

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

LARISSA CAROLINA DE ANDRADE

IMAGENS DE SI: REPRESENTAÇÕES DOS FEMININOS EM *CIRANDA DE PEDRA* E  
*LES MANDARINS*

CURITIBA

2021

LARISSA CAROLINA DE ANDRADE

IMAGENS DE SI: REPRESENTAÇÕES DOS FEMININOS EM *CIRANDA DE PEDRA E  
LES MANDARINS*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, na área de Estudos Literários, Setor de Ciências Humanas, da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Patrícia da Silva Cardoso

CURITIBA

2021

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –  
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Andrade, Larissa Carolina de

Imagens de si : representações dos femininos em *Ciranda de pedra e Les mandarins*. / Larissa Carolina de Andrade. – Curitiba, 2021.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da  
Universidade Federal do Paraná.

Orientadora : Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Patrícia da Silva Cardoso

1. Telles, Lygia Fagundes, 1923 – Crítica e interpretação. 2. Beauvoir,  
Simone de, 1908-1986 - Crítica e interpretação. 3. Mulheres na literatura.  
4. Imaginação na literatura. 5. Literatura comparada – História e crítica.  
I. Cardoso, Patrícia da Silva, 1964-. II. Título.

CDD – 809



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -  
40001016016P7

ATA Nº1040

## ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE MESTRADO PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM LETRAS

No dia vinte e cinco de fevereiro de dois mil e vinte e um às 14:30 horas, na sala Videoconferência, Videoconferência, foram instaladas as atividades pertinentes ao rito de defesa de dissertação da mestranda LARISSA CAROLINA DE ANDRADE, intitulada: *Imagens de si. As representações dos femininos em Ciranda de pedra e Les mandarins.*, sob orientação da Profa. Dra. PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), DANIELA MANTARRO CALLIPO (UNIVERSIDADE EST.PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO/ASSIS), GABRIELA SZABÓ (PESQUISADOR). A presidência iniciou os ritos definidos pelo Colegiado do Programa e, após exarados os pareceres dos membros do comitê examinador e da respectiva contra argumentação, ocorreu a leitura do parecer final da banca examinadora, que decidiu pela APROVAÇÃO. Este resultado deverá ser homologado pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais definidos pelo programa. A outorga de título de mestre está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos demais membros da Comissão Examinadora.

CURITIBA, 25 de Fevereiro de 2021.

Assinatura Eletrônica

25/02/2021 16:34:54.0

PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO

Presidente da Banca Examinadora (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

25/02/2021 21:15:05.0

DANIELA MANTARRO CALLIPO

Avallador Externo (UNIVERSIDADE EST.PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO/ASSIS)

Assinatura Eletrônica

25/02/2021 21:50:24.0

GABRIELA SZABÓ

Avallador Externo (PESQUISADOR)

---

Rua General Carneiro, 460, 10º andar - CURITIBA - Paraná - Brasil  
CEP 80060-150 - Tel: (41) 3360-5102 - E-mail: ppgjet@gmail.com

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.

Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 77361

Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://www.prrpg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp>  
e insira o código 77361



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -  
40001016016P7

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de LARISSA CAROLINA DE ANDRADE intitulada: *Imagens de si. As representações dos femininos em Ciranda de pedra e Les mandarins.*, sob orientação da Profa. Dra. PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 25 de Fevereiro de 2021.

Assinatura Eletrônica

25/02/2021 16:34:54.0

PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO

Presidente da Banca Examinadora (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

25/02/2021 21:15:05.0

DANIELA MANTARRO CALLIPO

Avallador Externo (UNIVERSIDADE EST.PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO/ASSIS)

Assinatura Eletrônica

25/02/2021 21:50:24.0

GABRIELA SZABÓ

Avallador Externo (PESQUISADOR)

Rua General Carneiro, 460, 10º andar - CURITIBA - Paraná - Brasil  
CEP 80060-150 - Tel: (41) 3360-5102 - E-mail: ppgjet@gmail.com

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.

Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 77361

Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp>  
e insira o código 77361

A todos aqueles que acreditaram em mim.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a essa professora que tanto admiro desde o primeiro contato que tivemos em agosto de 2018, em minha primeira visita a Curitiba, quando, prontamente, ela agendou uma reunião no Departamento de Linguística, Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade Federal do Paraná (UFPR) – Patrícia da Silva Cardoso, de quem tive a honra de ser orientanda, mesmo tendo desempenhado meu papel de maneira não tão elogiosa. Obrigada, professora Patrícia, por ter confiado em mim, por ter me acolhido em dias difíceis e, principalmente, por respeitar meu jeito de pensar, estudar, escrever. Ainda tenho muito a aprender nessa troca orientadora-orientanda. Meu muito obrigada!

Se Simone de Beauvoir apareceu para mim como um corpo a ser estudado foi porque uma professora abraçou o pedido de sua turma em 2017, eu tive a sorte de estar nessa turma, de conhecer a professora Daniela Mantarro Callipo e, claro, de ser apresentada ao existencialismo e às obras de Beauvoir. Se eu tive a coragem de mudar o rumo de meus estudos, antes concentrados na área da linguística, devo isso a essa professora, e hoje estou contente com o caminho escolhido. Não poderia, portanto, deixar de te agradecer imensamente por isso. Muito obrigada, professora Daniela!

Agradeço, ainda, a Gabriela Szabô por ter aceitado o convite para participar das bancas de qualificação e de defesa, tendo contribuído com uma leitura atenta, sensível e crítica das obras e de minha análise sobre elas.

Essa admiração por pessoas importantes se estende, agora, a minha mãe! Mulher, Maria Elena da Conceição Andrade, a senhora criou e educou (com o máximo empenho) duas filhas mulheres, que, hoje, tem níveis de formação que te orgulham, e mesmo que eu tenha buscado tão distante de casa esse caminho, a senhora sempre esteve por aqui. Distante, mas presente. Obrigada pelas ligações diárias, pela escuta atenciosa, pela confiança e, sobretudo, por me lembrar de não desistir. Muito obrigada, mãe!

Ao homem que me sustentou durante anos com seu trabalho, saindo de casa às sete e retornando às dezenove horas. Pai, Otávio Rodrigues de Andrade, esse mestrado também só foi possível porque o senhor reconheceu, quando eu ainda era uma jovem bastante teimosa, esta minha necessidade de independência, e confiou nela, confiou que eu saberia me cuidar e que retornaria ao nosso lar, mesmo que fosse de passagem. Muito obrigada, pai!

Essa irmã mais nova que, por vezes, desempenha o papel de “irmã mais velha” também tem parte nessa conquista. É para ela que eu ligo quando as coisas desmoronam do lado de cá só para ouvir: “Tudo bem né Lá, você é assim mesmo!”. Ela me aceita como eu sou sendo muito

diferente de mim. Se eu amo uma mulher, é a Tayná Alana de Andrade, amor que hoje se estende ao nosso pequeno menino Joaquim. Obrigada por estar comigo, por me defender, por me criticar, por me acolher. Você tem um coração tão grande que nele caberia o mundo e sobraria espaço para um fondue de chocolate.

Ao Heitor, esse amigo que a UFPR me concedeu no primeiro dia de curso. Foi um ano de encontros semanais (em aula e fora dela), formávamos uma ótima dupla, almoçávamos juntos no RU, marcávamos de sair e desistíamos sempre! 2020 chegou e, em meio a pandemia, falávamos sobre o andamento da dissertação, oferecíamos ajuda, vibrávamos para que tudo desse certo na temida qualificação/defesa. E cá estamos nós, amigo, com novos amores e mestres. Muito obrigada, Heitor, pelo companheirismo nessa fase: vida longa a essa amizade!

Agradeço ao encontro fortuito em uma terça-feira qualquer com Pedro Henrique D'Andrea. Ele não acompanhou grande parte deste processo, chegou no finalzinho para que as coisas se tornassem menos pesadas. Esse moço do sorriso bonito me lembrou que a vida acontece agora, neste instante, e que, dentro dele, é possível amar, estudar, trabalhar, sem renunciar uma coisa pela outra, ainda que haja muitos ajustes. Muito obrigada, Pedro, por respeitar minhas ausências, por não me cobrar, por compartilhar comigo as horas, as tarefas domésticas, as comidas gordurosas e por me mostrar, todos os dias, a pessoa que você admira em mim.

À Capes, pelo fomento da bolsa durante o ano de 2019, que foi essencial para que eu pudesse garantir minha subsistência em Curitiba, frequentar as aulas da pós e ir a eventos acadêmicos, exercendo, assim, meu direito de cidadã-pesquisadora em uma universidade pública.



### ***Estar na vida***

*Não sabemos bem a partir de que momento começamos a ter, não tanto a percepção da morte, mas a noção de uma mudança na natureza da nossa existência, a perda da ilusão de energia que tinha sido a nossa, igual à do adolescente que entra na carruagem do metro e, cumprimentando outro com uma forte palmada da sua mão na dele, ignora a morte, mas ignora talvez também a vida, não sabe que está na vida.*

**Gastão cruz**

## RESUMO

Este trabalho propõe uma leitura comparativa entre os romances *Ciranda de pedra*, de Lygia Fagundes Telles, e *Les mandarins*, de Simone de Beauvoir, em que se objetiva discutir os modos de representação dos femininos. Inicialmente, busca-se clarificar, na medida do possível, a relação entre essas duas autoras, aproximando-as por meio do breve contato epistolar, em que Simone de Beauvoir remete cartas a Lygia Fagundes Telles, e das memórias “inventadas” de Telles (2002), quando conta a respeito de seu primeiro contato com o casal Sartre e Beauvoir e seu posterior diálogo com a escritora francesa. A aproximação das duas obras como *corpus* comparativo está justificada em três eixos: (i) tempo diegético, que corresponde a meados de 1940 e início de 1950; (ii) quantidade expressiva de personagens mulheres marcantes; e (iii) modo de funcionamento da dialética da imaginação, que fomenta tanto as representações das personagens a respeito de si mesmas quanto as imagens que os outros lançam sobre elas (e que podem ser aceitas ou recusadas, mas que movimentam a reconfiguração de um processo imaginativo). Desse modo, as semelhanças e as diferenças avultam de uma comparação não somente no âmbito dos aspectos formais (constituição dos narradores e dos tempos/espacos diegéticos), mas também em nível temático, pois os questionamentos colocados são: em que medida as mulheres podem reconhecer-se na(s) imagem(ns) que fazem de si mesmas? Como se constroem essas representações? De que maneira essas representações constituem-se em diálogo (e em confronto) com as imagens oferecidas pelo outro (narrador e demais personagens). A hipótese inicial é de que as imagens de mulheres são construídas a partir de um movimento peculiar entre *o que se é* (plano do imaginado) e *o que se quer ser* (plano da imaginação). A escolha deste caminho de análise deve-se à força da imaginação em ambas as narrativas, a qual atua tanto no sentido de criar outras imagens (e realidades) daquelas mulheres – imagens de si –, quanto revelar, com ainda mais força, a situação vivenciada por todas elas. O funcionamento da dialética da imaginação outorga à personagem um tangenciamento do real por meio do imaginário e, ao mesmo tempo, a coloca de frente para si mesma e para a realidade já imaginada pela autora (e que corresponde à realidade da própria personagem).

Palavras-chave: Imaginação. Representação. Mulheres. Lygia Fagundes Telles. Simone de Beauvoir.

## ABSTRACT

This paper proposes a comparative reading between the novels *Ciranda de pedra*, by Lygia Fagundes Telles, and *Les mandarins*, by Simone de Beauvoir, which aims to discuss the modes of representation of the feminine. Initially, we seek to clarify, as much as possible, the relationship between these two authors, bringing them closer through the brief epistolary contact, in which Simone de Beauvoir sends letters to Lygia Fagundes Telles, and the "invented" memories of Telles (2002), when she tells about her first contact with the couple Sartre and Beauvoir and her later dialogue with the French writer. The approximation of the two works as a comparative corpus is justified on three axes: (i) diegetic time, which corresponds to the mid-1940s and early 1950s; (ii) expressive quantity of striking female characters; and (iii) mode of operation of the dialectics of imagination, which fosters both the characters' representations of themselves and the images that others cast upon them (and which can be accepted or rejected, but which move the reconfiguration of an imaginative process). In this way, the similarities and differences emerge from a comparison not only in terms of formal aspects (the constitution of the narrators and the diegetic times/spaces), but also at a thematic level, since the questions raised are: to what extent can women recognize themselves in the image(s) they make of themselves? How are these representations constructed? How do these representations constitute themselves in dialogue (and in confrontation) with the images offered by the other (narrator and other characters). The initial hypothesis is that the images of women are constructed from a peculiar movement between what one is (plane of the imagined) and what one wants to be (plane of imagination). The choice of this path of analysis is due to the strength of imagination in both narratives, which acts both to create other images (and realities) of those women - images of themselves - and to reveal, with even more strength, the situation experienced by all of them. The operation of the dialectics of imagination gives the character a tangency of the real through the imaginary and, at the same time, puts her face to herself and to the reality already imagined by the author (and that corresponds to the character's own reality).

Keywords: Imagination. Representation. Women. Lygia Fagundes Telles. Simone de Beauvoir.

## RESUMÉ

Ce travail propose une lecture comparative entre les romans *Ciranda de pedra*, de Lygia Fagundes Telles, et *Les mandarins*, de Simone de Beauvoir, dans lesquels l'objectif est de discuter des modes de représentation des femmes. On cherche au départ à clarifier, dans la mesure du possible, la relation entre ces deux auteurs, en les approchant par le bref contact épistolaire, dans lequel Simone de Beauvoir envoie des lettres à Lygia Fagundes Telles, et par les mémoires « inventées » de Telles (2002), quand elle raconte son premier contact avec le couple Sartre et Beauvoir et son dialogue ultérieur avec l'écrivain français. L'approximation des deux œuvres en tant que *corpus* comparatif se justifie en trois axes : (i) le temps diégétique, qui correspond au milieu des années 1940 et au début des années 1950; (ii) quantité expressive de personnages féminins marquants; et (iii) le mode de fonctionnement de la dialectique de l'imagination, qui favorise à la fois les représentations des personnages sur eux-mêmes et les images que les autres projettent sur eux (images qui peuvent être acceptées ou refusées, mais qui conduisent à la reconfiguration d'un processus imaginatif). Ainsi, les similitudes et les différences apparaissent non seulement dans le cadre des aspects formels (constitution des narrateurs et des temps/espaces diégétiques), mais aussi au niveau thématique, parce que les questions posées sont: dans quelle mesure les femmes peuvent-elles se reconnaître dans l'image(s) qui se font elles-mêmes? Comment ces représentations sont-elles construites? De quelle manière ces représentations se constituent en dialogue (et en confrontation) avec les images offertes par l'autre (narrateur et autres personnages). L'hypothèse initiale est que les images des femmes sont construites à partir d'un mouvement particulier entre *ce que l'on est* (plan de l'imaginé) et *ce que l'on veut être* (plan d'imagination). Le choix de ce chemin d'analyse est dû à la force de l'imagination dans les deux récits, qui agit tant pour créer d'autres images (et réalités) de ces femmes – des images d'elles-mêmes –, que pour révéler, avec encore plus de force, la situation vécue par toutes. Le fonctionnement de la dialectique de l'imagination donne au personnage une tangentialité du réel à travers l'imaginaire et, en même temps, la met face à elle-même et à la réalité déjà imaginée par l'auteur (et qui correspond à la réalité du personnage lui-même).

Mots-clés: Imagination. Représentation. Femmes. Lygia Fagundes Telles. Simone de Beauvoir.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	p. 12
<b>PARTE I</b>	
<b>1 ENTRE LYGIA FAGUNDES TELLES E SIMONE DE BEAUVOIR</b>	p. 18
1.1 ESTADO DA QUESTÃO: POR QUE ARTICULAR <i>CIRANDA DE PEDRA</i> E <i>LES MANDARINS</i> ?.....	p. 27
<b>PARTE II</b>	
<b>2 REPRESENTAÇÕES DOS FEMININOS: UMA PROPOSTA COMPARATIVA ENTRE <i>CIRANDA DE PEDRA</i> E <i>LES MANDARINS</i></b> .....	p. 31
2.1 AS MULHERES DE <i>CIRANDA DE PEDRA</i> .....	p. 55
2.1.1 Virgínia.....	p. 55
2.1.2 Luciana.....	p. 61
2.1.3 Laura.....	p. 66
2.1.4 Bruna.....	p. 69
2.1.5 Otávia.....	p. 72
2.1.6 Frau Herta.....	p. 75
2.1.7 Letícia.....	p. 80
<b>3 A PENA DE BEAUVOIR E <i>LES MANDARINS</i> COMO ROMANCE DE EVOCAÇÃO</b> .....	p. 83
3.1 AS MULHERES DE <i>LES MANDARINS</i> .....	p. 91
3.1.1 Paule.....	p. 92
3.1.2 Anne.....	p. 104
3.1.3 Nadine.....	p. 123
3.1.4 Josette.....	p. 129
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	p. 136
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	p. 138

## INTRODUÇÃO

O interesse comparativo entre Lygia Fagundes Telles e Simone de Beauvoir não nasce, necessariamente, do contato, em vida, entre as duas escritoras, visto que a própria literatura comparada abre um leque de opções que abrangem a comparação entre escritores de um mesmo país ou de países distintos, que sofreram “influências” (ou deformações) diretas ou indiretas, entre temas e entre literaturas de tempos distintos ou semelhantes. Mesmo que essa flutuação seja conhecida dos estudantes de literatura comparada, é preciso, ainda assim, escolher e sustentar os motivos da comparação. Apresento os meus, portanto.

