como expoentes teóricos os *formalistas russos* (EAGLETON, 2003, p.19-21). A intenção desses autores era fazer com que a Literatura possuísse um estudo autônomo, que lhe fosse próprio e exclusivo, que não ficasse a reboque de outros saberes como a história ou a psicologia (COMPAGNON, 2006, p. 40)<sup>9</sup>. Para eles, há uma especificidade na Literatura que a faz diferente de outras formas e expressão verbal. Chamaram-na de *Literariedade*. Esta seria a nota distintiva para que um texto pudesse ser considerado literário. Mas em que consiste a literariedade? Consiste, essencialmente, no uso incomum, não-familiar, e distante do uso cotidiano que se faz da linguagem. (COMPAGNON, 2006, p. 41; EAGLETON, 2003, p.2). Por exemplo, se em um ponto de ônibus, alguém disser “Tu, noiva ainda imaculada da

---

<sup>9</sup> É interessante lembrar que esse também foi o propósito de Hans Kelsen em sua *Teoria Pura do Direito* (2003). Kelsen procurou desenvolver uma ciência que fosse capaz de compreender o direito independentemente de outras ciências. E é por isso que sua teoria é pura. “Livre” de outros saberes. E é, também, por essa característica tão disciplinar e reducionista, que sua teoria talvez não seja capaz de compreender todo o fenômeno jurídico, já que este não se esgota em uma mera relação de normas.

quietude” ficará fácil de se perceber que se trata de uma linguagem literária (EAGLETON, 2003, p.2-3) em virtude do estranhamento que tal fala causaria em circunstâncias normais de nosso cotidiano.

Para os formalistas russos o texto literário não é um suporte de idéias, valores ou crenças. O texto é, simplesmente, o próprio texto, e assim ele deve ser analisado. O que os formalistas russos fizeram foi aplicar a lingüística ao estudo da literatura:

E como a lingüística em questão era do tipo formal, preocupada com as estruturas da linguagem e não com o que ela de fato poderia dizer, os formalistas passaram ao largo da análise do “conteúdo” literário (instância em que sempre existe a tendência de se recorrer à psicologia ou à sociologia) e dedicaram-se ao estudo da forma literária. Longe de considerarem a forma como a expressão do conteúdo, eles inverteram essa relação: o conteúdo era simplesmente a “motivação” da forma, uma ocasião ou pretexto para um tipo específico de exercício formal. O *Dom Quixote* não é uma obra “sobre” o personagem do mesmo nome: o personagem é apenas um artifício para se reunirem diferentes tipos de técnicas narrativas (EAGLETON, 2003, p.4)

De acordo com Eagleton, em um primeiro momento, os formalistas dedicaram-se a analisar a obra literária como uma reunião arbitrária dos artifícios que a compõem. Posteriormente, começaram a ver esses artifícios relacionados entre si como funções dentro de um sistema textual (EAGLETON, 2003, p.4). Esses artifícios incluíam “som, imagens, ritmo, sintaxe, métrica, rima e técnicas narrativas; na verdade, incluíam todo o estoque de elementos literários formais; e o que todos esses elementos tinham em comum era o seu efeito de “estranhamento” ou de “desfamiliarização” (EAGLETON, 2003, p.4-5). Dessa forma, por meio de um rearranjo desses artifícios, a Literatura alcançava sua especificidade: a literariedade. Por meio de uma deformação da linguagem o texto ganha uma “forma estranha” que o credencia a ser considerado como literário.

Mas se a literariedade assim apresentada parece muito sedutora, ela, no entanto, não escapa às críticas. Primeiro problema: existe uma linguagem que seja exclusivamente “normal” ou, ao contrário, que seja exclusivamente “desfamiliarizante”? Parece que não: “Como não existem elementos lingüísticos exclusivamente literários, a literariedade não pode distinguir um uso literário de um uso não literário da linguagem” (COMPAGNON, 2006, p. 42). A não ser que elejamos padrões de uso lingüísticos como “normais”, não poderemos aceitar esse efeito desfamiliarizante como a especificidade

da Literatura. As gírias seriam consideradas normais ou desfamiliarizantes? Segundo problema: não parece difícil encontrarmos pessoas que fazem um uso da linguagem que mais parece extraído de um romance do século XIX. E na Literatura acontece o mesmo, mas de forma inversa. Muitos textos literários não se afastam da linguagem do cotidiano, ricos em neologismos e em gírias (COMPAGNON, 2006, p. 43). Encontramos um bom exemplo de um uso “literário”, desfamiliarizante, da linguagem fora da Literatura na publicidade (COMPAGNON, 2006, p. 29). Muitas peças publicitárias possuem vários elementos que caracterizariam uma obra literária (ritmo incomum, imagens surreais, etc) e, no entanto, ela continua sendo publicidade e não Literatura. Mais uma objeção, talvez a mais importante, já que, de certa forma, contempla as anteriores: há por trás da literariedade um jogo de preferência que não se encontra em sua forma, como pretenderam os russos. Até mesmo a eleição do critério formal já aponta para uma opção que não concerne à Literatura. Trata-se de uma preferência externa. (COMPAGNON, 2006, p. 44). Qualquer tentativa de encontrar elementos que possam definir com exclusividade a Literatura estará fadado ao fracasso, já que sempre se tratará de uma conceituação que parte de preferências de um indivíduo, de um grupo ou de uma época. “Uma definição de Literatura é sempre uma preferência (um preconceito) erigido em universal (por exemplo, a desfamiliarização)” (COMPAGNON, 2006, p. 44).

A exposição que acabei de fazer foi uma breve amostra de como é difícil definir a Literatura. Vários critérios são apresentados e, no entanto, acabam expondo suas fraquezas e suas insuficiências. Ao mesmo tempo, vimos que esses critérios estão sempre sujeitos a um conjunto subjacente de preferências que são determinantes na construção de uma teoria. Pela análise que apresentei, vimos que as sociedades decidem, em cada época e em contextos diferentes o que é Literatura. Como salienta Compagnon: “É uma sociedade que, pelo uso que faz dos textos, decide se certos textos são literários fora de seus contextos originais” (COMPAGNON, 2006, p. 45). É por isso que podemos concordar com Eagleton quando ele diz que nada nos garante que continuaremos a nos encantar com a arte grega. Especificamente na Literatura acontece o mesmo, o *uso* que fazemos do substantivo Literatura é que determina nossa inclusão ou não de certos textos no quadro do que chamamos de literários. Hoje, nossa

sociedade considera um texto de Ésquilo como literário. Mas amanhã, como demonstrou Eagleton, isso pode mudar.

Além disso, Compagnon entende que tanto as análises históricas quanto as lingüísticas e estilísticas apresentam insuficiências na tentativa de apresentar uma definição de Literatura (COMPAGNON, 2006, p. 46). Sendo assim, resta concordar com seu ceticismo realista:

Retenhamos disso tudo o seguinte: literatura é uma inevitável petição de princípio. *Literatura é literatura*, aquilo que as autoridades (os professores, os editores) incluem na literatura. Seus limites, às vezes se alteram, lentamente, moderadamente [...], mas é impossível passar de sua extensão à sua compreensão, do cânone à essência. Não digamos que não progredimos, porque o prazer da caça, como lembrava Montaigne, não é a captura, e o modelo de leitor [...] é o caçador (COMPAGNON, 2006, p. 46)<sup>10</sup>.

## 2.1 A narração e a descrição

Nessa análise sobre a Literatura, busquei uma definição que, como vimos, é praticamente impossível, em virtude da multiplicidade de acepções e compreensões que o termo carrega. Do mesmo modo, o estudo da “literatura que é literatura” abrange uma enorme possibilidade para ser explorada. Na análise seguinte abordarei a narração e a descrição na Literatura. Isso porque, como já foi dito, trata-se do ponto nevrálgico dessa correlação metodológica que estou buscando entre o Direito e a Literatura, mais precisamente entre a descrição e o Positivismo, por um lado, e narração e o Pós-Positivismo, por outro.

Ao tentarem definir a narração, Reis e Lopes, considerando-na um termo extremamente polissêmico, entendem que de tantos possíveis significados, o mais aceito no campo da narratologia é o que a define como “um processo de enunciação”<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Ainda que a literatura seja uma petição de princípio, não me afasto de sua função subversiva. Não a tomo, porém, como sua característica exclusiva e definidora, o que me permite conciliar o pensamento de Barthes com o de Compagnon.

<sup>11</sup> Para Barthes, o que caracteriza certos discursos da ciência é o enunciado, objeto da lingüística e “produto de uma ausência de um enunciador” (2004, p. 20). Já a enunciação, típica da Literatura, expõe

narrativa” (REIS; LOPES, 2002, p. 247). Gérard Genette, mesmo considerando os riscos de uma definição que pode simplificar e naturalizar a narrativa, define-a, em seu uso mais corrente, “como a representação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos, reais ou fictícios, por meio da linguagem, e mais particularmente da linguagem escrita” (GENETTE, 1972, p. 257).

Em sua etimologia “descrever (de-scribere) significa escrever segundo um modelo” (REIS; LOPES, 2002, p. 94). Sendo assim, na descrição pressupõe-se um mundo que nos é dado e que pode ser representado por meio da escrita. Segundo os mesmos autores, descreve-se sempre o “cenário” diegético (2002, p.93). À descrição, caberia a tarefa de se constatarem os elementos e fragmentos que são narrados. Assim, objetos, pessoas, o tempo, etc, possuindo a descrição, uma função de “*ancilla narrationis*” (REIS; LOPES, 2002, p. 93).

Há três possibilidades de cotejo entre a descrição e a narração: uma opositiva, uma hierárquica e uma de interdependência. Começarei pela última<sup>12</sup>.

Em toda narração há um fio condutor que atribui um sentido à história. Pode ser que ele se apresente desde o início ou apenas no final, assim como pode aparecer no desenvolver da narrativa. Seja como for, sempre aparecem os elementos que não fazem parte desse “fio”, mas que nem por isso, são inúteis. Podem ser mais ou menos decorativos, mais ou menos significativos, mas alguma relevância eles possuem. Dificilmente, o próprio fio condutor seria inteligível se não houvesse nenhuma descrição do cenário. “É, sobretudo na interação contínua e fecunda com os eventos diegéticos que a descrição se justifica, ganhando um papel de relevo na construção e na compreensão global da história” (REIS; LOPES, 2002, p.94). A função ancilar da descrição na narração aparece, assim, como uma função imprescindível<sup>13</sup>. Seria

o “lugar e a energia do sujeito, quiçá sua falta (que não é sua ausência), visa o próprio real da linguagem” (BARTHES, 2004, p. 20). Com a enunciação narrativa é que podemos “trapacear” a e com a língua, pois ela reconhece toda a riqueza que a língua possui, todas as suas possibilidades de rodeios, de desvios de efeitos, repercussões, etc (2004, p 20)

<sup>12</sup> Genette nos diz que esta oposição é um dos aspectos mais característicos de nossa consciência literária. E embora não seja recente, já que sua agudização é um fenômeno que se inicia no século XIX.(GENETTE, 1971, p. 264)

<sup>13</sup> Para Genette, é possível, inclusive, dizer que a descrição é mais indispensável do que a narração, pois, se considerarmos, como ainda veremos, que o tempo é fundamental apenas na narração e que o espaço é mais importante na descrição, podemos dizer que “os objetos podem existir sem movimento, mas não o movimento sem objetos” (GENETTE, 1971, p. 265)

possível descrever estados mentais, cadeiras, condições econômicas, características físicas de pessoas e não narrar nada, isolando-os no espaço e descontextualizando-os temporalmente, ainda que tais descrições não fizessem muito sentido e não possuíssem nenhum valor artístico. Podemos dizer, por exemplo, “o carro é azul”, descrevendo sem narrar:

Em princípio, é evidentemente possível conceber textos puramente descritivos, visando a representar objetos em sua única existência espacial, fora de qualquer acontecimento e mesmo de qualquer dimensão temporal. É mesmo mais fácil conceber uma descrição pura de qualquer elemento narrativo do que o inverso, pois a mais sóbria designação dos elementos e circunstâncias de um processo pode já passar por um esboço de descrição (GENETTE, 1971, p. 264)

Por outro lado, o contrário seria inviável. Não é possível narrar, criar um fio condutor, sem um mínimo de descrição: “A descrição poderia ser concebida independentemente da narração, mas de fato não se encontra por assim dizer nunca em estado livre; a narração, por sua vez, não pode existir sem descrição” (GENETTE, 1971, p. 265). Ou seja, há sempre uma relação complementar entre as duas formas de expressão, sendo que, principalmente do lado da narração, a complementação se faz necessária.

Todavia, se a narração não pode existir sem a descrição, esta “dependência” não lhe retira a prerrogativa de ser superior. Não é pelo fato de não se poder narrar sem se referir ou contar com determinados objetos e personagens que a descrição se eleva à condição de superioridade. Pelo contrário. Por maior que seja sua importância, sempre lhe é atribuído o papel de *ancilla narrationis*. Como diz Genette:

a narração, por sua vez, não pode existir sem descrição, mas esta dependência não a impede de representar constantemente o primeiro papel. A descrição é muito naturalmente *ancilla narrationis*, escrava sempre necessária, mas sempre submissa, jamais emancipada. Existem gêneros narrativos, como a epopéia, o conto, a novela, o romance, em que a descrição pode ocupar um lugar muito grande, e mesmo materialmente o maior, sem cessar de ser, como vocação, um simples auxiliar da narrativa. Não existem, ao contrário, gêneros descritivos, e imagina-se mal, fora do domínio didático (ou de ficções semididáticas como as de Jules Verne), uma obra em que a narrativa se comportaria como auxiliar da descrição (GENETTE, 1971 p. 265)

Embora já afirmado que a narração ocupa um papel superior sobre a descrição, pelo que foi exposto até aqui, ainda não podemos compreender exatamente os motivos

dessa superioridade. Entendo que os argumentos de Lukács, MacIntyre, e Ricoeur, que ainda serão aduzidos, ajudar-nos-ão a compreender as razões dessa superioridade.

Vimos como se dá o entrelaçamento entre a narração e a descrição. Expus, também, como uma se sobrepõe à outra. Agora, considerarei a relação opositiva que existe entre elas e que começará a desvelar as razões da superioridade da narração.

Afinal, o que há na narração que a torna, mais capaz de contemplar e compreender a complexidade da vida? Como e por que os elementos já citados fazem com que a narração possa, desde o período clássico até hoje, permanecer como a melhor maneira de se contar histórias? De acordo com Genette, uma resposta possível encontra-se no fato que

a narração liga-se a ações ou acontecimentos considerados como processos puros, e por isso mesmo põe acento sobre o aspecto temporal e dramático da narrativa; a descrição, ao contrário, uma vez que se demora sobre objetos e seres considerados em sua simultaneidade, e encara os processos eles mesmos como espetáculos, parece suspender o curso do tempo e contribui para espalhar a narrativa no espaço *Estes dois tipos de discurso podem portanto aparecer como exprimindo duas atitudes antitéticas diante do mundo e da existência, uma mais ativa, a outra mais contemplativa* (GENETTE, 1971, p. 267, grifo meu.)<sup>14</sup>

Conforme disse Genette, mais do que um aspecto metodológico há uma importante diferença de posturas adotadas por quem narra e por quem descreve. Há uma análise empreendida por Lukács sobre a dicotomia “narrar ou descrever”? (LUKÁCS, 1965) que explicita bem essas diferenças entre o ato de narrar e o ato de descrever.

Lukács inicia sua exposição com a demonstração de como uma corrida de cavalos pode servir a propósitos tão distintos, dependendo do modo como ela é abordada. No romance *Naná*, de Zola, a corrida é descrita em seus mínimos detalhes. Como nos diz Lukács: “A descrição de Zola é uma pequena monografia sobre a moderna corrida de trote, que vem acompanhada em todas as fases, desde a preparação dos cavalos até a passagem pela linha de chegada, com a mesma insistência” (LUKÁCS, 1965, p. 43). Outros detalhes, como a tribuna dos espectadores e a moda da época, também são descritos minuciosamente (LUKÁCS, 1965, p. 43).

---

<sup>14</sup> Discutirei a temporalidade na descrição e na narração, posteriormente.

Mas, tanto a corrida quanto todos esses pormenores explorados por Zola, aparecem destacados e isolados da obra como um todo, e poderiam, até mesmos ser suprimidos sem nenhum prejuízo para o romance (LUKÁCS, 1965, p. 44). Já em outro romance, *Ana Karenina*, de Tolstoi, a corrida é um ponto nevrálgico dentro da trama:

Todas as relações entre os principais personagens do romance entram numa fase decididamente nova, após a corrida. Esta, por conseguinte, não é um “quadro” e sim uma série de cenas altamente dramáticas, que assinalam uma profunda mudança no conjunto do entrecho (LUKÁCS, 1965, p. 44)

Interessante notar que as conclusões a que chega Lukács sobre as divergentes posturas nos dois romances, além de apresentar o principal antagonismo entre a narração e a descrição, também representam um adiantamento e um dos pontos centrais que distinguem o Positivismo Jurídico do Pós-Positivismo<sup>15</sup>:

As finalidades completamente diversas a que atendem as cenas dos dois romances se refletem em toda a exposição. Em Zola, a corrida é descrita do ponto de vista do *expectador*; em Tolstoi, é narrada do ponto de vista do *participante* (LUKÁCS, 1965, p. 44, grifos meus.).

No romance de Tolstoi, a vitória da personagem Wronski na corrida de cavalos, de forma alguma é casual e episódica e está diretamente ligada a seu destino, e a queda que sofre durante a corrida é o ponto alto de sua vida que faz com que o próprio término da corrida passe quase que despercebido (LUKÁCS, 1965, p. 45). Por outro lado, no romance de Zola, a corrida não está diretamente ligada à trama como um todo, sendo apenas um cenário despiciendo, mas não inocente, como veremos.

Mas nessas duas representações artísticas, não estaríamos apenas diante de diferentes maneira de se tratar o que é acidental? Segundo Lukács, essa questão não é ingênua e de certa forma representa um divisor de águas. Por um lado, não é possível a nenhum escritor representar algo vivo, desprezando completamente os elementos acidentais (LUKÁCS, 1965, p. 45), mas por outro lado, “precisa superar na representação a causalidade nua e crua, elevando-a ao plano da necessidade (LUKÁCS, 1965, p. 45). Os elementos acidentais estão presentes nos dois romances citados. Mas enquanto em Tolstoi, os “acidentes” encerram uma relação de

---

<sup>15</sup> Esse tema será desenvolvido no terceiro capítulo.



necessidade, em Zola, pelo contrário, eles são totalmente desnecessários. Como salienta Lukács, referindo-se a Zola: “será que é o caráter completo de uma descrição objetiva que torna alguma coisa artisticamente “necessária”? (LUKÁCS, 1965, p. 45). Mas no caso de *Ana Karenina*, os elementos acidentais superam a mera relação causal (um fato que sucede o outro sem que haja uma relação de necessidade, mas apenas de causalidade):

Tolstoi relacionou o mais intimamente possível tal episódio com um drama de importância vital. De certo modo, a corrida é somente uma ocasião para fazer eclodir o conflito; porém esta ocasião, estando ligada à ambição social de Wronski – que é um importante componente da tragédia em desenvolvimento – nada tem de casual (LUKÁCS, 1965, p. 46)

No romance de Zola, a corrida de cavalos ganha importância por si mesma, autonomizando-se dentro do romance. Já em Tolstoi, a corrida faz parte interior da intriga, de tal maneira que o destino das personagens lhe está diretamente ligado.

Lukács acrescenta um outro exemplo literário em que predomina a descrição, o romance *Madame Bovary*, de Flaubert. Nesse livro, há uma excessiva carga descritiva da agricultura e da premiação dos agricultores (LUKÁCS, 1965, p. 48) que em nada acrescenta à trama do livro: “Flaubert descreve, aqui, efetivamente, só o “cenário”, uma vez que toda a exposição não passa de uma ocasião para enquadrar a cena decisiva do amor entre Rodolfo e Ema Bovary. O cenário é casual, um verdadeiro cenário, no sentido literal da palavra (LUKÁCS, 1965, p. 48). Sobre esse romance, que assim como em *Naná* fazem do cenário um aspecto importante na obra, ainda que dispensável, surge uma questão, já mencionada, mas que agora começará a ficar mais clara e que representa um dos problemas da forma descritiva. Segundo Lukács, referindo-se a Flaubert:

Aqui, porém, os personagens são unicamente espectadores – e por isso se tornam, para o leitor, elementos constitutivos, homogêneos e equivalentes, dos acontecimentos descritivos por Flaubert, relevantes apenas do ponto de vista da reconstituição do ambiente (LUKÁCS, 1965, p. 49)

Para Lukács, em Tolstoi, os acontecimentos eram importantes, principalmente para as relações inter-humanas dos personagens que os protagonizavam. Ao mesmo tempo, enquanto público desses acontecimentos nos quais os personagens tornavam

parte ativa, “vivíamos esses acontecimentos” (LUKÁCS, 1965, p. 50). Já em Zola e Flaubert,

os mesmos personagens são espectadores mais ou menos interessados nos acontecimentos – e com isso os acontecimentos se transformam, aos olhos dos leitores, em um quadro, ou melhor, em uma série de quadros. Esses quadros, nós os *observamos* (LUKÁCS, 1965, p. 50)

É muito interessante notar que Lukács diz, utilizando seus exemplos antagônicos, que tanto as personagens, quanto nós, leitores, ora adotamos a perspectiva de observadores, ora a perspectiva de participantes. Isso porque o modo como os acontecimentos são abordados cria para o leitor um direcionamento para a leitura, já que não há como transformar uma descrição em narração e vice-versa, ainda que no ato de leitura, a obra seja refigurada.

Lukács, assim como Genette, entende que a polaridade entre o narrar e o participar não é vã. Para Genette, no discurso narrativo, adota-se uma atitude mais ativa em face da vida, enquanto que nos discursos descritos, uma atitude mais contemplativa. Segundo Lukács, o contraste entre esses discursos também se deve à postura que os escritores assumem perante a vida e a sociedade e de forma alguma representam apenas uma diversidade metodológica na escrita (LUKÁCS, 1965, p. 50). Para Lukács, isso é especialmente importante porque lhe permitirá investigar as razões que fizeram com que a descrição que sempre fora uma *ancilla narrationis* sobrepusesse-se à narração. Autores como Balzac e Tolstoi representam a sociedade burguesa que está em processo de consolidação, passando por várias crises: “representam as complexas leis que presidem à formação dela, os múltiplos e tortuosos caminhos que conduzem da velha sociedade em decomposição à nova que está surgindo” (LUKÁCS, 1965, p. 52). De acordo com Lukács, esses autores participaram ativamente desse momento de mudança que deflagrou o processo de luta social da época. Não foram expectadores de seu tempo. Pelo contrário, mesmo em suas atividades de escritores estão refletidas suas experiências de uma vida cada vez mais complexa e cambiante. (LUKÁCS, 1965, p. 52). Como reflexo da prática de uma vivência rica que absorve as mudanças de uma época, esses escritores não foram,

entretanto, profissionais da escrita, especialistas, “no sentido da divisão capitalista do trabalho” (LUKÁCS, 1965, p. 52).

Por outro lado, Zola e Flaubert iniciaram suas atividades de escritores com a sociedade burguesa já consolidada, e ao contrário dos anteriores, recusaram-se a participar da vida social de sua época (LUKÁCS, 1965, p. 52). Mas essa recusa não significou uma adesão cega aos novos rumos da sociedade com seu capitalismo emergente. Pelo contrário. Tratava-se, na verdade de uma atitude de desprezo e de oposição ao regime social e político de seu tempo (LUKÁCS, 1965, p. 52). Em razão dessa posição, a obra desses autores foi construída totalmente influenciada por esse distanciamento de quem se recusava a se envolver com os novos rumos que o capitalismo traçava. Isso fez com que Zola e Flaubert escolhessem “a solidão, tornando-se observadores da sociedade burguesa” (LUKÁCS, 1965, p. 52)<sup>16</sup>. Como consequência, a forma das obras literárias sofreu uma profunda transformação, deixando de ser a expressão das relações humanas de quem as vivencia, para se tornar, simplesmente, uma descrição de fatos. Nesse sentido:

A alternativa *participar ou observar* corresponde, então, a duas posições socialmente necessárias, assumidas pelos escritores em dois sucessivos períodos do capitalismo. A alternativa *narrar ou descrever* corresponde aos dois métodos fundamentais de representação próprios destes dois períodos (LUKÁCS, 1965, p. 53).

