Viso · Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 17, jul-dez/2015

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

**Narrativas de ficção e existência:
contribuições de Paul Ricoeur**

Hélio Salles Gentil

UUniversidade São Judas Tadeu (USJT)

São Paulo, Brasil

RESUMO

Narrativas de ficção e existência: contribuições de Paul Ricoeur

O trabalho apresenta algumas das contribuições da fenomenologia hermenêutica de Paul Ricoeur para a compreensão do lugar das narrativas na existência humana, destacando as relações entre as narrativas de ficção e a constituição da identidade pessoal, entendida por ele como sendo uma identidade fundamentalmente narrativa. Enquanto síntese do heterogêneo e *mimesis* da ação, o enredo – *mythos*, intriga – articula a dimensão temporal da existência e participa da constituição de um mundo humano significativo. Procuramos mostrar como as narrativas de ficção fazem parte desse tecido do mundo e da identidade, contribuindo para a configuração e refiguração de seu horizonte, com um exemplo de seus entrelaçamentos numa obra de ficção, *The Hours*, de Michael Cunningham.

Palavras-chave: narrativa – ficção – existência – Ricoeur – identidade pessoal

ABSTRACT

Fictional Narratives and Existence: Contributions by Paul Ricoeur

This paper aims to present some contributions from Paul Ricoeur's phenomenological hermeneutics to understand the place of narratives in human existence, especially the relationships between fictional narratives and personal identity, basically a narrative identity in his thought. The 'emplotment' – *mise in intrigue*, *mythos* – is understood as a "grasping together" and *mimesis* of action; it configures the human temporal experience and it is part constitutive of the symbolic human world. To show how fictional narratives taken part on this interwoven between personal identity and world, and how narratives contribute to *configure* and *refigure* their horizon of action, we take an example from a novel by Michael Cunningham, *The Hours*.

Keywords: narrative – fiction – existence – Ricoeur – personal identity

GENTIL, H. S. “Narrativas de ficção e existência: contribuições de Paul Ricoeur”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. IX, n. 17 (jul-dez/2015), pp. 166-178.

DOI: 10.22409/1981-4062/v17i/211

Aprovado: 06.12.2015. Publicado: 27.02.2016.

© 2016 Hélio Salles Gentil. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 06.12.2016. Published: 27.02.2016.

© 2016 Hélio Salles Gentil. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Múltiplas são, como se sabe, as relações da filosofia com as narrativas: vão do conhecido distanciamento do pensamento mito-poético nas origens da filosofia à negação insistente de qualquer valor epistemológico às narrativas, em contraponto à afirmação do valor de verdade do discurso conceitual; vão também do reconhecimento de que filosofia e narrativas têm em comum o fato de serem ambas formas de discurso – ainda que de gêneros diferentes, com objetivos e horizontes próprios – a seus entrelaçamentos nem sempre claros ao longo da história, incluindo-se aí a narrativa muitas vezes controversa da própria história filosofia.

Deste amplo campo, destacamos aqui algumas das contribuições de Paul Ricoeur para a compreensão das narrativas, destacando as relações entre as narrativas de ficção e a constituição da identidade pessoal, entendida por ele como sendo uma identidade fundamentalmente narrativa. Apresentamos de forma sintética algumas de suas ideias básicas, marcos de referência de suas investigações – cada um deles está assentado em um imenso trabalho de elaboração, levado a cabo em várias obras e muitos ensaios; ficam aqui apenas como balizas indicadoras de um percurso e de possibilidades de desenvolvimento, como um convite a pensar.¹

As narrativas são parte constitutiva da existência humana, desempenhando nela algumas funções muito importantes, funções que podem ser compreendidas como sendo de *mediação*: mediação entre o homem e o mundo, mediação entre os homens e mediação entre o homem e ele mesmo – respectivamente, funções de referência, comunicação e autocompreensão.²

As narrativas podem ser compreendidas como uma forma específica de discurso, caracterizada como o “tecer de uma intriga” (trama, enredo) a partir do modelo aristotélico do *mythos* da tragédia, tal como estabelecido na *Poética*, indissociável da *mimesis* que realiza, uma *mimesis* da ação.³