Os motivos que me fizeram decidir pelas obras *Ciranda de pedra*<sup>1</sup> e *Les mandarins*<sup>2</sup> repousam em três lugares distintos, mas conjugados pela análise que será desenvolvida neste trabalho:

1. Tempo diegético, que corresponde a meados de 1940 e início de 1950.
2. Quantidade expressiva de personagens mulheres marcantes.
3. Colocar em diálogo Telles e Beauvoir por meio de suas obras, buscando entender as representações de mulheres que ambas constroem. O intuito é comparar as imagens dos femininos presentes em *Ciranda de pedra* e *Les mandarins* a fim de perceber de que maneira essas duas autoras, que também se preocuparam com a condição da mulher (cada qual a sua maneira), retratam essas mulheres em suas ficções.

Na parte I, aproximo as duas escritoras. Primeiramente, com base no estudo de Neves (2019) sobre as treze cartas que Simone de Beauvoir remeteu a Lygia Fagundes Telles, tento investigar o contato (e a suposta amizade) que Telles e Beauvoir tiveram entre os anos de 1960 até 1970/1980 (essa data é bastante imprecisa, por isso esse salto temporal de uma década). Entretanto, como não caberia considerar somente “um lado dessa história”, ou seja, não poderia tomar como verdadeiras somente as impressões de Beauvoir a respeito dessa relação, na sequência, aproximo as duas escritoras pelo viés ficcional, ou melhor, para usar um termo lygiano, pela “memória inventada” de uma crônica cujo título é “Papel quadriculado”, presente no livro *Durante aquele estranho chá* (2002). Nessa crônica, Telles apresenta seu ponto de vista, ainda que ficcionalizado, sobre um relacionamento com “a grande dama do

<sup>1</sup> A edição que utilizo nesta dissertação é a de 2009, publicada pela Companhia das Letras.

<sup>2</sup> A edição em língua francesa que utilizo nesta dissertação é a de 1972, publicada pela Folio. Como a editora publicou esse livro em dois tomos, considere, a fim de organizar as citações, a data de depósito legal de cada um deles, que, para o tomo I, é 2008 e, para o tomo II, 2014. A versão de traduzida é de Hélio Souza, publicada em 2017 pela Fronteira.

existencialismo”. Ainda nessa primeira parte, faço um breve levantamento do estado da questão de *Ciranda de pedra* e *Les mandarins*, demonstrando, pelo viés do que já fora produzido, os ganhos que esta dissertação pode trazer ao inscrever o romance de Telles em um circuito que me permite perceber outros elementos que talvez a fortuna crítica não tenha alcançado. Destaco, também, a contribuição ímpar para a reflexão sobre o romance *Les mandarins*, de Simone de Beauvoir, no contexto brasileiro e em diálogo com Telles.

A parte II é dedicada às análises formais e temáticas quanto às construções dos femininos em ambos os romances. O capítulo 2 trata mais detidamente das mulheres de *Ciranda de pedra*, o capítulo 3, das mulheres de *Les mandarins*. Ressalto que as comparações vão sendo realizadas oportunamente, ou seja, existem aspectos das personagens de *Les mandarins* que são analisados e comparados na altura em que me dedico ao romance *Ciranda de pedra*, e vice-versa, instaurando, portanto, confrontamentos que ora apontam para semelhanças, ora para diferenças. Essa dinâmica mostrou-se frutífera neste trabalho uma vez que as aproximações são orientadas pelos aspectos formais e temáticos dos enredos, que ora surgem com mais força em uma narrativa, ora em outra.

Em *Ciranda de pedra*, assim como em outros romances de Telles, por exemplo *As horas nuas* (2010b), o tempo histórico não é marcado. Isto é, não há uma marcação temporal histórica na narrativa. Entretanto, ao resgatar alguns elementos, podemos admitir que se trata de um tempo muito próximo ao da escrita/publicação da obra. *Les mandarins*, por outro lado, tem um tempo histórico expresso no enredo: o pós-guerra, mais precisamente os primeiros anos após findada a Segunda Guerra Mundial. A passagem dos anos, a partir de 1944/1945, é marcada pelas festas natalinas. Esse, portanto, é o tempo histórico no qual os personagens vivem.

Assim, é possível enxergar, nas duas obras, que a construção das representações dos femininos está atrelada a um momento específico, qual seja: meados de 1940 e início de 1950. Por isso, em retrospectiva, a ideia é entender como essas “mulheres dos anos dourados” – e aqui me aproprio do título de um artigo de Pinsky (2018) – foram representadas na ficção de Beauvoir e Telles. Não se trata, como se vê, de considerar somente o ano de publicação das obras e analisá-las por esse viés, mas observar que os dois enredos criam um tempo/espço diegético próximo ao ano da publicação dos romances. A intenção, ao empregar esse movimento, não é tão somente mostrar (se) quão à frente ou atrás de seu tempo estão Telles e Beauvoir a respeito das imagens de mulheres que constroem, mas, sobretudo, decompor os corpos e mentes femininos que compõem as narrativas de *Ciranda de pedra* e de *Les mandarins* tendo como objetivo final entender (i) como essa representação foi imaginada, (ii) de que

maneira as personagens lidam consigo mesmas e com as imagens que projetam de si e (iii) qual é o efeito dessas construções de femininos em cada personagem em particular.

Tanto *Ciranda de pedra* como *Les mandarins* apresentam um número expressivo de personagens mulheres, e elas não são apenas “figurantes”, isto é, não funcionam somente como partes menos importantes em um cenário que precisa ser composto por mais personagens. Essas mulheres que aparecem têm suas histórias grafadas diante do tempo e da situação que vivenciam e mostram algo sobre a construção de cada eu-mulher; mesmo aquelas que não continuam até o fim da narrativa, como é o caso de Luciana, em *Ciranda de pedra*, não são menos relevantes na construção deste mosaico de representações dos femininos.

A análise das personagens será realizada considerando-se dois planos que, neste trabalho, se entrecruzam e, por isso, serão evidenciados no decorrer da investigação: plano do imaginado e plano da imaginação. Por plano do imaginado, entendo a construção de uma realidade que está fora das impressões individuais de cada personagem a respeito de si mesma, mas que é evidenciada pelo olhar do outro (narrador ou demais personagens). Por plano da imaginação, agrego as imaginações que as personagens têm de si mesma e, claro, que influenciam para fora de si, ponderando, obviamente, que essas construções estão interligadas ao plano do imaginado, pois o outro atravessa o olhar do eu. Essa separação é importante para a análise porque o processo imaginativo das personagens a respeito de si mesmas cria outras representações que não as que figuram no plano do imaginado. Dito de outra forma, o pensamento seria este: a autora imagina determinada personagem, suas características, seu modo de ser e agir; o narrador, que também integra essa criação, aproxima o leitor dessa personagem, às vezes mostrando mais, e revelando seus pensamentos e sentimentos, às vezes menos; os demais personagens, igualmente construídos dessa mão autoral, também evidenciam suas impressões, que podem estar ligadas ao plano do imaginado. Contudo, essa personagem existe independentemente dessa mão autoral ou até mesmo da voz narrativa, logo, pode imaginar a si de outras formas, criando realidades paralelas a sua própria realidade inventada pela autora, contada pelo narrador e impressa, por vezes, na narrativa pelo olhar dos demais personagens. Vale antecipar que esse tangenciamento ao real ficcional não opera somente no sentido positivo, ou seja, as personagens não imaginam apenas mundos otimistas ou imagens condescendentes de si mesmas, muito frequentemente é ao contrário. Mas por quê? Como? Essa é a busca empreendida nesta dissertação.

O método escolhido surgiu de uma necessidade apontada pelas próprias obras: *Ciranda de pedra* e *Les mandarins* utilizam com vigor essa “divisão” imaginativa. O leitor divaga, junto com as personagens, pelos eus-mulheres imaginados por elas, ao mesmo tempo que retorna à



solidez do texto imaginado pela autora, que mostra uma outra imagem, da qual as personagens ora se afastam, como se quisessem renunciar a si mesmas, ora se aproximam, numa tentativa de conciliação consigo. Nessa dialética da imaginação, através da tensão entre o que elas são (plano do imaginado) e o que gostariam de ser (plano da imaginação) constroem as imagens de femininos. Assim, a justificativa de seguir este caminho, e não outro, está na crença de que, desta forma, abro espaço para que essas mulheres-personagens falem sobre si, conforme defende uma das personagens de *As meninas* (2009a, p. 192): “Sempre fomos o que os homens disseram que nós éramos. Agora somos nós que vamos dizer o que somos”, que essa “liberdade” também se estenda às personagens, por meio, evidentemente, de um gesto interpretativo. Por “somos nós que vamos dizer o que somos”, e aqui reinterpreto a fala de Lygia Fagundes Telles, entendo não somente a necessidade de mulheres escritoras falarem a respeito de si e de outros, atribuindo sua significação ao mundo, mas também como um gesto de “deixar falar” os femininos que figuraram no universo literário, no sentido de que as personagens mostram o que são, refletem sobre o que gostariam de ser, dizem sobre onde conseguem ou não chegar, falam quais são suas frustrações e seus anseios. A tentativa, portanto, é escutar e interpretar quem são essas mulheres; afinal falar em femininos é falar no plural, ainda que se trate de somente uma mulher.

Adianto que não focalizo, neste trabalho, discussões teóricas a respeito do campo da literatura comparada, embora esteja amparada nele para realizar as análises, por isso evidencio, desde já, minha compreensão quanto ao gesto interpretativo-comparativo realizado aqui. Concordo com Nitrini (2015, p. 141) que:

A originalidade que percebemos numa obra literária, ou seja, sua marca própria, não é outra coisa senão o gênio criador que levou um escritor a escolher um assunto, modificar uma técnica etc., nas suas relações complicadas e variáveis com a tradição, com as influências específicas que agiram sobre ele e com o gosto de sua época. É muito importante considerar com algum cuidado as relações entre os dois elementos da originalidade relativa: o esforço criador e o condicionamento da época.

Logo, quando comparo essas duas autoras no tocante à construção de representações de femininos, estou atenta às semelhanças e às diferenças mobilizadas pelas técnicas narrativas na formação dessas imagens, isto é, em perceber o jogo de forças entre o condicionamento de uma época, que está atrelado ao ambiente externo, à “realidade empírica”, e o esforço criador, ligado ao ambiente interno (autor, narradores, personagens). Esse atrito (ou jogo de forças) mobiliza os elementos formais que estruturam a narrativa, construindo representações específicas a cada ato de narrar. Afinal, a técnica de cada autora configura imagens distintas de mulheres (aspecto que será evidenciado no decorrer das análises). Assim, ao aproximar Telles e Beauvoir e

“mediante o exame intenso de contatos não mediatizados entre autor e autor, ou entre obra e obra [...] [as “influências”] permitem o acesso, com maior rigor do que poderiam as convenções ou tradições, ao processo complexo da criação artística” (NITRINI, 2015, p. 139).

Por fim, a proposição de colocar essas duas autoras para conversar por meio de suas obras nasce de uma vontade de compreender essas mulheres escritoras bem como aquelas mulheres que criaram em seus universos ficcionais. Espera-se, portanto, que este seja um encontro que suscite mais perguntas do que respostas, visto que as conclusões aqui fornecidas correspondem a um caminho de análise escolhido, e, embora haja outros, este me pareceu ser o mais instigante nessa altura. Espero, ainda, que esta reflexão possa lançar luz sobre essas duas autoras e sobre o que, juntas, teriam a dizer ainda hoje.

## **PARTE I**

## 1 ENTRE LYGIA FAGUNDES TELLES E SIMONE DE BEAUVOIR

Investigar o relacionamento de Lygia Fagundes Telles e Simone de Beauvoir significa ingressar por frestas que me levam a caminhos sem respostas conclusivas. O pouco que se sabe dessa relação remonta à visita de Beauvoir e Sartre ao Brasil, em 1960, momento em que as autoras brasileira e francesa se conhecem, e à posterior troca de cartas entre Telles e Beauvoir durante um tempo igualmente impreciso, talvez até o início dos anos de 1970, quando a escritora brasileira viaja para a França e visita Beauvoir, ou, quem sabe, tenha avançado até os anos de 1980. Não que Beauvoir fosse desconhecida para Telles, ao contrário. Em uma de suas memórias “inventadas” de *Durante aquele estranho chá* (2002), Telles conta que a escritora francesa já era uma figura conhecida e admirada por ela em 1960, bem como a filosofia que divulgava: o existencialismo.

Assim, o que poderia auxiliar na busca pelo entendimento da natureza dessa relação seria o acesso às treze cartas de Beauvoir a Telles, que estão disponíveis no Instituto Moreira Salles (IMS), no Rio de Janeiro. No entanto, devido às circunstâncias externas e adversas, não tive contato com essa troca epistolar. Por isso, recorro ao trabalho de Neves (2019), pesquisadora que, interessada no arquivo literário de Telles e mais especificamente na troca epistolar com Érico Veríssimo e Simone de Beauvoir, apresenta, em artigo publicado na revista *O Eixo e a Roda*<sup>3</sup>, em 2019, o conteúdo geral das treze cartas de Beauvoir, que mostra o ponto de vista dessa autora sobre seu relacionamento com a escritora brasileira, no tocante a contextos bastante distintos.

Contudo, antes de discutir as contribuições de Neves, cabe ressaltar que, a essa altura, nada se sabe a respeito das cartas de Telles a Simone de Beauvoir<sup>4</sup>. Por isso, a abordagem dessa relação torna-se unilateral se efetuada levando em conta somente as cartas da escritora francesa. Em função disso, recorrerei às memórias de Telles a fim de instaurar uma outra direção: Beauvoir sendo vista por Telles. Parece que única alternativa, agora, é ouvir suas memórias

<sup>3</sup> NEVES, Angela das. “Num estiramento de libertação no papel”: O arquivo literário de Lygia Fagundes Telles e sua correspondência com Simone de Beauvoir. *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, v. 28, n. 4, p. 97-120, 2019. Disponível em: <[http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o\\_eixo\\_ea\\_roda/article/view/15213/1125612646](http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/15213/1125612646)>. Acesso em: 03 abr. 2020

<sup>4</sup> As buscas pelas cartas de Lygia Fagundes Telles que foram remetidas a Simone de Beauvoir mostraram-se infrutíferas. Entrei em contato, por e-mail, tanto com Angela das Neves quanto com Delphine Pierre, uma das estudiosas da obra de Beauvoir na França, no entanto, não obtive retorno de nenhuma das duas. Vale mencionar, ainda, que não encontrei alguma via de contato de Sylvie Le Bon de Beauvoir, que é a depositária da herança literária de Simone de Beauvoir.

“inventadas”, as quais, entre a factualidade e a ficção, revelam muito dessa autora chamada Lygia Fagundes Telles, mas também dos outros que estiveram em contato com ela. Portanto, considero os livros de memórias e fragmentos de Telles também como constitutivos de sua própria história de vida, embora reconheça seu aspecto ficcional. Assim, a partir deles, rastreio a opaca relação entre as duas autoras. Vale dizer que o método adotado não foi esquadrinhar a biografia de cada uma, entro na relação dessas duas autoras por aquilo que evidencia alguma ligação – por um lado, as cartas de Simone de Beauvoir; por outro, a ficção memorialística de Telles. A proposta, portanto, é primeiramente averiguar, na medida do possível, o conteúdo das cartas enviadas por Beauvoir, com base no trabalho de Neves (2019), para, depois, lançar um gesto interpretativo a respeito da relação entre as autoras a partir das memórias de Telles. Fora esses dois caminhos, todo o resto que se dissesse a respeito do contato entre essas autoras seriam juízos hipotéticos, visto que não há fontes (entrevistas, apresentações, textos ou vídeos) em que uma tenha mencionado o nome da outra ou falado a respeito dessa relação<sup>5</sup>.

Neves (2019) revela que no arquivo literário de Lygia Fagundes Telles, além de diversos outros documentos, como fotografias, originais manuscritos tanto de obras quanto de cartas, convites, recortes de jornais, condecorações etc. – o que soma uma base de dados de 1074 registros – há treze cartas em que o remetente é Simone de Beauvoir, nenhuma delas datada. Essas cartas tratam maiormente de questões literárias, integrando uma correspondência que, até onde se sabe, teve início em 1960 e se estendeu ao menos pela década de 1970, quando Telles viajou para a França.

A carta em papel quadriculado, mencionada na crônica “Papel quadriculado”, que integra o livro *Durante aquele estranho chá* (2002), está no IMS e seu conteúdo revela que a “escritora francesa solicita [...] que a amiga brasileira lhe envie suas obras, traduzidas ou não para o francês” (NEVES, 2019, p. 107). Essa troca de correspondências revela uma “leitora profundamente indagadora sobre as questões mais variadas da psique humana, sobretudo quanto ao discurso feminino, que podia praticar tanto em suas obras quanto nas suas reflexões sobre elas” (NEVES, 2019, p. 107). A falta de datação nas cartas faz com que seja ainda mais difícil situar um tempo e um espaço precisos nessa proximidade instaurada entre as escritoras. Contudo, ao se recuperar algumas referências, como livros publicados na altura de escrita das

<sup>5</sup> Reitero que a análise comparativa entre os romances não se justifica pelo contato das autoras em vida, se fiz essa escolha, de aproximar escritoras que conviveram em um mesmo período e perceber de que maneira essa relação se deu no passado, foi porque o campo da literatura comparada me abre essa possibilidade, porém, não faço essa comparação por meio de um biografismo, especulando as supostas influências, recurso tão recorrente na perspectiva francesa mais tradicional da literatura comparada (NITRINI, 2015), logo, essa aproximação entre as autoras não se configura como uma justificativa do objeto de estudo deste trabalho.

cartas – parte de seu conteúdo – algumas viagens e visitas empreendidas, é possível ter uma ideia da época em que essas mensagens foram enviadas. De todo modo, o que se pode considerar de maneira mais concreta são as distintas condições socioculturais existentes nesse diálogo, tanto de língua quanto de contextos históricos, mas que, concordando com Neves (2019, p. 109), são “aproximados pelo interesse comum de duas mulheres de letras pela literatura”.