Uma das possíveis objeções a essa tese seria a que Lukács exagera ao atribuir tanta importância das condições sociais sobre os autores, especificamente durante as fases de desenvolvimento e consolidação do capitalismo, chegando ao ponto de determinar formas literárias tão distintas como a narração e a descrição. Mas Lukács não diz que há um determinismo absoluto do meio sobre o autor. Aliás, é o contrário que acontece. A postura de Flaubert não coincide com os rumos e tendências de sua época. Sua Literatura não é uma apologia ao capitalismo e às novas formas de vida. Como vimos, é exatamente o contrário: “Nas suas opiniões subjetivas e nos seus propósitos como escritores, Flaubert e Zola não são de modo algum defensores do

---

<sup>16</sup> Segundo Lukács, nesse momento em que os escritores se afastam da sociedade em que vivem para, do lado de fora poderem criticá-la, fez nascer a figura do escritor profissional. E é neste momento que o “livro se transformou completamente em mercadoria e o escritor em vendedor da referida mercadoria” (LUKÁCS, 1965, p. 52 - 53).

capitalismo (LUKÁCS, 1965, p. 56). Mas também parece muito difícil que a época e a sociedade não exerçam *nenhuma* influência sobre os escritores, pois “são filhos da época em que viveram, e por isso, a concepção que eles tinham do mundo sofre constantemente o influxo das idéias do tempo” (LUKÁCS, 1965, p. 56 – 57).. Se considerarmos uma total dissociação entre os escritores e a sociedade como uma realidade possível, teríamos que aceitar que o eu pode se constituir totalmente independente de seu meio, ou seja um eu não situado em contextos sociais. Mas se assim fosse, deveríamos acreditar, e isso será melhor explicado no próximo capítulo, que a narração não é a melhor forma para contarmos a vida humana. Entretanto, por acreditar na impossibilidade de eus completamente atomizados é que concordo com Lukács quando ele percebe na mudança histórica promovida pelo desenvolvimento e consolidação do capitalismo, momentos fundamentais na história da Literatura ocidental. Como ele nos diz:

Não existe uma “maestria” separada e independente de condições históricas, sociais e pessoais que sejam adversas a uma rica, vívida e ampla reprodução da realidade objetiva. A inclemência social dos pressupostos e condições exteriores da criação artística exerce necessariamente uma ação deformadora sobre as próprias formas essenciais da representação. Isso vale para o caso e que estamos tratando (LUKÁCS, 1965, p. 55).

Com relação à percepção de que as obras refletem os processos sociais aos quais seus atores, de alguma maneira, estão vinculados, podemos extrair uma outra conclusão que também promove o mesmo tipo de associação: para Lukács, a verdade das vidas individuais está diretamente ligada à verdade dos processos sociais (LUKÁCS, 1965, p. 56). Aceitando essa ligação e considerando que ela se apresenta em todas as esferas da vida humana (política, científica, social, etc), precisamos entender como é possível que haja essa ligação e onde ela se manifesta. Lukács vai encontrar na *práxis* a possibilidade de revelação da verdade humana: “Só a *práxis* humana pode exprimir concretamente a essência do homem. O que é força? O que é bom? Perguntas como estas obtêm respostas unicamente na *práxis*” (LUKÁCS, 1965, p. 58). Além disso, no entendimento do autor, o interesse dos homens, uns com os outros, o que merece ser objeto de representação literária e o que nos interessa nos textos literários acontece, exclusivamente, na *práxis*, na ação. (LUKÁCS, 1965, p. 58).

Isso implica que quando um texto privilegia a descrição do cenário, como na corrida de cavalo em *Naná*, sem se preocupar com a ação humana que poderia ou deveria estar ocorrendo, ele deixa de exprimir o traço mais significativo e essencial da vida humana. Uma Literatura desprovida de referências às ações, além de menos atraente, perde em complexidade e profundidade, já que expressa apenas o que, do ponto de vista espiritual, não nos é essencial. Como salienta Lukács:

Se não revelam traços humanos essenciais, se não exprimem as relações orgânicas entre os homens e os acontecimentos, as relações entre os homens e o mundo exterior, as coisas, as forças naturais e as instituições sociais, até mesmo as aventuras mais extraordinárias tornam-se vazias e destituídas de conteúdo (LUKÁCS, 1965, p. 58).

Feitas essas colocações sobre a relevância da *praxis*, precisamos analisar qual a relação que ela possui com os métodos descritivo e narrativo.

Como vimos, na segunda fase do capitalismo, os autores se colocavam à certa distância dos fatos sociais, recusando qualquer tipo de ativismo que os colocasse na perspectiva de participantes dos novos processos sociais, e essa distância representou, principalmente, pelo menos para Zola e Flaubert, uma reação às avessas. Quando o capitalismo consolidou-se, a visão de mundo da sociedade burguesa também se alterou, e o que até então era motivo para ser representado por meio da arte começa a desmoronar face a nova realidade social individualista: as relações humanas. Como consequência disso, a Literatura precisou encontrar um novo método que pudesse expressar essa nova realidade:

A extensão da descrição, sua passagem a método dominante da composição épica, é fenômeno que ocorre num período em que se perde, por motivos sociais, a sensibilidade para os momentos essenciais da estrutura épica. A descrição é um supedâneo literário destinado a encobrir a carência de significação épica [...] A tirania da prosa do capitalismo sobre a íntima poesia da experiência humana, a crueldade da vida social, o rebaixamento do nível de humanidade são fatos objetivos que acompanham o *desenvolvimento do capitalismo e desse desenvolvimento decorre necessariamente o método descritivo* (LUKÁCS, 1965, p. 61, grifo meu).

Como método que se ajustou à nova realidade social, a descrição mantém-se distante da complexidade da vida humana, já que, como assinala Lukács, ela nivela

todas as coisas e todos os tempos, ao passo que a narração distingue e ordena (LUKÁCS, 1965, p. 62).

A descrição, perde o contato com a praxis. A narração, pelo contrário, é a própria práxis<sup>17</sup>. E como esta não é um projeto que se esgota, que tenha um fim pré-determinado, já que ela é a própria vida e que, portanto só acaba quando esta também acaba, a visão retrospectiva do narrador é importante, pois:

Somente no final é que a tortuosidade dos caminhos da vida se simplifica. Só a praxis humana pode indicar quais tenham sido, conjunto das disposições de um caráter humano, as qualidades importantes e decisivas. Só o contato com a praxis, só a complexa concatenação das paixões e das variadas ações dos homens pode mostrar quais tenham sido as coisas, as instituições, ect., que influíram de modo determinante sobre os destinos humanos, mostrando quando e como se exerceu tal influência. De tudo isso só se pode ter uma visão de conjunto quando se chega ao final (LUKÁCS, 1965, p. 62.)

Veremos com Ricoeur, como existe uma estreita correlação entre o mundo da ação e a composição da intriga, e como se dá essa seleção aqui exposta por Lukács. Mas desde já, fica patente que a seleção narrativa opera sobre uma hierarquização já pré-selecionada pela própria praxis. Como diz Lukács: “É a própria vida que tem realizado a seleção dos momentos essenciais do homem no mundo, quer subjetiva, quer objetivamente” (LUKÁCS, 1965, p. 63.) e o narrador reconstrói esses momentos essenciais retrospectivamente pela sua visão do final, após a seleção do que será narrado. Por outro lado, com a descrição não há essa correlação com a seleção da praxis, pois a descrição apenas nivela, sem selecionar. E em decorrência disso, por ter que se ater a todos os detalhes o observador não pode se afastar dos fatos, já que dele se exige a presença constante: “O observador que, por força das coisas, é ao contrário, contemporâneo da ação, precisa perder-se no intricado dos particulares, e tais particulares aparecem como equivalentes, pois a vida não os hierarquizou por meio da práxis” LUKÁCS, 1965, p. 63.)

O observador precisa estar ali, presente no momento exato, pois, caso contrário, já lhe terá escapado o que ele pode conhecer e compreender. Como diz Lukács: “a descrição torna presente todas as coisas. Contam-se, narram-se acontecimentos transcorridos; mas só se descreve aquilo que se vê” (LUKÁCS, 1965, p. 65). Já na

---

<sup>17</sup> Veremos isso no próximo capítulo.

narração não se exige que o narrador seja contemporâneo aos fatos (LUKÁCS, 1965, p. 64). Pelo contrário, sem uma certa distância, o progresso do tempo e a seleção dos fatos considerados importantes lhe seriam impossíveis.

Ademais, um narrador seleciona o que é mais importante e o que está correlacionado com a trama inteira, narrando apenas o que é essencial. Isso implica que aspectos da natureza ou detalhes psicológicos podem ter ou não importância dentro das narrativas. Por outro lado, como a descrição não é seletiva, surge um dilema. Como ressalta Lukács:

Todas as coisas apresentam em si mesmas uma infinidade de qualidades. Se o escritor que se limita a descrever aquilo que vai observando tem a ambição de reproduzir de modo completo a presença objetiva da coisa, dois caminhos lhe estão ao alcance: 1) ou renuncia de todo a qualquer princípio seletivo e se dedica ao trabalho de Sísifo de exprimir em palavras um número infinito de qualidades; 2) ou, então, dá preferência aos aspectos mais espontâneos adaptados à descrição, porém mais superficiais da coisa (LUKÁCS, 1965, p. 66.)

De qualquer maneira há uma grande perda com relação à seleção empreendida pela narração, já que nesta, as coisas aparecem na medida em que têm importância para os acontecimentos humanos que fazem parte da narrativa. Na descrição, as coisas sempre correm o risco de perderem sua conexão com a vida das personagens, já que, de certa forma elas se encontram niveladas. Além disso, na descrição o curso temporal não se faz necessário. Não precisamos de nenhuma sucessão temporal para descrever qualquer realidade. Se fôssemos capazes, poderíamos descrever todo o real como em um processo fotográfico. Estaticamente, os objetos imóveis seriam descritos sem maiores problemas. Diferentemente da dinâmica do fio condutor da narração, na descrição o tempo não corre, podendo, inclusive, inexistir. E aí já aparece uma questão extraordinária, pois, nada, ou quase nada, pode nos ser mais espetacular, ainda que tragicamente, do que o correr do tempo. Nossa finitude, a mais explicitadora dimensão temporal de nossa vida não nos deixa desligar do fio do tempo. Além disso, tanto individual como socialmente, nossa existência só faz sentido *no* tempo. Ninguém ou nenhuma sociedade pode falar de si mesmo fora do curso temporal. Somos sempre uma história (em curso). Separar a Literatura da temporalidade do viver é fazer perder essa condição humana subjacente que nos permite atribuir sentido à nossa existência e

que nos permite compreender nossa história. Portanto, há um contraste no tratamento dispensado à temporalidade:

A falsa contemporaneidade do método descritivo transforma o romance em um rutilante caos caleidoscópico. [...] Sobre coisas inanimadas, fetichizadas, perpassa o hálito sem vida de um fugaz estado de ânimo. A conexão épica não consiste na mera sucessão dos diversos momentos: não basta para que se crie tal conexão que os quadros descritivos se disponham em uma série temporal. Na verdadeira arte narrativa, a série temporal dos acontecimentos é recriada artisticamente e tornada sensível por meios bastante complexos. É o próprio escritor que, na sua narração precisa mover-se com a maior desenvoltura entre o passado e presente, para que o leitor possa ter uma percepção clara do autêntico encadeamento dos acontecimentos épicos, do modo pelo qual estes acontecimentos derivam uns dos outros (LUKÁCS, 1965, p. 69).

Se, pelo lado da descrição, os fatos e as personagens são atomizados e funcionam como episódios, como “quadros que se colocam uns ao lado dos outros, mas isolados, do ponto de vista artístico, tal como os quadros de um museu” (LUKÁCS, 1965, p. 70), pelo lado da

verdadeira arte narrativa, a série temporal dos acontecimentos é recriada artisticamente e tornadas sensíveis por meios bastante complexos. É o próprio escritor que, na sua narração precisa mover-se com a maior desenvoltura entre passado e presente, para que o leitor possa ter uma percepção clara do autêntico encadeamento dos acontecimentos épicos, do modo pelo qual estes acontecimentos derivam uns dos outros (LUKÁCS, 1965, p. 69)

Assim, por meio desse expediente artístico, o fio condutor da narrativa vai construindo um sentido na sucessão temporal. Não se trata, portanto, de mero acúmulo de quadros temporais.

Correlato a este fato, Lukács aponta outro aspecto muito interessante e problemático na descrição: a busca da precisão técnica e da verdade objetiva (LUKÁCS, 1965, p. 72). Por essa busca pela “verdade”, na incessante tentativa de alguns escritores descreverem em pormenores e de forma objetiva toda a realidade com a qual estão lidando, acabam obtendo o resultado inverso. A respeito disso, vale reproduzir o pensamento do autor que é muito elucidativo:

O método da observação e da descrição surge com o intento de tornar científica a Literatura, transformando-a numa ciência natural aplicada, em uma sociologia. Porém os momentos sociais registrados pela observação e representados pela descrição são tão pobres, débeis e esquemáticos, que podem sempre, com



rapidez e com facilidade, fazer com que se descambe para o extremo oposto ao do objetivismo: um subjetivismo integral (LUKÁCS, 1965, p. 76)

Em outras palavras, nessa tentativa de se colocar de forma adstrita à realidade, e ao perder toda a força relacional que só se encontra na práxis, o descritor isola-se. Posiciona-se de forma monológica com o mundo. Nessa busca pela objetividade, ele renuncia a qualquer relação intersubjetiva. Para ele, não há o outro, a não ser que se considere o outro qualquer objeto que ele apresente, como cavalos, carros, ventos, sonhos, mãos. Em seu processo de naturalização do cenário, a vida aparece como uma díade incomunicável: o mundo e o observador. Este não participa daquele. Não o escuta e com ele não fala. Apenas o descreve, como se deve fazer com rochas. Mas o faz também com o homem.

Sendo assim, reconhecendo que na teoria da Literatura atribui-se uma superioridade da narração sobre a descrição, cabe agora verificar a própria vida humana é também caracterizada como uma narrativa, e se, por isso, a narração seria o melhor método para abordar os nossos destinos.

### **3 DA VIDA NARRÁVEL À NARRAÇÃO DA VIDA HUMANA**

Quando disse que a narração é uma forma superior de contar histórias, que a descrição padece de uma insuficiência frente às ações humanas, pois, ao pretender uma objetividade extrema, acaba perdendo a possibilidade de captar a riqueza e a complexidade da vida humana, faltou problematizar um aspecto insinuado, mas que é fundamental e decisivo: trata-se de analisar se a vida pode ou não ser compreendida como uma narrativa ou se deve ser compreendida por meio das estratégias descritivas. No presente capítulo, dedico-me a essa análise. Para realizar essa investigação, valho-me dos estudos de dois autores sobre esse tema: primeiro, do texto “As virtudes, a unidade da vida humana e o conceito de tradição”, do livro *Depois da virtude* (2001), de Alasdair MacIntyre. Em seguida, do volume I da obra *Tempo e Narrativa* (1997), de Paul Ricoeur. Com esses dois autores, espero conseguir demonstrar que a principal razão da superioridade da narração sobre a descrição encontra-se na própria vida humana que, de certa forma, clama por uma narrativa.

#### **3.1 A unidade da vida humana e a questão da narrativa para MacIntyre**

Segundo MacIntyre (2001), na atualidade, dois obstáculos dificultam que entendamos a vida como uma unidade, como um todo que pode ser narrado. Um, social, que surge em razão de como a vida se fragmentou na modernidade, sendo que cada parte ou segmento possui suas normas e padrões de comportamento independentes; e outro, filosófico, que considera o eu de forma atomista (MACINTYRE, 2001, p. 343). Na perspectiva social, tornou-se possível separar a vida privada da pública, as atividades profissionais do lazer, a infância da velhice. “E todas essas separações foram criadas de tal forma que é a peculiaridade de cada uma delas, e não a unidade da vida do indivíduo, que se experimenta nessas partes, em cujos termos nos ensinam a pensar e sentir” (MACINTYRE, 2001, p. 343). Ou seja, é possível que

um sujeito tenha um comportamento ético e conservador enquanto membro diretor de um clube ou membro de uma igreja e aja de forma audaciosa e completamente estratégica e egoísta em sua vida profissional. E isso porque, dada a fragmentação do sujeito individual na modernidade, em virtude da ausência de um *telos* unificador da vida humana, papel desempenhado pela política e pela religião para os antigos, tornou-se mais difícil que o sujeito aja de modo coerente em toda a sua vida. O próprio eu é considerado apenas como o somatório de partes que permanecem totalmente independentes umas das outras. Aqui emerge a questão filosófica considerada por MacIntyre como o outro impedimento para compreendermos a vida como uma totalidade. Para ele, os obstáculos filosóficos derivam, principalmente, de duas tendências que foram bem captadas pela filosofia analítica e pelo existencialismo. A primeira, em virtude da

tendência de pensar de maneira atomista na atividade humana e analisar atos e transações complexas em termos de componentes simples. Daí, a recorrência, em mais de um contexto, da idéia de “uma ação básica”. Que ações particulares derivem seu caráter como partes de todos maiores é uma que é necessário pelo menos levar em conta, se pretendemos começar a entender como uma vida pode ser mais do que uma seqüência de atos e episódios individuais (MACINTYRE, 2001, p. 343-344)

Quanto à segunda tendência, foi o existencialismo que melhor a desenvolveu. MacIntyre afirma que o problema principal dessa corrente filosófica é tratar a vida como uma mera sucessão de episódios desconexos, dissociando o indivíduo dos papéis que ele interpreta (MACINTYRE, 2001, p. 344). Assim, nada impede que o indivíduo forje sua personalidade em cada episódio e em cada situação que se lhe apresentar. Os papéis sociais não se fixam no eu, sendo possível, como falei anteriormente, que haja um antagonismo e uma total incongruência entre eles. E aí entra uma questão interessante, pois, ainda que o sujeito que desempenha esses papéis acredite que, embora pulverizada, sua vida tenha um sentido, para qualquer outra pessoa que se proponha a conhecê-la, ela é ininteligível. Ora, a quase total imprevisibilidade e a descontinuidade dessa individualidade, que varia de papel em papel, torna muito difícil uma leitura coerente e seqüencial de sua vida. Do mesmo modo, se esse próprio sujeito fragmentado tentasse julgar moralmente sua vida, buscando uma unidade para suas atitudes, sua tarefa seria quase impossível, já que para ele, sempre teriam existido

apenas episódios desconexos. E essa tarefa seria mal sucedida porque, como ensina MacIntyre, “a unidade de uma virtude na vida de alguém só é inteligível como característica de uma vida unitária, uma vida que se possa conceber e avaliar na íntegra” (MACINTYRE, 2001, p. 345). E ao se insistir em tratar o eu como uma sucessão de episódios independentes, essa unidade dilui-se até deixar de existir. Entretanto, se essa foi a pretensão da filosofia analítica e do existencialismo, parece que tal intento estava fadado ao fracasso, pois, embora essa concepção do eu possa nos parecer natural, devido à grande influência que essas correntes filosóficas exerceram e ainda exercem sobre a contemporaneidade, há um aspecto da vida que elas negligenciaram, que escapou de suas teorizações, mas que nem por isso deixou de ser extremamente importante e característico da vida humana: a narratividade de nossa existência. Para MacIntyre, apesar desses possíveis preconceitos da filosofia analítica e existencial, a compreensão do eu inserida em uma narrativa é mais natural do que pode parecer à primeira vista (MACINTYRE, 2001, p. 346). Para comprovar o que está dizendo, MacIntyre argumentará da seguinte maneira: quando nos deparamos com determinado comportamento humano e temos a intenção de compreendê-lo, nossa análise precisa levar em consideração que não é possível caracterizar uma ação sem se considerar suas intenções e não é possível compreender uma intenção independente de seu cenário (MACINTYRE, 2001, p. 346). Quando vemos uma mulher sozinha dentro de uma livraria, caminhando de um lado para o outro, essa cena, por si só, é ininteligível, pois desconhecemos o que a levou a estar ali. Mas podemos especular. Podemos, por exemplo, pensar que ela está esperando o seu namorado, ou que irá se encontrar com seus pais, ou com seus alunos. Mas se descobrirmos qual é sua verdadeira intenção, o que a faz estar ali, o encontro com seus alunos, por exemplo, a ação começa a se tornar compreensível. Mas ainda é preciso desvelar o cenário para que ação seja efetivamente caracterizável. Para o autor, a palavra “cenário” designa um contexto bastante abrangente:

O cenário social pode ser uma instituição, pode ser o que chamo de prática, ou um meio de algum outro tipo humano. Mas é fundamental à idéia de cenário, conforme o meu entendimento, que o cenário tenha uma história, uma história dentro da qual as histórias de cada agente não sejam apenas, mas tenham de ser situadas, simplesmente porque, sem o cenário e suas mudanças com o

passar do tempo, a história do agente e suas mudanças com o tempo serão inteligíveis (MACINTYRE, 2001, p. 347)

A mulher, que agora já sabemos se tratar de uma professora, ali estava esperando seus alunos. E essa cena só faz sentido porque conseguimos situá-la em um cenário social, no caso uma instituição de ensino. Sem o entrelaçamento de todos esses elementos, a ação teria qualquer sentido e nenhum ao mesmo tempo. Mas ao desvelá-los, tanto para o agente como para qualquer observador, a ação se torna legível exatamente porque inserida nessa narrativa que envolve um cenário e as intenções do agente.

Para MacIntyre, as intenções podem ser de curto prazo ou de longo prazo, sendo que uma se refere à outra. No exemplo da livraria, a intenção de curto prazo poderia ser o encontro com os alunos para discutirem um determinado assunto acadêmico e a de longo prazo poderia ser o comprometimento que a professora tem com o desenvolvimento intelectual de seus alunos. De qualquer maneira, há uma relação interdependente entre as duas, sendo que, para a compreensão de uma é indispensável a compreensão da outra.

Portanto, só se caracteriza de maneira adequada o comportamento quando se sabe quais são as intenções de prazo mais longo invocadas e como as intenções de prazo mais curto se relacionam com as de prazo mais longo. Novamente nos envolvemos na escrita de uma história narrativa (MACINTYRE, 2001, p. 349)

É importante ressaltar que ambas as intenções sempre estarão conectadas a determinados cenários (MACINTYRE, 2001, p. 349). A conclusão a que o autor chega neste ponto de seu argumento é que não existe um 'comportamento', a ser identificado antes das intenções, crenças e cenários, e independentes destes (MACINTYRE, 2001, p. 349). Essa posição reforça a idéia de que, mais do que ser impossível a compreensão de um comportamento como mero episódio, desprovido de uma certa narração, ele é, principalmente, carente de significação humana em si mesmo. Episodicamente, sem a mediação simbólica que envolve toda ação, o comportamento deixa de ser caracterizável como ação humana.

Mas, como o próprio autor alerta, poderíamos argumentar que qualquer ação realizada, ainda que não compreendida, nem por isso deixa de ser uma ação

(MACINTYRE, 2001, p. 351). Entretanto, sua resposta é que mais fundamental do que o simples agir, é que essa ação seja inteligível. E isso por uma razão relevante:

A importância no conceito de inteligibilidade tem relação íntima com o fato de que a distinção mais básica de tudo o que está contido no nosso discurso e na nossa prática nessa área é aquela entre os seres humano e outros seres. Os seres humanos podem ser considerados responsáveis por aquilo que são autores; outros seres não podem (MACINTYRE, 2001, p. 352).

