

Filosofia e Literatura: apontamentos sobre o romance

Hélio Salles Gentil ¹

Resumo: Este trabalho pretende contribuir para o esclarecimento das relações entre filosofia e literatura a partir do exame do romance enquanto narrativa de ficção. Considera para isso o entrelaçamento inextricável entre sua estrutura mais própria, o enredo, e sua função mimética, tal como elaborada na hermenêutica filosófica de Paul Ricoeur. Ganham destaque a noção de “autonomia da obra” e a distinção entre “mundo do texto” e “mundo da ação”, esclarecedoras do modo pelo qual as narrativas de ficção participam da existência, principalmente por seu vínculo com o tempo, e do tipo próprio de conhecimento que elas engendram, atento às singularidades mas de alcance universal.

Palavras-chave: Ricoeur; narrativa; ficção; existência; romance.

Abstract: This paper aims contribute to elucidate the relationships between philosophy and literature by examine the novel as fictional narrative. To do this it takes the ideas of Paul Ricoeur’s philosophical hermeneutics about the inextricable interwoven between narrative framework and its mimetics function. The notion of “works autonomy” is put in relief and “text world” is distinguished from “action world” to elucidate how fictional narratives are in human existence by common time dimension. Some conclusions are indicated about specific knowledge by fictional narratives, this which combines singularity and universality on its own way.

Keywords: Hermeneutic; Ricoeur; fictional narrative; novel; existence.

São muitas as maneiras pelas quais se pode pensar as relações entre filosofia e literatura, ainda mais reconhecendo desde o início que não se definem, uma e outra, por

¹ É Professor Titular da Universidade São Judas Tadeu (USJT).

uma essência imutável de seu ser, fixada de uma vez por todas e para sempre, mas que se definem historicamente de modo variável ao longo dos tempos², entrelaçando-se por vezes a ponto de se fundirem com uma mesma significação, contrapondo-se por outras até duramente, muitas vezes estabelecendo-se em diálogos fecundos que exploram diferenças e semelhanças, proximidades e distâncias. Procuraremos neste trabalho recolher e examinar alguns balizamentos desse território tão vasto, pistas ou marcas para seu mapeamento, coordenadas para delinear um posicionamento, sem a pretensão de dar conta de todo ele. Tomaremos o romance, enquanto narrativa de ficção, como forma exemplar da literatura em contraponto à filosofia, deixando para outro momento a consideração de outras formas literárias tais como a poesia.

A introdução que Franklin Leopoldo e Silva faz à sua aproximação entre Bergson e Proust para pensar o tempo coloca, com clareza, precisão e, porque não dizer, beleza, muitos dos pontos a considerar; para evitar equívocos, afirma logo de início sobre essa aproximação entre os dois autores:

(...) não se pretende sugerir, com isto, qualquer tipo de identificação, ainda que parcial, entre a obra romanesca e a teoria filosófica. Não estarão pressupostas, em tudo o que adiante se dirá, influências ou mesmo comunidade de ideias, nem mesmo a força de uma ambiência cultural que a ambos foi comum, por terem sido contemporâneos. O romance não necessita de filosofia para expressar ideia, assim como a filosofia não necessita tornar-se poesia para estudar a alma. Literatura e filosofia habitam regiões muito diferentes e também muito distantes uma da outra. Mas quando se convive um pouco com ambas, percebe-se que a distância que separa é a mesma que aproxima. Se a distância que separa nos impede de ceder aos paralelismos, por vezes tão aparentes, de reencontrar na construção romanesca as ideias filosóficas que às vezes parece ilustrar, de reenviar a ficção diretamente às teses que por vezes até sabemos terem sido defendidas pelo próprio escritor, por outro lado o percurso da distância que aproxima a literatura da filosofia nos permite encontrar na elaboração mais específica da narração, no núcleo mais íntimo da trama romanesca, o impulso de desvendamento da realidade, fruto da inquietude, do espanto e da perplexidade, sentimentos que definem, ao menos em parte, a situação daqueles