Diante das cartas, Neves (2019, p. 110) observa que

há uma notável colaboração feminina nesse contato entre as duas intelectuais que partilham uma visão livre da mulher, na vida pessoal, amorosa e profissional, independente da sombra masculina dos grandes homens com quem conviveram. Pouco tratam de questões domésticas, não há grandes confissões nem tempo para crises de identidade. Sua preocupação comum é com a literatura e a publicação de suas obras, seu alcance nos respectivos países.

As treze correspondências apresentam, portanto, um conteúdo sucinto e concentrado na temática literária. Seja qual for a motivação dessa rápida e precisa troca de mensagens, quanto a sua estrutura,

No *incipit*, Simone de Beauvoir cumprimenta sua correspondente, agradecendo o contato anterior e, eventualmente, desculpando-se pelo atraso na resposta ou ainda fazendo uma sumária apreciação estética da carta que lhe fora enviada previamente; na conclusão, fala de seu próprio estilo, emite votos ou o desejo de reencontro (por carta ou pessoal) [...] Alguns índices de formalidade, protocolares no francês, mostram que a familiaridade entre as duas amigas (assim Beauvoir a chama, em quase todas as cartas) é limitada. A adesão ao prenome, que substitui o nome e sobrenome, se torna frequente nas cartas quando próximas do encontro pessoal. Já na assinatura, está sempre o “S. de Beauvoir”, sem modificação. O tratamento é sempre por “vous”, jamais passando ao “tu” (NEVES, 2019, p. 109).

Embora esteja claro que Neves está tentando investigar a natureza dessa relação, torna-se complicado admitir que a familiaridade entre as duas autoras é “limitada”, pois, por exemplo, com relação ao uso dos pronomes *vous* ao invés de *tu*, essa é uma prática encontrada, inclusive, nas cartas de Beauvoir a Sartre e vice-versa, o que, nem por isso, revelaria uma falta de intimidade entre eles. Dessa forma, essa também não poderia ser a medida da intimidade entre Beauvoir e Telles. Há, evidentemente, outros elementos que possam apontar para uma correspondência um tanto espaçada no tempo, como as recorrentes desculpas pela demora em responder ou pelos votos de se reencontrarem, evidenciando, assim, que o contato entre elas não é frequente. Todavia, embora existam “hiatos e silêncios de longos períodos” também há uma troca de “impressões de leitura, livros, retratos e muita amabilidade” (NEVES, 2019, p. 110).

Sendo ou não um contato constante, ele é reiterado vez ou outra no decorrer do tempo e tem força para trazer à tona temas relevantes para a produção de ambas as autoras, como a velhice. Quando Simone de Beauvoir estabelece seu primeiro contato epistolar com Lygia Fagundes Telles (ao escrever suas impressões sobre a obra *Ciranda de pedra*), ela já é uma autora consagrada na França, está com 52 anos de idade e Telles com 37. De acordo com Neves (2019, p. 110), entre as indagações feitas por Beauvoir estavam “o alcance da filosofia existencialista e das reivindicações feministas, bem como a percepção de um potencial de amadurecimento dessas questões na obra de Lygia Fagundes Telles”. Há também um interesse particular de Beauvoir em divulgar a obra de Telles. Essa iniciativa de “agente literária” é empreendida pela escritora francesa em relação a muitos colegas escritores, fossem franceses ou não, segundo revela sua mais recente biografia *Simone de Beauvoir: uma vida*, de Kate Kirkpatrick (2020)<sup>6</sup>. Em “Papel quadriculado” (2002), quando Beauvoir, interessada na condição da mulher brasileira, pergunta a Telles como é ser uma escritora no Brasil, parte da resposta aparece nas cartas que revelam as tentativas de Simone de Beauvoir de publicar os livros da amiga pela editora Gallimard, que, segundo ela, possuía um bom acervo de romances sul-americanos. Tentativa frustrada, pois Lygia Fagundes Telles não conseguiu publicar nenhum livro pela Gallimard.

Tratando rapidamente do âmbito biográfico, as duas mulheres, nascidas no início do século XX, têm histórias parecidas no tocante à manutenção de suas presenças em universos considerados masculinos para a época. Telles cursou Direito no Largo São Francisco e era uma das poucas meninas numa sala repleta de homens. Simone de Beauvoir, aos 21 anos, disputou o exame de *agrégation* ao lado de muitos homens, ficando em segundo lugar – o primeiro foi concedido a Sartre. Na esfera privada, tanto uma quanto a outra enfrentaram reservas familiares no que diz respeito à escolha profissional, principalmente Beauvoir que, além de integrar um cenário fortemente masculino, refutava qualquer obediência às imposições sociais conservadoras. Portanto, ambas se comportaram como vozes dissonantes de seu tempo, apontando e seguindo um caminho ainda pouco explorado pelas mulheres, embora, é preciso admitir, não sejam pioneiras nesse sentido. Sem dúvida, porém, a época em que assumiram uma inclinação para a escrita impôs dificuldades maiores, tendo em vista os fortes papéis de esposa

<sup>6</sup> A filósofa britânica Kate Kirkpatrick concedeu uma entrevista em que aborda sua trajetória como pesquisadora do pensamento de Simone de Beauvoir, tendo sido publicada na revista *Ideação* no segundo semestre de 2020: CANDIANI, Heci Regina. Entrevista com a filósofa Kate Kirkpatrick sobre Simone de Beauvoir. *Ideação*, v. 1, n. 42, jul./dez. 2020. Disponível em: <<http://periodicos.uefs.br/index.php/revistaideacao/article/view/5447/4766>>. Acesso em: 10 mar. 2021.

e mãe ainda exigidos que fossem cumpridos pelas mulheres, sobretudo as de classe média, pertencente à burguesia, como é o caso das duas.

Agora, conforme antecipei, a focalização desse relacionamento recairá sobre as memórias “inventadas” de Lygia Fagundes Telles no que concerne à sua relação com Simone de Beauvoir. Início mencionando que os livros de memórias e fragmentos de Telles forjam, juntos, uma autobiografia composta por elementos factuais, por lembranças e também por situações criadas, às vezes até fantásticas<sup>7</sup>. Entre esses livros, *Durante aquele estranho chá* (2002) – uma coletânea de breves crônicas sobre alguns episódios da vida de Lygia Fagundes Telles – traz um texto intitulado “Papel quadriculado”, em que a autora conta sobre seu primeiro encontro com Simone de Beauvoir e posterior amizade.

Essa relação inicia no ano de 1960 com a viagem de Sartre e Beauvoir ao Brasil. Telles relata a emoção que sentiu ao estar diante do casal de escritores já tão famosos nessa época. Primeiramente a narradora esboça retratos físicos de Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir:

Ele meio amarfanhado e feio mas de uma feiura rara porque assim envolvente, eu poderia chamar de feiura sedutora. Cachimbo aceso. Aceso os olhos saltados, olhos azuis de aquário com pequenas veiazinhas vermelhas e então me lembrei, durante algum tempo ele confessou estar sendo perseguido por lagostas, estavam na moda as experiências com alucinógenos.

Simone de Beauvoir tinha o ar bem-comportado de uma senhora discretamente vestida, os traços finos guardando ainda a memória da juventude: cabeça pequena de aristocrata e corpo um tanto atarracado de camponesa. O olhar dele era assim desprendido, flutuante mas o olhar dela era atento. E intenso (TELLES, 2002, p. 33-34).

Depois dessa caracterização, Telles salta para o primeiro encontro entre as duas escritoras. Segundo o que ela conta, desde a primeira conversa, Simone de Beauvoir parecia “interessada apenas na condição da mulher brasileira: uma pesquisadora de curiosidade inesgotável” (TELLES, 2002, p. 34). Percebe-se, aqui, pelo menos um interesse comum entre as autoras: a condição da mulher, tendo em vista que a narradora aponta que, “nesse primeiro encontro (**e nos contatos seguintes**)” (TELLES, 2002, p. 34, grifo meu), Beauvoir interessava-se em dialogar sobre mulheres, e essa conversa não era travada sozinha, mas com Telles, que também, supostamente, tinha interesse no assunto, embora pudesse não ser o tema exclusivo de suas trocas.

Faço um parêntese para observar que as duas autoras lidavam de forma distinta com os movimentos de mulheres (ou as iniciativas feministas) da época. Simone de Beauvoir integrou

<sup>7</sup> Seria interessante explorar a natureza dessa composição *que se quer autobiográfica*, misturando elementos factuais, memorialísticos e inventados. No entanto, esta dissertação não entrará nesse mérito justamente por não se concentrar nessas obras em específico de Lygia Fagundes Telles.



o *Mouvement de libération des femmes* (MLF), considerava-o uma luta fundamental. Em entrevista a Servan-Schreiber, Beauvoir admite: “O destino da mulher não é igual ao do homem. Isso me levou a decidir ser o que chamo de feminista, de uma maneira militante” (BEAUVOIR, 1975, 19 m 04 s)<sup>8</sup>. Portanto, Beauvoir não só fez parte do movimento feminista como ajudou a consolidá-lo na França nos anos de 1960. Já Lygia Fagundes Telles refuta qualquer cunho reconhecidamente feminista em sua vida ou obra. Em entrevista ao Roda Viva, em 1996, Telles assevera:

Eu não gosto muito desse grupo que lidera esse movimento [National Organization for Women], viu. Eu acho que são umas mulheres muito pernósticas, muito tentando ser originais, original é aquele que anda com um pé pra frente e outro pra trás. Então, a vontade de se mostrar, uma vontade exibicionista, eu não gosto disso [...] A revolução, não feminista, com essas histerias, com essas coisas que não me agradam [...] essas agressões, não! Norberto Bobbio considera a revolução, não a feminista, a revolução da mulher das mais importantes revoluções do século XX, da mulher! (TELLES, 1996, 52 m 43 s)<sup>9</sup>.

Telles reitera esse posicionamento em outras entrevistas e é curioso observar que registra essa ressalva aos movimentos feministas em uma de suas crônicas que compõe *Durante aquele estranho chá* (2002). Na crônica “Mulher, mulheres”, a autora diz:

A revolução da mulher foi a mais importante revolução do século XX, disse Norberto Bobbio. Queria lembrar apenas que não se trata aqui da chamada Revolução Feminista com tantas polêmicas e conotações ideológicas, esse famoso fervor de tantos acertos e desacertos, agressões e egressões demagógicas, ah, o fervor dos congressos e comícios beirando a histeria na emocionada busca da liberdade (TELLES, 2002, p. 53).

Todavia, embora distante da luta direta nos movimentos das mulheres, Lygia Fagundes Telles toca reiteradamente nesse assunto quando trata de sua própria experiência como mulher escritora, tendo enfrentado um curso de Direito numa época em que era considerado “coisa de homem”. Logo, mesmo que por vieses distintos, as duas autoras demonstram uma compreensão das dificuldades impostas ao universo feminino, seja por suas experiências particulares, seja por sua luta direta em movimentos feministas.

Voltando à narrativa de *Papel quadriculado*, essa narradora em primeira pessoa revela uma certa onisciência quando, ao afirmar que o casal sumiu de seu horizonte, sabe a respeito não só dos lugares por onde passaram, mas também como se sentiram nas “tais reuniões que

<sup>8</sup> A entrevista pode ser consultada na íntegra em: SIMONE DE BEAUVOIR. **Porque sou feminista**. Jean-Louis Servan-Schreiber. 1975. (49 m 47 s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=J-F2bwGtsMM>>. Acesso em: 6 set. 2020.

<sup>9</sup> A entrevista pode ser consultada na íntegra em: LYGIA FAGUNDES TELLES. Roda viva. 1996. (1h 28m). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7GBr-JFDgAU>>. Acesso em: 19 set. 2020.

**pareciam abominar** e, ainda assim, **compareciam pontualmente**” (TELLES, 2002, p. 35, grifo meu). No retorno de Sartre e Beauvoir à cidade de São Paulo, Telles conta que Beauvoir lhe telefonou sugerindo que jantassem juntas. Nessa oportunidade, Simone de Beauvoir pergunta: “o povo deste Terceiro mundo, mesmo vagamente, teria tomado conhecimento do existencialismo?” (TELLES, 2002, p. 35). A resposta interna de Telles é compartilhada somente com o leitor, pois (“por sorte”) fora interrompida por um conhecido de Beauvoir: “o povo? Ah, sim, foi um sucesso a marchinha daquela Chiquita Bacana que se vestia apenas com uma casca de banana, liberdade total, não?... A letra resumia a doutrina, *Existencialista com toda razão / só faz o que manda o seu coração!*” (TELLES, 2002, p. 36).

Assim, o leitor chega às vésperas da partida do casal, quando Telles e Beauvoir marcam novamente um encontro, pois Beauvoir queria oferecer de presente seu livro *Tous les hommes sont mortels* (1946), momento em que a narradora fala sobre o interesse da escritora francesa em suas obras, porém, “nessa altura, em francês e ainda datilografado, tinha apenas *Ciranda de pedra* [...] ela insistiu, queria ler, eu não poderia tirar um xerox da cópia?” (TELLES, 2002, p. 36). Deste momento em diante, Telles oscila em de fato oferecer seu romance para a escritora francesa, mas, considerando que Beauvoir “não era mulher de querer parecer delicada [...] tirei a cópia, enfiei o maçarote no envelope e me dirigi ao encontro marcado” (TELLES, 2002, p. 36). Após hesitar quanto ao destino de seu livro, e se seria ou não lido por aquela figura pela qual a narradora tinha tanta admiração, chegou em sua casa a carta de Simone de Beauvoir:

Veio num papel todo quadriculado [...] o papel disciplinado e a letra tão rebelde, difícil, num estiramento de libertação no papel com as fronteiras dos quadradinhos azuis. Quer dizer que me enganei? Não só tinha levado o livro mas confessava, gostou do livro, ah, gostou sim, lamentava apenas que essa não fosse uma tradução no francês parisiense (TELLES, 2002, p. 37-38).

Talvez essa tivesse sido a primeira troca epistolar entre Telles e Beauvoir, e que duraria mais alguns anos. A história dessa relação, pelo viés de Lygia Fagundes Telles, dá um salto no tempo para 10 anos mais tarde, ou seja, início de 1970, período em que Telles viaja a Paris para visitar Beauvoir. Sob essa perspectiva, talvez seja possível admitir que mantiveram algum contato, ainda que breve ou episódico, nesse período de 10 anos.

Novamente a narradora recorre ao esboço de um retrato antes de interagir pessoalmente, passados muitos anos, com Beauvoir, mas, agora, a imagem é do lugar onde Simone de Beauvoir vivia:

Era um apartamento aconchegante e de muito bom gosto com seus pufes e poltronas, as paredes forradas de estantes. Livros e objetos nas prateleiras dessas estantes de madeira clara. Muitos retratos, memória dos países que o casal tinha percorrido, presença da luta. Do sofrimento e do amor (TELLES, 2002, p. 38).

Na sequência, com a chegada de Beauvoir ao apartamento, as duas saem para almoçar. Além de realizar um outro e novo retrato de Simone de Beauvoir – “mais magra com seus claros olhos, o apertado turbante de lã do mesmo tom do casaco de couro e as botas do mesmo tom esbraseado da folhagem” (TELLES, 2002, p. 39) –, Telles apresenta a temática do último encontro: a oferta de um livro e a derradeira pergunta. Dessa vez, Beauvoir lhe presenteia com *La femme rompue* (1967) e a questiona inesperadamente “Você tem medo de envelhecer?” (TELLES, 2002, p. 39). Mas, diferentemente da última pergunta, que pôde ficar sem resposta tendo em vista uma repentina interrupção, nesta situação Telles conta que baixou a cabeça e ficou muda, pensando. Quando estava ensaiando uma resposta, Beauvoir tocou-lhe de leve na mão e disse “Então está com medo” (TELLES, 2002, p. 39). Lygia Fagundes Telles conta que tentou contestar, mas que Simone de Beauvoir sorriu e asseverou: “todo aquele que faz o elogio da velhice, esse não pode mesmo amar a vida, não pode amar a vida” (TELLES, 2002, p. 40). A narrativa termina com Telles finalizando a leitura de *La femme rompue* e concluindo:

Revejo Simone de Beauvoir com aquele olhar tão sério e tão inquisidor, perguntando. Perguntando. E na obra da escritora está a sua tranquila resposta, **obra inteira estruturada na certeza de que a imortalidade seria a morte da própria vida. Só essa ideia de que vamos morrer um dia, só essa ideia pode fazer a nossa existência mais feliz** (TELLES, 2002, p. 40, grifo meu).