Desse modo, defender a ininteligibilidade de uma ação é, principalmente, além de uma atitude quase esquizofrênica, uma postura que recusa qualquer responsabilidade. Se uma ação pode existir com coerência apenas para seu agente, ela deixa de se expor ao risco de ter que prestar contas para os outros. Se insisto em dizer que meu comportamento é válido porque assim o entendo, ainda que incompreensível para meus interlocutores, deixo de ter quaisquer responsabilidades para com estes, que não estão em condições de compreendê-lo. Por outro lado:

Identificar uma ocorrência como uma ação é, nos exemplos paradigmáticos, identificá-la com um tipo de descrição que nos permita ver tal ocorrência como fluindo inteligivelmente de intenções, motivações, paixões e propósitos de um agente humano. É, portanto, compreender o ato como algo pelo qual alguém é responsável, sobre o qual é sempre apropriado pedir ao agente uma explicação inteligível. Quando uma ocorrência é claramente a ação pretendida pelo agente humano, porém não conseguimos identificá-la assim, ficamos tanto intelectual quanto praticamente frustrados [...] E esse tipo de frustração ocorre, de fato, em inúmeros tipos de situação; quando entramos em culturas estrangeiras, ou mesmo em estruturas sociais estranhas dentro de nossa própria cultura, quando nos deparamos com certos tipos de paciente neurótico ou psicótico (é, de fato, a inteligibilidade dos atos de tais pacientes que os leva a ser tratados como pacientes; os atos ininteligíveis para o agente e também para todas as outras pessoas entendidas – corretamente – como uma espécie de sofrimento), mas também em situações cotidianas. (MACINTYRE, 2001, p. 352).

Quando não conseguimos identificar o cenário em que a ação transcorre ou não podemos descobrir as intenções de seu agente, ela deixa de nos ser inteligível. E a assunção de responsabilidade por parte dos agentes humanos se esvai junto com esta ininteligibilidade da ação. Pois só podemos ser responsáveis por nossas ações perante outras pessoas quando estas estão em condições de compreendê-las através do conhecimento de nossas intenções e do cenário em que as mesmas ocorrem. Do lado de fora desse conhecimento, sempre haverá um estranhamento e uma zona de sombra envolvendo e encobrindo a ação de quem não pode ser compreendido.

Fora de um contexto, qualquer ato humano nos é sempre incompreensível, por mais simples que ele seja. Vejamos um exemplo de MacIntyre:

Estou esperando um ônibus e o jovem que está ao meu lado diz subitamente: “o nome do pato selvagem comum é *Histrionicus histrionicus histrionicus*”. Não há problema quanto ao significado da frase que ele pronunciou; o problema é como responder a pergunta: o que ele está fazendo ao dizer isto? (MACINTYRE, 2001, p. 353).

Para que possamos saber o que o jovem está fazendo, confundindo seu interlocutor com alguém, vencendo sua timidez ou pronunciando uma senha, a inserção de sua elocução em uma narrativa torna-se, absolutamente, fundamental (MACINTYRE, 2001, p. 353). Sem essa narrativa, o ato elocutório do jovem fica desprovido de qualquer dimensão que faça sentido para algum interlocutor. Sem o desvelamento do contexto em que ele é proferido, sua compreensibilidade fica totalmente prejudicada. E nem mesmo a identificação do ato de fala específico é suficiente para que ele seja compreendido, pois,

os atos de fala e as finalidades também podem ser inteligíveis ou ininteligíveis. Vamos supor que o homem que está no ponto do ônibus explica seu ato elocutório dizendo: - Eu estava respondendo a uma pergunta. Eu respondo: - Mas eu não lhe perguntei nada que pudesse receber aquela resposta. Ele diz: - Ah, eu sei *disso*. Novamente, seu ato se torna ininteligível.[...] Tanto as finalidades quanto os atos de fala requerem contexto. (MACINTYRE, 2001, p. 353-354).

Isso implica que a idéia de contexto é decisiva para compreendermos qualquer ação humana, por mais trivial que ela possa parecer. Aliás, mesmo o juízo acerca de ser ou não uma *trivialidade* depende do contexto da ação. Por exemplo: um homem apertou a mão de outro homem . Isso pode ter sido a despedida de dois jogadores após o término de uma partida de futebol entre colegas de trabalho ou a manifestação, realizada por dois chefes de Estado, do início de uma tentativa de colocar fim em um conflito bélico entre dois países. Sem que saibamos em qual contexto se deu o aperto de mão, nada podemos falar a seu respeito, a não ser a descrição de um ato físico, mas que permanece incompreensível. E todo contexto é, necessariamente, narrado. Sem uma narrativa, não há contexto, história ou cenário, mas apenas episódios.

De todos os contextos, o mais conhecido é a conversa (MACINTYRE, 2001, p. 354). Para que uma conversa seja compreendida, é necessário que não apenas seus atos de fala sejam entendidos, mas que sua história possa fazer sentido:

Achar a conversa inteligível não é o mesmo que entendê-la; pois a conversa que entreeuço pode ser inteligível, mas posso não entendê-la. ) Se ouço uma conversa entre duas pessoas, minha capacidade de pegar o fio da meada consistirá na capacidade de encaixá-la num conjunto de descrições no qual se revele o grau e o tipo de coerência da conversa: [...] “um trágico mal-entendido entre duas pessoas”, “entendimento incorreto e cômico, ou mesmo caricato, dos motivos de um e de outro”.[...] O uso das palavras “trágico”, “cômico” e caricato” não é irrelevante em tais avaliações. Classificamos as conversas em gêneros, exatamente como fazemos com as narrativas literárias. De fato, a conversa é uma obra dramática, mesmo que curta, na qual os participantes são, além de atores, os co-autores, elaborando em concordância ou discordância a modalidade de sua produção. (MACINTYRE, 2001, p. 354)

Para MacIntyre, se a conversa é um exemplo de ação humana em que a interação se mostra, necessariamente, contextualizada e inserida em uma narrativa, em outras formas de interações humanas acontece o mesmo. A vida, seja nas atividades profissionais, de lazer, familiar ou em qualquer outra, sempre se desenvolve e se torna inteligível quando contextualizada e narrada. Caso contrário, os episódios serão apenas episódios atomizados e incapazes de constituírem um jogo, uma relação afetiva, um ato legislativo ou qualquer outro tipo de interação.

Há um aspecto importante que merece ser explicitado. Quando se fala a respeito da vida humana como sendo uma narrativa, sempre permanece a possibilidade de uma certa confusão ou mal-entendido sobre se seria apenas na atividade poética ou mesmo na história não-ficcional que existiria a narração, pois, não usamos cotidianamente a expressão “vida narrada”. Entretanto, como diz MacIntyre, “narrativa não é obra de poetas, dramaturgos ou romancistas que ponderam sobre fatos que não tinha ordem narrativa antes de lhes ser impostas pelo cantor ou pelo escritor; a forma narrativa não é disfarce nem decoração” (MACINTYRE, 2001, p. 354). A narrativa não é “apenas” uma forma de organizar uma certa desordem inerente à vida. Ainda que isso possa também acontecer, nossa própria existência se dá por meio de um fio condutor que pode ir se modificando, transformando-se, sofisticando-se, mas que nunca deixa de ser o mesmo fio do início de nossas vidas. Por exemplo, quando alguém passa por um processo de transformação, de amadurecimento, não é de se estranhar que muitos de



seus atos deixem de ser reconhecidos como seus por outras pessoas que não acompanharam suas mudanças. Nessas situações, a pessoa que passou por esse processo pode ouvir dessas outras que seus atos tornaram-se irreconhecíveis. E talvez isso ocorra mesmo. Embora as pessoas, fisicamente, continuem as mesmas, seu comportamento pode ter passado por uma mudança radical levando-as a um total estranhamento por parte de terceiros. Entretanto, essas pessoas que “não mais reconhecem os atos”, só têm essa dificuldade porque, por algum motivo, deixaram de acompanhar essa vida que foi se modificando. Ou seja, por não acompanharem a mudança, não puderam compreender que essas mudanças, embora virtualmente intensas e significativas, na verdade foram sempre a continuidade de uma história humana que, por não ser estática, modificou-se, mas que permaneceu sendo a história de uma mesma pessoa. E foi apenas por não acompanharem, por estarem do lado de fora do contexto, que elas não perceberam que sempre se tratou de atos que se ligavam e que, assim, formavam, coerentemente, a história da mesma pessoa. E se isso vale para sujeitos individuais, também o vale para empresas, povos, etc.

Muito mais do que atividade de artistas, a narrativa é a própria forma da existência humana. Ainda que bastante transformados com o passar dos anos, somos sempre aqueles do começo, ainda que agora modificados com o aprendizado que vamos somando com o passar do tempo. Como diz MacIntyre:

Serei eternamente o que fui a qualquer tempo para outras pessoas – e posso, a qualquer momento, ser chamado a responder por isso – por mais que esteja mudado agora. Não há como *fundar* minha identidade – ou a falta dela – sobre a continuidade ou descontinuidade psicológica do eu. O eu habita um personagem cuja identidade é dada como a unidade de um personagem (MACINTYRE, 2001, p. 364).

Nesse sentido, não há como iniciarmos uma história a partir de um marco zero, descartando nosso passado. A família em que nascemos, a cidade em que crescemos, a escola em que nos formamos, a língua que falamos, de alguma maneira, acompanham-nos para sempre como um estoque cultural que nos permite dizer que temos uma história. Destacado dessa história, o sujeito fica sem passado, como se não possuísse memória, como se fosse uma invenção do presente. Mas o que se poderia falar a seu respeito? Como compreender suas atitudes? Simplesmente não teríamos

como compreendê-lo. E é por isso que para entendermos os atos de outras pessoas, precisamos ser capazes, de alguma forma, de narrar suas vidas. Em outras palavras:

Agora está se tornando claro que tornamos inteligíveis os atos de outras pessoas dessa forma porque o ato em si tem um caráter fundamentalmente histórico. É porque todos vivenciamos narrativas nas nossas vidas e porque entendemos nossa própria vida nos termos das narrativas que vivenciamos, que a forma de narrativa é adequada para se entender os atos de outras pessoas. As histórias são vividas antes de serem contadas – a não ser em caso de ficção (MACINTYRE, 2001, p. 356).

Esta explicação também resolve, ou pelo menos pretende resolver um problema que tem grandes repercussões na vida individual e social, pois, afinal, se o que foi dito procede, que responsabilidade temos com relação a nosso passado? Se não nos desligamos dele de forma cabal, se mesmo as rupturas são, de alguma forma, continuidades, será possível fragmentar uma história e não assumir a responsabilidade pelo que fizemos ou que nossos antepassados fizeram? Do mesmo modo, por outro lado, será que os efeitos de uma boa ou má ação cessam com a morte de um indivíduo? Será que os filhos não pagam, de alguma maneira, pelo erro que seus pais cometeram, assim como herdamos suas ações positivas? E saindo da esfera individual ou familiar e entrando na esfera social, qual será nossa responsabilidade com as futuras gerações? E com relação ao que fizeram as passadas? Somos ou não responsáveis pelas ações antecedentes de nossos políticos e pelas ações presentes que repercutirão nas gerações seguintes?

Responder a essas indagações exige um posicionamento com relação à questão do eu. Assumir ou não a responsabilidade pelo que nossos antepassados fizeram ou, individualmente, dissociar ou não os papéis que representamos em todas as esferas de nossas vidas significa adotar uma concepção de eu que faz toda a diferença. Se considerarmos que cada um de nós é fundador de sua própria história (a única que faria sentido), que, por mais que haja uma tradição que nos preceda, somos absolutamente livres para descartá-la, obviamente, nesse caso, nossa responsabilidade inicia-se no exato momento em que começamos a agir e termina com nossa morte. Não pagamos pelos atos dos que nos antecederam e a ninguém, além de nós mesmos, será cobrado pelo que fizermos. A questão é saber se isso é possível.

Se for possível, implicará que a vida não é uma narrativa, mas apenas uma sucessão de atos, cujo significado é atribuído arbitrariamente, tanto por quem os vivencia quanto por quem os observa, já que não há nenhuma história subjacente a esses atos. Não havendo história a ser narrada, o ato não é compartilhável e, portanto não é público. Mas, se pelo contrário, se formos sempre herdeiros de uma história compartilhada, se nosso eu estiver imerso em tradições que nos fazem solidários e co-responsáveis, tudo passa a ser compreendido de maneira diferente, sempre dentro de narrativas e a história, seja de uma família, de uma cidade ou de um povo, será sempre contada e encenada narrativamente. Assim entende MacIntyre:

O que chamo de história é uma narrativa dramática encenada, na qual os personagens também são autores. Os personagens, naturalmente, nunca começam literalmente *ab initio*; eles mergulham *in media res*, os inícios de suas histórias já feitas para eles por quem ou pelo que passou por ali antes. (MACINTYRE, 2001, p. 361).

A questão, portanto, é que jamais partimos do nada e não há identidade pessoal que possua sentido dissociada de uma narrativa, o que torna muito difícil nos desvencilharmos da responsabilidade com relação à história da qual fazemos parte. Como afirma MacIntyre:

O que o conceito narrativo da identidade requer é duplo. Em primeiro lugar, sou o que outras pessoas possam, justificadamente pensar que sou no decorrer da vivência de uma história que vai do meu nascimento à minha morte: sou o *sujeito* de uma história que é minha e de ninguém mais, que tem seu próprio significado peculiar. Quando alguém reclama – como alguns dos que tentam ou cometem suicídio – que sua vida não tem sentido, essa pessoa está quase sempre, e talvez caracteristicamente, reclamando que não tem razão de ser, não se dirige a um clímax nem a um *telos*. Por conseguinte, o sentido de fazer qualquer coisa em vez de outra em momentos cruciais da vida parece, para tal pessoa, ter sido perdido. Ser o sujeito de uma narrativa que vai do nascimento à morte é [...] ser responsável pelos atos e experiências que compõem uma vida narrável. Isto é, estar aberto para ser chamado a fornecer certo tipo de explicação do que fez ou o que lhe aconteceu, ou o que testemunhou em algum momento da vida de alguém anterior à pergunta. (MACINTYRE, 2001, p. 365 - 366).<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Ao discutir o individualismo que nega essa responsabilidade, o autor faz o seguinte comentário acerca dessa responsabilidade: “Esse individualismo é expresso pelos autores americanos modernos que recusam qualquer responsabilidade pelas conseqüências da escravidão sobre os americanos negros dizendo: ‘Nunca tive escravos’. É, mais sutilmente, o ponto de vista daqueles outros americanos modernos que aceitam uma responsabilidade bem – calculada por tais conseqüências, calculadas

Dentro de narrativas encenadas, além da vida individual ganhar sentido, ela também se torna passível de ser cobrada e responsabilizada pelo que fez, deixou de fazer ou testemunhou. Nossa identidade, por se construir em uma narrativa, leva-nos, sempre, a uma possível explicação a respeito das motivações e das conseqüências das partes dessa trama que a compõem, de maneira que se quisermos ser coerentes com o que fazemos e com o que somos, ficaremos eternamente responsáveis pelos momentos de nossa história, tanto individual como social. Mas se podemos ser chamados a dar explicações, também podemos reclamá-las dos outros, pois,

o outro aspecto da identidade narrativa é correlativo: não sou apenas responsável, sou alguém que pode sempre pedir uma explicação aos outros, que pode questionar os outros. Faço parte da história dessa outras pessoas, da mesma forma que elas fazem parte da minha. A narrativa de qualquer vida faz parte de um conjunto interligado de narrativas (MACINTYRE, 2001, p. 366).

A vida humana é um emaranhado de narrativas que se cruzam e se sobrepõem e a assunção de responsabilidade por parte de alguém se conecta com a responsabilidade dos outros. Se tivermos histórias compartilhadas, isso significa que, além de termos que justificar nossos atos, poderemos exigir explicações que tornem as ações dos outros compreensíveis. Essa co-responsabilidade, além de criar uma rede de solidariedade entre todos os agentes, também dificulta que a ação, tanto na esfera individual quanto na esfera social, seja uma ação autoritária. Ao compreendermos a vida como uma narrativa que se conecta a outras narrativas e, ao percebermos que os nossos atos podem ser questionados, para que qualquer atitude autoritária subsista, há a possibilidade de se fugir das explicações que se lhe pode exigir, sendo mais autoritária ainda, ou, estrategicamente, apenas aparentar fazer parte coerente de uma história que é aceita por todos, mas que a ação autoritária se recusa a compartilhar. De qualquer maneira, nesses casos estaremos diante de atitudes incoerentes dentro das narrativas, já que a ação autoritária será sempre uma atitude estranha e incoerente na

---

precisamente pelos benefícios que eles mesmos, como indivíduos, receberam indiretamente da escravidão. Em ambos os casos, “ser americano” não é, em si, considerado ser parte da identidade moral do indivíduo. (MACINTYRE, 2001, p. 370). Outro exemplo do autor: “O jovem alemão que acha que ter nascido depois de 1945 significa que o que os nazistas fizeram com os judeus não tem importância moral para seu relacionamento com seus contemporâneos judeus. (MACINTYRE, 2001, p. 371) Nesses exemplos fica claro como o eu ficaria destacado de histórias e de tradições.

perspectiva dos participantes da história compartilhada. E é por isso que o autoritarismo fica em situação complicada dentro das narrativas. Mas se não compreendermos a vida como uma narrativa que se expõe à questão da coerência e da responsabilidade, como dizer que um ato é autoritário? Autoritário frente a quê? Externamente ao contexto, se todo ato é inaugural, não me parece possível pensarmos em autoritarismo, pois o agente sempre estará em condições de dizer que os critérios antecedentes simplesmente não valem mais. Para MacIntyre, a relação entre narrativa, inteligibilidade e responsabilidade pressupõe-se mutuamente (MACINTYRE, 2001, p. 367). Isso significa que nenhum desses elementos se sobrepõe aos demais, havendo um necessário equilíbrio entre eles. Em outras palavras, pensar a vida individual como uma vida narrada, de forma alguma representa um risco à individualidade, como se essa pudesse ser suprimida. Sabemos que sempre contamos com um pano de fundo que proporciona inteligibilidade para nossos atos, ao mesmo tempo em que nos dá um leque de possibilidades e de escolhas para agir. Mas quando me refiro a esse estoque de possibilidades, não quero com isso dizer que todas as ações já estão pré-determinadas. Compartilhar uma história, uma tradição, não significa engessar nossas intenções em uma única direção. Ou seja, o fato de termos uma história compartilhada não elimina a liberdade que temos para escolher nossos projetos de vida. Sendo assim, o entendimento da vida humana como uma narrativa não elimina o pluralismo das formas de vida modernas e contemporâneas. Seremos sempre livres para escolher como e quando agir. Entretanto, e isso é fundamental, toda e qualquer ação individual será sempre situada em determinado contexto.<sup>19</sup> Para que ela faça sentido, inclusive para seu agente, ela deverá fazer parte de alguma história. Podemos imaginar, por exemplo, que a ação de um homem nos é incompreensível porque não temos acesso às suas intenções que permanecem, para o próprio agente, inconscientes. Esse é um caso exemplar. O fato de as intenções estarem recolhidas no reservatório mais íntimo da

---

<sup>19</sup> Exatamente em razão do pluralismo, vale a pena enfatizar a idéia de *contextos* e de *histórias*. Situar todas as ações em contextos e histórias e dizer que elas só fazem sentido quando passíveis de serem narradas não significa dizer que só fazem sentido dentro de uma ou outra história, um ou outro contexto específicos. A pluralidade de formas de vida surgida após a modernidade fez com que os contextos também se multiplicassem. Entretanto, mesmo nesses vários cenários, a idéia de um eu situado não deixa de valer, pois mesmo uma nova forma de vida começa com alguma história. Negar radicalmente esse fato exigiria que pudéssemos transcender todo e qualquer estoque cultural. Inclusive a própria linguagem, o que, é impossível.

vida de qualquer pessoa, o seu inconsciente, não elimina, de forma alguma, sua historicidade. Pelo contrário, será exatamente situando essas motivações em uma narrativa que esses atos se tornarão compreensíveis, tanto para o agente quanto para qualquer um que com ele interagir. Sendo assim, por mais íntima que seja qualquer motivação, ela sempre estará conectada a uma rede de relações interpessoais que despertam raiva, desejo, solidariedade, etc, mas que permanecem como partes de uma narrativa, ainda que escondidas pela incompreensibilidade aparente ou momentânea de algum inconsciente individual.

Se a individualidade não é, de forma alguma suprimida, fica, então, a questão de descobirmos o que se pode falar a seu respeito. Para MacIntyre, devemos pensá-la como uma unidade. Em suas palavras:

Em que consiste a unidade de uma vida individual? A resposta é que sua unidade é a unidade de uma narrativa expressa numa única vida. Perguntar “o que é bom para mim?” é perguntar como devo viver melhor essa unidade e levá-la a cabo. Perguntar “O que é o bem para o homem” é perguntar o que todas as respostas à pergunta anterior devem ter em comum. Mas agora é importante enfatizar que é a formulação sistemática dessas duas perguntas e a tentativa de respondê-las tanto em atos quanto em palavras que proporcionam unidade à vida moral. A unidade de uma vida humana é a unidade de uma busca narrativa. Buscas à vezes fracassam, são frustradas, abandonadas por desvios; e vidas humanas podem fracassar também, de todas essas maneiras. Mas os únicos critérios de êxito ou fracasso em uma vida humana como um todo são os critérios de êxito ou fracasso numa busca narrada ou a ser narrada. (MACINTYRE, 2001, p. 368).

### **3.2 Uma leitura de Tempo e narrativa de Ricoeur**

O modo como MacIntyre caracteriza a vida humana exige que avancemos na análise da narrativa, pois, se em uma perspectiva filosófica consideramos os destinos individuais e sociais como narrativas, surge a questão de investigarmos como se constroem essas narrativas. Isso não significa abandonar ou já dar como encerrada a discussão sobre a narratividade da vida humana. Pelo contrário. Como veremos, a construção do fio condutor das narrativas possui uma relação direta com a ação que

não prescinde de uma permanente verificação da presença da narração no mundo prático. Dessa forma, com Ricoeur, estarei retomando o pensamento de MacIntyre, mas em um nível que leva em consideração ao mesmo tempo tanto a possibilidade da vida ser narrada, quanto o processo em que isso ocorre.

Paul Ricoeur, em sua obra *Tempo e narrativa* (1994), faz uma análise profunda sobre a relação entre o tempo e a narração, partindo, principalmente, do livro *Confissões* de Santo Agostinho (1973), e da *Poética* de Aristóteles (1973). O propósito de Ricoeur é o de estabelecer uma conexão entre a questão do tempo trabalhada por Agostinho no capítulo XI das *Confissões* (1973), no qual discute as aporias do conceito de tempo, com a teoria da arte poética de Aristóteles, realizando uma espécie de síntese entre os dois autores. Mas não se trata de um comentário dessas obras. Ricoeur busca nos dois autores o entendimento e a teorização que considera importante para desenvolver sua própria teoria sobre o tempo e a narrativa. Ao iniciar o capítulo em que investiga o tecer da intriga na obra de Aristóteles, Ricoeur faz a seguinte consideração sobre a relação que pretende estabelecer entre os dois autores:

*É evidente que sou eu, leitor de Agostinho e de Aristóteles, quem estabeleço essa relação entre uma experiência viva, em que a discordância dilacera a concordância, e uma atividade eminentemente verbal, em que a concordância repara a discordância* (RICOEUR, 1994, v I, p. 56. Grifo meu.).

A grande questão colocada por Ricoeur é a sua compreensão de que a narrativa constitui uma síntese para a diversidade temporal. Ainda que a narrativa não consiga, de forma absoluta, essa síntese, pelo menos ela faz *trabalhar* uma unidade do tempo. E a escolha de Agostinho e Aristóteles como suporte teórico é muito bem fundamentada. Com o primeiro, Ricoeur verá prevalecer “uma representação do tempo na qual a *discordância* não cessa de desmentir o anseio de *concordância constitutiva* do animus. A análise Aristotélica, em compensação, estabelece a preponderância da concordância sobre a discordância na configuração da intriga”. (RICOEUR, 1994, v I, p. 16).