Enquanto tal – *mythos* e *mimesis* da ação – as narrativas articulam a experiência humana do tempo, tornando-o humano e, de certa maneira, compreensível. Mais ainda, afirmará Ricoeur, talvez só saibamos o que é o tempo porque somos capazes de contar histórias. Descreve assim sua “hipótese de base” em *Temps et Récit*:

[...] existe entre a atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana uma correlação que não é puramente acidental, mas apresenta uma forma de necessidade transcultural. Ou, para dizer de outra maneira: *o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e a narrativa alcança sua plena significação quando se torna uma condição da existência temporal*.⁴

Essa articulação se dá no “tecer da intriga” como uma “síntese do heterogêneo”, um “fazer ir juntos” os elementos constitutivos do campo da ação – agentes, motivos, circunstâncias, interações, resultados – e suas dimensões temporais do passado, presente e futuro, combinando lembranças do passado e expectativas do futuro,

conjugando a “discordância concordante” do dilaceramento no tempo, que Ricoeur busca no clássico livro XI das *Confissões* de Agostinho, com a “concordância discordante” de uma narrativa.⁵

É dessa maneira – fazendo concordar na narrativa a experiência discordante de nosso desdobramento no tempo, unificando esse dilaceramento experimentado na vida em uma história – que constituímos a nossa identidade. Uma *identidade narrativa*, que escapa à alternativa entre uma permanência imutável do mesmo e uma dissolução em mutações sem fim, combinando *mesmidade* e *alteridade* numa *ipseidade* que se desdobra no tempo, absorvendo suas mudanças e permanecendo reconhecível na resposta dada à pergunta “quem?” com a narração da história de uma vida, daquela vida em que se reconhece um sujeito, esse sujeito, dessa vida, dessa história.⁶

É uma identidade narrativa que vale tanto para indivíduos quanto para povos⁷, revelando também – como a *mimesis* própria às narrativas de ficção, desdobrada por Ricoeur em três momentos – nosso pertencimento à história, a um entrelaçamento de histórias⁸ e a uma tradição, entendida como uma dinâmica contínua entre inovação e sedimentação.

Esse pertencimento à história coloca a compreensão das narrativas num amplo arco hermenêutico, situando-as mais uma vez como mediação, entre um ponto de partida e um ponto de chegada, entre um antes e um depois, para cujo esclarecimento o referido desdobramento da noção de *mimesis* efetuado por Ricoeur⁹ é iluminador.

Considerando as narrativas de ficção enquanto obras literárias, esse desdobramento nos oferece o esquema básico para entendermos como as obras literárias nascem de uma certa situação de vida – o primeiro momento, que ele nomeia como sendo *mimesis I*, que, em relação ao segundo, aparece como sendo o da *pré-figuração* – ganham existência enquanto obra, enquanto determinada estrutura de linguagem definida, limitada em seus contornos e fixada enquanto tal obra –, *mimesis II*, segundo momento, o da *configuração* – e são reinseridas na vida pela leitura, pela apropriação que dela faz o leitor no ato da leitura – o terceiro momento, *mimesis III*, o da *refiguração*.

O leitor tem o seu mundo, o mundo em que age e sofre, seu mundo da vida, *refigurado*, redesenhado pela travessia que fez do mundo *configurado* pela obra que leu, este mundo *configurado* em linguagem pelo autor. Este, por sua vez, não o criou do nada, mas deu-lhe forma, com sua imaginação e seu trabalho sobre e na linguagem, a partir daquele mundo em que ele vivia e sofria, mundo que também já tinha seu desenho, sua figuração, sendo portanto *pré-figurado* em relação a essa configuração nova que constitui sua obra.

Há aqui um ponto de fundo importante: o mundo em que vivemos já é desde sempre *figurado* de alguma maneira, desenhado pela linguagem e pelos símbolos, por toda a rede de significações que constitui o horizonte de sentido de nossas ações e

sofrimentos, incluindo-se aí todas as narrativas de ficção que lemos, todos os livros “que lemos e amamos”, como escreveu Ricoeur. É esse horizonte que é duplamente transformado: na configuração da obra, constituindo o mundo do texto com seu horizonte próprio, e na refiguração do mundo do leitor, compreendida por Ricoeur como sendo resultado da “apropriação” do mundo do texto pelo leitor, da “fusão” entre os horizontes dos dois mundos, o do texto e o da ação do leitor, no sentido de Gadamer para essa “fusão de horizontes”.