Portanto, também na memória “inventada” de Telles é possível perceber a fugacidade da relação entre as autoras. Há saltos temporais longuíssimos em que não se sabe o tipo e a qualidade do contato mantido entre elas nesse período. Lygia Fagundes Telles não parece concebê-la como uma amiga (diferentemente da impressão das cartas de Beauvoir para Telles). Com isso quero dizer que não parece existir, na crônica, uma proximidade afetiva entre as duas personagens – Simone de Beauvoir é frequentemente a figura admirada e de quem Telles se aproximou por um acaso e com quem manteve contato por, pelo menos, 10 anos. Essa aparente ausência de afeto pode ser em decorrência das lacunas deixadas por preencher, afinal: qual era a frequência de seus diálogos? Viram-se durante esse período de 10 anos? Beauvoir voltou ao Brasil para visitá-la, como Telles o fez em 1970? São muitas perguntas sem respostas de uma relação igualmente opaca, que fica na sombra de algumas cartas passivas e de uma memória ficcional. Contudo, ainda assim, é possível afirmar que havia um interesse comum nessa relação, sobretudo no âmbito literário. Ambas eram escritoras preocupadas em indagar sobre diversas questões da psique humana, pela qual perpassam problemas ligados às mulheres, aos quais se dedicavam tanto em suas obras ficcionais quanto em suas reflexões sobre essas mesmas obras. Essas escritoras, se colocadas no plano histórico-social, refletem os pensamentos de uma época, bem como suas dificuldades. Na esfera íntima, são colegas e profissionais que

compartilham entre si as experiências tanto diretas (sujeito-mundo) quanto aquelas criadas por meio de seus escritos (sujeito-obra literária-mundo).

Diferentemente de Beauvoir, que tinha uma inclinação forte para a filosofia desde muito jovem, Telles inclinava-se para a literatura. Não que Beauvoir não tenha ensaiado escrever literatura juntamente (e até mesmo antes) de seus estudos filosóficos, pelo contrário, mas a aceitação de sua condição de ficcionista veio com a idade madura, perto dos 30 anos. Lygia Fagundes Telles, por outro lado, ainda que estudasse direito, fazia literatura e reconhecia seu ofício como escritora de ficção desde a juventude. O ponto que liga uma autora a outra é este: ambas acreditavam que a literatura é a vida. Admitir isso é concordar que a literatura imita a vida, mas também que a vida igualmente presta reverência à arte, haja visto o modo de viver dessas duas autoras, principalmente de Simone de Beauvoir, que asseverava um compromisso ético (existencialista) com aquilo que escrevia, tornando-se ela mesma sua literatura<sup>10</sup>, porém precisando afastar-se desta para conseguir criar seu mundo literário.

Lygia Fagundes Telles, em “Nem cachorro, nem chinês”, fragmento que integra o livro *A Disciplina do amor* (2010a), diz: “Queria estar convicta, como Sartre, de que os personagens da ficção devem ser livres, nunca atrelar seus passos a um destino que significa uma prévia condenação. Mas não são esses personagens feitos à imagem e semelhança do homem?”. Assim, não é difícil encontrar ecos entre Telles e Beauvoir. Nessa passagem, por exemplo, há uma aproximação fina entre o ponto de vista de Lygia Fagundes Telles e o entendimento de Simone de Beauvoir sobre a liberdade das personagens (logo, dos homens).

Não estamos sozinhos no mundo e, ao contrário de Sartre, ela [Simone de Beauvoir] achava que seríamos infelizes se estivéssemos, pois é somente com outras pessoas que nossos projetos podem ser bem-sucedidos [...]  
[...] Ela não poderia concordar com ele [Sartre] no sentido de que a liberdade é ilimitada: nossas escolhas são restringidas pelas escolhas do outro, e vice-versa. Lutar para ser livre, portanto, não era o bastante – qualquer pessoa que valorizasse a liberdade, sem hipocrisia, precisaria valorizá-la em outras pessoas também, para exercer sua liberdade de maneira ética (KIRKPATRICK, 2020, p. 182-183).

A liberdade, para elas, não é ilimitada, uma vez que não há liberdade absoluta que consiga negar (para falar com Telles) as imagens e semelhanças com o outro, e que não sejam atravessadas (e restringidas) pelas escolhas do outro.

<sup>10</sup> Sob essa ótica, seria igualmente interessante investigar as obras autoficcionais de Simone de Beauvoir a fim de entender esse jogo de forças entre a “realidade empírica”, com relação aos fatos que ela seleciona para integrar suas memórias autobiográficas, e o fazer ficcional, de que maneira a voz narrativa revela, esconde ou até mesmo contradiz “as verdades” enunciadas pela autora. Simone de Beauvoir chega a asseverar que quis trazer toda a verdade de sua vida em suas memórias. Quais verdades? No entanto, como esta dissertação não se dedica a esses livros, esta questão não será explorada.

## 1.1 ESTADO DA QUESTÃO: POR QUE ARTICULAR *CIRANDA DE PEDRA* E *LES MANDARINS*?

Neste momento, pretendo levantar, brevemente, o estado da questão de ambos os romances. Trata-se de reiterar, agora sob a perspectiva dos trabalhos já realizados com esse *corpus*, os motivos pelos quais decidi articular *Ciranda de pedra* e *Les mandarins*, afinal, ao compará-los, proponho inscrever o romance de Lygia Fagundes Telles em outro circuito, o que, por sua vez, permite perceber elementos que a fortuna crítica talvez não alcance. Por outro lado, também vale mencionar a contribuição desta pesquisa para a reflexão sobre o romance de Simone de Beauvoir no contexto brasileiro, e em diálogo com Telles; *Les mandarins*, ao que pude constatar, ainda não é um romance estudado no Brasil, mesmo que na França já tenha sido objeto de pesquisa de alguns trabalhos.

A fortuna crítica de *Ciranda de pedra* é extensa. Há muitas pesquisas acadêmicas, entre dissertações e teses, que tratam ora questão familiar, ora das metáforas lygianas, ora das questões de gênero e identidade, e, claro, algumas investigam a representação feminina. O intuito, aqui, não é listar exaustiva e detalhadamente o que já foi produzido (até porque, fora as dissertações e teses, ainda existe uma lista enorme de artigos que tratam sobre esse *corpus*), mas perceber de que maneira o gesto interpretativo desta dissertação contribui para fomentar essa fortuna, valendo-me do que já foi dito e, se possível, semeando algo novo.

Um dos caminhos fortemente explorados no romance de Telles é sua leitura sob a perspectiva do *Bildungsroman* feminino, em que se entende *Ciranda de pedra* como um romance de formação, sobretudo em se considerando o percurso da heroína-protagonista – Virgínia. Mais recentemente, Ribeiro (2017) defendeu a tese intitulada *O bildungsroman feminino de Lygia Fagundes Telles: uma leitura da mulher brasileira no século XX*, na qual apresenta uma análise comparativa entre os romances *Ciranda de pedra*, *Verão no aquário*, *As meninas* e *As horas nuas*.

A investigação de como Lygia Fagundes Telles explora nas narrativas a construção das mulheres e suas identidades na sociedade brasileira da segunda metade do século XX também é marcada por trabalhos que focalizam as relações familiares e suas questões, aliando-as à formação do indivíduo. Alves (2017), por exemplo, discute “o modo como ocorre o processo de construção das identidades das personagens [...] partindo de uma análise da tensão entre a representação da ordem e da desordem manifestadas nas relações familiares figurativizadas na narrativa”. Sob essa mesma ótica, Aquino (2015) analisa os dilemas enfrentados pelas heroínas

de *Ciranda de pedra* e *Verão no aquário* no seio de suas relações familiares, buscando entender a formação individual dessas personagens.

Como não poderia deixar de ser, a memória também figura como um objeto de pesquisa, sendo entendida como possibilidade de autoconhecimento e descoberta da identidade. Silva (2014), por exemplo, discute os motivos memoráveis também pela perspectiva do *Bildungsroman*, propondo uma comparação entre os romances *Ciranda de pedra*, *Verão no aquário*, *As meninas* e *As horas nuas*.

A intensa presença da animalidade, suas metamorfoses, e de tantas metáforas que remetem ao mundo natural em Lygia Fagundes Telles é outro objeto de interesse de alguns pesquisadores, e que apontam um caminho distinto na leitura de seus romances. Entre essas pesquisas, cito a de Javarez (2017), que propõe uma teoria da identidade com base na animalidade, visando recuperar o conceito de metamorfose na análise dos romances *Ciranda de pedra*, *Verão no aquário*, *As meninas* e *As horas nuas*. Quanto às metáforas e simbologias do romance, aproveito para registrar o estudo de Bertozzi (2013), que analisa o espelhamento do processo de morte, perda e renascimento (simbólicos) de Virgínia.

Como adiantei, a ideia não é recuperar exaustivamente toda a produção acadêmica sobre *Ciranda de pedra*, mas, por outro lado, como propor uma nova leitura de um corpus já tão estudado? Percebendo que a crítica não somente demonstra os caminhos percorridos mas também evidencia possíveis lacunas a serem preenchidas. A lacuna (ou as perguntas) que esta dissertação enxerga, quando encara a fortuna crítica, é esta: de que maneira são representadas as mulheres que circulam na narrativa de *Ciranda de pedra*? Considerando-se os modos de imaginar do narrador, da mão autoral e das próprias personagens, quais imagens de mulheres aparecem? É possível falar em femininos (no plural), mesmo tratando-se de apenas uma personagem? Se sim, de que maneira essas mulheres acolhem ou refutam as várias imagens de si, tanto aquelas concedidas por outros quanto as criadas por elas? Logo, a leitura que se propõe neste trabalho focaliza as representações sob a ótica do imaginário, sendo ele o responsável por construir e revelar as imagens de femininos. Por esse motivo, tive de fazer algumas escolhas, muitas vezes, inclusive, na contramão de análises já tão aceitas pela crítica.

Tais escolhas balizam, igualmente, a análise de *Les mandarins*. Como adiantei, ainda não há estudos acadêmicos desse romance no Brasil. Na França, por sua vez, é possível encontrar dissertações, teses, artigos e livros que se debruçam sobre esse *corpus*. Tomo a liberdade de elencar alguns trabalhos aos quais tive acesso, são eles:

- DOMINGUEZ, Francisco Gonzalez. Le Deuxième Sexe dans Les Mandarins. **Dossier**, 2008, p. 58-69.

- JEANNELLE, Jean-Louis. Les Mandarins de Simone de Beauvoir ou la crise du dialogue des intellectuels. In : ARTIGAS-MENANT, Geneviève ; COUPRIE, Alain (Dir.) **Le Débat d'idées dans le roman français**. Pups: 2010. p. 103-122.
- LECARME, Jacques. Camus, lecteur des Mandarins. **Bulletin de la Société des Études Camusiennes**, n. 39, janvier 1996.
- NICOLAS-PIERRE, Delphine. **L'oeuvre fictionnelle de Simone de Beauvoir : L'existence comme un roman**. 555 f. These (Doctorale Littératures françaises et comparée) – Université Paris-Sorbonne, França, 2013.

Elenquei, aqui, alguns estudos com os quais dialoguei (ainda que implicitamente e nem sempre de forma concordante) para demonstrar que a crítica literária francesa debateu<sup>11</sup>, e ainda põe em discussão, *Les mandarins* (vale mencionar que também existem bons trabalhos estadunidenses sobre o tema). Deixo registrado o interesse que a crítica brasileira ainda pode dispensar, e quão relevante esse nosso olhar, como dizia Simone de Beauvoir do “terceiro mundo”, seria para os desvelamentos possíveis dessa obra.

<sup>11</sup> Sobre a recepção de *Les mandarins* na França ver: LARSSON, Björn. **La réception des Mandarins : le roman de Simone de Beauvoir face à la critique littéraire en France**. Lund University Press, 1988. Disponível em: <[https://portal.research.lu.se/ws/files/17663997/La\\_Receptions\\_des\\_Mandarins\\_oa.pdf](https://portal.research.lu.se/ws/files/17663997/La_Receptions_des_Mandarins_oa.pdf)>. Acesso em: 10 mar. 2021.

## **PARTE II**



## 2 REPRESENTAÇÕES DOS FEMININOS: UMA PROPOSTA COMPARATIVA ENTRE *CIRANDA DE PEDRA* E *LES MANDARINS*

*Ó boca da fonte, boca generosa dizendo inesgotavelmente a mesma água...* (Rilke, *Sonetos a Orfeu*, II, 15 *apud* Telles, 2009)

Ao me deparar com a necessidade de pensar (e pesquisar) sobre representações de mulheres, colhi a pergunta inevitável: que mulher? Não se pode negar que as mulheres, assim como os homens, vivem situações distintas a depender da cor de sua pele, de sua classe, de sua orientação sexual, por exemplo; e que, diferentemente dos homens, as mulheres ainda sofrem estigmas sociais por pertencerem ao “segundo sexo”.

Nesta dissertação, porém, não vou me dedicar a todas essas diferenças, nem tampouco me aprofundar em questões que envolvem sexo ou gênero. O que pretendo fazer, ao me deparar com a necessidade de pensar as representações de mulheres na ficção literária, é evidenciar os assuntos colocados por Lygia Fagundes Telles e Simone de Beauvoir em suas obras ficcionais. A partir deste recorte é que surgem as seguintes perguntas: como as autoras construíram as representações de mulheres entre meados de 1940 e início de 1950, sendo este o tempo diegético? Em *Ciranda de pedra*, as mulheres têm vastas capacidades intelectuais, artísticas, esportivas, mas somente uma delas (Letícia, uma personagem assumidamente bissexual) exerce atividade profissional, por quê? Já *Les mandarins* apresenta um universo mais aberto ao trabalho feminino, ainda que restrito. O que me leva a outra pergunta: como essa abertura ocorria considerando-se o contexto sócio-histórico? Retornando à obra *Ciranda de Pedra*, se pensada a condição vivida por Laura, como o divórcio era concebido nesse momento? À mulher era facultada a possibilidade de viver com outro homem? Que tipos de preconceitos as mulheres adúlteras sofriam? Quais eram os limites impostos (e os espaços ocupados) às mulheres negras, colocando em perspectiva a personagem Luciana? Quais eram os estigmas que pairavam sobre as mulheres artistas, contrapondo, de um lado, Otávia e, de outro, Paule e Josette? Como viviam as jovens mulheres nos chamados “Anos dourados” e qual era o futuro “prometido” a elas, pensando-se sobretudo em Nadine?

Essas são algumas das questões trazidas por *Ciranda de pedra* e *Les mandarins*, através das quais é possível refletir sobre as representações de mulheres. Ressalto que as análises não foram desenvolvidas pelo viés da crítica feminista, o que, evidentemente, poderia ser feito. Decidi me dedicar ao que as obras problematizam, logo, a abordagem do racismo, por exemplo, estará concentrada sobre a figura de Luciana e as questões que a narrativa suscita sobre ela, numa tentativa de entender de que maneira essa mulher entende a si e ao mundo que a rodeia,

quais são as impressões que absorve ou refuta, como seu corpo existe dentro daquela situação e quais são as saídas oferecidas a ela ou que a personagem se oferece. É por meio dessa abordagem, portanto, que os demais temas, integrados à análise de cada personagem, também serão tratados.

Por fim, tanto Beauvoir quanto Telles criam personagens que não somente estão em conflito com o mundo lá fora e com o outro, mas sobretudo consigo mesmas. Foi esse conflito interno que apontou para a necessidade de acompanhar essas *imagens de si* que as personagens criam – ora para suportarem suas existências, tangenciando o mundo real por meio do imaginário, ora para refutarem sua imaginação e se entregarem a essa realidade. Também foi possível distinguir a procura por *motivos* como forma de justificar, para algumas personagens, seu estar no mundo, em comparação com a descrença, de outras, na existência desses mesmos motivos. Seja pela via da crença ou da descrença, da manutenção de uma imaginação ativa ou de sua refutação para viver um mundo mais “real”, as personagens de *Ciranda de pedra* e de *Les mandarins* são confrontadas com o (i) outro, como esse indivíduo que atravessa o eu e que reconfigura o ato de imaginar; com sua (ii) situação particular, que está vinculada ao contexto, mas também a um modo individual (e coletivo) de ser e estar no mundo; com a (iii) liberdade de escolha, que não se desvincula da situação e é problematizada em seu alcance; e com a (iv) memória, elemento que aparece quase sempre solicitando um posicionamento da personagem frente a ele. Afinal, o que fazer da memória? Feitas essas considerações, é importante confirmar que a análise das personagens adotará esse percurso, portanto.

*Ciranda de pedra* inicia com a epígrafe de Rilke, a mesma que abre esta parte da dissertação. Aproximo, de início, a obra e a dissertação não somente por ser um dos *corpus* de análise, mas também por acreditar que este texto se comporta justamente como uma “boca generosa dizendo inesgotavelmente a mesma água...”, dando-lhe, porém, novos significados. Lygia Fagundes Telles, quando escolhe essa epígrafe, demonstra um caminho de leitura na compreensão dessa ciranda de pedra integrada por pessoas, o que o leitor compreende somente na última cena, após ter percorrido, junto com Virgínia – a protagonista – página a página do romance. Concordo com Silvano Santiago (2009, p. 207) quando afirma que “a vida sentimental de Virgínia – descobre o leitor – se passa ‘numa sequência sem começo nem fim’. Como Rilke, o ser humano tem de viver em aberto, embora a todo o momento o queiram fechar”.

A história inicia com Virgínia e termina com ela. O narrador dá voz aos sentimentos e pensamentos mais íntimos dessa personagem. Na primeira parte do livro, o leitor é conduzido

pela infância de Virgínia e sua vivência entre duas famílias. Na segunda, depara-se com a “mudança” de menina para jovem/adulta.