Com relação à continuidade dessa ligação, Ricoeur adverte-nos como uma lucidez que vai muito além de suas análises encontrando, como pretendo mostrar, a questão da compreensão do direito:

É a esse enigma da especulação sobre o tempo que responde o ato poético da tessitura da intriga. A *Poética* de Aristóteles não resolve especulativamente o enigma. Não o resolve de modo algum. *Ela o faz trabalhar*, poeticamente – produzindo uma representação invertida da discordância e da concordância (RICOEUR, 1994, v I, p. 41, grifo meu).

Pretendo fazer o mesmo com relação à narrativa jurídica. Estudá-la não como uma solução definitiva acerca da legitimidade do Direito e de sua compreensão, mas como uma reflexão que faz trabalhar seus dilemas.

### **3.2.1 A relação entre o tecer da intriga e a atividade mimética**

Como disse anteriormente, Ricoeur entende que a *Poética* de Aristóteles não resolve os enigmas gerados pelas aporias do tempo, mas ela os faz trabalhar, invertendo o predomínio do aspecto discordante sobre o concordante. Segundo o autor, as razões da escolha do texto de Aristóteles como contraponto ao de Agostinho são duplas:

De um lado, encontrei no conceito de tessitura da intriga (*muthos*) a réplica invertida da *distentio animi* de Agostinho. Agostinho sofre a coerção existencial da discordância. Aristóteles discerne no ato poético por excelência – a composição do poema trágico – o triunfo da concordância sobre a discordância. [...] Por outro lado, o conceito de atividade mimética (*mimese*) colocou-me no caminho da segunda problemática, a da imitação criadora da experiência temporal viva pelo desvio da intriga. Esse segundo tema é dificilmente discernível do primeiro em Aristóteles, na medida em que a atividade mimética tende, nele, a confundir-se com a tessitura da intriga. Só desenvolverá, pois, sua envergadura e conquistará sua autonomia na seqüência desta obra (RICOEUR, 1994, v I, p. 55 – 56)

Dessa forma, será, especialmente, a partir da *Poética* de Aristóteles que Ricoeur desenvolverá sua teoria sobre a narrativa. Entretanto, como ele nos diz, não será tomando esta obra como um padrão absoluto e exclusivo que ele o fará. Ricoeur parte da *Poética*, mas apenas como inspiração para o desenvolvimento de seu trabalho



(RICOEUR, 1994, v I, p. 56). Toda a sua argumentação dependerá de dois conceitos fundamentais da obra aristotélica:

Evoco em Aristóteles a célula melódica de uma dupla reflexão cujo desenvolvimento é tão importante quanto o impulso inicial. Esse desenvolvimento afetará os dois conceitos inspirados em Aristóteles, o de tessitura da intriga (*muthos*) e o da atividade mimética (*mimese*) (RICOEUR, 1994, v I, p. 56)

Segundo Ricoeur, é fundamental entendermos esses termos, o *muthos* e a *mimese* como processos ou operações e jamais como estruturas fixas (RICOEUR, 1994, v I, p. 58). Enquanto que a composição ou tessitura de intrigas já é, por si só, uma atividade, a *mimese* também deve ser entendida como algo dinâmico, como a arte de produzir ou representar.

Ricoeur trabalha com uma estreita identificação entre os dois termos. Apesar de reconhecer que na *Poética* predomina a idéia da *mimese*, como termo englobante, (RICOEUR, 1994, v I, p. 59), não dissociará um conceito do outro. E isso porque, segundo ele, não podemos identificar a representação da ação, a *mimese*, com uma mera réplica da realidade. Não se trata, portanto, mesmo quando se imita, de uma cópia, pois, sempre há, nesse ato, uma atividade produtora. Pelo contrário, é preciso pensar juntos

a imitação ou a representação da ação e o agenciamento dos fatos. Está excluída de início, por essa equivalência, toda interpretação da *mimese* de Aristóteles em termos de cópia, de réplica do idêntico. A imitação ou a representação é uma atividade mimética enquanto produz algo, a saber, precisamente a disposição dos fatos pela tessitura da intriga.[...] a *mimese* de Aristóteles tem só um espaço de desenvolvimento: o fazer humano, as artes de composição (RICOEUR, 1994, v I, p. 60).

Sendo assim, há um entrelaçamento entre os dois conceitos que determina a imprescindibilidade de um com relação ao outro, já que a *mimese* não se limitar a imitar ou representar. Essa correlação ficará mais clara adiante. Por hora, vale ressaltar que tanto a tessitura da trama quanto a atividade mimética são compreendidas como empreendimento humano, como um fazer, como um criar que, mesmo quando imita, já produz algo. E é por isso que os conceitos são interdependentes. Se pretendemos

imitar uma ação, desde o início já elaboramos uma disposição desses atos, e ao imitar nunca o fazemos como uma simples cópia, pois aí também há algum tipo de criação.

Dando prosseguimento a seus argumentos, Ricoeur dirá que para que possamos estender o par *muthos*-mimese a todas as narrativas possíveis<sup>20</sup>, precisamos superar as três coerções limitativas que Aristóteles invoca na *Poética* ao explicar os gêneros consagrados da tragédia, da comédia e da epopéia. (RICOEUR, 1994, v I, p. 61).

A primeira consiste em separar comédia de um lado, a tragédia e epopéia de outro. Nessa primeira coerção, as ações não são consideradas, mas as o caráter de seus agentes, especificamente a dicotomia “nobreza ou baixaza das personagens, sendo que a tragédia representaria os homens melhores e a comédia, os piores (RICOEUR, 1994, v I, p. 61).

A segunda coerção separa a epopéia de um lado e a tragédia e a comédia de outro. Essa coerção merece uma atenção especial porque contraria a intenção de Ricoeur de “considerar a narrativa como o gênero comum e a epopéia como uma espécie de narrativa. O gênero, aqui, é a imitação ou a representação da ação de que a narrativa e o drama são espécies coordenadas. Que coerção exige opô-las?” (RICOEUR, 1994, v I, p. 62). Para Ricoeur, essa oposição surge na obra aristotélica em razão do “como” as intrigas são contadas. Enquanto que em uma epopéia o autor age como narrador da história, na tragédia e na comédia, as personagens narram suas próprias histórias. No primeiro caso, o poeta fala diretamente, no segundo, indiretamente, através das personagens (RICOEUR, 1994, v I, p. 62 - 63). Ricoeur entende que essa dicotomia é problemática porque ela questiona a possibilidade de se englobar todos os gêneros sob a forma de narrativa e, dessa forma, haveria narrativa apenas no gênero épico, pois, somente nesse caso, alguém narra diretamente os acontecimentos, enquanto que nos demais gêneros, na tragédia e na comédia, são os próprios atores que contam suas vidas.

Disse anteriormente que Ricoeur investiga essas coerções com o intuito de poder, com a forma narrativa, extrapolar os gêneros literários apontados por Aristóteles. E nessa segunda coerção, já nos deparamos com uma barreira para tal propósito, pois

---

<sup>20</sup> E nesse caso, embora Ricoeur jamais mencione o Direito, também penso na narração que há no Direito e que será tratada adiante.

com vimos, segundo Aristóteles, a narrativa se restringiria apenas ao gênero épico. Entretanto, a distinção do estagirita não se constitui como um verdadeiro obstáculo, continuando a ser possível considerar, além da epopéia, a tragédia e a comédia como narrativas, pois: “não caracterizamos a narrativa pelo ‘modo’, isto é, pela atitude do autor, mas pelo ‘objeto’ posto que chamamos de narrativa exatamente o que Aristóteles chama de *muthos*, isto é, o agenciamento dos fatos” (RICOEUR, 1994, v I, p. 63). Portanto, uma forma não deixa de ser narrativa se esta se desenvolve a partir das próprias personagens. A questão não é o modo como as narrativas se desenvolvem, mas o que elas fazem. Isso é muito relevante porque abre a possibilidade de se pensar a narrativa em áreas pouco acostumadas a serem compreendidas em forma narrativa. Se a questão não é o como, mas o quê, então, não só a epopéia, mas também o romance moderno, a História, assim como o Direito, podem ser narrados porque enquanto composição de intrigas ou disposição dos fatos, nesses casos, também existe um objeto que é narrável. Muda o “como”, já que cada narrativa terá suas características específicas, mas permanece o *muthos* que é comum a todas elas.

A terceira e última coerção aponta para uma questão que representa uma das maiores distinções entre o romance moderno e a Literatura do período clássico. Trata-se da supremacia da ação sobre as personagens. Diferentemente do que pode parecer muito óbvio para nós que estamos acostumados com essa supremacia da personalidade sobre a ação, para Aristóteles é exatamente o contrário: o caráter é sempre secundário frente à ação. Entretanto, se na *Poética* Aristóteles visa à prioridade da ação sobre o caráter, em seus estudos sobre a ética acontece o inverso:

Dando assim prioridade à ação em relação ao personagem, Aristóteles estabelece o estatuto mimético da ação. É em ética (cf. *Ét. Nic.* II, 1105 a 30 ss.) que o sujeito precede a ação na ordem das qualidades morais. Em poética, a composição da ação pelo poeta rege a qualidade ética dos caracteres. A subordinação do caráter à ação não é, pois, uma coerção da mesma natureza das duas precedentes, ela sela a equivalência entre as duas expressões: “representação de ação” e “disposição dos fatos”. Se a ênfase deve ser colocada na disposição, então a imitação ou a representação deve ser de ação, mais do que de homens (RICOEUR, 1994, v I, p. 61).

Portanto, por essa última coerção, o imitar ou o representar e a disposição dos fatos em forma narrativa estariam focados sempre em ações humanas e nunca na personalidade ou no caráter das personagens. Mas se essa coerção pode ser válida em

uma tradição que tem a política como o *telos* unificador da vida humana; em que a comunidade é sempre anterior ao indivíduo, como é o caso da tradição em que Aristóteles está inserido, como fica a questão da Literatura a partir da Modernidade em que o indivíduo passa a ocupar o centro de referência em todas as esferas da existência humana? O individualismo moderno teria se tornado um óbice intransponível para a arte de narrar? Se considerarmos que na Modernidade, a relevância dada aos grandes feitos e às ações consideradas honradas, perdem importância frente a um crescente individualismo que é indiferente à tradição, perceberemos que a valorização superior da ação sobre o caráter tende a diminuir, pois o sujeito individual passa a ser o centro de referência, inclusive para a Literatura. E essa novidade da modernidade é inquestionável. Sendo assim, a última coerção de Aristóteles ficaria comprometida, mas não totalmente. Ainda que a literatura tenha passado por mudanças, isso não significa que mesmo o romance moderno, que muitas vezes se restringe a uma trama psicológica, tenha conseguido eliminar totalmente a importância da ação frente ao caráter. Hoje, talvez, tenhamos que pensar em uma ampliação da teoria aristotélica, mas não em sua eliminação. Sendo assim, se fôssemos elaborar uma teoria sobre a arte de narrar, teríamos que acrescentar a possibilidade de uma narração cujo foco principal não é *sempre* a ação, mas, às vezes, a personalidade das personagens<sup>21</sup>.

### **3.2.2 As três concepções de mimese na obra de Ricoeur**

Embora o caráter não seja o objeto principal da investigação aristotélica na *Poética*, a questão da ética não deixa de ser fundamental nessa obra. Como foi visto, a mimese deve sempre ser compreendida como uma atividade produtora. Assim, ao se traduzir mimese por imitação, deve-se entendê-la como imitação criadora, e se ela for traduzida por representação, é preciso não se pensar em representação duplicada, mas

---

<sup>21</sup> Vale lembrar que, como vimos com MacIntyre e como veremos com Ricoeur, o individualismo nascido com a modernidade, ainda que tenha pretendido se representar de forma episódica, não eliminou, pelos motivos que já foram expostos e pelos que ainda virão, a narratividade da vida humana.

em abertura para a ficção (RICOEUR, 1994, v I, p. 76). Nesse sentido, repete-se a idéia de que a mimese está em estreita correlação com a tessitura da intriga. Por isso, para Ricoeur, podemos dizer mimese *praxeôs*:

Se é conservado para a *mimese* o caráter de atividade que lhe confere a *poiësis* e se, além disso, mantemos firme o fio da definição da *mimese* pelo *muthos*, então não se deve hesitar em compreender a ação – complemento do objeto na expressão: *mimèse praxeôs* (50 b 3) – como correlato da atividade mimética regida pelo agenciamento dos fatos (em sistema) (RICOEUR, 1994, v I, p. 60).

Esse duplo pertencimento da práxis ao mundo da ética e ao mundo da arte, em nosso caso, da *Poética*, faz com que a mimese possua uma função de *ruptura*, já que ela não é uma simples cópia do real, mas também de *ligação*, em razão de sua função de “transposição “metafórica” do campo prático pelo *muthos* (RICOEUR, 1994, v I, p. 77).

Esse é um dos pontos fundamentais expostos por Ricoeur em sua teoria sobre a narrativa. Antes do ato constitutivo da intriga existe um campo ético que serve como referência para esse *muthos*, sendo que a mimese proporciona uma ligação entre esse mundo da cultura ainda não figurado e a construção poética. Para Ricoeur, o momento final dessa relação não se esgota na tessitura da intriga, mas no leitor, que ele chama de ponto de chegada. Ou seja sua teoria da mimese estabelece o ponto de partida que é o momento ainda não figurado; a passagem ou atividade construtora; e o ponto final que se encontra no leitor. Cada um desses pontos, Ricoeur os considerará como sendo um tipo específico de mimese:

É preciso preservar no próprio significado do termo *mimese* uma referência ao que precede a composição poética. Chamo essa referência de *mimese* I, para distingui-la de *mimese* II – a *mimese*–criação – que permanece a função pivô. Espero mostrar, no próprio texto de Aristóteles, os índices esparsos dessa referência à montante da composição poética. Não é tudo: a *mimese* que é, ele nos lembra, uma atividade, a atividade mimética, não acha o termo visado por seu dinamismo só no texto poético, mas também no espectador ou leitor. Há, assim, um ponto de chegada da composição poética, que chamo de *mimese* III, de que buscarei também as marcas do texto poética (RICOEUR, 1994, v I, p. 77)

Essa distinção entre mimese I e mimese II permite que percebamos a ligação entre o mundo ético e o mundo da narrativa. Como ficará mais claro adiante, como

representação criadora, há no próprio mundo ético uma pré-narratividade que serve de referência para essa criação. Ora, se a mimese é uma representação ou imitação, ainda que criadora, e considerando a identificação já estabelecida entre mimese e *muthos*, necessariamente o tecer dessas atividades só pode ter como pano de fundo um mundo que seja, razoavelmente, narrável. “O poeta não acha somente no seu fundo cultural uma categorização implícita do campo prático, mas uma primeira formalização narrativa desse campo” (RICOEUR, 1994, v I, p. 79).

A reconstrução que farei a seguir da mimese I, da mimese II e da mimese III, evidenciará a relação entre a prefiguração, a figuração e a refiguração da narrativa.

### 3.2.2.1 Mimese I

A existência de um mundo que anteceda sua narração, seja ficcional ou histórica, é uma questão mais do que improvável, irrelevante, já que o modo como nos pronunciamos a seu respeito estrutura-se, sempre, narrativamente. Mas isso não significa que não o pré-compreendemos de alguma maneira, pois, se ao tecer uma intriga imitamos ou representamos uma ação, é preciso que haja algum tipo de pré-compreensão quanto a essa ação para que ela possa ser representada ou imitada. Segundo Ricoeur, três elementos precedem a composição da intriga e representam essa pré-compreensão: as estruturas inteligíveis, as fontes simbólicas e o caráter temporal, todos referentes ao mundo e à ação (RICOEUR, 1994, v I, p. 88). Podemos encadear esses elementos da seguinte maneira: primeiro, temos que ser capazes de identificar o que é uma ação; depois, é preciso identificarmos as mediações simbólicas da ação; por fim, é necessário considerarmos que a ação é portadora de características temporais que, inclusive, explicam sua necessidade de ser narrada (RICOEUR, 1994, v I, p. 88).

Para identificarmos uma ação, temos que ser capazes de especificar suas características. Uma ação, dentro de uma intriga, distingue-se dos meros movimentos físicos e se caracteriza por implicar os fins daqueles que agem e por envolver os

motivos de seus agentes. “As ações implicam fins da ação, cuja antecipação não se confunde com algum resultado previsto ou predito, mas compromete aquele do qual a ação depende” (RICOEUR, 1994, v I, p. 88). Além dos fins, os motivos também caracterizam a ação e explicam porque alguém procedeu de determinada maneira e não de outra, além de também ajudar a distinguir uma ação de um mero evento físico (RICOEUR, 1994, v I, p. 88). Identificando o agente com os fins e as motivações de suas ações, podemos considerá-lo como responsáveis por seus atos, sem, contudo, deixar de reconhecer as circunstâncias e as contingências históricas ou naturais que não são por ele desejadas, mas que de alguma maneira podem interferir no curso de sua ação. Além disso, toda ação é uma interação. Agir é sempre agir com alguém. E essa interação pode ser favorável ou desfavorável ao agente. (RICOEUR, 1994, v I, p. 89).

Para Ricoeur, essas características da ação encontram-se interligadas, são interdependentes e possuem uma relação de intersignificação. Para se ter uma compreensão prática é necessário saber identificar cada um desses elementos como parte de um todo e toda a trama da práxis como um conjunto composto por essas partes (RICOEUR, 1994, v I, p. 89).

Mas se essa compreensão prática é uma condição para a tessitura da intriga, surge a questão de se saber qual é, exatamente, a relação que existe entre a compreensão prática e a compreensão narrativa:

A resposta a essa questão comanda a relação que pode ser estabelecida entre teoria narrativa e teoria da ação, no sentido dado a esse termo na filosofia analítica de língua inglesa. Essa relação, a meu ver, é dupla. É ao mesmo tempo uma relação de *pressuposição* e uma relação de *transformação*. (RICOEUR, 1994, v I, p. 89 - 90)

Inicialmente pressupõe-se que todo narrador possui uma familiaridade com os termos que compõem uma frase de ação – termos como meios, fins, agentes, intenção, fracasso, etc. (RICOEUR, 1994, v I, p. 90). Mas a narrativa não se limita a essa pressuposição. Ela também engendra uma transformação nesses termos, acrescentando-lhes características discursivas. Essas características são “traços que não pertencem mais à trama conceitual da semântica da ação. São traços sintáticos, cuja função é engendrar a composição das modalidades de discursos dignos de serem chamados de narrativos” (RICOEUR, 1994, v I, p. 90). Para explicar essa

transformação, Ricoeur recorre aos conceitos de ordem paradigmática e ordem sintagmática:

Enquanto que pertencentes à ordem paradigmática, todos os termos relativos à ação são sincrônicos<sup>22</sup> no sentido de que as relações de intersignificação que existem entre fins, meios agentes, circunstâncias e o resto são perfeitamente reversíveis. Em compensação, a ordem sintagmática do discurso implica o caráter irredutivelmente diacrônico de qualquer história narrada (RICOEUR, 1994, v I, p. 90)

Para o autor, possuir uma competência narrativa é, principalmente, dominar as regras que compõem a ordem sintagmática. A compreensão narrativa é assim entendida como a habilidade de ordenar os termos que compõem a ação em uma sucessão temporal dando-lhes o significado adequando dentro de uma narrativa. Diferentemente dos elementos da ordem paradigmática que podem ser colocados antes ou depois dos outros, sem prejuízo para a semântica da ação, na ordem sintagmática, há uma necessária diacronia entre eles, já que há uma ordem temporal irreversível. Desse modo, não basta, para a inteligência narrativa, a relação de “familiaridade com a trama conceitual constitutiva da semântica da ação. Ela requer, além disso, uma familiaridade com as regras de composição que governam a ordem diacrônica da história”. (RICOEUR, 1994, v I, p. 91).

Esse destaque dado à ordem sintagmática da narrativa é importante porque há entre ela e o *muthos*, ou tessitura da intriga, uma relação de correspondência:

A intriga [...], a saber, a disposição dos fatos (e, pois, o encadeamento das frases de ação) na ação total constitutiva da história narrada é o equivalente literário da ordem sintagmática que a narrativa introduz no campo prático (RICOEUR, 1994, v I, p. 91).

Sendo assim, o papel constitutivo de uma ordem que seleciona quando e como a ação se desenvolverá cabe à ordem sintagmática já que pelo lado da ordem paradigmática, os termos da ação precisam apenas não ser estranhos ao narrador e a

---

<sup>22</sup> Diacrônico/sincrônico: “Termos introduzidos por Ferdinand de Saussure na lingüística, usados depois em outros campos, especialmente na antropologia cultural. Designam o eixo da simultaneidade [sincrônico], do qual se exclui qualquer intervenção de tempo, e o eixo das sucessões [diacrônico], no qual é possível considerar apenas uma coisa por vez, mas onde estão situadas todas as coisas do primeiro eixo com suas mudanças”(Abbagnano, 2000, p, 268 – 269)



familiaridade com a semântica da ação é suficiente. Obviamente, toda narrativa precisa de uma ordem para que faça sentido e de uma seqüência temporal para que isso seja possível. Isso não significa que as narrativas não possam começar no futuro e terminar no passado. Nem que os termos possuam uma fixidez de significação. O importante é que os traços discursivos possam ser encadeados de tal maneira que a disposição dos fatos possa ser reconhecida como integrando uma narrativa. E essa disposição só é efetuada pela ordem sintagmática, pois é ela que empreende a ordem temporal necessária para que os acontecimentos façam sentido dentro de uma mesma história.

Mencionei, anteriormente, que a relação entre compreensão narrativa e compreensão prática era de pressuposição e de transformação. Pressuposição que foi explicada com a ordem paradigmática da narrativa. Já a transformação exigiu a ordem sintagmática para constituir a relação entre a prática e a narrativa. De acordo com Ricoeur, essa relação pode ser explicada de seguinte maneira:

Passando da ordem paradigmática da ação à ordem sintagmática da narrativa, os termos da semântica da ação adquirem integração e atualidade. Atualidade: termos que só tinham uma significação virtual na ordem paradigmática, isto é, uma pura capacidade de emprego, recebem uma significação efetiva graças ao encadeamento seqüencial que a intriga confere aos agentes, ao seu fazer e ao seu sofrer. Integração: termos tão heterogêneos quanto agentes, motivos e circunstâncias são tornados compatíveis e operam conjuntamente em totalidades temporais efetivas. É nesse sentido que a relação dupla entre regras de tessitura da intriga e termos da ação constitui, ao mesmo tempo, uma relação de pressuposição e uma relação de transformação. Compreender uma história é compreender ao mesmo tempo a linguagem do “fazer” e a tradição cultural da qual procede a tipologia das intrigas (RICOEUR, 1994, v I, p. 91).

O segundo elemento que precede a composição da intriga é a fonte simbólica da ação. Aliás, toda e qualquer ação só pode ser narrada porque já está “articulada em signos, regras, normas: é desde sempre, *simbolicamente mediatizada*” (RICOEUR, 1994, v I, p. 91). Há quatro aspectos que precisam ser destacados quanto à mediação simbólica. Primeiro: o autor fala de um simbolismo implícito ou imanente à ação. Com isso, aborda uma simbologia em um momento anterior à sua explicitação na escrita ou na palavra; segundo: a mediação simbólica é abordada como uma atividade pública e decifrável por meio da interação social, não pertencendo apenas a um indivíduo, isoladamente; terceiro: Os símbolos têm uma função interpretante dentro da ação, ou seja, é em razão de uma mediação simbólica que conseguimos identificar o significado

de uma ação, dando-lhes uma “primeira legibilidade” (RICOEUR, 1994, v I, p. 93); quarto: além de funcionarem como interpretantes da ação, os símbolos também funcionam como regra, não como interpretantes, mas como prescrição (RICOEUR, 1994, v I, p. 92-94). Esse último aspecto é o que merece mais atenção. Como prescrição, a mediação elege ações como sendo melhores ou piores em uma perspectiva moral. Julga segundo um padrão valorativo as ações e o caráter das personagens. Ricoeur nos lembra que nesse ponto sua teoria se encontra como uma das análises aristotélicas segundo a qual as tragédias representam os homens melhores, enquanto que as comédias, os piores (RICOEUR, 1994, v I, p. 94). Segundo Ricoeur, não há ação que não suscite um julgamento que pressuponha uma hierarquia de valores. E é aí que surge uma questão delicada: Será possível algum tipo de leitura que divirja desse entendimento que considera impossível uma análise moralmente neutra, inclusive nas artes? Para Ricoeur, além de não desejável, isso é impossível: “É preciso saber, em todo caso, que essa eventual neutralidade ética deveria ser conquistada com muita luta contra um traço originalmente inerente à ação: a saber, precisamente o de não poder ser nunca eticamente neutra” (RICOEUR, 1994, v I, p. 94).