As narrativas são pensadas aqui como *texto*, discurso escrito configurado em obra. A noção de texto tem lugar central na hermenêutica de Ricoeur, tornando-se inclusive “modelo” para pensar ação.¹⁰ Serve-lhe inicialmente para “escapar à alternativa entre distanciamento alienante e participação por pertencimento” em que ele vê aprisionada a hermenêutica de Gadamer, (entre o distanciamento metódico da ciência e a participação direta numa experiência de verdade que não se organiza), mas se mostra como “paradigma da distanciação na comunicação” e “revela um aspecto fundamental da própria historicidade da experiência humana, a saber, que ela é uma comunicação na e pela distância”.¹¹

Suas elaborações em torno dessa problemática do texto vão lhe permitir estabelecer outras relações entre pertencimento e distanciamento, em diferentes campos, da interpretação de textos à ética, passando pela historiografia e pela identidade pessoal. No já referido ensaio “A função hermenêutica do distanciamento”¹², ele sintetiza em cinco pontos a sua caracterização: a linguagem como discurso, a passagem da fala à escrita, o discurso como obra, o mundo do texto distinguido do mundo da ação e a compreensão transformadora de si-mesmo advinda da leitura e interpretação da obra.

Sem retomá-los integralmente, destacamos aqui alguns aspectos. Primeiro, a autonomia que a obra ganha enquanto texto, discurso escrito – escrever e ler não são similares a falar e ouvir, não se trata de um diálogo entre o autor e o leitor, insistirá Ricoeur, tirando inúmeras consequências dessa diferença. Ficamos aqui com a autonomia da obra em relação às intenções do autor e às circunstâncias do mundo em que veio à luz.

Enquanto texto escrito, enquanto uma composição com começo, meio e fim determinados, ela coloca um problema hermenêutico específico: sua significação advém de sua totalidade; não é suficiente compreender as palavras ou frases isoladamente para compreender o sentido da obra, este vem do todo, daquela composição específica, de sua forma, de sua estrutura, de sua configuração. Embora estejamos pensando aqui nas narrativas de ficção, é elucidativo considerar um poema como exemplo: se retirarmos uma palavra, se alterarmos a ordem em que as palavras foram fixadas no poema, desfazemos o poema, ele perde seu sentido.

Esse sentido não é mais o da intenção do autor, é aquele que está ali, na obra, no discurso configurado como obra, texto escrito. É o texto que propõe uma significação, a

ser desvendada e atualizada pela leitura, pela interpretação de seus leitores. Está disponível para quem quiser e puder ler – o autor está, dessa perspectiva, morto, desaparecido como o sujeito de carne e osso; só pode ser desenhado como aquele “implicado” pela obra.

Isso, de certo modo, direciona a interpretação: o que se deve procurar interpretar num texto não é a intenção do autor nem o mundo em que ela se originou – ela também não é um retrato desse mundo, ela não faz referência a este mundo, na medida em que o trabalho de referência quem faz é o leitor, noutra diferença instaurada pela passagem do discurso oral ao escrito: não há mundo de referência comum entre escritor e leitor como há entre dois interlocutores no diálogo, o texto escrito desprende-se, flutua, disponível para ser retomado em outros mundos, aos quais será referido pelo leitor. O que, então, se deve procurar interpretar num texto, numa obra literária, numa narrativa de ficção? O *mundo do texto*, dirá Ricoeur, o mundo que esse texto projeta diante de si, por sua estrutura, por sua configuração linguística, o mundo possível a ser habitado pelo leitor.

E, último ponto que destacamos aqui, sem que seja menos importante, ao fazer isso, ao habitar esse mundo, o leitor ganha uma compreensão de si-mesmo, uma compreensão que lhe amplia as possibilidades de ser.