A cena de abertura do livro é uma interação entre Virgínia e Luciana. No diálogo aparecem mencionadas outras personagens, como Otávia (irmã de Virgínia), Conrado (amor platônico da personagem protagonista), Daniel (tido como o tio de Virgínia), Natércio (apresentado como o pai de Virgínia), Laura (mãe de Virgínia), Bruna (irmã de Virgínia) e Frau Herta (governanta da casa de Natércio). Assim, o narrador, no primeiro capítulo, já apresenta as pessoas que irão compor essa história, a ciranda começa a se formar.

“Virgínia subiu precipitadamente a escada e trancou-se no quarto” (TELLES, 2009, p. 15), eis a frase que principia o romance. Neste capítulo I, o narrador mostra as angústias da menina Virgínia: o olhar negativo que lança a si mesma quando (e sempre) em comparação com sua irmã Otávia; sua paixão por Conrado; a condição econômica da família com a qual mora, composta por um tio, chamado Daniel, e por sua mãe, Laura, que já é apresentada em estado de loucura. Na primeira cena, Virgínia foge de Luciana, e, ao trancar-se no quarto, interage com uma formiga, dizendo que estava ali para salvá-la de uma fresta, por onde entraria e morreria, mas, ao fixar “o olhar na unha roída até a carne. Pensou nas unhas de Otávia. E esmagou a formiga” (TELLES, 2009, p. 15). O que a leva a outro pensamento (e imaginação sobre si mesma): se os bichos tivessem alma de gente, ela, tendo matado uma dessas almas, poderia nascer cobra na próxima vida? Ao se ver nessa imagem, rasteja até meio do quarto e percebe que ser cobra doía os cotovelos. Assim, volta a estabelecer outra comparação “melhor ser borboleta. Mas quem ia ser borboleta decerto era Otávia, que era linda. ‘Eu sou feia e ruim, ruim, ruim’” (TELLES, 2009, p. 16). A comparação, portanto, é um dos elementos fundantes dessa relação entre a personagem e os outros.

Na parte I, a comparação se estabelece como um viés prejudicial a própria Virgínia, ela se imagina como pertencente ao polo negativo da comparação, sendo que todos os outros, que julga passíveis de admiração, integrariam o polo positivo. Depois, na segunda parte, o jogo vira e Virgínia vê a si mesma como única integrante do polo positivo, por isso se sente em condições de avaliar, julgar e, de certa forma, se vingar daqueles que, um dia, a fizeram acreditar no contrário, porém os outros não se tornam, mediante o olhar que lançam para si mesmos (e ao qual o leitor acessa a partir das falas e modos de se comportar desses personagens), a contraparte negativa dessa comparação. Ou seja, Virgínia, ao se reconhecer superior àqueles que a rodeiam e mesmo após ter sido aceita e desejada pela ciranda, não faz com que os outros se transformem no polo negativo da comparação, visto que isso foge da vontade da personagem. Isto é, o olhar que ela lança sobre os outros, não necessariamente é o olhar que eles têm de si mesmos, nem

tampouco o que voz narrativa “faz ver e ouvir” (ainda que atrelado ao ponto de vista de Virgínia). O que está colocado, me parece, é que essas personagens são o que são, a sua hipocrisia é assumida sem reservas; Virgínia é que, na sua busca por se conhecer, categoriza essas personagens ora como pertencentes ao seu ideal, invejando-as, de certo modo, ora como objetos de seu julgamento e “desprezo”.

Em *Ciranda de pedra*, diferentemente do que acontece em *Les mandarins*, o mundo fora do círculo circunscrito por Telles fica em suspenso. Isto é, aparentemente não existe um “lá fora”, como problemas sociais, políticos e econômicos maiores que aquela família e suas questões. No sentido de que não há uma circunstância externa (momento histórico, por exemplo) que esteja demonstrada na narrativa como influenciando diretamente nas escolhas realizadas pelas personagens. As personagens e suas situações particulares são o todo do enredo criado por Telles. Porém, o que estou chamando de “lá fora”, ainda que pareça não existir, força as barreiras do particular e mostra um tempo que passa quando a casa vai envelhecendo, mas nada muda, quando as relações e suas “verdades” arraigadas vão igualmente sucumbindo. Laura, por exemplo, não aceita ser mulher de Natércio e amante de Daniel, essa vida de aparências não a convence, embora a própria personagem revele tão pouco de si, visto que sua história é fragmentada por suas lembranças entre estados de lucidez e loucura, bem como de pessoas com quem conviveu: ex-marido, filhas, governanta e atual companheiro.

Esse efeito de enclausuramento da história dentro dela mesma pode ser em razão da escolha por apagar uma marca temporal específica, recurso recorrente na obra de Telles (exceto em *As meninas*)<sup>12</sup>. Porém, isso não quer dizer que a narrativa escapa às marcas do tempo, tendo em vista que foi escrita em um período determinado: início de 1950. Como já adiantei, uma das marcas temporais está na relação Natércio-Laura. Laura não aceita ser mulher de Natércio e amante de Daniel, mesmo que seja uma prática “comum” casais terem amantes às escondidas, contanto, é claro, que as aparências de uma família feliz e digna estejam mantidas. Laura, no entanto, rompe com essas aparências ao decidir fugir com Daniel e construir uma outra vida ao seu lado.

Pinsky (2018, p. 636, grifo do original) em *História das mulheres no Brasil* esclarece:

O desquite, a única possibilidade de separação oficial dos casais nos anos 50, não dissolvia os vínculos conjugais e não permitia novos casamentos. As mulheres desquitadas ou as que viviam concubinadas com um homem desquitado sofriam com os preconceitos da sociedade. Frequentemente, eram consideradas má influência para as *bem-casadas*, recebiam a pecha de *liberadas* e ficavam mais sujeitas ao assédio desrespeitoso dos homens. A conduta moral da mulher separada estava

<sup>12</sup> Esse efeito de enclausuramento será objeto de detalhamento mais à frente.

constantemente sob vigilância, e ela teria de abrir mão de sua vida amorosa sob o risco de perder a guarda dos filhos. Estes já estavam marcados com o estigma de serem frutos de um lar desfeito. Apenas para o homem desquitado o controle social era mais brando, o fato de ter outra mulher não manchava sua reputação.

O rompimento, porém, não é total, os valores de um tempo sugam essas personagens de volta, pois, embora tenham feito um rasgo no véu das aparências, os amantes decidem não assumir socialmente a paternidade de Virgínia, resguardando, assim, a imagem de Laura (e também de Natércio) frente à sociedade, visto que ela engravidou de Daniel vivendo com Natércio, situação que se mantém até os primeiros dois anos de Virgínia. Aqui se percebe a necessidade de adequação a uma condição socialmente imposta. A Laura não foi facultada a possibilidade de felicidade fora do casamento, nem tampouco de assumir seu desejo por outro homem, pois estaria caminhando na direção oposta aos votos e à premissa cristã pela qual aquela sociedade era orientada.

Ainda que, em 1950, o Brasil estivesse vivendo um período de ascensão da classe média, momento em que foram ampliadas as possibilidades de acesso à informação, ao lazer e ao consumo, as distinções entre os papéis masculinos e femininos permaneciam nítidas:

Na família-modelo dessa época, os homens tinham autoridade e poder sobre as mulheres e eram os responsáveis pelo sustento da esposa e dos filhos. A mulher ideal era definida a partir dos papéis femininos tradicionais – ocupações domésticas e o cuidado dos filhos e do marido – e das características próprias da *feminilidade*, como instinto materno, pureza, resignação e doçura. Na prática, a moralidade favorecia as experiências sexuais masculinas enquanto procurava restringir a sexualidade feminina aos parâmetros do casamento convencional (Pinsky, 2018, p. 608-609, grifo do original).

As marcas de um tempo também podem ser percebidas na relação das filhas de Natércio (Bruna, Otávia e Virgínia), mas também de Laura, com a atividade formal de trabalho. Telles, ao construir personagens tão dependentes financeiramente de seu patriarca, evidencia esse mundo do trabalho como algo ameaçador à moralidade das mulheres, que se abrigam no ninho sagrado do lar com suas preocupações específicas. Rago (2018, p. 588), em artigo intitulado “Trabalho feminino e sexualidade” aponta que,

com a crescente incorporação das mulheres ao mercado de trabalho e à esfera pública em geral, o trabalho feminino fora do lar passou a ser amplamente discutido, ao lado de temas relacionados à sexualidade: adultério, virgindade, casamento e prostituição. Enquanto o mundo do trabalho era representado pela metáfora do cabaré, o lar era valorizado como o ninho sagrado que abrigava a “rainha do lar” e o “reizinho da família”. Diante do crescimento urbano vertiginoso de muitas cidades brasileiras, com um grande contingente de trabalhadores concentrados nos bairros operários, o mundo público acabou sendo considerado o espaço ameaçador para a moralidade das mulheres e das crianças. Evidentemente, os problemas decorrentes da urbanização – aumento das epidemias, da violência, dos roubos, a presença de mendigos, loucos, cáftens, menores abandonados nas ruas da cidade, sem falar das agitações políticas, em grande parte promovidas por anarquistas e socialistas – aumentavam a

insegurança. Apreensivos, vários cidadãos reclamavam, por meio de cartas e artigos publicados na grande imprensa, alertando que as transformações urbanas acarretariam uma destruição total da sociedade e instaurariam o caos generalizado [...]

No imaginário das elites, o trabalho braçal, antes realizado em sua maior parte pelos escravos, era associado à incapacidade pessoal para desenvolver qualquer habilidade intelectual ou artística e à degeneração moral. Desde a famosa “costureirinha”, a operária, a lavadeira, a doceira, a empregada doméstica, até a florista e a artista, as várias profissões femininas eram estigmatizadas e associadas a imagens de perdição moral, de degradação e de prostituição.

*Les mandarins*, por sua vez, oferece um outro tipo de construção quanto ao tempo e ao espaço, visto que o “lado de fora” é o grande protagonista, ele é quem costura as vidas das personagens, isto é, os sentimentos e o modo de ser/estar no mundo são atravessados pela circunstância histórica do pós-guerra, pela vivência cotidiana em um estado de guerra fria e pela necessidade de posicionamento frente ao contexto. Essa marca do contexto histórico se apresenta em ambas as narrativas que compõem *Les mandarins*: a de Henri e a de Anne. O ponto de vista de Henri é narrado em terceira pessoa; o de Anne, em primeira. Ambos vão compondo a atmosfera do romance.

Henri jeta un dernier regard sur le ciel: un cristal noir. Mille avions saccageant ce silence, c'était difficile à imaginer; pourtant les mots se carambolaient dans sa tête avec un bruit joyeux: offensive stoppée, débâcle allemande, je vais pouvoir partir. Il tourna le coin du quai. Les rues sentiraient l'huile et la fleur d'oranger, des gens jacasseraient aux terrasses illuminées, il boirait du vrai café au son des guitares. Ses yeux, ses mains, sa peau avaient faim: quel long jeûne! (BEAUVOIR, 2008, p. 11)<sup>13</sup>.

Non, ce n'est pas aujourd'hui que je connaîtrai ma mort; ni aujourd'hui, ni aucun jour. Je serai morte pour les autres sans jamais m'être vue mourir. J'ai refermé les yeux, mais sans pouvoir me rendormir. Pourquoi la mort a-t-elle de nouveau traversé mes rêves? elle rôde, je la sens qui rôde. Pourquoi? (BEAUVOIR, 2008, p. 41)<sup>14</sup>.

Os dois excertos constituem a entrada na narrativa de Henri e de Anne, respectivamente: o primeiro revela uma voz que se aproxima da personagem e por meio da qual sabemos quais são os pensamentos e as sensações experimentadas por Henri; o segundo, por outro lado, apresenta uma personagem-narradora em diálogo consigo mesma. Ambos, porém, iniciam trazendo essa atmosfera externa em seus discursos; o de Henri é mais evidente em razão de referências diretas a um contexto específico, como em « offensive stoppée », « débâcle

<sup>13</sup> Henri lançou um derradeiro olhar para o céu: um cristal escuro. Mil aviões destruindo o silêncio, difícil imaginar. Todavia, as palavras lhe carambolavam na cabeça, com um ruído alegre: ofensiva paralisada, derrota alemã, vou poder partir. Dobrou a esquina do cais. As ruas cheiravam a óleo e a flor de laranjeira, pessoas falariam alto nos terraços iluminados, ele tomaria um café de verdade, ao som dos violões. Seus olhos, suas mãos, sua pele tinham fome. Que prolongado jejum! (BEAUVOIR, 2017, p. 7).

<sup>14</sup> Não, não vai ser hoje o dia em que conhecerei minha morte. Nem hoje, nem nunca. Morrerei para os outros, sem jamais me ver morrer. Fechei de novo meus olhos, mas sem poder recuperar o sono. Por que a morte se intrometeu outra vez em meus sonhos? Ela ronda, sinto que ronda. Por quê? (BEAUVOIR, 2017, p. 30).

allemande », construção que leva o leitor a rememorar um evento particular no qual a Alemanha tenha sido derrotada. O discurso de Anne, embora hermético, visto que inicia questionando a morte e sua condição de sobrevivente, também resgata, depois de alguns parágrafos, referências ao contexto social: « Et puis l’automne a passé et tout à l’heure, tandis qu’aux lumières de l’arbre de Noël nous achevions d’oublier nos morts, je me suis avisée que nous recommencions à exister, chacun pour soi » (BEAUVOIR, 2017, p. 42)<sup>15</sup>. Aqui estão colocadas duas situações: uma passada, porém recente, e outra nova. Para Anne, as existências, no passado, estavam amalgamadas por uma necessidade de sobrevivência; o presente, por sua vez, coloca o *eu* em primeiro plano, pois a situação de guerra ficou para trás. As angústias de Anne no começo da narrativa, e que depois serão desenvolvidas ao longo do livro, são estas: é possível viver voltada para o eu? Como conviver com os traumas gerados pela guerra? Quais são as possibilidades de vida diante dessa nova situação do pós-guerra? Henri, por outro lado, lança outras perguntas: agora que acabou a guerra, conseguirei ter tempo para mim? Quanto de mim ainda doar e quanto resguardar depois de ter passado um longo período vivendo sob uma situação social específica e agindo para combatê-la? O engajamento político é conciliável com a liberdade individual? A liberdade individual é conciliável com a liberdade alheia?

Para Henri não estava em jogo *se* era possível conviver tão somente com o eu nem tampouco *como*. No início da narrativa, essa personagem parece muito segura de si sobre seus planos individuais, no entanto, ao longo da história, vemos que Henri não consegue empregá-los como gostaria, pois se depara com a impossibilidade de fugir do mundo e de suas circunstâncias. Anne, por sua vez, ao se perguntar *se* era possível viver com a atenção voltada para si e *como* isso poderia acontecer, demonstra, por meio de um intenso processo reflexivo, que a alternativa não é fugir das situações, mas vivê-las como ser individual e social.

Os personagens de *Les mandarins*, vale antecipar, vivem esse conflito entre o particular e o geral, entre o eu e o outro, entre o dentro e o fora, isto é, enquanto vivenciam suas vidas individuais também são obrigados a lidar com a guerra fria e a posicionar-se frente a ela, visto que são impelidos a isso. Interessante observar que o leitor acompanha a história por dois pontos de vista, mas nenhum deles deixa escapar esse nó que é o outro e a implicação (ou consequências) de suas ações.

<sup>15</sup> “Depois disso, o outono passou e ainda há pouco, enquanto acabávamos de esquecer nossos mortos sob as luzes da árvore de Natal, eu me dava conta de que recomeçávamos a existir, cada um para si” (BEAUVOIR, 2017, p. 31).

*Les mandarins*, diferentemente de *Ciranda de pedra*, alia, na superfície do texto, a condição de existência individual com a situação histórica. Beauvoir, ao localizar o ser humano na história, trata de questões pessoais, dúvidas, anseios, perdas, apontando para uma vontade individual. Assim, embora distintas, as duas obras se parecem quando avultam uma reflexão em torno da dificuldade de lidar com a vida particular, quando o que se conhece por vida ocorre justamente nesse interim entre conservação e mudança das relações consigo e com o outro.

O outro, enquanto corporificação, atravessa o eu, quer esse atravessamento seja concedido, quer não. Interessante observar que falar de corpo<sup>16</sup> também é tratar da memória do corpo, no sentido de que ele não se ausenta. Pensemos em Virgínia que, mesmo decidindo manter-se longe das pessoas que ela julgava não a aceitarem, não conseguiu se desvencilhar desses corpos mesmo após anos. Ou seja, ainda que fisicamente distante, Virgínia não se separa do outro enquanto resiste sua memória dele. Portanto, essas memórias do outro, mesmo como um espectro, perduram, sendo encontradas tanto na realização de um movimento para fora de si, no sentido sujeito-mundo exterior, quanto para dentro de si mesma, numa direção sujeito-mundo interior. Esse *outro* não necessariamente é aquela pessoa com a qual a personagem se comunica diretamente, ou seja, numa interação em que há um destinatário definido. As imagens que as personagens criam de si mesmas são, de certa maneira, outros com os quais convivem e a todo tempo elas são atravessadas também por esse corpo imaginário, que, por vezes, é-lhes estranhos. Laura, por exemplo, vivia o conflito de dois corpos, um doente, no plano “real”, e outro sadio, no plano imaginário. Paule também duelava consigo mesma, entre uma realidade que se desenrolava, e que ela não aceitava, e a elaboração, quase onírica e calcada no passado, de uma persona de si e de Henri, ou seja, outros corpos de si e de seu companheiro.