Em seu entendimento, a neutralidade ética do artista, além de improvável, correria o risco de suprimir uma das mais antigas e importantes funções da arte que é a de promover uma experimentação com os valores. De qualquer modo, para ele, mesmo essa tentativa de dissociação já é uma evidência da impossibilidade da neutralidade: “O próprio projeto de neutralidade pressupõe a qualidade originariamente ética da ação” (RICOEUR, 1994, v I, p. 95).

O terceiro e último traço da mimese I é o aspecto temporal. A compreensão da ação inicia-se por inteligibilidade, passa por suas fontes simbólicas e termina em sua temporalidade, chegando a “reconhecer na ação, estruturas temporais que exigem narração” (RICOEUR, 1994, v I, p. 95). Essa estrutura temporal pré-narrativa será aprofundada por Ricoeur em sua exposição sobre a mimese III. Não obstante, aqui já se insinuam ligações entre o paradoxo do tríplice presente de Agostinho, cujo elemento da discordância é prevalente e a concordância que a tessitura da intriga de Aristóteles

faz ao erigir a narração como a forma de fazer trabalhar aquela discordância<sup>23</sup>. No estágio da mimese I, mais especificamente nos elementos presentes na pré-compreensão da ação, Ricoeur apresenta apenas elementos imanentes á ação que, de certa forma, induzem à narrativa. Dois elementos se destacam: primeiro, a ação promove o intercâmbio entre as diversas dimensões temporais. Para Ricoeur, o tríplice presente de Agostinho representa, fenomenologicamente, uma primeira investigação da temporalidade da ação (RICOEUR, 1994, v I, p. 95). Reelaborado como estruturas explícitas da ação, o tríplice presente de Agostinho pode ser assim entendido:

Presente do futuro: *Doravante*, isto é, a partir de agora, comprometo-me a fazer isto *amanhã*. Presente do passado? Tenho agora a intenção de fazer isto, porque *acabei* justamente de pensar que...Presente do presente? Agora faço isto, porque *agora* posso fazê-lo: o presente efetivo do fazer atesta o presente potencial da capacidade de fazer e constitui-se como presente do presente. (RICOEUR, 1994, v I, p. 96).

Mas para Ricoeur, essa leitura do tríplice presente é insuficiente para equacionar uma fenomenologia da ação que não seja uma simples seqüência das estruturas temporais. Será apenas com o pensamento de Heidegger que se forjará uma idéia na qual a práxis cotidiana ordena os diversos presentes de Agostinho (RICOEUR, 1994, v I, p. 96). Beneficiando-se do conceito de intratemporalidade, será possível romper com a representação linear do tempo, entendida como simples sucessão de agoras. “É sobre o pedestal da intratemporalidade que se edificarão conjuntamente as configurações narrativas e as formas mais elaboradas da temporalidade que lhes correspondem” (RICOEUR, 1994, v I, p. 101).

Com esse terceiro traço da pré-compreensão da ação, Ricoeur encerra sua análise sobre as bases éticas pré-narrativas, a mimese I, e inicia sua teorização sobre o ato de configuração da intriga, a mimese II.

Mas antes de passar à análise da mimese II, vale a pena recapitular o que foi dito sobre a mimese I:

Vê-se qual é, na sua riqueza, o sentido de *mimese* I: imitar ou representar a ação, é primeiro, pré-compreender o que ocorre com o agir humano: com sua

---

<sup>23</sup> Como foi explicado, a narrativa não elimina os enigmas da experiência do tempo: ela os faz trabalhar.

semântica, com sua simbólica, com sua temporalidade. É sobre essa pré-compreensão, comum ao poeta e a seu leitor, que se ergue a tessitura da intriga e, com ela, a mimética textual e literária [...] A despeito da ruptura que ela institui, a literatura seria incompreensível para sempre se não viesse a configurar o que, na ação humana, já figura (RICOEUR, 1994, v I, p. 101).

### 3.2.2.2 Mimese II

Com o termo mimese II, Ricoeur trabalha com a idéia do *muthos*, da tessitura da intriga. O autor não faz seu conceito equivaler à ficção para que o mesmo possa também ser usado em suas análises sobre a narrativa histórica<sup>24</sup>. Segundo ele, o ponto que distingue as narrativas históricas das ficcionais não se encontra na questão do tecer da trama, mas na pretensão referencial de verdade<sup>25</sup> (RICOEUR, 1994, v I, p. 101-102).

A mimese II possui uma função mediadora entre o mundo prático (mimese I) e o mundo do leitor ou espectador (mimese III). Como mediação, a mimese II é sempre uma atividade (produtora) e é por isso que Ricoeur a chama de disposição dos fatos em vez de sistema dos fatos (RICOEUR, 1994, v I, p. 102).

A mimese II é mediadora por três motivos: 1) Ela promove a mediação entre acontecimentos individuais e uma história considerada como um todo. Nesse sentido, ela faz com que uma pluralidade de episódios constitua-se em uma mesma história<sup>26</sup> e, além disso, toda uma série de eventos ultrapassa sua mera sucessão temporal e ganha um sentido no tempo através dessa configuração. (RICOEUR, 1994, v I, p. 103). 2) A mimese II também promove a composição e a mediação de elementos heterogêneos como agentes, intenções, circunstâncias, meios, fins, etc.

---

<sup>24</sup> O que para mim, também se ergue como um argumento a favor da narrativa jurídica.

<sup>25</sup> Como veremos, no Direito, há uma pretensão diferente de ambas: trata-se da correção normativa.

<sup>26</sup> Vale lembrar que é exatamente isso que a descrição é incapaz de fazer, já que dos episódios não se extrai nenhuma trama e nenhuma seqüência temporal que faça sentido.

É esse traço que, de modo definitivo, constitui a função mediadora da intriga. Nós o antecipamos na seção anterior, dizendo que a narrativa faz aparecer numa ordem sintagmática todos os componentes suscetíveis de figurar no quadro paradigmático estabelecido pela semântica da ação. Essa passagem do paradigmático ao sintagmático constitui a própria transição de *mimese I* à *mimese II*. É a obra da atividade da configuração (RICOEUR, 1994, v I, p. 103)

3) A *mimese II* é mediadora por uma última razão: seus próprios elementos temporais. Essa mediação envolve duas dimensões: uma que considera a dimensão episódica da narrativa e que caracteriza a história como um conjunto de acontecimentos. Outra, a mais importante, que é a própria síntese configurante que transforma os meros episódios ou acontecimentos em história. Como diz Ricoeur: “Esse ato configurante consiste em “considerar junto” as ações de detalhe ou o que chamamos de os incidentes da história; dessa diversidade de acontecimentos, extrai a unidade de uma totalidade temporal” (RICOEUR, 1994, v I, p. 104). Dessa forma, como configuração de uma sucessão de episódios, a intriga consegue dar um sentido a atos que, isoladamente, não representam nada.

Ao mesmo tempo em que coloca ordem e configura os episódios em história, a intriga fornece um caminho ou fio condutor a ser seguido<sup>27</sup>. Por meio desse caminho, o leitor pode compreender o que se está narrando. É como se, de episódio em episódio, a intriga fornecesse uma perspectiva para se olhar esses episódios como um todo. Essa visão do todo funciona como uma conclusão que a intriga consegue implicar. Dessa forma, compreender uma história é compreender como seus episódios conduziram a essa conclusão de forma coerente (RICOEUR, 1994, v I, p. 105). Sendo assim, com sua dupla dimensão temporal, na *mimese II*, por um lado, os episódios são representados de forma linear, um após o outro, sem distinção do tempo para os acontecimentos físicos ou humanos (RICOEUR, 1994, v I, p. 105), mas por outro, pelo lado da configuração da ação, o tempo se encontra em uma perspectiva completamente diferente do tempo linear dos episódios:

Primeiro, o arranjo configurante transforma a sucessão de acontecimentos numa totalidade significativa, que é o correlato do ato de reunir os acontecimentos, e faz com que a história se deixe seguir. Graças a esse ato

---

<sup>27</sup> É possível traçar um paralelo entre esse fio condutor de uma história a ser seguida e a tese jurídica da resposta correta em casos difíceis desenvolvida por Dworkin e que apresentarei no próximo capítulo.

reflexivo, a intriga inteira pode ser traduzida num “pensamento”, que é justamente seu “assunto” ou seu “tema”. Mas nos enganaríamos inteiramente se considerássemos tal pensamento atemporal. O tempo da “fábula-e-do-tema”, para empregarmos uma expressão de Northrop Frye, é o tempo narrativo que faz a mediação entre o aspecto episódico e o aspecto configurante (RICOEUR, 1994, v I, p. 105 - 106).

Ao contrário do tempo linear da sucessão episódica que segue uma seqüência do “então – e então” e que responde à pergunta do “e depois?”, o tempo da composição da intriga é um tempo reflexivo, cuja função é muito mais a de conduzir em seu curso à totalidade dos fatos, ou, como disse Ricoeur, a de dar o tema ou o assunto da trama. Ademais, a temporalidade do ato configurante apresenta uma segunda característica: à seqüência episódica ela impõe um ponto final. Para Ricoeur, ponto final significa *totalidade* de uma história e não seu esgotamento ou término. (RICOEUR, 1994, v I, p. 106). Essa distinção é fundamental porque permite que enxerguemos as narrativas de forma retrospectiva. Aliás, essa é também uma das maneiras de dar seqüência ao traço temporal anterior, pois o fio condutor que o ato configurante fornece facilita que possamos compreender a história como um todo. Ademais, tendo essa visão da totalidade da trama, podemos exercitar um ato que, de certa forma, aperfeiçoa a narrativa: o ato de re-narrar:

podemos agora acrescentar que é no ato de re-narrar, mais do que de narrar, que essa função estrutural do encerramento pode ser discernida. A partir do momento em que uma história é bem conhecida – é o caso da maioria das narrativas tradicionais ou populares, *assim como das crônicas nacionais relatando os acontecimentos fundadores de uma comunidade* – seguir a história é menos encerrar as surpresas ou as descobertas no reconhecimento do sentido vinculado à história considerada como um todo do que apreender os próprios episódios bem conhecidos como conduzindo a este fim. Uma nova qualidade do tempo emerge dessa compreensão (RICOEUR, 1994, v I, p. 106)<sup>28</sup>.

Essa maneira de ser do tempo também tem a vantagem de nos fazer ultrapassar a compreensão puramente natural do tempo que, de forma simplista, nos faz pensá-lo como um escoamento do passado para o futuro. Ademais, “lendo o fim no começo e o começo no fim, aprendemos também a ler o próprio tempo às avessas, como a

---

<sup>28</sup> O projeto de se compreender o Direito como Integridade e a metáfora do romance em cadeia de Dworkin, guardam uma estreita relação com esse traço temporal do ato configurante que faz pensar a história como totalidade.

recapitulação das condições iniciais de um curso de ação nas suas conseqüências terminais” (RICOEUR, 1994, v I, p. 104).

No limiar da configuração da ação, encontram-se dois traços que permitem que compreendamos melhor tanto a passagem da mimese II à mimese III quanto toda a concepção de mimese como um ato de composição: a *esquematização* e o *tradicionalismo* (RICOEUR, 1994, v I, p. 106).

Conforme já explicado, a configuração realiza uma síntese do heterogêneo. Com pontos puramente episódicos, não há trama, não há enredo, mas mera sucessão de acontecimentos que se alinham temporalmente. O tecer da intriga faz com que esses episódios passem a fazer parte de uma história que pode ser compreendida como um todo e que, por isso, pode ser seguida por leitores ou pelo público de um modo geral. Mas esses elementos, os episódios e a composição, são indissociáveis dentro das narrativas, e, de certa forma, em toda narração, há uma síntese entre esses elementos:

A tessitura da intriga igualmente engendra uma inteligibilidade mista entre o que já se chamou de a ponta, o tema, o “pensamento” da história narrada e a apresentação intuitiva da circunstâncias, dos caracteres, dos episódios e das mudanças de fortuna que produzem o desenlace. É assim que se pode falar de um *esquematismo* de função narrativa (RICOEUR, 1994, v I, p. 107).

Mais interessante para o propósito de correlacionar a análise de Ricoeur sobre o tempo e a narrativa com as análises sobre o direito e associado ao esquematismo da função narrativa, encontra-se a idéia de tradição. Aliás, o esquematismo constrói tradições, pois se constitui numa história que tem todas as características de uma tradição (RICOEUR, 1994, v I, p. 107). Essa tradição não pode ser compreendida como um depósito morto de esquemas do fazer poético que se engessaria em suas próprias regras, mas como uma constante possibilidade de renovação ativada pelo retorno ao ato do fazer poético (RICOEUR, 1994, v I, p. 107). Isso fica melhor compreendido quando se explica que a tradição se constrói sobre outros dois conceitos que permanecem em uma relação dialética: a sedimentação e a inovação. Há a sedimentação de paradigmas<sup>29</sup> da tessitura da intriga que nascem em histórias que se

---

<sup>29</sup> “O termo paradigma é aqui um conceito dependente da inteligência narrativa de um leitor competente. É mais ou menos o sinônimo de regra de composição. Escolhi-o como termo geral para recobrir os três níveis, o dos princípios mais *formais* da composição, o dos princípios mais genéricos (o

esvaem com o passar dos tempos (RICOEUR, 1994, v I, p. 107). Ricoeur identifica em Aristóteles dois pontos de sustentação que serviram para a aparição do paradigma que predominou na Literatura ocidental que foi o da tragédia grega: por um lado, o aspecto formal, presente na tessitura da intriga que faz prevalecer a concordância sobre a discordância, por outro, a descrição dos gêneros literários com relevo para a tragédia (RICOEUR, 1994, v I, p. 108). Mas o paradigma não se sedimenta apenas pelo elemento formal e pelo modelo (gênero) que se torna referência para a tradição. Há também a contribuição das obras singulares (como a *Ilíada*, *Édipo Rei*) que ganham o status de universal e que, posteriormente se convertem em tipo. Assim, da conjunção de forma, gênero e tipo é que nascem os paradigmas (RICOEUR, 1994, v I, p. 108).

Os paradigmas atuam normativamente na constituição de novas narrativas, mas as próprias regras que compõem os paradigmas estão sujeitas a mudanças<sup>30</sup>. De qualquer sorte, em virtude do processo de sedimentação, eventuais mudanças são sempre um processo lento que enfrenta a resistência e a estabilidade da tradição (RICOEUR, 1994, v I, p. 109). Não obstante, há sempre a possibilidade da inovação na construção poética, pois, como ensina Ricoeur, a produção é sempre de uma obra singular (RICOEUR, 1994, v I, p. 108). E uma obra não é a própria regra, o próprio paradigma, mas uma produção baseada nessas regras que constituem o paradigma. Por isso, uma obra guarda singular guarda sempre algo de original, pois ela não se confunde e não se reduz às regras que limitam sua criação:

Da mesma maneira que a gramática de uma língua regula a produção de frases bem formadas, cujo número e cujo conteúdo são imprevisíveis, uma obra de arte – poema, drama, romance – é uma produção original, uma existência nova no reino da linguagem (RICOEUR, 1994, v I, p. 109).

Isso não afasta o balizamento que o paradigma exerce sobre as obras singulares. Em uma tensão interminável e em um bom exemplo de que mesmo quando

---

gênero trágico, o gênero cômico etc) e, finalmente, o de tipos mais específicos (a tragédia grega, a epopéia celta etc.)” (RICOEUR, 1995, v II, p. 46).

<sup>30</sup> É o caso do romance moderno em que há uma inversão da importância atribuída à personalidade em relação à ação.



a ação se esforça para se afastar das regras que a regulam, ela jamais se inicia do nada<sup>31</sup>, toda criação permanece guiada por algum paradigma subjacente:

o inverso não é menos verdadeiro: a inovação permanece uma conduta governada por regras: o trabalho da imaginação não nasce do nada. Ele liga-se, de um modo ou de outro, aos paradigmas da tradição. Mas pode manter uma relação variável com esses paradigmas. O leque de soluções é vasto: desdobra-se entre os dois pólos da aplicação servil e do desvio calculado, passando por todos os graus da “deformação regrada”. O conto, o mito e em geral a narrativa tradicional atém-se mais ao primeiro pólo. Mas à medida que nos afastamos da narrativa tradicional, o desvio, o afastamento torna-se regra. Assim, boa parte do romance contemporâneo deixa-se definir como anti-romance, na medida em que a contestação predomina sobre o gosto de simplesmente variar a aplicação (RICOEUR, 1994, v I, p. 109).

Com relação ao comportamento desviante que radicaliza o afastamento das regras, Ricoeur questiona se o mais radical deles, o que nega seu aspecto formal, a própria tessitura da intriga, representaria a morte da narrativa<sup>32</sup>. Por outro lado, há a alternativa da “deformação regrada”, consubstanciada na aplicação dos paradigmas às inovações das obras singulares. Com essa opção, torna-se possível a manutenção de tradições narrativas<sup>33</sup>. Mas essa questão da aplicação é o tema central da mimese III.

### 3.2.2.3 Mimese III

A investigação de Ricoeur sobre as relações entre o tempo e a narrativa não se esgotam no ato configurante, na mimese II. Todo o seu percurso ficaria comprometido se ele não considerasse o ponto de chegada como ato refigurante das narrativas, já

---

<sup>31</sup> Como foi visto com MacIntyre, nenhuma ação humana parte de um marco zero. Todas estão ligadas a alguma história, a alguma narrativa.

<sup>32</sup> A resposta de Ricoeur é pela negativa da morte da narrativa: “a despeito dos sinais peremptórios de um cisma que ameaça o próprio princípio de formalização narrativa, esse princípio sempre logrará se encarnar em novos gêneros literários, capazes de garantir a perenidade do ato imemorial do contar. [...] O caráter universal do princípio formal de configuração narrativa encontra-se assim confirmado, na medida em que aquilo que a inteligência enfrenta é o tecer da intriga, considerada em sua formalidade mais extrema, ou seja, a síntese temporal do heterogêneo (Ricoeur, v II, 1995, 282).

<sup>33</sup> No próximo capítulo, esse também será um ponto de ligação entre o pensamento de Ricoeur e a teoria de Dworkin.

que o texto é feito para ser lido, para ser visto (peça teatral), enfim, para ser aplicado. A mimese III marca o encontro do texto com seu público, a “intersecção entre o mundo do texto e o mundo do ouvinte ou do leitor. A interseção, pois, do mundo configurado pelo poema e do mundo no qual a ação efetiva exhibe-se e exhibe sua temporalidade específica” (RICOEUR, 1994, v I, p. 110). Para Ricoeur, nesse encontro entre o mundo configurado pela tessitura e o ato que promove a refiguração do texto, quatro aspectos devem ser considerados para bem caracterizá-lo. A seguir, analisarei seus pontos essenciais.

Há uma maneira de enxergarmos a relação entre a mimese I e a mimese III como se incorresse em um certo círculo vicioso. Se o ponto de partida e ponto de chegada se equivalem de certo modo, já que se parte do mundo da vida da ação humana e se chega ao mundo da vida humana do leitor, haveria uma circularidade viciosa, já que tanto a mimese I parece antecipar a mimese III, como esta seria uma simples recondução ao ponto de partida (RICOEUR, 1994, v I, p. 111). Para Ricoeur, o círculo existe e é inevitável. Entretanto ele não é vicioso: trata-se “de uma espiral sem fim que faz a mediação passar muitas vezes pelo mesmo ponto, mas numa atitude diferente” (RICOEUR, 1994, v I, p. 112).<sup>34</sup> Duas críticas são destacadas quanto à circularidade viciosa do ato refigurante: a violência da interpretação e a redundância da mimese III.

Haveria violência na interpretação porque as narrativas forjariam uma concordância sobre a discordância onde o que há é apenas elementos discordantes. A ordem imposta pela narrativa seria uma trapaça (RICOEUR, 1994, v I, p. 112). Ou seja, no reino caótico do tempo, impor-lhe uma consonância por meio da narrativa seria uma violência da interpretação. Para Ricoeur, essa acusação padece de um vício nevrálgico. Que a composição da intriga represente uma concordância sobre discordância temporal é a tese central de *Tempo e Narrativa*, mas isso não é o mesmo que dizer que do lado na narrativa exista apenas “ordem” e do lado da experiência temporal, apenas discordância. Segundo Ricoeur, essa crítica não percebe a dialética da relação entre o tempo e a narrativa (RICOEUR, 1994, v I, p. 112). “Primeiramente, a experiência da

---

<sup>34</sup> Em mimese III, constantemente veremos pontos de convergência com o pensamento de Dworkin, especialmente sua metáfora do romance em cadeia como procedimento narrativo que os magistrados adotam para decidirem de forma legítima.

temporalidade não se reduz à simples discordância. Como vimos com Santo Agostinho, *distentio e intentio* confrontam-se mutuamente no seio da experiência mais autêntica” (RICOEUR, 1994, v I, p. 112). Dessa forma, com o exemplo de Agostinho que trabalha com a idéia de distensão e intenção da alma, podemos perceber que há uma tensão entre concordância (o elemento intencional) e a discordância (a distensão da alma que explica os três presentes), ambos, entrelaçados dialeticamente.

Do mesmo modo, na composição da intriga, a concordância não é sua única característica. Nela, não há um exclusivo “triunfo da ordem” (RICOEUR, 1994, v I, p. 113). Uma mostra da presença da discordância nas narrativas encontramos nos desvios que sofrem os paradigmas, desde a tragédia grega que contempla as viradas da sorte até a Literatura contemporânea que, muitas vezes tem o prazer em desprezar a concordância em suas histórias<sup>35</sup>. Nesse caso, não é mais a suspeita em um excesso de confiança na concordância sobre a discordância: é a própria concordância que é posta em xeque. Para Ricoeur, todas essas acusações são legítimas ao denunciar uma violência da interpretação que engendra uma certa circularidade da mimese III. Mas como ele diz: “Em todos os casos, o círculo é inevitável, sem ser vicioso” (RICOEUR, 1994, v I, p. 114)

Mas há uma outra forma de se fazer a acusação. Como há uma correlação entre o ponto de partida e o ponto de chega, mediatizada pela intriga, não se trataria de uma redundância? Essa objeção é exposta por Ricoeur da seguinte maneira:

A objeção de redundância parece sugerida pela própria análise de *mimese I*. Se não existe experiência humana que não seja já mediatizada por sistemas simbólicos e, dentre eles, pelas narrativas, parece vão dizer, como o fizemos, que a ação está em busca de narrativa. Como, com efeito, poderíamos falar de uma vida humana como de uma história em estado nascente, posto não termos acesso aos dramas temporais da existência fora das histórias narradas a propósito deles, por outros ou por nós mesmos? (RICOEUR, 1994, v I, p. 114).

---

<sup>35</sup> Mas esse último exemplo não significa ausência de qualquer tipo de ordem. Como diz Ricoeur: “Mesmo a rejeição de qualquer paradigma, ilustrada pelo anti-romance de hoje, refere-se à história paradoxal da “concordância”. A favor das frustrações engendradas por seu desprezo irônico de todo paradigma e graças ao prazer mais ou menos perverso que o leitor tem de ser excitado e trapaceado, essas obras satisfazem ao mesmo tempo à tradição, que elas enganam, e às experiências desordenadas que elas finalmente imitam, de tanto não imitarem os paradigmas recebidos” (Ricoeur, v I, 1994, p. 113).

A resposta de Ricoeur a essa objeção consiste em dizer que não há uma projeção da Literatura na vida, mas, pelo contrário, na própria vida há uma certa exigência de narrativa, existindo uma “estrutura pré-narrativa de experiência” (RICOEUR, 1994, v I, p. 114).