2 Cf., por exemplo, Jeanne Marie Gagnebin, "As formas literárias da filosofia" in *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006, p.201-209.

que buscam a verdade, procurando compreender o real um pouco além do conjunto de significações que a vida cotidiana nos tornou familiares.”³

Difícil encontrar formulação mais precisa e límpida para essas relações! Filosofia e literatura não se identificam, não precisam uma da outra, “habitam regiões muito diferentes e também muito distantes uma da outra”, mas advêm da mesma “inquietude, espanto e perplexidade”, compartilham um mesmo “impulso de desvendamento da realidade”. Se este impulso já foi mais tradicionalmente atribuído apenas às obras filosóficas, tornando mais comum ver nas obras literárias apenas a “expressão poética” – ilustrativa, metafórica, ornamentada, diluída – de ideias já formuladas sistematicamente em teorias elaboradas em outro lugar, pode-se hoje reconhecer nas obras literárias um trabalho próprio de “desvendamento da realidade”: elas não traduzem ideias formuladas em outras instâncias mas alcançam e revelam dimensões da realidade inacessíveis por outros meios. Escritor de muitos romances, Milan Kundera lembra a afirmação de Herman Broch de que “descobrir o que somente um romance pode descobrir é a única razão de ser do romance”⁴. Como aponta o próprio trabalho de Franklin Leopoldo e Silva, o filósofo e o autor de um romance podem conviver no mesmo tempo e espaço cultural, podem expressar ideias semelhantes em suas falas, mas não será a melhor maneira de ler suas obras buscando semelhanças e influências comuns ou recíprocas. Cabe então perguntar: o que a obra literária enquanto tal descobre? De que maneira ela o faz? Qual é essa “elaboração mais específica da narração” a que faz referência Franklin Leopoldo e Silva e o que ela permite compreender para além do senso comum? Buscaremos esclarecer algo dessa diferença e dessa distância que separa e aproxima a obra romanesca da obra filosófica, examinando-a então enquanto forma de discurso, nos termos da hermenêutica de Paul Ricoeur, procurando entender seu modo específico de participação na existência e o caráter próprio do “desvendamento da realidade” que ela leva a cabo.

O que caracteriza a narrativa de ficção como uma forma específica de discurso? Franklin Leopoldo e Silva refere-se, no trecho citado, à “construção romanesca”, à “elaboração mais específica da narração”, à “trama romanesca”. Da perspectiva da

3 Franklin Leopoldo e Silva, “Bergson, Proust: tensões do tempo” in Adauto Novaes (org.), *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.141.

4 Milan Kundera, “A herança depreciada de Cervantes” in *A arte do romance*. Tradução de Tereza Bulhões e Vera Cordeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p.11.

hermenêutica de Paul Ricoeur é justamente essa “trama” que a caracteriza: a construção de um enredo, o “*mise en intrigue*”, o tecer da intriga que é, ao mesmo tempo, de uma só vez, *mimesis* da ação⁵. Ações humanas trazidas à linguagem, nomeadas, narradas, contadas, encadeadas em um enredo. Ações que tiveram lugar no mundo, no passado no caso das narrativas históricas, ou ações que nunca aconteceram mas que poderiam acontecer ou ter acontecido, ações imaginadas ou imaginárias, no caso das narrativas de ficção. São, essas últimas, ações que passam a existir a partir de sua construção linguística, da composição de um texto que as faz existir, que as projeta diante de si, para um leitor que as fará acontecer em sua imaginação, com a leitura.

Tecer uma intriga é “fazer ir juntos” os elementos constitutivos do campo da ação: sujeito, motivos, gestos e movimentos, situação, outros envolvidos, resultados esperados e inesperados, avaliações, consequências, etc. Uma determinada narrativa articula esses elementos de uma certa maneira, diferente de outra, que vai articulá-los de outra maneira, coloca-los juntos em outro arranjo, em outra composição, em outro tecido, dando outra estrutura ao texto, constituindo outro texto, outra obra.