Entre essas noções se imiscui, quase que de contrabando, a ficção como uma forma específica de distanciamento, aquela proposição de um mundo imaginário construído pela linguagem, como projeção de uma certa estrutura linguística, o mundo do texto, a ser habitado pelo leitor. Somos remetidos à importante distinção entre as narrativas históricas e as narrativas de ficção, que compartilham da mesma estruturação em visadas que se diferenciam na pretensão à verdade das primeiras e à verossimilhança das segundas, embora essa verossimilhança não seja, da perspectiva de Ricoeur, o fim último dessas narrativas, como veremos a seguir.

Mas se as narrativas de ficção não visam à verdade de modo imediato, se elas suspendem a referência ostensiva ao mundo circundante, elas abrem com isso a possibilidade, afirma Ricoeur, de uma referência de segundo grau, que “visa o ser já não sob a modalidade de ser-dado mas sob a modalidade do poder-ser”.¹³ Cumprem assim, a seu modo, o que Ricoeur chamou de “veemência ontológica da linguagem”, para negar que haja um discurso que seja realmente fechado em si mesmo, voltado apenas para si mesmo: em todo discurso “alguém diz algo sobre alguma coisa a alguém”.

Também as narrativas de ficção dizem “algo sobre alguma coisa”, dizem de nosso ser-no-mundo, dizem da nossa existência – daquilo que não pode ser dito ou apreendido de outra maneira senão pelas obras de ficção.¹⁴ Elas fazem isso como “variações imaginativas” construídas na e pela linguagem, pela mediação do que Ricoeur nomeou como sendo o *mundo do texto*. A ficção, nesse sentido, define-se por ser essa narrativa que não faz referência direta ao mundo da ação, mas faz referência a um outro mundo, o

do texto, o mundo que ela propõe que seja habitado pelo leitor, o mundo que esse texto projeta por sua estrutura linguística, por sua composição específica. Daí a insistência de Ricoeur na explicação do texto como momento indispensável do processo de interpretação, entendendo-a como análise de sua estrutura; conhecer e revelar essa estrutura propicia uma melhor compreensão do texto, uma elucidação maior de qual seja o mundo que ela configura e propõe – quanto mais clara ficar a estruturação dos elementos que constituem uma obra literária em suas relações internas, mais rico vai ser o mundo projetado por ela e habitado pelo leitor, melhor vai ser a compreensão que este terá do texto.

Se se separam quanto à intenção de serem direta ou indiretamente verdadeiras, narrativas de ficção e de história não só compartilham da mesma estrutura de composição linguística como também se entrelaçam na composição de nossa identidade – “a ficção é um elemento essencial da nossa autocompreensão”¹⁵, afirma Ricoeur várias vezes

Trata-se de uma compreensão de si que não se dá pela intuição imediata da consciência voltada sobre si mesma, mas que se dá pela mediação dos signos e obras de cultura, pela frequência, interpretação e reconhecimento de si nessas obras.¹⁶ As narrativas de ficção, enquanto variações imaginativas de possibilidades de ser, em personagens e situações as mais diferentes, oferecem modalidades diversas em que o sujeito pode encontrar seus possíveis mais próprios, com os quais constitui, reconhece e amplia seu si. Pode-se entender que as narrativas de ficção funcionam como “laboratório e festa dos possíveis”, na expressão de Ernest Bloch para as obras de arte, acrescentando à experimentação a alegria, beleza e intensidade próprias da criação artística.

Além disso, quando respondemos à pergunta “quem?” com uma narrativa de nossa história, essa composição do passado combina lembranças e ilusões, memória e imaginação em sua tessitura, de um modo inextricável, no que não deixa de ser também uma ficção – fragilidade inevitável de nossa identidade narrativa, já reconhecida por Ricoeur em sua primeira formulação nas já referidas conclusões de *Temps et Récit III*.

Na narrativa do passado empreendida pela historiografia, desse passado que não existe mais e cuja verdade se quer conhecer, que se estabelece como memória escrita, temos uma intriga que procura articular os vestígios, documentos e testemunhos daquele passado. Constrói-se uma narrativa fundamentada em todo um “trabalho de arquivo”, submetida a procedimentos rigorosos de avaliação crítica tendo em vista ser fiel ao que se passou de fato, buscando ser uma narrativa verdadeira.¹⁷

Sabemos, no entanto, que se pode compor várias intrigas com os mesmos elementos.¹⁸ Coloca-se então a pergunta: pode-se compor qualquer identidade narrativa para si mesmo?