Ricoeur entende que em nossa experiência cotidiana tendemos a ver os episódios de nossa vida como histórias ainda não narradas, mas que clamam por uma narrativa, o que pode parecer paradoxal, já que toda história já é, necessariamente narrada. Mas se isso é inquestionável em histórias efetivas, o mesmo não se pode dizer daquilo que ele chama de história potencial (RICOEUR, 1994, v I, p. 115). O autor nos dá dois exemplos de histórias ainda não contadas, ou história potencial, que são muito interessantes e elucidativos. O primeiro exemplo é do paciente que procura um psicanalista e que leva fragmentos ou migalhas de sua história pessoal para serem tratadas com o analista. Como analisando, seu objetivo é o de imprimir uma ordem a seus sonhos, a seus conflitos, a seus atos falhos, etc. Enfim, procura extrair uma narrativa desses fragmentos de sua vida. Nesse caso, com a psicanálise, estaríamos diante de uma história, já que não se pode falar que o sujeito que procurou o analista não a possui, mas ainda não narrada. E o processo terapêutico, em proveito do analisando, consistiria em elaborar a narrativa dessa vida:

Essa interpretação narrativa da teoria psicanalítica implica que a história de uma vida proceda de histórias não narradas e reprimidas, em direção a histórias constitutivas de sua identidade pessoal. É a busca dessa identidade pessoal que assegura a continuidade entre a história potencial ou incoativa e a história expressa de que assumimos a responsabilidade (RICOEUR, 1994, v I, p. 115).

O segundo exemplo é o de um juiz que procura, no curso de uma ação, descobrir o caráter, no emaranhado da história de um suspeito que está preso, antes que essa história seja narrada (RICOEUR, 1994, v I, p. 115).

Em ambos os casos há uma pré-história da história que ainda será narrada, cujo começo depende do impulso do narrador. Essa pré-história é um pano de fundo composto pelo entrelaçamento de todas as histórias vividas. “É preciso, pois que as histórias narradas “emerjam” (*auf-tauchen*) desse pano de fundo. Com essa emergência, o sujeito implicado emerge também (RICOEUR, 1994, v I, p. 116).

Eis uma questão que é das mais relevantes para compreendermos a importância das narrativas:

a prioridade dada à história ainda não contada pode servir de instância crítica contra qualquer ênfase no caráter artificial da arte de narrar. Contamos histórias porque finalmente as vidas humanas têm necessidade e merecem ser contadas. Essa observação adquire toda sua força quando evocamos a necessidade de salvar a história dos vencidos e dos perdedores. Toda história do sofrimento clama por vingança e exige narração (RICOEUR, 1994, v I, p. 116).

Esse parece ser um argumento importante a favor das narrativas. Narramos a vida, simplesmente, porque a vida é narrável e porque precisa ser narrada para fazer sentido.

Vencida a acusação do círculo vicioso, chega o momento de entendermos como se dá a passagem do ato de configuração ao ato de refiguração. Como vimos, a mimese II, em seus traços temporais típicos, revela uma característica mediadora entre os meros episódios e a história como um todo. Essa história apresenta-se como uma história a ser seguida, pelo leitor ou pelo ouvinte. Dessa forma, o leitor dá continuidade à trama que a ele se apresenta já configurada. Por meio da leitura, a intriga é refigurada e, não, novamente configurada. Não se cria uma nova história. Como mencionado, a história já está aí para ser seguida. E isso acontece em razão de duas estruturas já apresentadas: a esquematização e o tradicionalismo<sup>36</sup> que criam os paradigmas:

De um lado, os paradigmas recebidos estruturam as *expectativas* do leitor e o ajudam a reconhecer a regra formal, o gênero ou o tipo exemplificado pela história narrada. Fornecem diretrizes para o encontro entre o texto e seu leitor. Em suma, são eles que regulam a capacidade da história de se deixar seguir. De um lado, é o ato de ler que acompanha a configuração da narrativa e atualiza sua capacidade de ser seguida. Seguir uma história é atualizá-la na leitura (Ricoeur, v I, 1994, p. 118).<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> Segundo Ricoeur, “esses traços contribuem particularmente para destruir o preconceito que opõe um “dentro” e um “fora” do texto. Essa oposição é estritamente solidária, com efeito, de uma concepção estática e fechada da estrutura só do texto” (Ricoeur, v I, 1994, p. 113). O Positivismo propõe exatamente esse preconceito denunciado por Ricoeur: um dentro e um fora do texto jurídico. Como se o texto ganhasse realidade própria e como se seus “leitores” (juristas, por exemplo) fossem meros observadores a quem caberia apenas a função de sua descrição do lado de fora.

<sup>37</sup> Novamente vejo uma grande afinidade entre essa exposição e os conceitos de Integridade e do romance em cadeia em Dworkin. Ambos serão explicados no próximo capítulo.

Sendo assim, para que o rastro deixado pela composição da intriga a fim de que a história seguida se complete, apenas o ato da leitura pode fazê-lo. Ou seja, de certa forma, o leitor é quem termina a obra, ou, melhor dizendo, ele dá continuidade à narrativa.<sup>38</sup>

A questão da referência do enunciados constitui um dos pontos basilares da mimese III. Como há uma interseção entre o mundo do texto e o mundo do leitor, uma análise do “ponto de chegada” ou da “aplicação” não pode tergiversar com a questão do comunicado, pois, afinal, o que uma obra comunica? Para Ricoeur, toda obra comunica algo que vai além de seu próprio sentido: “o mundo que ela projeta e que constitui seu horizonte” (RICOEUR, 1994, v I, p. 119). Do mesmo modo, todo leitor recebe a obra circundado por um mundo que limita ao mesmo tempo em que viabiliza a sua apreensão do texto. Essa relação marca o entrelaçamento que há no nível da mimese III entre o texto e o leitor (RICOEUR, 1994, v I, p. 119). Segundo Ricoeur, essa relação, correlata à idéia de “fusão de horizontes em Gadamer, repousa em três pressuposições que embasam respectivamente os atos de discurso em geral, as obras literárias dentre os atos de discurso, enfim, as obras narrativas dentre as obras literárias” (RICOEUR, 1994, v I, p. 119).

Conforme mencionado anteriormente, toda obra comunica o mundo que constitui seu horizonte. Com efeito, a obra literária traz consigo um mundo de referências extralingüísticos que vai além do próprio texto (RICOEUR, 1994, v I, p. 120). Ir além do texto significa referenciar algo que está presente no mundo “externo” mas que mantém uma relação com a obra. Com relação a esse *externo*, quando os textos literários fazem

alegações quanto ao verdadeiro e ao falso, à mentira e ao segredo, as quais reconduzem inelutavelmente à dialética entre o ser e a aparência, essa poética empenha-se em considerar como um simples efeito de sentido o que ela decide, por decreto metodológico, chamar de ilusão referencial. Mas o problema de relação da literatura com o mundo do leitor não é contudo abolido. É simplesmente adiado (RICOEUR, 1994, v I, p. 121).

---

<sup>38</sup> Como será visto, no Direito acontece o mesmo: no contexto de aplicação da norma jurídica, o aplicador dá continuidade a uma narrativa. Ele não parte do nada, portanto, não compõe a intriga, mas, ao mesmo tempo, sua ação é também criativa à medida que em sua decisão há uma refiguração de uma determinada trama no momento da aplicação.

Tratarmos a relação referencial do texto com o mundo do leitor, como se a obra realizasse uma mera ilusão, de fato, não resolve o problema. A ilusão referencial operaria como se o leitor tivesse que, simplesmente, fazer concessões em sua leitura para que o texto fizesse sentido. Nesse caso, não haveria fusão de horizontes. Mas então, estaríamos diante de um outro problema: por trás da consideração de que há ilusões referenciais nos textos literários, haveria um preconceito subjacente quanto à questão da realidade. O texto literário não teria relações fortes com o mundo real, que não pode ser abarcado por saberes que não sejam o científico. Essa relação pode ser recusada, como se o texto literário exercesse não nenhum impacto sobre a vida cotidiana (RICOEUR, 1994, v I, p. 121). Mas dessa forma, como diz Ricoeur,

por um lado, ratifica-se paradoxalmente o positivismo que geralmente se combate, a saber, o preconceito de que só é real o dado tal como pode ser empiricamente observado e cientificamente descrito. Por outro, encerra-se a literatura num mundo em si e quebra-se a ponta subversiva que ela volta contra a ordem moral e a ordem social (RICOEUR, 1994, v I, p. 120)<sup>39</sup>.

Mas esse preconceito tem que soçobrar para que seja possível compreendermos a fusão de horizontes. As obras literárias, como vimos no capítulo anterior, efetuam um “deslocamento” com a linguagem, elas a “trapaceiam”. Assim, em um texto literário, há uma infinidade de possibilidades de se manipular a língua contra ou favor de visões éticas dominantes; de se denunciar ideologias e autoritarismos; de se afrontar o poder, etc. e tudo isso pode ser feito com “deslocamentos” que não são científicos mas que nem por isso deixam de provocar interseções. Aliás, “mesmo a extrema alienação em relação ao real é ainda um caso de interseção” (RICOEUR, 1994, v I, p. 122). Mas, por enquanto, não está esclarecida a questão da referência da linguagem na obra literária. Para Ricoeur, essa referência, ao contrário do pretendido pelo positivismo, não se esgota na descrição. Segundo ele:

“as obras poéticas se relacionariam com o mundo segundo um regime referencial próprio, o da referência metafórica. Essa tese cobre todos os usos *não-descritivos* da linguagem, logo, todos os textos poéticos, seja eles líricos

---

<sup>39</sup> Como veremos, para Kelsen à ciência do Direito cabe tão somente esse papel: observar o Direito e descrevê-lo. Do mesmo modo, o Direito deve ser conhecido sem quaisquer influências de valores.

ou narrativos. Implica que também os textos poéticos falem do mundo, *embora não o façam de modo descritivo* (RICOEUR, 1994, v I, p. 122, grifos meus).

A Literatura não precisa *descrever* o mundo real para que possa haver uma fusão de horizontes entre leitor e texto. Nosso contato com o mundo do texto não se esgota naquilo que este é capaz de descrever. Exatamente por isso, o realismo literário padece de um equívoco de pressupostos. A interseção é muito mais rica. Ela vai além de uma relação de enunciados descritivos, típicos das ciências naturais. Aliás, em virtude da dimensão simbólica inerente à vida humana, nem tudo pode ser comunicado de forma *direta*. “A referência metafórica [...] revela-se ser, numa segunda aproximação, a condição negativa para que seja liberado um poder mais radical de referência a aspectos de nosso ser-no-mundo que não podem ser ditos de maneira direta” (RICOEUR, 1994, v I, p. 122). E essa referência só faz mais rica, mais complexa e, principalmente, mais compreensível a fusão de horizontes entre o mundo do texto e o mundo do leitor. Para além de uma referência apenas descritiva, mas sem eliminá-la, na fusão de horizontes estão presentes outras dimensões<sup>40</sup> referenciais que ampliam nossa possibilidade de interseção. Além disso, muitas vezes, as obras ficcionais, por manipularem um fato que se fosse apenas descrito seria uma banalidade em nosso cotidiano ensinam-nos a olhar o mundo e nossa existência com mais atenção, mais riqueza e mais perplexidade, o que o realismo extremado geralmente é incapaz de fazer ao querer nos apresentar o mundo de forma direta com uma suposta superioridade de acesso ao real. Mas o real humano é muito complexo para ser visto de forma tão direta. Como disse Barthes, a vida é sutil.

O terceiro pressuposto em que se baseia a interseção entre os mundos do texto e do leitor concerne à capacidade de referência das narrativas. Ricoeur entende que o problema da narrativa, em relação às obras literárias em geral, é mais simples e mais complexo, ao mesmo tempo. Mais simples porque como ao ato de configuração (mimese II) subjaz um mundo já pré-figurado (mimese I), a interseção é circular.<sup>41</sup> Por outro lado, “quanto ao desígnio referencial e à pretensão de verdade, é, num outro sentido, mais complicado que o colocado pela poesia lírica” (RICOEUR, 1994, v I, p.

---

<sup>40</sup> Também as prescritivas, como veremos.

<sup>41</sup> Circularidade saudável, como dito anteriormente.



124). Essa complicação aparece em razão da existência das diferentes narrativas analisadas por Ricoeur: a histórica e a ficcional. Para o autor, apenas na narrativa histórica pode haver uma referência mais direta à realidade empírica. A história não pode se furtar de ter em vista fatos que realmente ocorreram, assim como não pode inventar acontecimentos. Não podemos dizer que o movimento político ocorrido no fim do século XVIII no Brasil, que teve como um de seus participantes Joaquim José da Silva Xavier, ocorreu em São Paulo. Podemos até questionar a legitimidade, as intenções e as conquistas da Inconfidência Mineira, mas não há como nos afastarmos de uma certa referência aos documentos:

Mesmo se o passado não é mais e se, segundo a expressão de Agostinho, só pode ser atingido no presente do passado, isto é, por meio dos vestígios do passado, tornados documentos para o historiador, permanece que o passado ocorreu. O acontecimento passado, por mais ausente que esteja na percepção presente, não governa menos a intencionalidade histórica, conferindo-lhe uma nota realista que nenhuma literatura jamais igualará, mesmo que tenha pretensão “realista” (RICOEUR, 1994, v I, p. 125).

Entretanto, ainda que haja esse ancoramento inafastável na realidade, as narrativas históricas vão além de uma simples referência a documentos ou vestígios do passado:

É preciso dizer, de um lado, que essa referência por meio de vestígios retira algo da referência metafórica comum a todas as obras poéticas, na medida que o passado só pode ser reconstruído pela imaginação; por outro lado, o que ela lhe acrescenta, na medida em que é polarizada pelo real passado. (RICOEUR, 1994, v I, p. 125).

Há na narrativa histórica uma referência que se enriquece com o ato imaginativo de quem reconstrói a história. Ao mesmo tempo em que ela deve ser fiel a um passado documentado, a própria leitura e a análise dessa documentação não deixa de ser uma refiguração, pois aí também há uma fusão de horizontes.

Mas a narrativa ficcional também se inspira na história: “Toda narrativa não é contada como se tivesse ocorrido, como o testemunha o uso comum dos verbos do passado para narrar o irreal?” (RICOEUR, 1994, v I, p. 125). E é essa inspiração recíproca que leva Ricoeur a fazer uso da expressão “referência cruzada” entre a referência histórica e a referência ficcional:

O problema só poderia ser escamoteado numa concepção positivista<sup>42</sup> da história, que negligenciasse a participação da ficção na referência por traços, e numa concepção anti-referência da literatura, que negligenciaria o alcance da referência metafórica em qualquer poesia (RICOEUR, 1994, v I, p. 125).<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> No Direito a questão da referência é também mais complexa do que pretendem os positivistas. Para estes, as proposições jurídicas são sempre descritivas, como são as das ciências naturais. Entretanto, em virtude da pretensão de validade no direito não se referir à verdade, mas à correção normativa, torna-se apropriado pensar esses enunciados em outros termos: como será melhor explicado no próximo capítulo, em termos de proposições narrativas prescritivas.

<sup>43</sup> Para Ricoeur, a referência se cruza sobre a temporalidade da ação humana (RICOEUR, 1994, v I, p.125). O quarto traço característico que encerra a mimese III é análise de uma fenomenologia do tempo, mais precisamente, é a junção entre historiografia, crítica literária e filosofia fenomenológica (RICOEUR, 1994, 125). Como não abordarei esses aspectos no capítulo em que analiso a narrativa jurídica, não os comentarei aqui.

#### 4 A DESCRIÇÃO E A NARRAÇÃO NO DIREITO: O POSITIVISMO JURÍDICO E O PÓS-POSITIVISMO

Há algumas questões subjacentes ao paradigma do Positivismo Jurídico que possuem uma estreita relação com o método descritivo da Literatura. Aspectos como neutralidade, naturalização, exterioridade, dentre outros, fazem com que possamos perceber como os problemas presentes na descrição literária aparecem de forma muito similar no Direito, quando este é compreendido sob a perspectiva do Positivismo Jurídico.

As mesmas pretensões do método descritivo na Literatura parecem fracassar no método positivista. Um dos grandes problemas do Positivismo Jurídico é o de ter adotado um padrão epistemológico típico das ciências naturais e, por isso, inadequado ao Direito. Como nos ensina Galuppo, como a idéia central do *Iluminismo* era a de *emancipação* do homem, ao buscar realizar esse projeto, o homem engendrará essa emancipação através da dominação. “*Dominação*, sobre a sociedade e sobre a natureza, é a idéia moderna a serviço da emancipação. Para libertar o homem, é preciso dominar a natureza e a sociedade (encarada, no início da Modernidade, antes como um ‘eles’ do que como um ‘nós’ (Galuppo, 2005, p. 197). Com esse modelo, o jurista deveria se comportar frente ao fenômeno jurídico<sup>44</sup>, como o biólogo ou o físico se comportam em face dos fenômenos naturais. E isso implica distanciamento, neutralidade, tentativa de descrição do objeto como pura observação. No entanto, a adoção desse modelo estava fadada ao fracasso, já que há uma grande diferença entre os dois fenômenos<sup>45</sup>.

Em seu livro sobre o Positivismo Jurídico, Norberto Bobbio (1999) caracteriza o Positivismo com sete pontos<sup>46</sup>. O primeiro diz respeito ao modo de abordar o Direito

---

<sup>44</sup> Mais especificamente, frente à norma jurídica, já que no Positivismo, o Direito se reduz à norma.

<sup>45</sup> Diferença que ainda será explicitada quando abordar a distinção entre a pretensão de verdade, própria das ciências naturais e a correção normativa, própria da Moral e do Direito.

<sup>46</sup> Os outros pontos são: 2) teoria da coatividade do Direito; 3) teoria da legislação como fonte principal do Direito; 4) teoria da norma jurídica; 5) teoria do ordenamento jurídico como um sistema

que dever ser encarado como um fato. “O Direito é considerado como um conjunto de fatos, de fenômenos ou de dados sociais em tudo análogos àqueles do mundo natural; o jurista, portanto, deve estudar o Direito do mesmo modo que o cientista estuda a realidade natural” (BOBBIO, 1999, p. 131). Acontece que esse processo de naturalização do Direito retira-lhe sua característica de construção humana, já que o nivela a fatos da natureza, criando uma

ficção, pelo menos no ato de conhecimento, de que o objeto do conhecimento jurídico, a saber, a lei, é um objeto auto-existente, não criado pelo homem, que por isto mesmo pode ser conhecido, controlado e dominado pelo *cientista*, da mesma forma que o físico ou o biólogo em relação à natureza (Galuppo, 2005, p. 198)

Além de equiparar objetos que por si mesmo, não são equiparáveis, já que, como afirmado, o Direito é uma construção humana, há, aqui, um outro aspecto que precisa ser salientado. Esta auto-existência ficcional da lei subtrai a responsabilidade e a condição de autor do ordenamento jurídico por parte de seus destinatários. O Direito, assim compreendido, deixa de ser o resultado de uma prática argumentativa de agentes responsáveis e donos de seus destinos e passa a ser compreendido como um mero poder já instituído, distante, externo e alheio à vontade de seus autores/destinatários. E essa hipostasiação da lei, equiparada a um fato natural, leva o Positivismo a uma outra característica que é a sua pretensão de neutralidade. O cientista do Direito, assim como o físico e o biólogo, não deve emitir juízos de valor sobre seu objeto, ou seja, “não compete ao cientista avaliar o ordenamento jurídico, mas apenas descrevê-lo, seja justo ou injusto, como postulou Kelsen. Por isso, é central para o paradigma do Positivismo Jurídico a separação entre direito [...] e moral” (Galuppo, 2005, p. 198).

Essa neutralidade pretendida pelo Positivismo, que faz com que haja uma separação estanque entre do Direito e qualquer valoração sobre o mesmo, é uma característica recorrente entre os autores juspositivistas. Norbert Hoerster, em seu livro *En defensa del Positivismo jurídico*, o autor nos diz que por trás do conceito genérico de Positivismo Jurídico, cinco teses fundamentam-no: a tese da lei, da neutralidade, da

---

coerente e completo; 6) método da ciência do direito ou teoria da interpretação mecanicista; e o ponto 7) teoria da obediência absoluta da lei. (BOBBIO, 1999, p.131 – 133)

subsunção, do subjetivismo e do legalismo. Segundo ele, apenas a segunda e a quarta, efetivamente, são características do Positivismo (HOERSTER, 1992, p. 11) A tese da neutralidade exige que o Direito não tenha nenhum conteúdo pré-definido, podendo, inclusive, ter qualquer um. Para Hoerster, não há dúvida que em todo ato legiferante há questões de valores. Entretanto, o conhecimento do Direito deve ser apenas formal, ou seja, o cientista tem que se abster de qualquer juízo de valor sobre o mesmo, tanto no caso de uma norma geral, ainda não aplicada, quanto no caso de uma norma individual. (HOERSTER, 1992, p. 14).

Segundo Barzotto, a razão pela qual o Positivismo reivindica impermeabilidade em face do que é estranho à juridicidade é a necessidade de segurança jurídica:

A segurança depende assim, da objetividade e da previsibilidade na identificação do direito, autônomo em relação à moral (valores) e em relação à moral e à política (poder). O conceito de direito que realiza esse anseio por segurança, delimitando o fenômeno jurídico em relação à moral e à política, será chamado de conceito “autônomo” (BARZOTTO, 1999, p. 19)<sup>47</sup>

De acordo com o autor, isolado de elementos como a Moral e a Política, o Direito é autônomo por poder ser caracterizado com o que lhe é específico: critérios regulativos que determinam a pertinência ou não de uma norma a um sistema jurídico (BARZOTTO, 1999, p. 19). Recusando critérios que não sejam estritamente jurídicos, o Direito ficaria restrito a algum critério que lhe fosse exclusivo: a validade da norma jurídica:

Norma jurídica não é a norma justa ou a norma eficaz, mas a norma válida [...]. Considera-se válida aquela norma produzida em conformidade com o ordenamento. Isto quer dizer que é o próprio direito que determina quais são as normas válidas, ou seja, é o direito, e não o comportamento dos homens ou seus ideais de justiça, que determina o jurídico (BARZOTTO, 1999, p. 20)

Isso nos leva a considerar que o Positivismo isola o Direito de influências morais ou políticas: “O direito deixa de depender os juízos de valor realizados pelos usuários das normas e das vicissitudes do poder” (BARZOTTO, 1999, p. 21)

---

<sup>47</sup> Contudo, separar o Direito da Moral e da Política talvez não seja apropriado, já que podemos pensar em uma relação complementar entre eles (HABERMAS, 1997, 141-172).

Representante do Positivismo, para Hans Kelsen, não há que se falar em conteúdo moral do Direito. Para ele, o Direito pode até ser justo ou moral, mas não o será necessariamente (KELSEN, 2003, p. 71). O problema de se vincular o Direito à moral encontra-se no fato de haver uma grande variedade de concepções de moralidade, o que, em seu entendimento, é motivo suficiente para inviabilizar o atrelamento de um a outro. Por isso, o Direito não pode ficar adstrito a nenhuma concepção de moral: “Em vista, porém, da grande diversidade daquilo que os homens efetivamente consideram como bom e mau, justo e injusto, em diferentes lugares, não se pode determinar qualquer elemento comum aos conteúdos das diferentes ordens morais” (KELSEN, 2003, p. 73). Além disso, como a ciência do Direito tem como objeto a norma jurídica (KELSEN, 2003, p. 79), ela só pode ter como parâmetro a própria norma e nada que lhe seja estranho como conceitos de justiça, moral, valores, etc. Sendo assim, a posição do jurista não pode ser a de valorar a própria norma. Mas pode e deve apenas “descrever o valor posto da realidade pela norma jurídica, sem assumir qualquer posição axiológica perante o valor que a descreve” (AFONSO, 1984, p. 224). O jurista deve ser absolutamente neutro perante seu objeto de conhecimento. Com efeito, se aceitarmos a premissa de que o Direito é um fato natural, assim como outros objetos de ciências da natureza, não caberá ao cientista do Direito avaliá-lo como justo ou injusto, “assim como não compete ao biólogo discordar da cor ou do cheiro da rosa” (GALUPPO, 2005, p. 199), mas apenas descrevê-lo, o que no projeto do Positivismo asseguraria a neutralidade da epistemologia jurídica. No entanto, como construção humana e como prática argumentativa de homens e mulheres livres e iguais o Direito não pode ser equiparado a um fenômeno da natureza como pretendem os positivistas. E dessa forma, uma outra característica do Positivismo, é também insustentável: a questão metodológica, ou seja:

A adoção do modelo das ciências naturais como modelo apropriado ao conhecimento jurídico. Com relação a este ponto, é notável o esforço do Positivismo em construir um conhecimento *objetivo* acerca do ordenamento jurídico que permitisse à ciência do Direito *dominar o direito*, e sobretudo, seu conhecimento, assim como as ciências naturais *dominaram a natureza* (Galuppo, 2005, p. 199).