Composição é o primeiro traço destacado por Ricoeur na compreensão do discurso como obra⁶, trazendo à reflexão a estrutura que caracteriza um romance como obra literária: sua composição é o resultado de um trabalho sobre e na linguagem que define seus elementos constitutivos – e, evidentemente, os que vão ser deixados de fora do relato –, a relação entre eles, seu começo, meio e fim, delineando uma totalidade significativa, aquela obra, aquele romance, que narra as ações dessas personagens nessas situações, diferente de outro romance, que vai colocar outras personagens agindo em outras situações. Cada um desses textos, enquanto discurso escrito configurado em obra, totalidade determinada, vai, ao mesmo tempo, pertencer a um gênero, no sentido de que obedece a certas regras de composição já estabelecidas, determinantes de certas características específicas que fazem com que tal texto seja reconhecido como romance e não como poema, por exemplo. Ainda que, ao se constituir como obra singular, introduza modificações nesse parâmetro, trazendo algo inédito até então, o fará por referência àquelas determinações, numa “transformação regrada”. Pertencem assim as

5 Paul Ricoeur, *Temps et Récit I*, Paris, Seuil, 1983. Cf. particularmente o capítulo 2, «La mise en intrigue», p.66-104, e o capítulo 3, « Temps et récit: la triple mimèsis », p.105-162.

6 Paul Ricoeur, “La fonction herméneutique de la distanciation” in *Du Text a l’action: essais de herméneutique II*. Paris : Seuil, 1986, p.113-131.

obras, quer queiram quer não queiram, a uma tradição, mesmo que negando-a ou não querendo reconhecê-la. Tradição entendida por Ricoeur justamente como sendo essa relação viva entre o que já está sedimentado e o que se ergue sobre esse terreno, processo contínuo de inovação e sedimentação; uma “tradicionalidade” da qual nem as obras mais revolucionárias escapam, já que não surgem no vazio, não são transformadoras do nada, justamente o são em relação ao que já estava aí sedimentado, esse terreno de base sobre o qual e contra o qual se erguem. Assim, por sua própria estruturação as obras pertencem à história, participam dessa história e, como veremos adiante, participam da existência dos homens.

Um segundo traço importante na caracterização das narrativas de ficção é o de que elas não contam ações que efetivamente aconteceram mas, como já indicamos, narram ações imaginadas, imaginárias. Logo, elas não fazem referência ao mundo dado, à realidade observável diretamente, constatável por evidências ou provas empíricas – como, no caso das narrativas históricas, o são os vestígios, documentos e testemunhos do passado. Nos termos de Paul Ricoeur, nesse aspecto as narrativas de ficção se caracterizam justamente por suspender essa referência direta, imediata, ostensiva, de primeiro grau, a essa “realidade” que ele nomeia como sendo o “mundo da ação”. Elas fazem referência a um outro mundo, o “mundo do texto”, o mundo projetado por aquele texto, por aquela obra, por aquele discurso configurado naquela obra; as palavras compostas de uma maneira específica, na estruturação própria a essa obra, projetam diante de si, em sua totalidade organizada, um mundo próprio, o mundo do texto. É a este mundo que se referem as narrativas de ficção, é dele que elas falam, é nele que se passam as ações narradas, é nele que existem aquelas personagens, suas ações, suas aventuras. No entanto, esse “mundo do texto” não é de todo desligado e indiferente ao “mundo da ação”, esse mundo em que vivem o autor e os leitores, está em relação com ele de alguma maneira. Se assim não fosse, que interesse teriam essas narrativas de ficção? Por que seriam lidas? Por que seriam escritas? Como todo discurso, na “veemência ontológica da linguagem” sempre lembrada por Ricoeur, elas também “dizem algo sobre alguma coisa”, fazem referência a algo dos homens que vivem e agem no mundo. Mas, como mostrou Ricoeur, trata-se de uma referência diferida, mediada, de segundo grau, tornada possível justamente pela suspensão daquela referência de primeiro grau. É pela mediação desse mundo do texto, da totalidade desse mundo, que o discurso narrativo ficcional faz referência ao mundo da ação, de uma

maneira complexa, como veremos adiante ao examinar, com a noção de *mimesis* desdobrada por Ricoeur, como essas narrativas participam da existência humana.