Desse modo, o outro, ao atravessar, solicita das personagens um posicionamento. Anne enxerga seus outros, mortos e vivos, pela lente de um presente igualmente morto. Virgínia tenta matar seus vivos por não querer mais estar ligada a eles. Nadine enxerga no outro a impossibilidade de realizar aquilo que deseja, embora não saiba definir com exatidão *o que deseja*. Para Otávia, os outros são maçantes em sua previsibilidade. O outro, portanto, é um elemento inescapável, esteja o sujeito acompanhado, sozinho ou louco.

Assim, as personagens, tanto de Beauvoir quanto de Telles, são confrontadas com esses outros e precisam entender o que fazer de si mesmas e dessas relações. É como se ambas as autoras criassem dois polos ligados de modo inevitável: um diz respeito à busca pela

<sup>16</sup> Tomo a liberdade de utilizar a palavra *corpo* como integridade entre o físico e o psíquico. Nesse sentido, o *outro* trata-se de um corpo que toca e é tocado, mas que também pode ser abstração de todo e qualquer aspecto físico. O outro, portanto, também é tomado em sua existência psíquica, reflexiva.



“felicidade” individual e o outro relaciona-se com a existência de demais vidas que buscam igualmente seu próprio contentamento. Assim, o eu e o outro estariam interligados de modo indivisível, não somente como humanidade, mas também como possibilidade de realização, em que o *eu* se realiza pelo *outro* e vice-versa. Anne e Virgínia, claro que de modos distintos, estão justamente enfrentando essa vontade de realização pelo outro. Anne, por exemplo, conclui que sua vida precisa ser repovoada. Virgínia não compreende o porquê de sua vontade de realização no outro ser frustrada quando, finalmente, se vê aceita na ciranda. Isto é, não entende o porquê desses outros a afetarem e, com isso, não concebe uma forma de lidar e de se resolver com seus próprios sentimentos gerados por esses outros. Percebe-se, portanto, que algo profundamente arraigado nessas personagens está sendo direcionado ao outro; são seus traumas particulares que estão em jogo, são suas vontades de compreender e fazer-se compreender. Assim, a direção que aponta para o outro retorna para o eu. E é diante desse conflito entre corpos que as autoras constituem suas personagens mulheres.

Ao colocar Virgínia e Anne em comparação, surge a seguinte pergunta: o que fazer da memória? As protagonistas dos romances *Ciranda de pedra* e *Les mandarins* se questionam a respeito de suas lembranças. Anne, ao final, elabora uma resposta que a faz viver mais conscientemente; Virgínia se perde no seu ato de lembrar sem saber o que fazer de sua memória, perseguindo seu “sonho de liberdade” por meio da fuga a um entendimento fundamental sobre si mesma. Para Anne, a memória funcionava como um elemento presente, como um resgate, « J’aimais surprendre le passé au fond de chaque instant » (BEAUVOIR, 2008, p. 269)<sup>17</sup>, em um movimento de defesa de que é preciso não esquecer o passado.

Assim, um questionamento permanece em aberto quando, nas duas obras, a memória surge como um elemento evidente: Qual é a ligação dessas memórias na construção das personagens? Ou seja, de que maneira as imagens de si são construídas e reconstruídas pela memória?

*A priori*, Pollak (1992, p. 2) esclarece:

a memória parece ser um fenômeno individual, algo relativamente íntimo, próprio da pessoa [...] [mas] a memória deve ser entendida também, ou sobretudo, como um fenômeno coletivo e social, ou seja, como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes.

Nesse processo de flutuações, transformações e mudanças, a memória retém partes de uma história individual e/ou coletiva, visto que não se pode registrar aquilo que se vive em sua

<sup>17</sup> “gostava de surpreender o passado no fundo de cada instante” (BEAUVOIR, 2017, p. 201).

totalidade. Nesse sentido, há acontecimentos vividos no nível pessoal e no âmbito grupal, dentro de uma coletividade da qual o sujeito se sente parte (POLLAK, 1992). Anne, como se sabe, inicia a narrativa pensando a respeito da morte e das pessoas que se foram. No decorrer de sua incursão reflexiva, a personagem investiga quais são as possibilidades de se viver com essa memória coletiva, que a faz lembrar dos deportados e de seus corpos considerados, do dia para a noite, ausentes. Mais do que isso: Anne quer descobrir *como se pode viver*, mas, não tendo uma resposta pronta para a questão que se coloca, movimenta-se nessa direção e, no fim, conclui

Ou on sombre dans l'indifférence, ou la terre se repeuple; je n'ai sombré. Puisque mon coeur continue à battre, il faudra bien qu'il batte pour quelque chose, pour quelqu'un. Puisque je ne suis pas sourde, je m'entendrai de nouveau appeler. Qui sait ? peut-être un jour serai-je de nouveau heureuse. Qui sait ? » (BEAUVOIR, 2014, p. 501)<sup>18</sup>.

Portanto, embora a personagem não encontre uma solução única que justifique sua vida e seja a medida de dias futuros mais felizes, ela decide se pôr a caminho deste encontro. Decide conviver com seus mortos, mas também ouvir seus vivos, que a rodeiam e que solicitam que ela esteja presente, que mostram a ela que viver implica em escolher diariamente viver. Anne conclui que, para não desvanecer na indiferença, é preciso repovoar seus dias. A indiferença, nesse sentido, não pode ser entendida como uma maneira de se viver, mas sim de não-viver, afinal o coração precisa bater « pour quelque chose, pour quelqu'un ». A morte, assim, ganha outras tonalidades que não somente a morte do corpo físico. Anne está morta em vida quando não consegue mais ouvir aqueles que chamam por ela, quando, um dia após o outro, o que ela sente é uma indiferença total, sem saber definir a que ou a quem, ou seja, sem direcionar esse sentimento.

Para Anne, a memória a coloca numa situação fora do presente, ainda que o leitor acompanhe uma narrativa em que a personagem narra seu dia a dia, seus encontros com amigos, bem como as circunstâncias de seu entorno. Junto a isso, Anne evidencia seu sofrimento psíquico, seu desligamento do mundo, dos outros, das relações que, antes, tinham um grande significado. Nessa perspectiva, na história contada por Anne, o leitor vai se afastando psicologicamente do presente, embora esse tempo esteja sempre marcado na superfície do texto. Esse afastamento do presente avulta as memórias de Anne, logo, o leitor é convidado a instalar-se igualmente no passado dessa consciência presente, e é nesse momento que surge a pergunta

<sup>18</sup> Ou a gente desvanece na indiferença, ou a terra se repovoa. Não desvaneci. Já que meu coração continua batendo, será preciso que bata por alguma coisa, por alguém. Já que não sou surda, ouvirei chamarem-me de novo. Quem sabe? Talvez um dia eu seja novamente feliz. Quem sabe? (BEAUVOIR, 2017, p. 732).

do leitor para a personagem (que também se autoquestiona): o que fazer de suas memórias? Como viver com essas memórias uma vez que não é possível esquecê-las ou apagá-las?

Percebe-se que, para Anne, essas memórias balizam seu modo de viver. Sua escolha por não abandonar Paris e viver em Chicago com Brogan, que ela reconhece ser um grande amor de maturidade, está pautada no passado vivido naquele país, tanto em nível pessoal (sua vida com Dubreuilh, Nadine, Henri, e outros conhecidos), quanto em nível social (o exercício de sua profissão, a memória da guerra e da Resistência francesa, por exemplo), conjugando, portanto, uma memória mais particular e mais coletiva. Assim, a identidade de Anne, seus sofrimentos, a construção de seu eu, o reconhecimento de seu lugar na história privada e social estão intimamente ligados à sua memória, e o embate da personagem é justamente redefinir o lugar da memória para que, assim, possa encontrar sentido dentro de um tempo presente, ressignificando o ontem no hoje.

Com Virgínia não é diferente. O leitor percebe o peso que a lembrança, sobretudo de seus traumas, tem para a personagem. Mas, diferentemente de Anne, que vai ao encontro da urgência dessa memória em seu cotidiano, Virgínia tenta superar seu passado à toda prova

Virgínia apanhou o ramo de rosas. “Arranca, Daniel, arranca que elas estão se enterrando nos meus dedos!” Foi descendo a escada. Raízes. As raízes eram sempre profundas e terríveis. Bruna também falara no seu tom frenético: “Na hora em que Berenice nascia, em meio das dores, senti maravilhada que a raiz do mundo estava no meu ventre!”

– Será preciso arrancá-las – sussurrou abrindo a porta. Enveredou pela alameda batida de sol. E repetiu como num sonho: arrancá-las (TELLES, 2009, p. 135).

Virgínia sente as raízes de seu passado e sugere que a forma de lidar com elas é arrancando-as de sua memória. Assim, o passado ficaria para trás e, daquele momento em diante, outra Virgínia e novas situações apareceriam. Nessa investida de arrancar algo de dentro de si, Virgínia distancia-se de uma compreensão mais profunda sobre seu próprio eu, principalmente quando acredita que, diante de uma nova situação, suas lembranças e traumas estariam superados. Esse movimento está evidente nas seguintes situações: (i) quando a menina Virgínia se muda para a casa de Natércio, imaginando que a realidade seria de determinada maneira, mas, chegando lá, depara-se com uma outra; (ii) quando ela decide ser aluna interna para distanciar-se de sua vida pregressa, mas não consegue se desvencilhar de nenhuma lembrança, nem de ninguém; (iii) quando de sua saída da escola e aceitação na ciranda da qual sempre quis fazer parte, percebendo, depois, que aquilo que tanto desejou a deixava igualmente frustrada. Diante de cada uma dessas situações, Virgínia gostaria de tornar-se uma nova pessoa, porém sem se questionar: que pessoa? O narrador vai demonstrando essa defasagem entre o que Virgínia *quer sentir e ser* (plano da imaginação) e o que ela *sente e é* (plano do imaginado):

Os portões das lembranças do internato também se fechavam para sempre, perdido lá atrás [...] Ah, sim, ficara ainda essa poeira cavilosa entranhada nas gretas. Mas um dia se livraria dela **também**: “o que passou, passou!” (TELLES, 2009, p. 109, grifo meu).

Sentiu as mãos geladas embora a tarde estivesse quente. “É a volta”, justificou para si mesma. “Depois de tanto tempo, por maior que seja o **desligamento**, a gente sempre se impressiona um pouco, concede. Mas sentia-se vagamente decepcionada. A verdade é que se julgara muito mais invulnerável àquela mistura de emoções que lhe davam obscuramente uma sensação de insegurança. Ainda há pouco considerara-se tão **desligada** daquela gente e daquela casa, chegara mesmo a se ver voltando como uma simples hóspede, a cumprimentá-los como se os visse pela primeira vez. Ou quase como se fosse pela primeira vez. E agora as mãos esfriavam inexplicavelmente já invadidas por um suor viscoso. Enxugou-as. “Não, **no fundo eu não estou mesma me importando**, que bobagem!” (TELLES, 2009, p. 110-111, grifo meu).

Nesses dois excertos (existem outros ao longo da segunda parte da narrativa), o narrador mostra que Virgínia tenta se convencer de que não sente o que, de fato, experimenta no nível sentimental. Ela tenta acreditar que agora é outra pessoa que volta à casa de Natércio, finalmente “desligada” daquele grupo. No primeiro excerto, quando ela diz que um dia se livraria “também” da lembrança do internato, surge novamente a dúvida: mas a personagem se livrou de alguma lembrança até então? Ela quer acreditar que sim, contudo, a verdade (conforme emite o narrador) é que a personagem está insegura e as lembranças ainda são tão vivas que seu caminho vai sendo traçado por elas. Nessa mesma passagem, Virgínia admite “o que passou, passou”, bom, não é preciso avançar muitos parágrafos para concluir que o que passou ainda não passou, mas em que medida a personagem tem consciência disso? Ela parece não desenvolver essa consciência, e o leitor acompanha seu desejo equivocado por libertação, justamente porque ela procura essa liberdade em lugares e pessoas que não podem apagar ou resolver suas memórias, isto é, a busca por um motivo que justifique ou seja a medida correta de sua existência é frustrada, e a personagem não alcança essa compreensão.

Virgínia, ao não acolher suas lembranças, ao não tomar consciência de seus traumas e da profundidade deles, ao não admitir que ainda sofre pelas mesmas causas ou, até mesmo, ao não reconhecer as causas de seu sofrimento, segue tentando mudar sem conseguir efetivar essa mudança. Com isso quero dizer que, enquanto Virgínia não decide refletir sobre suas memórias, que corresponde ao ato de dobra-se sobre si, as lembranças se apossam da personagem em proporções muito maiores do que seria caso Virgínia empenhasse sua mudança tão desejada colocando em perspectiva seu eu dotado de lembranças, dores, medos, desejos.

Em conversa com Conrado, a personagem rememora uma parte de sua infância:

- Havia uma musiquinha que eu cantava, *Tim-tim, ferro macaquinho! Lá debaixo de uma árvore...* Era uma canção sem sentido e sem nenhuma melodia, principalmente sem sentido, como a vida. Fica a gente cantando, cantando e não descobre nada.
- Mas é mesmo preciso descobrir alguma coisa? Basta cantar.

Virgínia tomou de novo a mão que ele lhe estende e apertou-a com força. “Se continuássemos assim, só assim, de mãos dadas...”  
– Eu desafino, Conrado (TELLES, 2009, p. 131, grifo do original).

Nessa hora, Virgínia revela seu conflito entre a realização de um amor incorrespondido, que seria o motivo definidor de sua existência, e a assunção de que ela “desafina” diante da vida, ou seja, de que, mesmo se continuasse cantando, gostaria de saber o porquê canta. Ela evidencia uma preocupação em saber quem é, mas não empreende uma busca profunda, empenhadamente reflexiva, nesse sentido. Ela foge dos outros quando procura afastar-se e foge de si quando tenta arrancar, a qualquer custo, as memórias que a fazem sofrer, bem como quando seu olhar a vê somente como vítima de uma série de circunstâncias que a precederam.

Portanto, ao aproximar Telles e Beauvoir percebe-se que a memória difere no uso que as personagens fazem dela, mas está ligada ao peso dos traumas. Anne tem seu passado traumático, Virgínia igualmente, mas Anne percebe e adentra esse passado no sentido de tentar compreendê-lo, indo ao encontro de sua identidade, questionando-se ativamente para que possa, ao menos, encontrar uma forma de voltar a viver o presente, ainda que convivendo com essas lembranças. Virgínia, por sua vez, embora confronte sua identidade, percorre esse caminho pelo viés da negação, ela deseja negar e apagar suas memórias como um caminho para a transformação, num movimento de corte, sem que esteja implicada uma compreensão de seu passado. Se a memória é um fenômeno construído consciente e inconscientemente, “o que a memória individual grava, recalca, exclui, relembra, é evidentemente o resultado de um verdadeiro trabalho de organização” (POLLAK, 1992, p. 5).

Pollak (1992, p. 2) defende que há “lugares da memória” que estão atrelados a uma lembrança pessoal ou a uma situação que não tem apoio no tempo cronológico. Virgínia, por exemplo, visita alguns lugares da memória mesmo sem tê-los frequentado, como a casa da avó de Afonso, uma fazenda que, na infância/adolescência, ela nunca foi convidada a conhecer, mas na qual se viu passeando, por vontade de sua imaginação, mais de uma vez. Para Virgínia, esse lugar de uma memória que não é sua funciona como uma “lembrança de empréstimo”, o que serve para reforçar sua idealização, visto que não tem apoio nem em uma lembrança pessoal, de fato vivida, nem em um tempo cronológico decorrido, mas em relatos de suas irmãs sobre o espaço da fazenda. Assim, sua memória também é fruto de uma organização imaginária, que não somente relembra, recalca, exclui, mas também cria novas imagens responsáveis por elaborar outras memórias, as quais forjam igualmente a identidade da personagem, seu modo de olhar para si e de se apresentar aos outros.

Enquanto fenômeno individual e social, “*a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade [...] na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si*” (POLLAK, 1992, p. 5, grifo do original). Ao assimilar a identidade social à imagem de si, para si e para os outros, Pollak (1992) assevera que um elemento escapa ao indivíduo nessa construção de si: o *outro*, pois

Ninguém pode construir uma auto-imagem isenta de mudança, de negociação, de transformação em função dos outros. **A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros.** Vale dizer que memória e identidade podem perfeitamente ser negociadas, e não são fenômenos que devam ser compreendidos como essências de uma pessoa ou de um grupo (Pollak, 1992, p. 5, grifo meu)

Assim, se a memória de um indivíduo está em confronto com a memória de um outro, a memória e a identidade (também forjada pelo ato de lembrar) são valores que geram conflitos entre as pessoas e entre grupos, em nível familiar ou político. Virgínia, por exemplo, colhe a memória da mãe sobre a morte dos avós em um trágico incêndio, essa memória é igualmente herdada, pois pertence a uma narrativa que não se refere apenas à sua vida física, visto que extrapola os limites de sua existência, mas, ainda assim, integra a história da personagem, pois ajuda a reestruturar suas origens. Entretanto, quando Virgínia compartilha sua memória, ela entra em conflito com a narrativa de sua irmã, Bruna, que invalida a história de Virgínia, e esse descrédito é aceito pela personagem uma vez que ela teve acesso a essa narrativa por intermédio de sua mãe, que se encontrava em grave estado psíquico.