Para Galuppo, o autor que levou mais a sério esse projeto foi Hans Kelsen. Como, para Kelsen, o objeto da ciência do Direito é a norma jurídica, essa deve ser conhecida de forma neutra e descrita através das proposições jurídicas. Os cientistas descrevem o Direito (a norma) e formulam enunciados a seu respeito, mas não confundem proposições com normas jurídicas:

Na distinção entre proposição jurídica e norma jurídica ganha expressão a distinção que existe entre a função do conhecimento jurídico e a função, completamente distinta daquela, da autoridade jurídica, que é representada pelos órgãos da comunidade jurídica. A ciência jurídica tem por missão *conhecer – de fora, por assim dizer – o Direito e descrevê-lo* com base no seu conhecimento (GALUPPO, 2005, p. 199).

De acordo com o Kelsen, enquanto as normas jurídicas podem ser avaliadas como sendo válidas ou invalidadas, às proposições cabe o critério da verdade: proposições jurídicas podem ser verídicas ou inverídicas (KELSEN, 2003, p. 82). Tratando as normas como um fato, ainda que pertencentes ao mundo do dever-ser e, não, do ser, as proposições descrevem-nas com neutralidade, sem emissão de juízos de valor. Para Galuppo, o controle que podemos ter sobre esses enunciados representam um dos paralelos que se estabelecem entre a natureza e o Direito, já que, segundo as proposições jurídicas, o sujeito cognoscente pode controlar e dominar seu objeto (GALUPPO, 2005, p. 199). Além disso, o ponto nevrálgico desse processo de conhecimento adotado pelo Positivismo Jurídico consiste em, simplesmente, *descrever* o Direito. Abordando o fenômeno jurídico como um fato, buscando um conhecimento que seja objetivo, e exigindo a neutralidade por parte do jurista, o conhecimento do Direito para o Positivismo só poderia se dar por uma descrição. “Do lado de fora” das práticas argumentativas, infenso a qualquer processo que exija uma posição a favor ou contra a ordem jurídica, para o Positivismo, o Direito deve ser conhecido externamente, sem se contaminar por crenças, preferências políticas, filosóficas, etc. Por isso, segundo o Positivismo, o único método capaz de assegurar a neutralidade, imprescindível a qualquer ciência, é a descrição. O problema, como veremos, é que essa equiparação entre as ciências não poderia lograr êxito, já que há importantes diferenças entre elas.

Para Galuppo, há um quarto e último ponto que caracteriza o Positivismo: sua sistematização: “o ordenamento jurídico é concebido como um conjunto de prescrições harmônicas entre si, que regulam de forma completa a vida humana e que ainda guardam, de certa forma, uma relativa independência entre si, como apontou Viehweg”. (GALUPPO, 2005, p. 199 - 200)<sup>48</sup>.

Nesse ponto, fica evidente como os pressupostos do Positivismo, por serem entrelaçados e dependentes um do outro, se refutados, ainda que isoladamente, forçam a queda dos demais.

E aqui já podemos correlacionar o Direito com a Literatura. Como foi visto, há sérios problemas com o método literário da descrição. Um deles, apontado por LUKÁCS, é que, com a intenção de fazer da Literatura uma ciência natural aplicada, e com isso, garantir o objetivismo do mundo descrito, na verdade, o que se consegue é mergulhar o observador num solipsismo inevitável (LUKÁCS, 1965, 76). Do lado de fora do mundo em que vive, apenas o observador está presente. No máximo, existiriam outros observadores como ele. Em outros termos, ao pretender se posicionar externamente ao contexto das vidas observadas, com o intuito de assegurar que o conhecimento não seja influenciado por preferências pessoais, acontece exatamente o contrário, já que com esse distanciamento, o observador descreverá a *sua visão de mundo*. Ou seja, o pretense objetivismo deságua num subjetivismo. Recusando-se à perspectiva interacional, o objetivismo almejado pelo cientista sofre o efeito reverso e se transforma na análise de um observador solitário. E com o Direito? Um dos problemas da descrição proposta pelos juspositivistas é exatamente esse: ao visar a uma ciência descritiva do Direito, que asseguraria uma compreensão imparcial e objetiva do mesmo, o que acontece é exatamente o contrário. O argumento desenvolvido por Lukács concernente à Literatura também se aplica ao Direito: a pressuposição de que o distanciamento assegurará objetividade ao conhecimento é equivocada, porque essa distância pode separar o observador de algum aspecto do mundo, mas não o separa de

---

<sup>48</sup> Conforme Ost, a questão dos sistemas é uma das diferenças entre o Direito analisado (típico do Positivismo) e Direito contado: “o direito analisado, que se articula em torno de pirâmides de normas e escalonamentos de poder, apreende com dificuldade o caso particular e as pessoas individuais, enquanto o ponto de vista inverte-se, evidentemente, no caso do direito contado. Aqui, é a partir da história singular que o direito se reconstrói, é a partir do caso particular que sua racionalidade é posta à prova” (OST, 2004, p. 46)



uma realidade da qual, obviamente, ele é inarredável: ele mesmo. Seus juízos, seus enunciados e sua descrição do objeto observado serão sempre o resultado de suas preferências, vivências, incongruências etc. Sendo assim, o jurista que pretende descrever o Direito, também se perde em um inevitável subjetivismo. Com isso, não se pode nem mesmo falar-se em um Direito descrito, no singular, já que haveria tantos “Direitos” quantos fossem seus observadores: o efeito pretendido resulta no seu contrário. Outro problema do Positivismo Jurídico correlato ao que acontece nas descrições literárias é o processo de naturalização operada sobre o Direito. Assim como se quis fazer da Literatura uma ciência natural aplicada (LUKÁCS, 1965, 76), o Positivismo pretende-se uma ciência dos fatos, isenta de valorações. E, por querer ser neutra, imparcial e “impermeável ao binômio *justo/injusto*” (GALUPPO, 2005, p. 199) a ciência dos positivistas reduz o Direito a uma dimensão meramente fática. Na busca pelo “verdadeiro Direito”, desconhece a complexidade do fenômeno jurídico. Ignora que, mesmo a norma, que ele pretende descrever como um fato das ciências naturais, é o resultado de um interminável processo argumentativo da comunidade jurídica.

Desse modo, duas premissas do Positivismo são recusadas: a da posição de observador e a do enquadramento fático do mundo jurídico, ambas, típicas do método descritivo.

Considerando que o Positivismo apresentou características que foram contestadas, por serem inadequadas ao conhecimento do Direito, torna-se necessário apresentar um outro paradigma epistemológico, o Pós-Positivismo como uma possível resposta aos problemas do juspositivismo, mas que não prescindem das conquistas do Positivismo e que não caia em nenhum tipo de jusnaturalismo (GALUPPO, 2005, p. 202). Posteriormente, procurarei correlacionar o Pós-Positivismo com a narração.

Marcelo Galuppo, contrapondo o Pós-Positivismo ao Positivismo, caracteriza-o por três pontos essenciais. Em primeiro lugar, enquanto o Positivismo é pensado pela categoria de sistemas, o Pós-Positivismo opta pelo pensamento problemático (GALUPPO, 2005, p. 202). Em segundo lugar, no Pós-Positivismo, não existe a busca pela verdade nos mesmos moldes que há no Positivismo. Por reconhecer que não se pode aplicar a metodologia das ciências naturais ao Direito e por não ser possível descobrir a verdade no mundo intersubjetivo que é o mundo do Direito, “a epistemologia

jurídica inerente ao Pós-Positivismo recusa o conceito de *verdade* como conceito central do conhecimento jurídico” (GALUPPO, 2005, p. 203). Além disso, Galuppo nos diz que há uma diferença fundamental entre o mundo objetivo e o intersubjetivo. Aquele é passível de se ser conhecido pelo critério da verdade enquanto este é passível de ser conhecido pela categoria da correção normativa (GALUPPO, 2005, p. 2003). Segundo Habermas, em nossos atos de fala, levantamos três pretensões de validade: 1ª) verdade; 2ª) correção normativa e 3ª) veracidade. Na primeira, o falante comunica um enunciado proposicional verdadeiro. Na segunda, comunica a emissão de normas corretas para que sejam reconhecidas como tais por falantes e ouvintes. E, por fim, o falante tem que querer comunicar algo de modo veraz, ou seja, suas intenções têm que ser verazes (HABERMAS 1994, p. 300). Como salienta Galuppo:

A pretensão de verdade corresponde ao mundo objetivo e refere-se à adequação do enunciado lingüístico para a descrição da realidade fática. A pretensão de veracidade corresponde ao mundo subjetivo e refere-se à adequação entre aquilo que expressamos e aquilo que sentimos[...]. A pretensão de correção normativa corresponde ao mundo intersubjetivo e refere-se à correspondência entre as normas elaboradas para a condução da ação social (e individual) e a solução dos conflitos práticos da própria realidade social. Os *enunciados referentes ao mundo objetivos são chamados de descritivos ou representativos*, os enunciados referentes ao mundo subjetivo são chamados expressivos e *os referentes ao intersubjetivo são chamados de normativos (ou prescritivos)*” (GALUPPO, 2002, p. 118, grifos meus.)

Com isso, um dos pontos centrais do Positivismo é contestado, pois não podemos olvidar a diferença entre os tipos de enunciados. Se, com relação ao mundo das ciências da natureza são possíveis enunciados que se pretendem verdadeiro, com relação ao Direito, essa pretensão, que era a de Kelsen, Hoerster, Bobbio e outros positivistas, mostra-se inadequada, já que, quanto ao mundo intersubjetivo (da Moral e do Direito), o critério de validação não é o da verdade do enunciado, mas o da correção normativa:

A diferença entre a verdade e a correção normativa não é sem importância e implica, dentre outras consequências, a negação à suposta pretensão do Positivismo de reduzir todos os mundos e seus enunciados ao mundo objetivo da ciência e aos enunciados sobre a verdade como sendo o *único mundo e únicos enunciados que fazem sentido*, pretendendo assim, reduzir todo o conhecimento válido ao conhecimento “objetivo” das ciências naturais (GALUPPO, 2005, p. 203)

Essa distinção é fundamental porque marca uma ruptura com a pretensão do Positivismo de formular enunciados para o conhecimento do Direito do mesmo modo que se faria para outras ciências. Não temos, no Direito e na Moral, a possibilidade de testificar as proposições da mesma maneira que pode ser feito nas ciência naturais. Com diz Galuppo:

A correção normativa, por sua vez, não pode ser verificada no mesmo sentido que a verdade. Não se trata aqui, de verificar as proposições normativas, comparando-as com a “realidade” ou de verificá-las por meio de “experimentos”. O que podemos averiguar é apenas as razões que as sustentam, o que nunca pode ser feito de forma definitiva e absoluta. Por isso, qualquer tentativa de identificar as duas pretensões representa uma forma contemporânea do Positivismo utilizar elementos do mundo objetivo (e, portanto, de proposições com pretensão de verdade) para decidir sobre questões de correção normativa (que se referem ao mundo intersubjetivo e, em outros termos, à moral e ao direito) (GALUPPO, 2002, p. 121)

Dessa forma, recusando o conceito de verdade como característica do conhecimento jurídico, o Pós-positivismo substitui a busca pela verdade pela correção normativa (GALUPPO, 2005, p. 204).

Como corolário do que foi apresentado, a última característica apresentada por Galuppo não poderia ser outra: a recusa da descrição como método do Pós-Positivismo (GALUPPO, 2005, p. 205). Ora, se os enunciados típicos das ciências naturais são inadequados para o Direito, cuja pretensão de validade, conforme foi explicado é o de correção normativa, que por sua vez só pode ser atestado pelos falantes e ouvintes envolvidos com a mesma, ou seja, apenas pelos participantes e nunca por meros observadores, a descrição é uma metodologia imprópria para a epistemologia jurídica, já que na descrição busca-se a verdade objetiva do que é observado enquanto que no Direito os enunciados devem ser normativos ou prescritos e não descritivos.

#### **4.1 A narração no Direito**

O Pós-Positivismo recusa ao Direito o estatuto de uma ciência. Nosso saber não é científico. Não precisa sê-lo. Sobretudo não pode sê-lo, se estiver a

serviço da emancipação. Como indicava Viehweg, talvez devêssemos pensar como pensavam os romanos: não em uma Ciência do Direito, mas em uma *juris prudentia* (GALUPPO, 2005, p. 205)

Se Galuppo estiver certo, se o Direito não for uma ciência, poderíamos pensá-lo como uma narrativa? Embora ele não fale sobre narrativas jurídicas, não há nada em seu argumento que nos faça pensar o contrário.

Até agora, pelo que foi exposto e pela crítica que foi feita ao Positivismo, entendeu-se que a descrição não é um método apropriado para o Direito. Será que a narração o seria? Será então que o Direito deve ser narrado, já que não pode ser descrito? Entendo ser correto compreendermos o Direito como mais uma narrativa, dentre tantas possíveis. Vimos, com Ricoeur, a diferença entre a referência na narrativa poética e na narrativa histórica. Enquanto naquela o autor entendeu tratar-se de uma referência metafórica, nesta, a questão da referência não poderia se afastar totalmente de uma relação com os vestígios (documentos) do passado, ainda que o passado também seja passível de uma reconstrução imaginativa (Ricoeur, 1997, p. 120-125). Mas se há essa distinção entre as narrativas histórica e poética, qual será a característica distintiva da narrativa jurídica? Em artigo que procura relacionar o Direito e a Literatura, Chueiri ao afirmar que a narrativa é a maneira mais adequada para se compreender o Direito, apresenta-nos uma resposta:

Reafirmo a convicção de que não há como compreender o Direito descritivamente, a exemplo do que sempre defendeu o Positivismo jurídico, mas há que compreendê-lo *narrativa e prescritivamente*, na medida em que a narrativa é um terreno intermediário entre os pontos de vista descritivo e prescritivo acerca da ação. Assim, a teoria narrativa pode, genuinamente, mediar entre descrever e prescrever, na medida em que alarga o campo da ação (da prática) e antecipa considerações éticas na própria estrutura do ato de narrar (CHUEIRI, 2007, p. 120, grifos meus.)

Em outros termos, podemos correlacionar a narração com os enunciados que são típicos do Direito, os prescritivos. Ao contrário do que pretendem os positivistas, para quem as proposições jurídicas são sempre descritivas, como são as das ciências naturais, em virtude da pretensão de validade no Direito não se referir à verdade, mas à correção normativa, torna-se apropriado pensar esses enunciados nos termos já propostos: proposições narrativas prescritivas. Ou seja, as exigências de legitimidade

típicas do Direito impedem que seus enunciados sejam livres dessa dimensão deontológica e intersubjetiva.

Mas se já pude contestar a tese do Positivismo Jurídico que pretendia fazer de seus enunciados uma descrição do mundo jurídico, preciso analisar se, além de não poder ser descrito, o Direito pode se caracterizar como uma narrativa.

Como foi afirmado, o Positivismo pretende descrever o Direito como um fato, como algo auto-existente que pode ser conhecido e dominado como outros fatos que existem no mundo natural. Nesse processo de naturalização do Direito, o conhecimento jurídico, sua interpretação e sua recriação ficam presos à sua faticidade. O Direito como um simples fato “natural” imobiliza-se e se cristaliza em um processo avaliativo e episódico. Além disso, como diz Ost, “Os juristas aprendem na faculdade que o Direito se origina no fato”, mas se pensarmos que é da narrativa que parte o Direito, aí tudo será diferente. Como diz Ost:

Tudo se passa como se, entre toda a gama dos roteiros que a ficção imagina, a sociedade selecionasse uma intriga tipo que ela normatiza a seguir sob a forma da regra imperativa acompanhada de sanções. Mas as coisas não param por aí: tão logo estabelecidas, essas escolhas são discutidas, matizadas, modificadas – nos bastidores judiciários em particular, que são como a antecâmara de uma legalidade mais flexível. A intriga jurídica, assim que se estabiliza, retorna à fábula da qual se origina: os personagens reais vão além do papel convencional das pessoas jurídicas, ao mesmo tempo em que peripécias imprevistas obrigam o autor a modificar o *script* (OST, 2004, p. 24).

Essa explicação de François Ost representa uma transposição do que falei sobre a vida narrável à narrativa jurídica. Precisamos, agora, ver como se dá essa passagem.

Com o conceito de mimese I de Ricoeur, foi possível compreender como uma pré-figuração no campo prático serve como referência para o tecer da intriga. Assim, antes de uma história ser narrada, a própria práxis se apresenta como um pano de fundo rico em simbologia que proporciona uma inteligência prática que antecede à inteligência narrativa. Isso significa que o fato pré-narrado já está impregnado por uma normatividade, já que a ação é constituída por uma mediação simbólica estruturada por regras que constituem o código simbólico e também por regras que constituem novas práticas, como novos usos que podem ser feitos de determinadas palavras, por exemplo (OST, 2004, p. 36). Como demonstrei, através do pensamento de Ricoeur, essa experiência à espera de ser narrada, é uma experiência que possui uma ligação

entre o tecer da intriga e a ética. Cabe agora analisarmos se essa ligação pode ser estabelecida também pelo Direito, já que, até agora, essa relação foi estabelecida apenas pela Literatura. A partir da análise que Ricoeur fez das três coerções limitativas presentes na *Poética*, a forma narrativa pode ser estendida a qualquer gênero literário, assim como à história, sendo que a diferença entre elas seria principalmente relativa à pretensão de verdade de cada uma. Por outro lado, vimos que no Direito há outro tipo de pretensão, a de correção normativa. Sendo assim, se, de acordo com Ricoeur, o tecer da intriga não se restringe ao gênero épico (RICOEUR, 1994, v I, p. 63), talvez possamos estendê-lo ao Direito.

Em um primeiro momento, baseado no conceito de mimese I, o Direito ainda não existe, ele ainda não foi instituído. Mas já existe um campo ético. Existe uma ação humana à espera de ser narrada. Valores concorrentes, visões de mundo multifárias, interesses conflituosos, todos desordenados e carentes de uma *ordem jurídica*. Como ensina Ost:

Entre o ser ou o fato, ainda átono ou neutro, insignificante ou indiferente, e a norma ou o dever - ser, sobredeterminado de certeza e sobrecarregado de imperatividade, desdobra-se o terreno infinito da *praxis*, atravessado por todo tipo de ambições éticas, de aspirações a valores, de *pretensões ao direito*. Domínio ainda subdeterminado, por certo, conflituoso, com certeza à espera de configuração. (OST, 2004, p. 40, grifo meu.)

Podemos compreender esse momento em dois estágios: um, que se liga à idéia de uma narrativa fundadora que instaura as instituições políticas e jurídicas e outro, posterior, que se desenvolve a partir dessas instituições pelo processo legislativo. No primeiro, questões de identidade, memória e imaginário histórico compartilhado (OST, 2004, p. 28-29) são os elementos que irão se organizar em forma de uma narrativa fundadora. No segundo, potenciais argumentos de vários matizes que serão organizados e se universalizarão por meio do processo legislativo. Aliás, para Ost, é exatamente esse procedimento de universalização que fará com que a ética poderá se transformar, por meio da tessitura da intriga jurídica, em norma instituída:

Mais tarde, certamente, os valores assim entrevistados deverão passar pelo crivo do julgamento propriamente moral e suas exigências universalizantes, segundo a palavra de ordem da deontologia kantiana. Passado esse teste, o valor, que

nesse meio tempo terá composto com valores rivais, assumirá a forma, e eventualmente a sanção da norma instituída (OST, 2004, p. 40)

Toda narrativa pressupõe um mundo narrável ou uma história potencial. Assim é com a Literatura, com a História e com o Direito. Mas a narrativa jurídica tem uma peculiaridade que é a sua necessidade de correção normativa. Enquanto autores de romances, podemos escrever qualquer história sem que ela tenha que ser aceita pelo público. Nesse tipo de narrativa, o autor pode contar a história que quiser, como quiser e quando quiser. Mesmo tendo às suas costas um pano de fundo de mediações simbólicas compartilhado intersubjetivamente, como autor, pode criar uma trama hermética que tenha pouca chance de interlocução com o público ou com os leitores. Mas com a narrativa jurídica é diferente. O tecer da intriga tem que levar em consideração a necessidade de validação das normas jurídicas por parte de seus destinatários. A aceitabilidade racional impõe à intriga jurídica algumas restrições e garantias que essa trama terá que assegurar aos seus destinatários. Para Ost, essa é uma das situações delicadas que a teoria do Direito contado enfrenta e que precisa de ser contornada. Para ele, nessa teoria há dois riscos que devem ser cuidadosamente evitados: “o perigo da expansão do subjetivismo e a ameaça do fechamento político num comunitarismo autoritário e intolerante” (OST, 2004, p. 47). Contra o perigo do “excesso de paixão”, da “submersão pela emoção”, e

contra esse recurso não crítico à empatia e esses excessos de paixão cumpre fazer valer, nesse caso, os méritos do formalismo jurídico, o estrito respeito dos procedimentos, a absoluta necessidade de conformar-se a argumentos “intersubjetivamente válidos”: textos de autoridade reconhecida e elementos e prova suscetíveis de discussão (OST, 2004, p. 47)

Esses procedimentos e os próprios direitos fundamentais podem servir como proteção contra eventuais desvios da intriga que pode se perder em um irracionalismo exacerbado, desviando-se da correção normativa que se constrói por um processo argumentativo, necessariamente intersubjetivo. Esse procedimento assegura que o Direito seja legítimo, já que, embora nele não se esgote e a ele não se reduza, a legitimidade do Direito moderno nasce da legalidade, já que é essa que assegura a institucionalização dos canais comunicacionais que garantem a legitimidade do mesmo.

O outro risco apontado por Ost diz respeito a um possível sufocamento de projetos de vida plurais que não encontrariam lugar dentro de uma comunidade unificada em torno de uma narrativa fundadora (OST, 2004, p. 47). Entretanto, o autor nos lembra que o “material” que pode se transformar em uma narrativa fundadora não pode perder de vista sua necessária passagem pelo processo de universalização que representa a passagem da mimese I (ética pré – narrativa) à mimese II (tessitura da intriga jurídica):

É a ocasião de lembrar que o momento ético – narrativo de intuições dos valores (a perspectiva ética que visa essa ou aquela forma de vida boa), deve, num segundo momento, submeter-se ao duplo teste de universalização (o que vale para ti e para mim pode ser transposto a um outro, ao *socius* abstrato, a um terceiro qualquer?) e da objetivação sob a forma de reescrita do valor ético nos moldes da norma moral e jurídica (OST, 2004, p. 47)

Além disso, como nos ensina Dworkin, os direitos individuais podem atuar como trunfos contra decisões políticas que venham a desrespeitar projetos de vida que divirjam de uma suposta identidade coletiva (DORKIN, 2003, p. 268).