Antes, um terceiro traço, central no trabalho de Ricoeur, merece atenção: a íntima correlação entre as narrativas e a temporalidade. Todas as ações humanas, de que as narrativas fazem a *mimesis*, ocorrem no tempo, desdobram-se no tempo; e a própria existência humana pode ser compreendida como sendo esse desdobramento, experimentada como um dilaceramento no tempo, de que a *distentio animi* de Agostinho, na clássica elaboração sobre o tempo do Livro XI das *Confissões*, serve a Ricoeur de parâmetro⁷. Esse dilaceramento experimentado encontra na forma narrativa uma articulação linguística que lhe dá uma unidade, um sentido e uma orientação significativa. Narrar, contar uma história é então fazer ir juntos não só os elementos constitutivos do campo da ação mas também o passado, o presente e o futuro, articulando-os de alguma maneira, transformando-os numa unidade, em uma história, uma única história. Da perspectiva de Ricoeur a própria vida humana demanda isto, como sintetiza seu ensaio intitulado “Life in quest of narrative”⁸. A estrutura temporal de nossa existência no mundo chama por essa articulação linguística de seu desdobramento, culminando na configuração de nossa própria identidade, para dar conta da qual Ricoeur cunhou a noção de “identidade narrativa”⁹: a resposta às perguntas “quem é você?” ou “quem sou eu?”, só pode ser, depois do nome próprio, uma história, a história de uma vida que diz quem é você ou quem sou eu nesse desdobramento no tempo, história que nos identifica como sendo nós mesmos com e através de todas as mudanças que sofremos ao longo do tempo, que nos tornaram diferentes mas ainda nós mesmos. Mais ampla e fortemente, Ricoeur considera em *Temps et Récit* que o tempo só se torna humano através das narrativas e que sequer saberíamos o que é o tempo sem elas, se não fôssemos capazes de narrar e acompanhar histórias narradas. As narrativas de ficção, entrelaçadas às narrativas históricas, são parte dessa estrutura de apreensão e compreensão do tempo que é constitutiva da existência humana.

7 Paul Ricoeur, *Temps et Récit I*, Paris: Seuil, 1983. Cf. particularmente o capítulo 1, « Les apories de l'expérience du temps », p.21-65.

8 Paul Ricoeur, “Life in quest of narrative” in David Wood (org.) *On Paul Ricoeur: narrative and interpretation*. London, Routledge, 1991, p.20-33.

9 Primeiramente nas conclusões de *Temps et Récit III*, depois nos ensaios de *Soi-même comme un autre*.

Pode-se pensar então que, enquanto as narrativas de ficção encadeiam as ações e os acontecimentos numa articulação temporal referente ao mundo que elas próprias propõem, o mundo do texto, o discurso filosófico refere-se diretamente ao mundo da ação e procura esclarecer seus elementos e as relações entre eles. Não apenas as relações temporais, não apenas os elementos ligados à ação, mas aqueles todos que compõem a totalidade do mundo, buscando articulá-los conceitualmente, num encadeamento lógico não necessariamente temporal, buscando esclarecer o singular pelo conceito a princípio geral ou universal, como categoria abstrata que abrange ou engloba múltiplos particulares. O discurso filosófico não é então, no sentido que Ricoeur dá ao termo, *mimesis* da realidade, estabelecendo com ela outra relação, mais propriamente de explicação ou entendimento. Por sua vez, as narrativas de ficção atêm-se à singularidade das personagens, de suas situações e de suas ações em seu desenvolvimento temporal. No entanto, seu caráter de ficção, de construção linguística aberta ao imaginário de qualquer leitor que seja capaz de ler, lhe dá uma certa universalidade, que cabe esclarecer. Da perspectiva da hermenêutica de Ricoeur essa universalidade estaria ligada à “autonomia da obra”, produzida pela escrita e pela imaginação: desprendida das intenções do autor, descolada de seu contexto original, a obra fica disponível para qualquer um que saiba ler, dirigindo-se, portanto, a um leitor universal; ela pode ser “atualizada”, a princípio, em qualquer outro contexto, sendo aí significativa pelo trabalho de referência que o leitor fará, participando da vida desse leitor, um leitor qualquer, qualquer leitor.