Ainda no tocante à memória, há outro par passível de comparação: Laura e Paule. Para Laura, a memória restitui uma imagem perdida. É no passado, nas suas lembranças de si mesma, que a personagem se reconhece. Esse reconhecimento ocorre pela via da rememoração. No entanto, o ato de lembrar não pode ser totalmente dominado pela personagem, é quando Laura se depara com as lembranças que a fizeram adoecer, como o controle exercido por Natércio. Daí, então, a imagem volta a se quebrar e Laura retorna ao seu estado de loucura. A memória, nesse sentido, atua como a responsável por conceder frágeis momentos de lucidez à personagem, em que ela lembra de sua infância, de sua paixão por Daniel, de suas filhas. Paule age de maneira parecida, busca no passado as imagens perdidas no presente, tanto de si quanto de Henri. Porém, diferentemente de Laura, Paule pretende reviver o passado no presente, criando situações que emulam a vida passada do casal. Paule não se dá conta de que as mudanças empregadas pelo tempo não possibilitam esse retorno e, com isso, a personagem, presa em sua própria memória, não elabora outras formas de viver.

Em suma, no caso de Anne e Virgínia, a memória as afeta quer estejam conscientes disso, quer não. Laura, mesmo que reencontre sua imagem por meio da memória, esta também exige que a personagem recorde aquilo que a feriu. Quanto a Paule, embora tente se apegar a imagens e sentimentos que se transformaram com o passar do tempo, a realidade presente se impõe e exige que a personagem colha o agora. Portanto, o lugar da memória precisa, de algum modo, ser reinventado por essas personagens, quer seja por meio da compreensão (Anne), da fuga (Virgínia), da emulação (Paule), e, no caso de Laura, a morte intercepta qualquer possibilidade.

Todas as memórias são concebidas em determinada situação. A situação diz respeito ao contexto social e pessoal que cada personagem vivencia. Aproveito para levantar uma discussão que foi brevemente referida nesta dissertação: o tempo histórico é marcado em *Les Mandarins*; em *Ciranda de pedra*, ele é apagado. O efeito causado pela narrativa “enclausurada” de *Ciranda de pedra* é o de atar o leitor em problemas que são de ordem mais privada do que pública, como se a vida acontecesse no plano afetivo, sem que o plano social pesasse nas escolhas daquelas personagens. Logo, Telles não aborda diretamente temas como o universo do trabalho ou as questões políticas em curso. Os leitores estão de certa forma encerrados no universo de relações interpessoais que foi delimitado pela autora. Isso não quer dizer, porém, que esses assuntos não apareçam no enredo: está-se diante de uma família que pertence a determinada classe social e que comunga de certos valores morais; a autora não necessariamente ratifica esses valores, mas demonstra uma compreensão das personagens sobre eles. O trabalho formal, exercido ativamente por homens dentro da sociedade representada em *Ciranda de pedra*, por exemplo, não cabe a Conrado nem a Afonso. O tema do trabalho, portanto, está problematizado tanto com relação às mulheres (discutido anteriormente) quanto aos homens, ainda que de maneira indireta. Outro assunto que desponta é a sexualidade da mulher. Telles não cria personagens que se curvam aos ditames da época, isto é, mulheres afeitas ao lar, aos filhos e com desejo único de se casar. Exceto Bruna, e ainda assim essa personagem não preenche todos os “pré-requisitos de boa mulher” em uma sociedade do início de 1950. As demais personagens, por sua vez, são aquilo que “vem a calhar” (para utilizar uma expressão de Otávia), ou seja, Virgínia decide estudar e, se possível, lecionar, o que na época ainda causava espanto (Afonso é quem mostra essa “surpresa” com a escolha de Virgínia pelo trabalho docente); Otávia decide manter uma vida afetiva diversa, sem comprar a ideia de casamento, casa e filhos; Bruna, embora pareça a mais afeita aos “bons costumes” adere ao adultério. Nesse sentido, ainda que pouco evidentes na superfície do texto, todos esses temas estão ali quando se localizam, na obra, marcas de um período, mesmo que seja para romper com elas ou denunciá-las. Carlos

Drummond de Andrade (2009, p. 217), em carta enviada a Telles em 18 de fevereiro de 1952, reconhece: “a evolução da trama vai oferecendo quadros de costumes que dão à obra importância como documento social, sem entretanto lhe tirar qualquer de suas qualidades como obra puramente literária, isto é, obra de arte, válida por si mesma”. Em *Les mandarins* as questões morais são menos marcadas do que em *Ciranda de pedra*, o que é interessante porque, embora o tempo histórico não esteja evidente na obra de Lygia Fagundes Telles, a “moral da época” aparece com muita força, como o conservadorismo presente nas figuras de Natércio, Frau Herta e Bruna; os espantos de Virgínia diante da atividade sexual anticonvencional de sua irmã Otávia; a “pouca aptidão” das mulheres para o trabalho, uma vez que pertenciam à alta burguesia e que, ainda nesse período, havia uma forte crença de que o homem é quem sustentava a casa e seus integrantes (haja vista a mesada que Natércio fornece a todas as suas filhas mesmo depois de adultas, como se a manutenção do lar e dos entes fosse uma obrigação para o resto da vida deste homem); e a bissexualidade de Letícia.

Se na obra de Beauvoir essa moralidade conservadora é menos palpável, isso não quer dizer que ela inexistente em solo francês, muito pelo contrário, *O segundo sexo* tinha sido publicado recentemente, em 1949, portanto, as mulheres francesas estavam longe de se ver libertas dos estigmas sociais ou das exigências que interferiam em sua sexualidade. Contudo, cabe evidenciar essa diferença entre as obras. Enquanto, de um lado, Telles costura o enredo a partir de uma sociedade burguesa, conservadora e hipócrita, construindo personagens que flertam com esse mundo, Beauvoir mostra, utilizando um número igualmente delimitado de personagens, uma parcela da sociedade que é muito mais aberta, as personagens não veiculam premissas conservadoras (e quando o fazem é para contestá-las), as mulheres, sobretudo, têm um papel atuante e suas vontades são postas em jogo a todo momento, haja vista a aceitação (sem surpresa) da atividade sexual de Nadine, do caso amoroso de Anne, do relacionamento por interesse profissional de Josette com Henri, por exemplo. Se voltássemos à temática do outro, em *Les mandarins* esses indivíduos são aceitos<sup>19</sup> no que têm de melhor e de pior; em *Ciranda de pedra*, eles são “julgados”, pois a consciência que as personagens têm de suas situações está condensada em preocupações em nível interpessoal, sem que revelem algum entendimento de mundo, ou seja, para os viventes de *Ciranda de pedra* seu posicionamento diante do outro não implica em um posicionamento diante do mundo e dos valores que ele

<sup>19</sup> O sentido de aceito, aqui, não está sendo compreendido como um acolhimento condescendente, mas sim como uma demonstração, para além dos julgamentos que os personagens possam fazer a respeito uns dos outros, daquilo que cada um tem de horrível e de belo, dentro de suas complexidades individuais, as quais não podem ser explicadas ou completamente entendidas pelo outro.



veicula, é como se estivessem cegos para enxergar outra coisa que não aquela vida mantida por aquelas relações. Em *Les mandarins*, por sua vez, entender a forma de ocupar o mundo, logo, de ocupar um lugar na relação com o outro, é fundamental, talvez por isso o efeito causado no leitor seja de uma sociedade mais liberta de certos valores morais.

Se a diferença desponta em um aspecto, a semelhança aparece em outro. Nem Telles, nem Beauvoir abordam o ser humano pelo viés de sua natureza, se “bom ou mau”. Ambas tratam do humano em sua condição. Virgínia é filha de um adultério e é estigmatizada socialmente por isso. Luciana é mulher, negra e reconhece o alcance da sua atuação naquela sociedade. Laura enlouquece devido à condição que se instaura – seu desprezo por Natércio, sua paixão por Daniel, as condenações sociais que sofre ao escolher “abandonar a família”. Paule, diante de um empenho em resgatar o passado, sofre com as imposições de uma realidade presente – o desvanecimento do amor de Henri, sua dedicação a ele e o conseqüente abandono de uma possível profissão como cantora. Nadine, embora queira viver dias “menos tediosos”, está encerrada nesse momento do pós-guerra, sua juventude está atrelada a esse período e não há como fugir dele, mas ela tem de escolher como vai viver. Josette, em sua condição de mulher prostituída, ato que é alimentado por sua mãe, busca, dentro de seu tempo, afirmar-se como atriz, considerando que sua realização profissional seria mais vantajosa que uma realização amorosa. Assim, Telles e Beauvoir mostram que o ser humano depende de condições de todo o tipo para exercer sua liberdade, de lugar, de tempo, de origem, de entendimento sobre a civilização, o mundo e o outro.

Desse modo, posso supor, a partir da análise que realizo das duas obras a respeito deste tema, que o humano, para as autoras, não é livre à toda prova, sua situação delimita o alcance e o poder do exercício de sua liberdade. O tema da liberdade não se configura como um *motif* em nenhuma das duas narrativas. Todavia, tanto em *Ciranda de pedra* quanto em *Les mandarins* é possível se questionar a respeito das liberdades que estão sendo construídas, e não somente no que diz respeito a personagens mulheres, mas é a elas que dedico minha atenção.

Iniciemos com Luciana. Como mulher, negra, em uma sociedade que ainda faculta(va) aos negros um lugar menor, Luciana é cuidadora de Laura e empregada doméstica da casa de Daniel. Nesse limiar, a personagem desempenha duas atividades, uma ligada ao trabalho doméstico, outra a uma especialização. Esse olhar que Luciana tem sobre si mesma abre espaço para que a personagem valorize sua origem, ainda que a sociedade não reconheça esse valor. Luciana sabe que é livre para desempenhar outras atividades em outros lugares, inclusive lidando com outras funções para além de cuidar do lar. Diante de sua liberdade consciente, Luciana escolhe permanecer com Laura e Daniel, dedicando-se a tornar a casa um lugar melhor,

menos sinistro devido à loucura de Laura. A personagem exerce sua liberdade, apesar de sua escolha ter sido ficar atada, por anos, àquela família. Essa consciência que Luciana tem de suas possíveis saídas a faz sofrer ainda mais quando, diante de uma situação nunca imaginada (o suicídio de Daniel), ela percebe que perdeu tempo alimentando uma paixão vã: “Eu não queria nada, nem dinheiro, nem móveis, nem roupas, nada. Queria só uma palavra, anos e anos à espera dessa palavra. E ele morreu e não disse, podia ter dito ao menos... Não disse. Era um fraco, um covarde, ele não podia fazer isso comigo” (TELLES, 2009, p. 91). Luciana admite que seu plano de ficar com Daniel falhou e que, agora, teria que seguir, mesmo sem saber para onde. Mais uma vez o elemento da liberdade se apresenta: Luciana, diferentemente de Daniel, que, após decidir pela morte de Laura, comete suicídio, escolhe viver, embora saiba que terá de lidar com a dor e o sofrimento das lembranças de um amor perdido.

Aproveitando o gancho, Anne também escolhe pela vida a despeito de sua sensação de indiferença para com as coisas e as pessoas. A ideia da morte acompanha a personagem do início ao fim e, nessa investida entre viver e morrer, ela vai descobrindo formas de sentir o mundo, como é o caso de seu romance com Brogan. Para Anne não são colocadas situações limite que impliquem a renúncia de sua liberdade, por exemplo. Ela é um sujeito ativo, que entende sua função profissional, embora desacredite muitas vezes dela, não exatamente da ajuda que ela fornece aos outros atuando como psicóloga, criando para eles realidades pré-fabricadas, mas da ajuda que pode fornecer a si mesma. É como se o outro, para Anne, estivesse claro, como se conseguisse ler suas angústias e remediá-las, mas ela mesma fosse opaca e, ao mesmo tempo, óbvia. Anne tem a sensação de que cumpriu os pré-requisitos solicitados a uma família – casou-se, teve filhos, exerce determinada profissão –, mas ainda assim é infeliz. Nesse sentido, Anne vai em busca de entender como ser novamente feliz e descobre que sua felicidade está em sua liberdade de, entre a vida e a morte, optar por ouvir os vivos, ela mesma sendo uma parte desse outro que ainda sobrevive.

Se as semelhanças entre as obras fazem-nas conversar, as diferenças apontam para um direcionamento igualmente intenso na vontade de representação, pois, diante da trajetória dessas mulheres, de que maneira Telles e Beauvoir constroem essas representações e, com base nesses modos de representar, para que lugar as autoras apontam? Quais são os desvelamentos possíveis?

Em *Ciranda de pedra* o tema gira em torno de um conflito familiar em que uma menina chamada Virgínia, a protagonista, fala a respeito de sua vida íntima, no seio de sua família, e dos problemas suscitados por essas relações. Esse conhecimento da personagem começa em sua pré-adolescência e chega à idade adulta. Quem conta a trajetória da personagem é um

narrador em terceira pessoa que se aproxima dos sentimentos e pensamentos de Virgínia, dando-lhes voz. “O clima de desespero sentimental e de instabilidade emocional atinge os núcleos familiares burgueses da Pauliceia e tem como contrapartida, em Virgínia, um apego à indefinição sexual e à volubilidade nos afetos – sem direito a castigo ou prêmio” (SANTIAGO, 2009, p. 2013).

Em *Les mandarins*, o tema que orienta o enredo é o fim da Segunda Guerra Mundial e a vida que se apresenta diante deste cenário, em um universo de intelectuais da classe média que, após anos de resistência, tentam compreender a divisão política na França pós-guerra. Embora o livro apresente outros assuntos, e as personagens dialoguem a respeito de outros temas, às vezes mais particulares e individuais, a atmosfera gira em torno dos acontecimentos no nível social e político, quase sempre ofuscando essa divisão entre o particular e o público, o individual e o social. Beauvoir, ao mesmo tempo que outorga ao sujeito sua individualidade, solicita dele um posicionamento, ainda que seja resignar-se. Logo, todos parecem ter muito o que contar, tanto no que diz respeito à guerra quanto a si mesmos, aos seus desejos, às suas preocupações, aos seus anseios e às suas expectativas diante de um “novo tempo”. Beauvoir, para dar conta desta complexidade, cria duas vozes narrativas: a de Henri, em terceira pessoa, e a de Anne, em primeira pessoa. *Grosso modo*, a narrativa de Henri evidencia a maneira como a política francesa afeta sua vida particular, mostrando esse conflito entre o individual e o social, entre a figura pública e a privada. Henri deseja ser um escritor absolutamente livre, não quer “prestar contas” de suas escolhas particulares, mas enfrenta, além de sua própria consciência, a responsabilidade pelo alcance de seus atos e a influência deles na vida de outras pessoas, como Paule, Josette, Nadine e Lambert. Anne, por outro lado, parece empregar uma busca centrada em descobrir o sentido de sua vida, ela questiona seu posicionamento à sombra de Robert, bem como seu papel de mãe e psicanalista. Nessa busca por uma “identidade de meia idade” (em lembrança de como a personagem se sente, como alguém que já ultrapassou a juventude, mas que ainda não ingressou na velhice), Anne redescobre o amor e a impossibilidade dele ser um “motivo para viver”, ou seja, o amor não justifica sua existência, não serve como um sentido para sua vida, a personagem também reflete a respeito da velhice, da libido, do sexo e do alcance de sua atuação profissional.

*Les mandarins* expressa, portanto, uma jornada pessoal, política, social e intelectual na busca pelo entendimento do humano. Talvez por esse motivo não haja heróis nessa história; diante de cada narrativa, seja de Henri, seja de Anne, o leitor é convidado a tomar um posicionamento, a admitir os erros e os acertos das personagens, a gostar e a depois desgostar deles. Em *Ciranda de pedra* se torna quase “natural” tomar as dores de Virgínia, fazer dela uma

heroína, que, no fim, atinge algum tipo de “libertação” (também em função das supostas pistas metafóricas evidenciadas pelo narrador, como é o caso da libélula, ao final da narrativa). Se enxergada pelo viés de sua condição de nascimento, à qual foi submetida (filha de pais separados, com uma mãe em estado de loucura, sofrendo rejeição familiar por sua condição de bastarda), Virgínia poderia ser vista como alguém marcada pela insegurança gestada em tal ambiente, como uma menina que sofreu carência emocional em razão das circunstâncias familiares. Mas, se por um lado, é preciso reconhecer essas circunstâncias, por outro, é igualmente necessário admitir sua consciência, seu crescimento, sua transformação de criança inocente em jovem adulta, ou seja, é preciso considerar que, como defende Beauvoir, “para nos tornarmos éticos, precisamos fazer [...] [uma] escolha original. Temos de escolher o que queremos ser – não de uma vez por todas, mas repetidamente, ‘momento a momento durante a vida toda’” (KIRKPATRICK, 2020, p. 220-221). Telles cria uma aparente heroína cuja marca é não tomar consciência de si, embora essa pareça ser a sua busca, pelo menos à primeira vista. Essa falta de compreensão também ajuda a gerir a identidade de Virgínia; a narrativa aponta para as consequências de não se lançar um olhar inteligente sobre si (para aludir a uma passagem de *Memórias de Adriano* (2019), de Marguerite Yourcenar) e do quanto essa busca pode estar equivocada, sendo preciso rever o caminho. Beauvoir, por sua vez, não cria personagens que o leitor possa identificar como heróis, mas constrói uma narrativa em que essa humanização dos erros, dos acertos, do tédio, do medo, da morte e da vida, por meio dos questionamentos de cada personagem a respeito de si e dos outros, bem como da situação vivida, faz com que as personagens e os leitores encontrem possíveis direções nessa descoberta de quem se é e de quem se quer ser, ou seja, que de certa forma conciliem, ainda que de maneira conflitiva, o plano do imaginado com o plano da imaginação. Kirkpatrick (2020, p. 362) revela que “Beauvoir [...] achava heróis positivos ‘assustadores’, e livros com heróis positivos desinteressantes. Um romance [...] ‘é problemático’”. Não assevero, com isso, que *Ciranda de pedra* não trabalhe problemas igualmente complexos, apenas evidencio que são utilizados recursos diferentes quanto à escolha dos protagonistas e seus modos de habitarem o enredo. Em *Ciranda de pedra*, a protagonista, bem como as demais personagens, evidencia os equívocos de uma busca incompreendida, é como se fosse construída uma compreensão pelo negativo, ou seja, como não agir nessa busca sobre si mesmo.