Ricoeur reconhece, ao final de *Temps et Récit III*, essa possibilidade como uma limitação da noção de identidade narrativa, que revela nesse aspecto não ser “uma identidade estável e sem falhas”, pois “não cessa de se fazer e se desfazer”.¹⁹ Se a narrativa historiográfica se ancora nos testemunhos, documentos e vestígios do passado, submetendo-se à crítica no conflito das interpretações, onde se ancora essa narrativa com a qual respondemos à pergunta quem é você ou quem sou eu? Numa história compartilhada, no corpo próprio, no caráter e no inconsciente, poderíamos responder considerando o involuntário absoluto descrito por Ricoeur em sua fenomenologia da vontade. Fica por mostrar como se dá essa ancoragem e esse enraizamento.

Ao colocar a segunda limitação dessa noção, ainda ao final de *Temps et Récit III*, reconhecendo que ela “não esgota a questão da ipseidade do sujeito”, pois há “componentes não-narrativos na formação do sujeito que age”, Ricoeur escreve que “a prática da narrativa consiste numa experiência de pensamento através da qual nos exercitamos a habitar mundos estranhos a nós mesmos”, exercitando “mais a imaginação do que a vontade”.²⁰

Se as narrativas de ficção nos oferecem múltiplas possibilidades de ser, a sua realização no mundo da ação continua sendo da responsabilidade do sujeito que decide e toma a iniciativa, ainda que o faça num mundo refigurado pelas narrativas que habitou. Essa refiguração não é de seu domínio consciente, ela acontece à sua revelia – o horizonte de seu mundo da ação foi transformado, mas não se sabe e não se pode saber exatamente em que sentido, com que resultado.

A refiguração do mundo do leitor promovida pela leitura das narrativas de ficção escapa à obra, é o que acontece no mundo da ação, e, portanto, só poderia ser objeto de uma investigação sociológica ou psicológica sobre essa mudança de horizonte do mundo da ação do leitor, uma investigação que desse conta das transformações nele produzidas pela publicação e leitura de determinada obra ou desse conta do modo como determinada obra participa da constituição desse horizonte – algo para que o uso da expressão “bovarismo” aponta, ou quando se fala dos efeitos da obra de Goethe, *Os sofrimentos do jovem Werther*, ou ainda quando evocamos a tese forte de Harold Bloom de que foram as obras de Shakespeare que configuraram a sensibilidade da subjetividade moderna.

Mas há uma obra literária, uma narrativa de ficção, que trabalha com a intersecção desses horizontes, colocando em jogo uma das obras trabalhadas por Ricoeur em *Temps et Récit*²¹, *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf. Consideremos então esse exemplo da literatura sobre a participação das narrativas de ficção em nossa existência, na constituição de nosso mundo e de nossa identidade.

A obra faz isso já em seu título, *As horas*, que era, segundo registros de seu diário, o título inicialmente considerado por Virginia Woolf para esse romance. A narrativa de

Michael Cunningham²² entrelaça as histórias de três mulheres que vivem em lugares e tempos diferentes – Londres e seus arredores em 1923, Los Angeles em 1949, Nova York no final do século XX – narrando-as em blocos que se alternam com os nomes delas como título – Mrs. Dalloway, Mrs. Woolf, Mrs. Brown. Seu entrelaçamento, tecido com vários fios, parece-nos ser de uma finura poética admirável.