A noção de *mimesis* elaborada por Ricoeur a partir da noção aristotélica estabelecida na *Poética*¹⁰ é esclarecedora desse modo das narrativas de ficção fazerem referência ao mundo e de participarem da existência humana¹¹, modo decorrente justamente do par *mythos/mimesis* que as caracterizam.

Enquanto texto, discurso escrito configurado em obra, o romance ganha autonomia em relação às intenções de seu autor: o que este quis dizer fica para trás, o

10 Paul Ricoeur, *Temps et Récit I*, Paris, Seuil, 1983. Cf. particularmente o capítulo 3, «Temps et récit: la triple mimésis», p.105-162.

11 Nos termos mais tradicionais, trata-se do problema das relações entre as obras de arte e a realidade, para o qual essa noção contribui significativamente, ainda que, ou justamente por isso, transformando seus termos de uma equação bipolar em um movimento contínuo de três momentos, como veremos.

que conta agora é o que o próprio texto diz, muitas vezes surpreendendo e até contrariando seu autor; conta o que o texto diz em suas palavras e por sua estrutura, como totalidade. Desenha-se aqui, na concepção de Ricoeur, um problema hermenêutico específico colocado pelos textos, pelas obras de literatura: não se compreende uma obra entendendo o sentido de suas palavras ou frases isoladamente, elas se articulam numa totalidade de sentido, a obra, que diz algo pelo conjunto organizado de palavras e frases compostas daquela maneira e não de outra. No seu entendimento, para sermos fieis à obra, interpretá-la não é buscar a intenção do autor, mas apreender e explicitar aquilo que ela propõe: um mundo, um mundo próprio, específico, o mundo projetado por esse texto, por essa obra, por essa estrutura linguística, mundo a ser habitado pelo leitor.

Essa autonomia da obra também diz respeito a seu contexto de origem: seu significado não está nesse mundo em que o autor vive ou viveu e no qual ela veio à luz. Este é seu ponto de partida: uma narrativa só faz sentido como mediação, aponta Ricoeur, situada entre um ponto de partida, seu contexto de origem, e um ponto de chegada, o contexto do leitor. Por relação ao mundo configurado na obra, o mundo de partida é “pré-figurado”: mundo em que agem os homens, mundo da ação, figurado de uma certa maneira, desenhado com um certo horizonte de significações – eis o primeiro momento da *mimesis*, o da pré-figuração, relativo ao segundo momento, o da configuração. É a partir dessa pré-figuração que o autor, por seu trabalho na e sobre a linguagem, configurou um outro mundo, o da obra.

Este não é mera “representação” fixada de uma realidade prévia, como se compreende naquele esquema bipolar a que já nos referimos antes: é uma configuração imaginativa estruturada em obra de linguagem que se insere num processo mais amplo, processo que se desdobra e se completa num terceiro momento, o da “refiguração”, quando o leitor se apropria da obra através da leitura, entrando naquele mundo proposto por ela, habitando-o. É nesse momento que o texto, a obra, é trazida de volta à vida, ao encontro do mundo da ação novamente, quando o mundo do texto encontra-se com o mundo da ação do leitor, refigurando-o.

Esse encontro faz o leitor ver o seu mundo de outra maneira, dá-lhe talvez a conhecer dimensões desapercibidas até então, revela-lhe possibilidades. Mas faz isto alterando este mundo, de uma forma que escapa a seu domínio consciente,

transformando seu horizonte – na expressão que Ricoeur recolhe de Gadamer, numa “fusão de horizontes” entre o mundo do texto e o mundo da ação do leitor. Agora o mundo da ação deste tem outro horizonte de significações, ampliou-se e modificou-se na fusão com o da obra. Nesse sentido é preciso reconhecer que não se passa impunemente pela leitura de uma obra, de um romance, sua travessia pela leitura promove essa fusão: ao atualizar e dar vida ao mundo que estava ali na estrutura linguística fixada na obra escrita, o leitor promove essa fusão e uma alteração não controlada do horizonte de seu mundo de ação.