Mas para Ost, esse último risco não é capaz de ofuscar a importância do Direito contado, muito menos a força das narrativas fundadoras como constitutivas de identidades. Para ele, a questão é como equacionar os projetos individuais com as identidades coletivas, ou melhor, usando uma outra expressão, como tecer a trama de histórias coletivas que se cruzam com histórias individuais. Sendo assim, com o processo de universalização da ética,

nos situaremos na perspectiva de um comunitarismo moderno e aberto que faz dialogar a identidade narrativa, baseada em histórias coletivas e destinos singulares, e a identidade argumentativa, apoiada sobre normas gerais e razões partilháveis. Sem renegar a tradição da qual se fala, nem diluir-se numa ilusória identidade universal, cada protagonista passa a dialogar com outras tradições: delinea-se assim um espaço de discussão em que se aceita a reconstrução crítica das próprias narrativas e o reconhecimento do outro [...] Contrariamente às críticas que às vezes lhe são dirigidas, pensamos que é nessa dialética reconstrutiva das narrativas que se pode encontrar o melhor da corrente “direito e literatura (OST, 2004, p. 47 – 48).

Considerar a identidade narrativa de um destino compartilhado de histórias que se interconectam de alguma maneira é a expressão do que venho argumentando no presente trabalho. Mas em nenhum momento pretendi considerar que a narração da



vida pudesse significar uma *única narração*, como se estivéssemos presos a uma *única forma de vida considerada como válida*. Ao mesmo tempo, argumentei a favor de um certo vínculo narrativo que não nos deixa a sós. Dessa forma, o pensamento de Ost é a expressão jurídica dessa compreensão da vida como uma narrativa. O Direito é um projeto que nasce com as fundações narrativas e que perpetua de alguma maneira esse ato fundador, mas que jamais poderá impedir que contra esse processo possam insurgir questionamentos e novas propostas de interpretação acerca de seu início. Ao mesmo tempo, essa narrativa fundadora não significa um óbice para narrativas singulares. Pelo contrário, como processo inacabado, ela deverá a todo o momento reconhecer e incluir novas expressões em sua tessitura. Como observado por Ost, é nessa dialética que surge o que de melhor se pode extrair das narrações, ou como ele diz, da corrente Direito e Literatura (OST, 2004, p. 48)

Na tríplice conceituação da mimese de Ricoeur, há um ponto de partida, uma mediação e um ponto de chegada. Até aqui, esses primeiros conceitos, a mimese I e a mimese II, transpostos para o Direito significaram o momento prévio em que uma comunidade ainda não criou suas instituições, o momento destas já instituídas e o processo de universalização das visões de vida boa. Dessa forma, tanto o processo legislativo quanto a fundação das instituições políticas e jurídicas representam o tecer da intriga jurídica, a mimese II. Com a mimese II, alcançamos uma etapa do processo de construção do Direito, que começa com a institucionalização das regras legitimadoras do poder e continuam com o processo legislativo que assegura ao método de formação das normas uma abertura a toda à comunidade jurídica. Entretanto, com a mimese II jurídica não encerramos a narrativa do Direito, pois ainda não alcançamos o seu ponto de chegada. Com a mimese II, apenas atingimos a parte final desse estágio que, no Direito, corresponde à formação dos discursos de justificação das normas jurídicas:

Os discursos de justificação jurídico-normativa se referem à validade das normas, e se desenvolvem com o aporte de razões e formas de argumentação de um amplo espectro (morais, éticas e pragmáticas), através das condições de institucionalização de um processo legislativo estruturado constitucionalmente (CATTONI DE OLIVEIRA, 2002, p. 85)

Mas o Direito não cessa seu processo de construção argumentativa em seus discursos de justificação. Correlato ao conceito de mimese III que se caracteriza por sua “aplicação”, por sua “interseção entre o mundo do texto e o mundo do ouvinte ou do leitor” (RICOEUR, 1997, v. I, p. 110) e por sua refiguração da trama desenvolvida, no Direito também há um momento de aplicação que não se confunde com o texto, mas que com ele guarda uma estreita relação. Trata-se dos discursos de aplicação:

Em discursos de aplicação, não se trata da validade e sim da *relação adequada* da norma à situação. Uma vez que toda a norma abrange apenas determinados aspectos de um caso singular, situando o mundo da vida, é preciso examinar quais descrições de estados de coisas são significativas para a interpretação da situação de um caso controverso e qual das normas *prima facie* é adequada à situação, apreendida em todas as possíveis características significantes (HABERMAS, 1997, v. I, p. 270-271).

No contexto de justificação das normas jurídicas, há a exigência que elas sejam universais e generalizantes. O legislador, mesmo influenciado por diversos tipos de argumentos, deve buscar elaborar normas que sejam válidas para todos e em quaisquer circunstâncias. No entanto, como a vida é particular e como os casos concretos se apresentam, sempre, como uma novidade, torna-se necessário que na aplicação da norma essas características sejam levadas em consideração para que as decisões jurisdicionais possam ser consideradas justas e bem fundamentadas. A aplicação do Direito não pode ser afastada de uma análise situacional que contemple a realidade das partes diretamente envolvidas, já que, assim como a autoridade legítima das normas jurídicas envolve a participação de seus possíveis afetados (HABERMAS, 1997, v. I, p. 142), a legitimidade da decisão jurisdicional também fica condicionada à participação dos que são por ela diretamente atingidos.

Nesse ponto, segundo Ost, há um reencontro entre a ética e a narrativa. Após o processo de universalização pelo qual aquela teve que passar no tecer da intriga para assegurar legitimidade às normas, nos casos concretos há um movimento inverso e o Direito não pode ficar cego em face dessa realidade:

Mas a ética e a narrativa retomarão seu direito a partir do momento em que, por sua vez, essa norma (moral, jurídica) for confrontada à prova do julgamento moral em situação. A prática (como a dos tribunais) logo fará re-problematizar as normas assim definidas: surgirão conflitos de dever, apresentar-se-ão situações inéditas que levarão quem decide a reatar com a sabedoria prática, e

às vezes com o trágico da ação: escolher não entre o branco e o preto, mas entre o branco e o cinza ou pior ainda, entre o cinza e o cinza, ou o cinza e o preto. Na suspensão do julgamento normativo que se observa nesses casos, pode-se esperar que se faça ouvir então a voz do narrador (OST, 2004, p. 40-41).

Então, a questão que se apresenta é: como agirá esse narrador? Já que ele é necessário, como considerar que a história que ele continuará será legítima? Como fazer com que sua narrativa não se transforme em uma nova narrativa totalmente dissociada daquela a que ele está vinculado política e juridicamente? Como esse narrador conciliará a continuação de uma história com as exigências de resolução do caso concreto a sua frente?

Antes de responder a essas indagações, preciso recapitular alguns pontos que foram expostos e que agora têm sua importância renovada. Expus, nos capítulos anteriores, como o método descritivo da Literatura adota uma perspectiva externa. Em toda descrição, há uma separação estanque entre o objeto e o observador. Este não se comunica com aquele. Assim, tanto um autor literário quanto um cientista, poderiam se distanciar do objeto por eles descritos, permanecendo incólumes frente ao que descrevem. Objeto e observador manter-se-iam intocáveis e sem interferência mútua. Mas se, atualmente, nem nas ciências naturais isso é um postulado indubitável<sup>49</sup>, o que dizer, então, das ciências sociais, cuja relação entre o cientista e o fenômeno por ela estudado são inseparáveis? Ao contrário da descrição, o narrador adota uma perspectiva interna, de quem participa do jogo. E dentro desse jogo, dessa prática, ele não só é afetado por ela como também a modifica e a constrói, já que é ele quem tece a trama da história. E no Direito não é diferente. Considerando-se que o Direito é um empreendimento humano e não um mero fato, como já mencionado, e considerando o Direito como uma narrativa, preciso especificar essa narrativa jurídica antes de prosseguir com a refiguração do processo jurisdicional.

Entendo que a especificidade da narrativa jurídica é seu necessário processo argumentativo, o que faz com que qualquer narração jurídica seja sempre uma prática argumentativa. Dworkin explica bem essa característica do Direito:

---

<sup>49</sup> Como acontece na Física quântica.

O direito é sem dúvida, um fenômeno social. Mas sua complexidade, função e conseqüências dependem de uma característica especial de sua estrutura. Ao contrário de muitos outros fenômenos sociais, a prática do direito é *argumentativa*. Todos os envolvidos nessa prática compreendem que aquilo que ela permite ou exige depende da verdade de certas proposições que só adquirem sentido através e no âmbito dela mesma; a prática consiste, em grande parte, em mobilizar e discutir essas proposições. Os povos que dispõem de um direito criam e discutem reivindicações sobre o que o direito permite ou proíbe, as quais seriam impossíveis – por que sem sentido – sem o direito, e boa parte daquilo que seu direito revela sobre eles só pode ser descoberta mediante essas reivindicações (DWORKIN, 2003, p. 17)

Para o Positivismo Jurídico o cientista só poderia atuar do lado de fora do Direito, tratando-o, sempre, como um fato. Para os positivistas há uma separação imprescindível entre conhecer o Direito, por fora, papel do cientista, e o criar e aplicar o Direito, papel dos órgãos jurídicos. Para Kelsen, embora esses órgãos tomem conhecimento do Direito, empreendem uma atividade completamente distinta da desempenhada pelo cientista do Direito. Para os órgãos jurídicos, o conhecimento, não é o essencial” (KELSEN, 2003, p. 81).

Por outro lado, em uma perspectiva argumentativa, essa dicotomia é insustentável. Como membros de uma comunidade jurídica, todos os envolvidos, juristas, juízes, advogados, cidadão comum, estão em condição de discutir qual Direito eles consideram o mais adequado para ordenar suas vidas. E por fazerem parte dessa prática, em uma perspectiva interna, é que todos podem emitir juízos sobre a mesma. E é também por isso, por todos estarem envolvidos, que qualquer pretensão de neutralidade em face do Direito está fadada ao fracasso. Mas essa impossível neutralidade não significa que não se possa haver justiça na ordem jurídica. O que acontece é que há uma maior complexidade tanto para se fundamentar uma norma ou uma decisão quanto para se estudar essa narrativa argumentativa.

Para resolver a refiguração do Direito, ou seja, sua aplicação, Ronald Dworkin desenvolve sua teoria a partir da metáfora do romance em cadeia (DWORKIN, 2005, p. 217-249). Imagina que um número de romancistas ficaria incumbido de escrever um livro. Por meio de um jogo de dados, estabelecer-se-ia a ordem de cada um. O primeiro começaria o romance com as informações que possui, quais sejam, a tarefa de iniciar uma obra que posteriormente será entregue a outro para que este a continue. A partir do segundo, cada romancista, além de se responsabilizar pela criação de seu capítulo,

precisará interpretar o anterior para que o romance tenha uma certa integridade. Ou seja, para que cada capítulo esteja integrado aos demais e a obra não se torne, por exemplo, um livro de contos (DWORKIN, 2005, p. 237). Para Dworkin, há uma similitude entre essa metáfora e o Direito. Segundo ele, especialmente em face de casos em que não há norma que claramente possa solucioná-lo, os juízes são obrigados a verificar qual princípio ou regra fundamentaram as decisões de juízes no passado em casos semelhantes. Nesses casos, os juizes agem como os autores do romance em cadeia:

Ao decidir o novo caso, cada juiz deve considerar-se como parceiro de um complexo empreendimento em cadeia, do qual essas inúmeras decisões, estruturas, convenções e práticas são a história; é seu trabalho continuar essa história no futuro por meio do que ele faz agora. Ele *deve* interpretar o que aconteceu antes porque tem a responsabilidade de levar adiante a incumbência que tem em mãos e não partir em alguma nova direção (DWORKIN, 2005, p. 238).

Para Dworkin, assim como a interpretação literária pode nos revelar qual é a melhor obra de arte (hipótese estética), no Direito também é possível buscar-se uma interpretação que seja a mais adequada. Para isso, seu intérprete deve se valer da história jurídica em que está inserido e não inventar uma melhor (DWORKIN, 2005, p. 240). A tese da resposta correta é, segundo Cattoni de Oliveira:

uma questão de postura ou atitude, definidas como *interpretativas* e *auto-reflexivas*, *críticas*, *construtivas* e *fraternas*, em face do *Direito como integridade*, dos direitos individuais como trunfos na discussão política e do exercício da jurisdição por esse exigida; uma questão que, para Dworkin, não é *metafísica*, mas *moral* e *jurídica* (CATTONI DE OLIVEIRA, 2007, p. 87)<sup>50</sup>

Importa ressaltar que nesse procedimento hermenêutico proposto por Dworkin, o juiz age como um narrador que é capaz de dar continuidade a uma tradição jurídica respeitando duas exigências: “o respeito à *integrity* do direito e à necessidade de

---

<sup>50</sup> Como disse no capítulo anterior, podemos considerar que há um paralelo entre a tese da resposta correta e o fio condutor que a intriga fornece na obra poética, já que também o intérprete do Direito possui um caminho que o orientará na busca da melhor resposta para os casos difíceis.

particularizar da melhor maneira a solução proposta” (OST, 2004, p. 30)<sup>51</sup>. Para Dworkin, considerando o Direito como integridade, podemos insistir em dizer que

as afirmações jurídicas são opiniões interpretativas que, por esse motivo, combinam elementos que se voltam tanto para o passado quanto para o futuro; interpretam a prática jurídica contemporânea como uma política em processo de desenvolvimento. . Assim, o direito como integridade rejeita, por considerar inútil, a questão de se os juízes descobrem ou inventam o direito; sugere que só entendemos o raciocínio jurídico tendo em vista que os juízes fazem as duas coisas e nenhuma delas (DWORKIN, 2003, p. 271)

Essa proposta interpretativa de Dworkin revela uma dimensão temporal que guarda grandes semelhanças com a apresentada por Ricoeur em sua tríplice concepção de mimese. Quando um magistrado decide algum caso, seu procedimento reflexivo promove uma interseção entre o mundo configurado pelo texto jurídico e o mundo no qual a ação efetiva exhibe-se e exhibe sua temporalidade específica<sup>52</sup>. Dessa forma, sua interpretação desloca-se para o passado, mas sem nele se fixar. Ao mesmo tempo, projeta sua decisão para o futuro, já que está ligado ao projeto do Direito como Integridade. Mas, obviamente, todos esses “movimentos” são feitos no presente, à luz da situação jurídica que precisa ser resolvida. E esse movimento não acontece na consciência particular de um juiz que tem o dever de decidir de forma solipsista. Essa *distensão* temporal é realizada pelo próprio tecer da intriga jurídica, resolvendo, assim, os problemas do tempo no Direito. Usando uma expressão de Ricoeur, a “concordância” da narrativa repara a “discordância” do tempo. Dessa forma, assim como Ricoeur encontrou na narrativa em Aristóteles a solução para o problema do tempo em Agostinho, podemos dizer que a narrativa jurídica resolve o problema da legitimidade do Direito que não se reduz a meros episódios, mas que consiste, pelo contrário, em um passado, presente e futuro que permanecem em constante contato.

---

<sup>51</sup> “Integridade não é, como alguns podem pensar, um sinônimo de consistência. Se por consistência entendermos a repetição de soluções passadas para casos aparentemente iguais, então uma decisão inconsistente pode, ainda assim, cumprir a exigência de *Integridade*. *Integridade (Integrity)* é um conceito ligado às razões que constituem o substrato das normas jurídicas (DWORKIN, 1986: 222) e se conecta diretamente com os conceitos de justiça, de imparcialidade (*fairness*) e de igualdade, como assinala Chueiri (1997: 183). Uma decisão é justa (ou seja, respeita a *Integridade* do direito) se fornece a resposta correta ou adequada (mesmo que esta não se baseie na estrita legalidade) para o caso”(GALUPPO, 2002, p. 184 – 185).

<sup>52</sup> “A intersecção, pois, do mundo configurado pelo poema e do mundo no qual a ação efetiva exhibe-se e exhibe sua temporalidade específica” (RICOEUR, 1994, v.I, p. 110)

Além de ser uma forma de reconhecer interligadas as narrativas jurídicas que se mantêm imbricadas dentro de uma mesma comunidade<sup>53</sup>.

Para Ost, a questão temporal é uma das importantes distinções que se pode fazer entre o Direito contado e o Direito analisado:

No plano temporal, em primeiro lugar, a teoria analítica, mais preocupada com estruturas do que com história, é incapaz de pensar as transições jurídicas: um dado do sistema jurídico sucede a um outro como as imagens de um filme que desfilam de maneira sincopada, às vezes com uma imobilização da imagem, sem que se explique a seqüência geral da história. Somente o direito contado, por integrar a dimensão diacrônica do direito, tem condições de restituir o roteiro da narrativa (OST, 2004, p. 46)

Dessa forma, pela dimensão temporal do Direito, vemos uma narrativa que atravessa as três mimeses propostas por Ricoeur, ou, em linguagem jurídica, o tempo do Direito narrado estabelece uma ligação entre a fundação das instituições política e jurídicas até o “ponto de chegada” que é o processo jurisdicional.

---

<sup>53</sup> Cf. nota 33.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estudar o Direito a partir de uma metodologia interdisciplinar que o correlaciona com a Literatura tem inúmeras vantagens. Uma delas, pretendida aqui, foi a de analisar o Direito com metodologia e teoria próprios da Literatura, mas que se mostram bastante adequados, também ao Direito. Partindo de uma análise da narração e da descrição literária, procurei fazer uma crítica aos métodos reducionistas do Positivismo Jurídico que reduzem o Direito a uma dimensão meramente fática e que desconsideram a peculiaridade de seu processo legitimatório, já que não se pode adotar uma postura de observador para conhecer um fenômeno que se caracteriza por ser uma prática argumentativa, como é o caso do Direito. Dessa forma, ao analisar a descrição como método de conhecimento do Direito adotado pelo Positivismo, pude verificar sua insuficiência e inadequação à epistemologia jurídica.

Por toda a sua complexidade e por toda a trama argumentativa que lhe é inerente, o Direito é melhor caracterizado se considerado como uma narrativa que abrange o tempo passado, o presente e o futuro do Direito, garantindo assim, sua integridade.

A partir da análise de Lukács sobre a díade opositiva “narrar ou descrever” pude apresentar os problemas que afligem a Literatura tanto quanto o Direito. Transpor esse problema para o fenômeno jurídico foi um percurso que evidenciou ainda mais a importância da Literatura para se compreender o Direito.

Para essa passagem, entendo que o estudo que fiz de MacIntyre e Ricoeur obteve o resultado que desejava. Com MacIntyre, pude demonstrar como a própria vida humana já se caracteriza como uma narrativa. Por meio dessa análise, ainda que não explicitado, apareceu insinuada a idéia de que, dificilmente, o Direito não seria, também, uma narrativa. Mas foi com Ricoeur que essa aproximação com o Direito tornou-se mais próxima. Com sua tríplice conceituação da mimese, pudemos ver como o processo de elaboração de uma narrativa pode ser aplicado ao estudo do Direito. Entretanto, essa interpretação que faço só pode ser comprovada quando expus o pensamento de juristas que reforçaram, direta ou indiretamente a hipótese que defendi, a saber, que o Direito é mais uma narrativa, dentre tantas outras.



Mas quero encerrar essas considerações finais com três colocações que me parecem necessárias. A primeira diz respeito ao cuidado que devemos ter ao pensarmos o Direito como uma narrativa, já que não podemos nos esquecer do risco de cairmos em algum tipo de projeto de vida dominante, como demonstrei no último capítulo. A segunda colocação refere-se ao desafio de um trabalho interdisciplinar. Aos leitores deste trabalho, gostaria de chamar a atenção para o meu reconhecimento que esta dissertação é apenas um ponto de partida, não só para mim, mas também para os que se interessarem pelo tema. Por trabalhar com duas áreas distintas, o risco de o trabalho ser superficial e equivocado não é pequeno e não o desconhecimento, apesar dos esforços para evitá-los. A última consideração que quero fazer tem a ver com a segunda. Fiel ao conceito de mimese III, o trabalho não é só meu. Além de ser o resultado do intercâmbio com professores e outros pós-graduandos, de hoje em diante, esse trabalho atinge a terceira etapa de qualquer texto: sua abertura à interpretação à refiguração. Se ele tiver sido digno, pelo menos de uma leitura crítica, considero que já terá valido a pena desenvolvê-lo.

## 6 REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

AFONSO, Elza Maria Miranda. *O positivismo na epistemologia jurídica de Hans Kelsen*. Faculdade de Direito. Cursos de Pós – Graduação. Série I – Teses – Nº 1. Belo Horizonte: U.F.M.G, 1984.

AGOSTINHO. Livro XI: O homem e o tempo. *In: Confissões. In: Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1973, p. 233 – 257.

ALVES, Rubem. *Filosofia da ciência: introdução ao jogo e a suas regras*. 8 ed. São Paulo: Loyola, 2004.

ARISTÓTELES. Poética. *In: Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1973, p. 439 – 471.

BARTHES, Roland. *Aula*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

BARTHES, Roland. Introdução à Análise Estrutural da Narrativa. *In: BARTHES, Roland et al. Análise estrutural da narrativa*. Petrópoles: Vozes, 1971.p. 18-58.

BOBBIO, Norberto. *O positivismo jurídico: lições de filosofia do direito*. São Paulo: Ícone, 1999.

CATTONI DE OLIVEIRA, Marcelo Andrade. Ronald Dworkin: De que maneira o Direito se assemelha à Literatura?. *In.: Revista da Faculdade de Mineira de Direito*. Belo Horizonte, v 10, n. 19, p. 87-103, 1º semestre, 2007.

CATTONI DE OLIVEIRA, Marcelo Andrade. *Direito constitucional*. Belo Horizonte: Mandamentos, 2002.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

CHUEIRI, Vera Karam de. Kafka, Shakespeare e Graciliano: tramando do Direito. *In.: Revista da Faculdade de Mineira de Direito*. Belo Horizonte, v 10, n. 19, p. 119-133, 1º semestre, 2007.

CUNHA, Euclides. *Os sertões: campanha de Canudos*. BERNUCCI, Leopoldo M. Edição, prefácio, cronologia, notas e índices. 3 ed. São Paulo: Ateliê, 2004.

DOMINGUES, Ivan. Em busca do método. *In: DOMINGUES, Ivan. (Org.) Conhecimento e transdisciplinaridade II: aspectos metodológicos*. Belo Horizonte: 2005. p. 17-40.

DWORKIN, Ronald. *Uma questão de princípio*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DWORKIN, Ronald. *O império do direito*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

GALUPPO, Marcelo Campos. A epistemologia jurídica entre o Positivismo e o Pós-Positivismo. *In.: Revista do instituto de hermenêutica jurídica*. Porto Alegre, v 1, n. 3, p. 195-206, 2005.

GALUPPO, Marcelo Campos. *Igualdade e diferença: Estado democrático de direito a partir do pensamento de Habermas*. Belo Horizonte: Mandamentos, 2002.

GENETTE, Gérard. Fronteiras da Narrativa. *In: BARTHES, Roland et al. Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1971.p. 257-275.

GUSTIN, Miracy B. S.; DIAS, Maria Tereza Fonseca. *(Re)pensando a pesquisa jurídica*. 2 ed. Belo Horizonte: Del Rey. 2006.

HABERMAS, Jürgen. *Teoria de la acción comunicativa, .v. II: crítica de la razón funcionalista*. Madrid: Taurus, 2003.

HABERMAS, Jürgen. *Direito e Democracia: entre facticidade e validade, v. I*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

HABERMAS, Jürgen. *Pensamento pós – metafísico*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

HOERSTER, Norbert. *En defensa del positivismo jurídico*. 2. ed. Barcelona: Gedisa, 1992.

KELSEN, Hans. *Teoria pura do Direito*. 6.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou Descrever? *In.: Ensaios sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p.43-94.

MACINTYRE, Alasdair. As virtudes, a unidade da vida humana e o conceito de tradição. *In.: MACINTYRE, Alasdair. Depois da virtude*. Bauru: EDUSC, 2001. p. 343 – 378.

OST, François. *Contar a lei: As fontes do imaginário jurídico*. São Leopoldo: Unisinos, 2004.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 7 ed. Coimbra: Almedina, 2002.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*, v. I. Campinas: Papyrus, 1994.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*, v. II. Campinas: Papyrus, 1995.

REUTER, Yves. *A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração*. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

WEBER, Max. *Economia e Sociedade* v.2. São Paulo: Editora UNB, 2004.