Um exemplo entre tantos: Clarissa Vaughan, chamada por seu amigo Richie de Mrs. Dalloway desde a juventude, deixa sua casa numa luminosa manhã de junho em Nova York para comprar flores para a festa que dará à noite²³, enquanto Virginia Woolf acorda em sua casa nas proximidades de Londres pensando que poderia dar um novo começo a seu romance²⁴, com Clarissa Dalloway saindo de casa na manhã do dia em que dará uma festa, extasiada com o espetáculo das ruas de Londres como a primeira Clarissa se mostra com as ruas de Nova York. Laura Brown também está acordando em sua casa em Los Angeles²⁵, adiando o momento em que levantará da cama para preparar o café para seu filho Richie e seu marido Dan, que faz aniversário hoje e deve ter em sua pequena festa um bolo especial – ela está extasiada com a leitura do romance escrito por Virginia Woolf, com a saída de casa e mergulho na luz de Londres da personagem Clarissa Dalloway. Assim escreve Cunningham dessa que, como leitora, mais nos interessa aqui:

Estamos em Los Angeles. Em 1949. // Laura Brown está tentando se perder. Não, não é bem assim – está tentando se manter, entrando num mundo paralelo. Ela descansa o livro aberto sobre o peito. Em poucos instantes seu quarto (não, o quarto *deles*) parece mais densamente povoado, mais real, porque uma personagem chamada Mrs Dalloway está a caminho da floricultura. Laura espia o relógio na mesa-de-cabeceira. Passa das sete. [...] Não deveria estar se permitindo ler, sobretudo nessa manhã; não no aniversário de Dan. Deveria estar de pé, banhada e vestida, preparando o café de Dan e Richie. Pode ouvi-los no andar de baixo, o marido fazendo café, dando de comer a Richie. Ela deveria estar lá, não deveria? Deveria estar de pé em frente ao fogão, com seu roupão novo, cheia de conversas simples e estimulantes. No entanto, [...] ²⁶

O mesmo romance a acompanhará quando, depois de fracassar nas tentativas de fazer um bolo para seu marido Dan, sai de casa, deixa seu filho na casa de uma senhora que lhe serve de babá e hospeda-se num quarto de hotel com um vidro de comprimidos, pensando em pôr fim à sua vida, a essa vida tão ideal em que não se reconhece, com um marido admirável, um filho que a ama apaixonadamente, outro filho a caminho.

A morte voluntária é outro fio que atravessa as histórias. Já coloca, no prólogo, a gravidade do horizonte da obra, narrando a morte de Virginia Woolf, acompanhando seus movimentos e pensamentos até ser levada pelas águas do rio em que se afoga com pedras nos bolsos do casaco, incluindo uma transcrição da carta verídica que a autora deixou para Leonard, seu marido, reafirmando o quanto tinham sido felizes juntos e o quanto ele tinha sido bom para ela, e terminando com o mundo que está a seu redor mas do qual ela, levada pelas águas, já não tem mais consciência. No romance que escreveu Virginia Woolf, é Septimus o personagem que se mata, embora ela tenha considerado

inicialmente, como também indicam anotações de seu diário, que era de Mrs. Dalloway esse destino. Em *As horas*, embora Laura Brown pense em se matar e vá ao quarto de um hotel para isso, não será ela quem o fará, mas Richie, o poeta amigo de Clarissa, para quem ela preparava a festa, em celebração de um prêmio literário que ele receberá naquele dia, embora esteja muito doente, em estágio terminal da AIDS.

Laura Brown passou algumas horas no quarto do hotel, lendo o romance:

Está mais atrasada do que pretendia, mas nada de muito grave; não está tão atrasada que precise dar explicações. São quase seis da tarde. Chegou até a metade do livro. Indo para a casa da senhora Latch, sente a presença daquilo que leu: Clarissa e o louco Septimus, as flores, a festa. Imagens passam-lhe pela cabeça: o vulto no carro, o avião com sua mensagem. Laura ocupa uma espécie de obscura região limítrofe; um mundo composto de Londres nos anos 20, de um quarto de hotel turquesa e deste carro, descendo a rua conhecida. Ela é e não é ela mesma. É uma mulher em Londres, uma aristocrata, pálida e encantadora, um tanto falsa; é Virginia Woolf; e é esta outra, uma coisa incipiente, cambaleante, conhecida como sendo ela própria, mãe, motorista, uma faixa espiralada de pura vida, igual à Via Láctea, amiga de Kitty (a quem beijou e que pode estar morrendo), um par de mãos com unhas cor de coral (uma delas lascada) e um anel de brilhante, presente de casamento, agarradas à direção do Chevrolet [...].²⁷

Não reconhecemos aqui, nessa experiência de Laura de “sentir a presença daquilo que leu” enquanto dirige, nesse “mundo composto de Londres nos anos 20 e dessa rua conhecida” em que guia seu carro, uma descrição poética da fusão de horizontes entre o mundo do texto e o mundo do leitor? Não está ela entre os dois mundos, nas palavras de Cunningham nessa “espécie de obscura região limítrofe”?