Eis como as narrativas de ficção participam da constituição desse mundo humano estruturado linguisticamente, contribuindo para constituir e alterar seu desenho significativo, sua figuração¹², aquela em relação à qual as ações são organizadas, orientadas, dotadas de algum sentido.

Com essa figuração do mundo, nela e como parte dela, configura o sujeito sua identidade, identidade narrativa da qual participam todas as narrativas, inclusive as de ficção, oferecendo-lhe parâmetros para uma compreensão de suas ações e de suas consequências, de seus desdobramentos temporais – sendo que as narrativas de ficção, como “variações imaginativas”, funcionam também como laboratório, como experimentação de possibilidades¹³. Das muitas dimensões dessa participação da ficção na constituição da identidade dos sujeitos que agem – a merecer um trabalho específico – destacamos apenas um ponto, colocado com precisão por Fernando Savater:

Se dice demasiado apresuradamente que la predilección que sentimos los lectores por unos y otros personajes viene de la facilidad con que nos “identificamos” con ellos. Este planteamiento precisa de algunas puntualizaciones: *no es que nos identifiquemos con el personaje, sino que éste nos identifica, nos aclara e nos define frente a nosotros mismo*; algo en nosotros se identifica com esa individualidad imaginaria, algo contradictorio con otras

12 Cf. Richard Kearney, *A poética do possível: fenomenologia hermenêutica da figuração*. Trad. João Carlos Silva. Lisboa, Instituto Piaget, s.d.

13 Sobre essa experimentação no campo dos valores éticos e morais, cf. H. S. Gentil, “Ética e ficção: uma relação a partir da hermenêutica de Paul Ricoeur” in Leonhardt, R.R. e Corá, E.J. (orgs) *O legado de Ricoeur*. Guarapuava: Unicentro, 2011, p. 195-209.

“identificaciones” semejantes, algo que de otro modo quizá sólo em sueños hubiera alcanzado carta de naturaleza.¹⁴ (itálico nosso)

Importante observação esta de Savater: se é verdade que através das narrativas de ficção nos conhecemos a nós mesmos, não é por identificação simples com as personagens, como pensa muitas vezes o senso comum: são as personagens que nos esclarecem sobre nós mesmos, identificando em nós possibilidades de ser de que talvez não tivéssemos consciência, “algo em nós” é trazido à nossa experiência e à nossa consciência, algo que ficaria obscuro, oculto, velado. Não é, como se sabe, como modelo ideal para si mesmo ou para suas ações que o leitor se depara com as personagens de romances; estes são mesmo “problemáticos”, para lembrar a célebre expressão de Lukács, não são “soluções”. As narrativas romanescas exploram possibilidades, servem à investigação dessas possibilidades, sem oferecer aos homens que agem um modelo de ação ideal, e sem isentá-los, em nenhum momento, da responsabilidade por suas decisões e ações. Podem servir de refúgio momentâneo, imaginário, para as dificuldades do mundo da ação, podem abrir-lhes para a liberdade de suas múltiplas possibilidades. Escreveu Savater:

La pasión por la literatura es también una forma de reconocer que cada uno somos muchos y de esa raíz opuesta al sentido común em que habitamos mana el goce literario. No se equivocan demasiado, no, quienes refunfuñaron que el mucho ler novelas lleva a la locura... porque para disfrutar auténticamente de ellas es indispensable “no ser lo que somos y ser lo que no somos”, lo que suena a demência para la Identidad Establecida y es para Hegel la conservación misma de la más alta razón.¹⁵

Pode-se reconhecer nessa exploração de possibilidades um tipo específico de investigação, próprio dos romances, que os faz “descobrir aquilo que só eles podem descobrir”. Mas que tipo de investigação promovem assim?