Para diante da casa da senhora Latch [...] sai do carro [...] É tomada por uma sensação de não-ser. Não há outra palavra para isso. Parada ao lado do carro que faz tique-taque, diante da garagem da senhora Latch (os esquilos de gesso lançam sombras compridas), ela não é ninguém; não é nada. Parece-lhe, por poucos segundos, que ao ir para o hotel deixou sua vida de lado, e essa entrada, essa garagem, lhe é completamente estranha. Ela esteve fora.²⁸

Maravilhosa descrição poética do retorno de uma leitura que nos capturou, não? Ela “esteve fora”, não? E, de volta, experimenta “uma sensação de não-ser”, ainda “não é ninguém”, “não é nada”.

[...] Foi a um hotel em segredo, como poderia ter ido encontrar um amante. Para, segurando as chaves do carro e a bolsa, encarando a garagem da senhora Latch. [...] A respiração de Laura fica de repente difícil. Está um pouco zonza – parece que vai tropeçar e cair na entrada lisa de concreto da casa da senhora Latch. Considera a possibilidade de voltar ao carro e ir embora de novo. Força-se a ir adiante. Lembra a si mesma: tem de pegar o filho, levá-lo para casa e terminar de preparar o jantar de aniversário do marido. Tem de fazer essas coisas triviais.²⁹

O curioso é que

[...] Ela *não* foi se encontrar com um amante, como uma esposa de romance barato. Simplesmente saiu por algumas horas, leu seu livro e voltou. É segredo apenas porque não sabe muito bem como explicar, bom, nada daquilo – o beijo, o bolo, o momento de pânico quando o carro chegou no alto de Chavez Ravine. Com certeza não saberia explicar as duas horas e meia passadas lendo num quarto de hotel. // Respira fundo mais uma vez. Toca a campainha [...].³⁰

Se Laura não foi embora nesse dia, voltou com o filho para casa, fez o bolo para o marido, ficamos sabendo ao fim do romance que um dia ela partiu: ela é a mãe do poeta de Nova York, é o mesmo Richie seu filho e amigo de Clarissa – no romance de Virginia Woolf, como se sabe, Richard é Richard Dalloway, aristocrata com quem Clarissa se casou. Laura é agora uma “velha senhora”, uma “mulher alta, ligeiramente encurvada, de oitenta anos ou mais”, que Clarissa acolhe em sua casa na noite que deveria ser da premiação e da festa. Um dia ela deixou o marido e os filhos, acabou por se aposentar como bibliotecária em Toronto. Antes de se casar ela era uma “ratinha de biblioteca”, e nunca compreendeu por que Dan, atlético amigo de seu irmão, que poderia ter qualquer garota que escolhesse quando voltou como herói da guerra, fez dela sua esposa. Quando Clarissa lhe diz, referindo-se a Richie, “tomei conta dele da melhor forma que pude” mas gostaria, como Laura, de “ter podido fazer mais”, ela lhe responde: “Nós fizemos o melhor que podíamos, querida. É tudo o que uma pessoa pode fazer, não é mesmo?”³¹

* **Hélio Salles Gentil é professor titular da Universidade São Judas Tadeu.**

¹ Uma primeira versão desse texto serviu de base para apresentação feita no colóquio *A hermenêutica crítica de Paul Ricoeur: diálogos entre teoria literária, filosofia e literatura*, realizado no IEL/Unicamp nos dias 3 e 4 de dezembro de 2015.

² Encontra-se uma boa síntese da problemática aqui em foco no ensaio RICOEUR, P. “Life in quest of narrative”. In: WOOD, D. (ed.) *On Paul Ricoeur: Narrative and Interpretation*. London: Routledge, 1991, pp. 20-33.

³ RICOEUR, P. “La mise en intrigue: une lecture de la Poétique d’Aristote”. In: *Temps et Récit I*. Paris : Seuil, 1983, pp. 66-104.