Enquanto construção de variações imaginativas as narrativas de ficção podem ser aproximados da construção de modelos na ciência contemporânea – como Ricoeur faz no seu estudo das metáforas, evocando, entre outros, o clássico estudo de Max

14 Fernando Savater, *Criaturas del aire*. Buenos Aires: Taurus, 2004, p.5-6.

15 Idem, p.6.

Black, *Models and Metaphors*¹⁶ – mas afasta-se desta na medida em que se dirige a um outro plano ou a uma outra dimensão da realidade. Ao propor um mundo inventado, criado em imaginação e linguagem, fundamentalmente temporal em sua proposição narrativa, atinge uma dimensão própria do mundo dos homens: seu ser-no-mundo constituído de possíveis, seu ser lançado mas não já dado, ser no tempo em processo de criação e construção permanentes, no exercício da liberdade, da invenção, da iniciativa, do sempre aberto a começar algo novo, não determinado de antemão. É essa dimensão do mundo que investigam as narrativas de ficção, dimensão própria da existência humana, talvez inalcançável por outros meios.

Também são muitas as dimensões desse conhecimento produzido pelas narrativas de ficção – cujas características e fundamentos exploramos em outros lugares¹⁷. Destaquemos aqui duas delas: a primeira é a de que, como todo conhecimento produzido pelas obras de arte, é um conhecimento que transforma aquele que conhece, promovendo uma “extensão do ser”, uma ampliação das possibilidades de ser. Segunda, é que faz isso como uma totalidade estruturada, que demanda do leitor, por seu lado, sua participação total: não se dá apenas ao intelecto e à abstração das ideias, mas toca e alcança a totalidade de sua existência, implicando a totalidade de suas faculdades, só podendo ser alcançado ou experimentado pelo sujeito em sua totalidade, como experiência estética¹⁸. Não pode ser traduzido em discurso conceitual, embora os conceitos e as teorias possam ajudar a iluminar a obra e permitir ao leitor alcançar aspectos que talvez lhe passassem despercebidos sem eles, dando-lhe acesso a uma experiência mais rica da obra.

A leitura que Sônia Viegas faz de *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa¹⁹ e a leitura que Merleau-Ponty faz de *L'invitée* de Simone de Beauvoir²⁰, com perspectivas teóricas, interesses e alcances distintos, são bons exemplos desse trabalho

16 Paul Ricoeur, *La métaphore vive*. Paris: Seuil, 1975.

17 Por exemplo, em H. S. Gentil. *Para uma poética da modernidade*. São Paulo: Loyola, 2004.

18 Sobre a especificidade da verdade alcançada pelas obras de arte de uma perspectiva hermenêutica, ver a primeira parte de Hans-Georg Gadamer, *Verdade e Método I*. 5ª ed. Petrópolis, Vozes, 2003.

19 Sônia Viegas, “Vereda trágica do *Grande Sertão: Veredas*” in *Escritos: Filosofia Viva*. Belo Horizonte: Tessitura, 2009, p.323-429.

20 Maurice Merleau-Ponty, “Le roman et la métaphysique » in *Sens et non-sens*. Paris : Gallimard, 1996, p.34-52.

de esclarecimento que contribui para a explicitação do mundo dessas obras, do mundo de seu texto, e, por meio dela, de dimensões da existência humana. Nesse sentido as narrativas, em particular as narrativas de ficção, oferecem à reflexão filosófica uma experiência trazida à linguagem, uma experiência condensada em seus elementos principais, lançando luz sobre ela ou aspectos dela a que muitas vezes se presta pouca atenção e não se dá valor significativo. Inscritas na linguagem, fixadas como obras de discurso, tais experiências, narradas, oferecem-se com maior densidade à reflexão, permitindo um desenvolvimento mais refinado, mais apurado e sistemático desta reflexão.

Pode-se entender assim que, ainda que narrando uma história singular, as narrativas de ficção, abrindo-se a múltiplas interpretações – a multiplicidade de interpretações que se pode fazer de uma mesma obra, seus fundamentos, o confronto entre elas e sua validação no debate, constitui outro ponto a pedir trabalho a parte – engendram uma universalidade paradoxal, mais próxima à singularidade própria à existência e, ao mesmo tempo, abrem-na para possibilidades talvez antes insuspeitas; pode-se pensar que oferecem um “universal concreto”, mais próximo à experiência única própria à existência. Como escreve Ernesto Sábato, que publicou ao longo da vida apenas três narrativas de ficção, das mais fortes e belas, refletindo, em um de seus ensaios, sobre “o romance como resgate da unidade primigênia”:

Não andavam equivocados os homens daquele círculo de Jena que buscavam a identidade dos contrários, esses Schlegel, Novalis, Hölderlin e Schelling, que pretendiam unificar a filosofia com a arte e com a religião; esses homens que, em meio ao fetichismo científico, intuíram que era mister resgatar a unidade primigênia.²¹

Sem precisar concordar com essa unificação indicada por Sábato, mais próximos da posição de Franklin Leopoldo e Silva de não identificar obra romanesca e teoria filosófica, reconhecendo que habitam regiões distintas e distantes, e que, no entanto, pode ser fecundo percorrer essas distâncias e atravessar suas fronteiras sem desfazer uma na outra, podemos concordar com Sábato quando, com clara referência à obra de Dostoievski, escreve:

²¹ Ernesto Sábato, *O escritor e seus fantasmas*. Trad. Janer Cristaldo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982, p.152.

... jamais será o mesmo dizer em um desses tratados [de ética ou de teologia] que “o homem tem o direito de matar” e ouvi-lo na boca de um estudante fanático que tem um ferro na mão, dominado pelo ódio e pelo ressentimento; porque este ferro, esta atitude, este rosto enlouquecido, essa paixão malsã, esse fulgor demoníaco nos olhos serão o que diferenciará para sempre aquela mera proposição teórica dessa tremenda manifestação concreta.²²

Referências Bibliográficas

- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I*. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Nova revisão da tradução por Enio Paulo Giachini e Marcia Sá Cavalcante Schuback. 5ª edição. Petrópolis: Vozes, 2003.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- GENTIL, Hélio Salles. *Para uma poética da modernidade*. São Paulo: Loyola, 2004.
- KEARNEY, Richard. *A poética do possível: fenomenologia hermenêutica da figuração*. Trad. João Carlos Silva. Lisboa, Instituto Piaget, s.d.
- KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Tradução de Teresa B.C. da Fonseca e V. Mourão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. “Le roman et la métaphysique » in *Sens et non-sens*. Paris : Gallimard, 1996, p.34-52.
- LEONHARDT, Ruth Rieth e CORÁ, Elsio José. *O legado de Ricoeur*. Guarapuava: Unicentro, 2011.
- RICOEUR, Paul. *La métaphore vive*. Paris : Seuil, 1975.
- RICOEUR, Paul. *Temps et Récit I: L'intrigue et le récit historique*. Paris: Seuil, 1983.
- RICOEUR, Paul. *Temps et Récit II: La configuration dans le récit de fiction*. Paris: Seuil, 1984.
- RICOEUR, Paul. *Temps et Récit III: Le temps raconté* . Paris: Seuil, 1985.
- RICOEUR, Paul. *Du text a l'action : essais de herméneutique II*. Paris, Seuil, 1986.
- RICOEUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil, 1990.
- SÁBATO, Ernesto. *O escritor e seus fantasmas*. Tradução de Janer Cristaldo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

²² Idem, p.153.

SILVA, Franklin Leopoldo e. “Bergson, Proust: tensões do tempo” in Adauto Novaes (org.), *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.141-153.

VIEGAS, Sônia. “Vereda trágica do *Grande Sertão: Veredas*” in *Escritos: Filosofia Viva*. Belo Horizonte: Tessitura, 2009, p.323-429.

WOOD, D. (org.) *On Paul Ricoeur: narrative and interpretation*. London: Routledge, 1991.