⁴ RICOEUR, P. Ibidem, p. 105, itálico de Ricoeur .

⁵ “Les apories de l’expérience du temps: le livre XI des Confessions de saint Augustin”. Ibidem, pp. 21-65.

⁶ A noção de identidade narrativa surge nas conclusões do vasto percurso de *Temps et Récit*, ao final do terceiro volume, como resposta a uma das aporias do tempo, a da irredutibilidade entre o tempo cosmológico e o tempo fenomenológico. RICOEUR, P. *Temps et Récit III*. Paris: Seuil, 1985, pp. 439-448; a noção é longamente desenvolvida em RICOEUR, P. *Soi-même comme un autre* (Paris: Seuil, 1990), particularmente no quinto estudo, “L’identité personnelle et l’identité narrative”, pp. 137-166, e no sexto estudo, “Le soi et l’identité narrative”. Para uma síntese do problema, situado historicamente, leia-se dessa mesma obra o “Préface: La question de l’ipséité”, pp. 11- 38,

e o ensaio de GAGNEBIN, J. M. “Uma filosofia do cogito ferido: Paul Ricoeur”. In: *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006, pp. 163-178.

⁷ Cf. como exemplo RICOEUR, P. *Temps et Récit III*. Op. cit., pp. 444-446.

⁸ RICOEUR, P. “L’entrecroisement de l’histoire et de la fiction”. In : *Temps et Récit III*. Op. cit., pp. 329-348. Ver também desenvolvimentos em RICOEUR, P. “Life in Quest of Narrative”. Op. cit.

⁹ RICOEUR, P. *Temps et Récit I*. Op. cit., capítulo 3, “Temps et récit : la triple mimésis”, pp. 105-162. Cf. apresentação e discussão em GENTIL, H. S. *Para uma poética da modernidade: a arte do romance em Temps et Récit de Paul Ricoeur*. São Paulo: Loyola, 2004, particularmente o capítulo 2, “Da Poética de Aristóteles ao mundo contemporâneo: uma proposta de desdobramento do conceito de mimesis”, pp. 75-126.

¹⁰ Cf. RICOEUR, P. *Du text à l’action: essais de herméneutique II*. Paris : Seuil, 1986. Em particular os ensaios “La fonction herméneutique de la distanciation”, pp. 113-131 ; “Qu’est-ce qu’un texte ?”, pp. 153-178 ; “Le modèle du texte : l’action sensée considérée comme un texte”, pp. 205-236.

¹¹ Idem. *Du text à l’action: essais de herméneutique II*. Op. cit., pp. 113-114.

¹² Ibidem, pp. 113-131.

¹³ RICOEUR, P. *Du Texte à l’action*. Op. cit., p. 128.

¹⁴ Cf. ampla fundamentação e discussão em GENTIL, H. S. *Para uma poética da modernidade*. Op. cit., capítulo 4, “Do mundo do texto ao mundo da ação: a que se referem os romances?”, pp. 183-248.

¹⁵ RICOEUR, P. “Life in Quest of Narrative”. Op. cit. p. 21.

¹⁶ Cf. RICOEUR, P. “Existence et herméneutique”. In : *Le conflit des interprétations: essais de herméneutique*. Paris: Seuil, 1969, pp. 7-28.

¹⁷ Cf. RICOEUR, P. *La mémoire, l’histoire e l’oubli*. Paris: Seuil, 2000.

¹⁸ Ricoeur nos lembra isso várias vezes; por exemplo em *Temps et Récit III*. Op. cit., p. 446.

¹⁹ Ibidem, pp. 446-447.

²⁰ Ibidem.

²¹ RICOEUR, P. “Entre le temps mortel et le temps monumental: Mrs. Dalloway”. In: *Temps et Récit II*. Paris: Seuil, 1984, pp. 192-212.

²² CUNNINGHAM, M. *As horas*. Tradução de Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

²³ Ibidem, p. 15

²⁴ Ibidem, p. 30.

²⁵ Ibidem, p. 35.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem, p. 150.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem, pp. 150-151.

³⁰ Idem, p. 151.

³¹ Idem, p. 173.