Cabe discutir, brevemente, a reformulação de Lukács (2000) para o conceito de herói. É possível admitir que as personagens de *Ciranda de pedra*, sobretudo a protagonista, e as personagens de *Les mandarins* são heróis problemáticos e, se os dois enredos utilizam esse recurso, como explicar a diferença observada nos caminhos de Virgínia, Henri e Anne?

Para Lukács (2000, p. 82, grifo meu),

O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do **indivíduo problemático rumo a si mesmo**, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento.

O sujeito moderno problemático, em seu anseio pelo autoconhecimento, difere daquele que habitava às epopeias, pois a ele falta a “substância verdadeira” (Lukács, 2000, p. 30) dos grandes heróis do mundo grego. O romance, desse modo, constrói um homem em conflito com sua existência, que é solitária e fragmentada.

Essa solidão não é simplesmente a embriaguez da alma aprisionada pelo destino e convertida em canto, mas também o tormento da criatura condenada ao isolamento e que anseia pela comunidade. Essa solidão enseja novos problemas trágicos, o verdadeiro problema da tragédia moderna: a confiança. A alma do novo herói, envolta em vida mas plena de essência, jamais poderá compreender que sob o mesmo manto da vida não reside, forçosamente, a mesma essencialidade [...] Ela sabe disso, anseia por isso e encontra a si mesma, sozinha, no destino. **E no seu êxtase de ter-se encontrado mistura-se, numa chave elegíaca e acusatória, a tristeza do caminho que conduziu até ali: a decepção com a vida**, que nem sequer foi uma caricatura daquilo que sua sabedoria do destino proclamou com tão nítida clarividência, e cuja crença lhe deu a força para avançar solitária nas trevas. **Tal solidão não é apenas dramática, mas também psicológica, pois não é somente o apriorismo de todas as *dramatis personae*, mas ao mesmo tempo a vivência do homem que se torna herói** (LUKÁCS, 2000, p. 43-44, grifo meu).

Os protagonistas de *Ciranda de pedra* e *Les mandarins* se assemelham a heróis problemáticos quando, em sua solidão, buscam compreender a si mesmos. Todos estão empenhados, cada qual a sua maneira, em desvelar esse *eu* que parece apagado a seus olhos e, nesse caminho, misturam-se às suas angústias e tristezas. A diferença que repousa entre eles, no entanto, é que Virgínia, no papel de uma heroína problemática, embora percorra esse caminho solitário e conflitante do herói moderno, não cumpre com a “última lição” (o que, me parece, não retira a personagem dessa possível categoria), isto é, ela não se conscientiza da falta de sentido e da fragmentariedade do mundo. Sua fuga para uma viagem, no final da narrativa, lida por grande parte da crítica como uma tomada de consciência, me parece justamente o contrário: ela se perde na busca de si porque ignora sua existência enquanto indivíduo que também age sobre seu sofrimento. Sua solidão, que, vale dizer, foi imposta por rejeição na primeira parte da narrativa, não a impele ao encontro de uma possível profundidade de sua consciência sobre si, o que envolveria trazer à tona seus traumas e lidar com problemas de toda a ordem. O mundo de Virgínia, e sua compreensão sobre ele, está reduzido ao seu lugar de vítima das circunstâncias.

Lukács (2000, p. 180) defende que

ir até o fim em toda problemática implica levar a bom termo a consciência da fragmentariedade do mundo, estabelecer inapelavelmente como realidade última a ausência de sentido presente. Guindada à forma, essa ausência comparece como ausência, se bem que agora plena de sentido, porque envolvida pela forma de que ela é o conteúdo.

Os motivos pelos quais considero Anne e Henri como sendo heróis problemáticos repousam justamente nesse conflito do sujeito com o mundo, na sua busca conflitante por si mesmo, em uma falta de resposta que aponte um destino ou uma essencialidade pronta para ser integrada (ou consumida) aos personagens. Assim, considerando-se essa definição de herói problemático, explicitarei os caminhos percorridos por esses heróis demoníacos.

Vale mencionar, ainda, que Beauvoir mostra as contradições de suas personagens. Elas abandonam determinados posicionamentos, vinculados a certas situações, e assumem novas posturas, sem que isso pareça, ao leitor, algum tipo de hipocrisia ou de traição, como ocorre com alguns personagens de *Ciranda de Pedra*. Em *Les mandarins* fica evidente esse processo de transformação pelo qual os seres humanos passam quando, decorrido um tempo, sua percepção já não é mais a mesma, seja porque surgiu um novo cenário, que exige novas formas de reflexão, seja porque, naquele momento, a pessoa que avalia já não está mais em condições de assumir as mesmas posturas tendo em vista os próprios equívocos cometidos, como acontece com Henri em algumas passagens. Ao adotar essa estratégia, Beauvoir complexifica a imagem de herói, tornando muito mais difícil para o leitor eleger uma vítima ou um algoz em *Les mandarins* do que seria em *Ciranda de Pedra*, quando Telles faz de Virgínia a vítima de suas circunstâncias, visto que a menina não soubera, a tempo de se “proteger”, que “ela era o agente da separação na família e do distanciamento na discórdia” (SANTIAGO, 2009, p. 208), sem que, nesse romance, a protagonista tome consciência da implicação da sua “crise de afeto” (SANTIAGO, 2009, p. 208), de suas escolhas e das causas de seu sofrimento. A fuga para uma viagem sem rumo, como uma suposta forma de descoberta sobre si (que não é evidenciada na narrativa, pois trata-se de um final aberto), não demonstra algum tipo de conscientização. A pergunta que me faço ao final da narrativa é: se Virgínia ainda concebe os outros (e somente eles) como culpados de seu sofrimento; se, mesmo após anos de reclusão no internato, ela quis retornar àquela “família” a fim de ser finalmente aceita na ciranda e, ao perceber que aquilo não a satisfêz como supôs que seria, se ainda não sopesou de que maneira suas escolhas a conduziram até ali, que garantias há de que a viagem teria esse efeito “catártico”? De que, optando pelo afastamento (o segundo em sua história), ela conseguiria forjar para si uma identidade apartada de sua vida pregressa, uma vez que a construção da identidade está atrelada às memórias? Assim, embora não haja, de fato, garantias por detrás de nenhuma escolha, a

questão deixada em aberto no fim da narrativa de *Ciranda de pedra* é justamente essa fuga do eu contrastando com a ideia de um possível encontro, por um acaso, com esse eu. A solidão, ainda que seja um elemento necessário à reflexão, não foi suficiente para Virgínia. Em sua fase adolescente, foram anos de isolamento no internato. Nesse período, a personagem adentra o “subterrâneo da adolescência estudiosa, momento de pura negatividade na narrativa. Virgínia perde as balizas éticas. Duvida do que seja verdade e do que seja mentira. À porta do buraco, ela se contém e aprende a se calar” (SANTIAGO, 2009, p. 211). Essa fase se travestiu, igualmente, em uma espera pela aceitação, por algum tipo de vingança que contribuiria somente para que se afastasse ainda mais de si mesma; em sua dúvida entre o verdadeiro e o falso, a heroína problemática fica no meio de caminho, não reflete a respeito do que seria ético de seu ponto de vista, formulando para si uma possível saída consciente de seu estado. O encontro com o eu, nesse sentido, exige não só isolamento, mas um mergulho em suas profundezas, para ali enxergar o que se tem de pior e de melhor, a fim de, assim, elaborar possíveis respostas, do contrário, o reconhecimento não se efetua, nem por meio de uma viagem, de um retiro, de uma vingança ou de uma atitude resignada.

Outra diferença entre as narrativas é o emprego do tempo. Em *Ciranda de pedra*, o tempo é linear, somente uma voz narrativa aparece: esse narrador inicia na infância/adolescência de Virgínia e a acompanha até a fase adulta, ao término do romance. *Les mandarins*, por apresentar duas vozes narrativas, embaça a divisão temporal. Isso porque, por vezes, a narrativa de Anne retoma um tempo já lido na narrativa de Henri e vice-versa. Ou seja, é preciso que ambos os narradores digam a respeito de suas impressões particulares sobre os dias, meses, anos, e, para tanto, cada qual “toma para si o tempo que lhe cabe”. Por exemplo, a narrativa de Henri inicia no Natal de 1944, a de Anne coincide, em seu começo, com essa mesma data. Com o avançar da história, esses tempos deixam de ser coincidentes e se misturam. No capítulo em que Henri e Nadine viajam para Portugal, o leitor chega até o retorno da personagem a Paris, mas, ao iniciar a narrativa de Anne, esse leitor percebe que o tempo regrediu, está-se, agora, junto com Anne e suas sensações de ter a filha longe de si, de estar sozinha com Robert, até que se atinge (ou se ultrapassa), uma vez mais, a temporalidade do narrador em terceira pessoa (lembrando que a narrativa de Anne é em primeira). Esse embaçamento temporal, como se Beauvoir quisesse criar uma dupla temporalidade dentro de um mesmo tempo, além de exigir do leitor mais atenção, relega a ele mais “elementos de tempo”, ou seja, se a proposta fosse sempre contínua, se não houvesse esse regresso, o instante em que Henri narrasse poderia ser tomado por “verdadeiro”, visto que a narrativa de Anne não retomaria elementos já contados por Henri, mas a proposta é justamente retomar, embaçar a

temporalidade e, com isso, as impressões que o leitor vai criando a respeito de uma e de outra personagem. É possível que esse recurso auxilie na complexificação desses heróis problemáticos, visto que, de um lado, se tem as impressões dos conflitos de Henri e, de outro, dos de Anne.

Uma outra diferença é o movimento cíclico observado em *Les mandarins*. Isto é, os mesmos questionamentos que atormentavam Henri no início da narrativa, voltam ao final, com sua iminente partida para a Itália. Esse retorno às mesmas angústias não quer dizer que a personagem tenha permanecido a mesma, Henri mudou, seus posicionamentos já não são os mesmos, mas seu conflito entre o papel desempenhado em sua vida político-social e particular permanece, revelando ao personagem sua identidade, o modo como escolheu ser/viver: um escritor politicamente engajado. Henri elabora essa conclusão, não que ela seja confortável ou até mesmo uma perspectiva de dias “contentes”, quando decide permanecer em Paris e, novamente, ingressar no jornalismo, função que havia abandonado terminantemente ao sair de *L’Espoir* em defesa de uma orientação e prática política, ao mesmo tempo em que se dedica a sua literatura. Henri, portanto, toma consciência de si.

Esse movimento é o mesmo observado na narrativa de Anne, ela começa sua história indagando a respeito da morte, do sentido da vida, do alcance de sua profissão e de sua atuação como mãe. Ao final, quando assevera que todos os sentidos a abandonaram e que, naquele momento, restou somente o vazio, ela volta a se perguntar sobre a responsabilidade de sua morte na vida das pessoas que a rodeiam: filha, neta, marido, amigos. Ao questionar o sentido de sua existência, Anne conclui que é preciso viver os dias e acreditar que, de algum modo, as pessoas podem salvar um pouco cada momento, garantindo, senão uma existência feliz, dias em que ela conseguirá respirar, escutar, falar. Anne, assim como Henri, elabora uma conclusão sobre como continuar existindo, ainda que a vida continue sendo-lhe estranha, pesada, fluida, fragmentada e triste.

Portanto, é diante de todo esse construto ficcional que as personagens mulheres, ao lidarem consigo mesmas e com os outros, constroem seus eus. Na sequência, analisarei mais detidamente as representações das mulheres de *Ciranda de pedra*.



## 2.1 AS MULHERES DE *CIRANDA DE PEDRA*

*é preciso amar o inútil. Criar pombos sem pensar em comê-los, plantar roseiras sem pensar em colher rosas, escrever sem pensar em publicar, fazer coisas assim, sem esperar nada em troca. A distância mais curta entre dois pontos pode ser a linha reta, mas é nos caminhos curvos que se encontram as melhores coisas* (TELLES, 2009, p. 135).

O enredo de *Ciranda de pedra* é composto por um número expressivo de mulheres. Ao todo, participam ativamente da narrativa sete mulheres: Virgínia, Luciana, Laura, Bruna, Otávia, Letícia e Frau Herta. Claro que, além delas, aparecem outras personagens, como Margarida, amiga de Virgínia no tempo em que morava na casa de Daniel; as freiras do internato e as meninas que o frequentavam. No entanto, tais personagens não participam de maneira ativa do enredo, elas desempenham um papel quase figurativo na história, por isso, não serão analisadas de forma detida nesta dissertação.

Nas próximas seções que compõem este subcapítulo, analisarei as sete mulheres mencionadas no que diz respeito às imagens construídas na narrativa, tentando observar de que maneira esses femininos foram representados no plano do imaginado e como as próprias personagem forçam (e *se de fato forçam*) as barreiras dessas representações, buscando as imagens que criam de si mesmas para entender qual é o efeito disso na construção das representações de mulheres que vão compondo o enredo de *Ciranda de pedra*.

### 2.1.1 Virgínia

*Depois ela prosseguiu sozinha pelo estreito caminho de sombra [...]. Ainda ouviu o grito do pássaro rompendo a quietude [...] Era apenas um som anônimo, perdido na tarde* (TELLES, 2009, p. 200).

Personagem principal da narrativa, Virgínia é apresentada em duas fases: criança/adolescente e jovem/adulta. Na primeira parte da história, acompanhamos uma menina excluída dos meios onde gostaria de estar. Tal rejeição faz com que Virgínia se imagine nessas situações, criando para si realidades tangenciais à sua. Nem sempre essas imagens de si mesma são alegres, mas, em todas, há o elemento da aceitação. Por exemplo, quando Virgínia se imagina morta (claramente uma imagem descontente, uma vez que é o limite de uma não-existência) vê todos aqueles de quem gostaria de obter atenção aos pés de seu caixão lamentando e chorando sua morte. A morte, nesse sentido, cumpre o papel de revelar aos outros uma Virgínia com todos os atributos de qualidade que ela gostaria de ver reconhecidos. Essa passagem da morte, mesmo que breve, faz com que Virgínia dobre-se sobre si mesma, pois ela não está, de fato, revelando aos outros suas qualidades, mas a si própria, porém, embora o leitor

perceba esse movimento, a personagem foge dessa tentativa de autoconhecimento. Assim, quando o leitor faz a pergunta “Quem é Virgínia?” entra junto com a heroína problemática em um processo de descobrimento do eu; questão que, ao final da narrativa, ainda não estará resolvida para a própria personagem.

As certezas que Virgínia tem sobre si são frágeis, o que pode ser considerado normal na primeira parte da narrativa, afinal trata-se de uma menina ingressando na adolescência e que enfrenta todas as dúvidas típicas desta fase, como o desejo por correspondência amorosa. Todavia, sua constante comparação com Otávia acentua seu sentimento de não pertencimento, pois, por comparação, ela sempre exige de si aquilo que ainda não é, ou até mesmo o que não está ao seu alcance ser, como ter os cabelos de sua irmã. Assim, ela não consegue prestar atenção, diante dos momentos que vivencia, no que vai sendo e construindo em suas relações. Sobretudo na primeira parte, Virgínia parece cega para o presente e para a realidade que a circunda (plano do imaginado), indo sempre em direção ao que gostaria de ser, isto é, atribuindo um sentido ativo para sua imaginação (plano da imaginação). Esse resgate de si mesma pela sua vontade imaginativa perdura na segunda parte, mas de forma diferente.

Na primeira parte, Virgínia gostaria que seus sentimentos por aquele grupo fossem validados, por isso imagina-se sempre satisfazendo exigências que pensa precisar preencher a fim de caber naquele espaço. Na segunda, Virgínia reluta em reconhecer que os mesmos sentimentos permanecem ali após anos, assim, o plano do imaginado e o plano da imaginação novamente entram em conflito, contudo em uma orientação contrária à da primeira parte, uma vez que, agora, a realidade parece ser a caixa de ferramentas na qual Virgínia busca compreender a si mesma. Talvez por isso, o leitor possa interpretar que Virgínia caminha em direção a uma mudança, a uma certa emancipação dos laços que antes a prendiam, quando, na verdade, está tão enredada neles quanto esteve no seu passado de menina, mas, agora, adota uma atitude de negação, não mais numa tentativa de validação de seus sentimentos e suas elucubrações. Nos dois momentos da narrativa, porém, Virgínia não tenta entender por que sente o que sente, ainda que essa heroína busque, tortuosa e angustiadamente, por um caminho que leve a si mesma.

Essa imaginação ativa da personagem, principalmente na primeira parte, age no sentido de sempre colocá-la como vítima das situações. A fim de explicar esse posicionamento, recorro à fala da Irmã Mônica, a quem Virgínia se apegava e, de início, faz confissões assim que adentra o internato (momento de transição, negação e abandono na vida da personagem): “Minha Virgínia, você é muito dramática, sem querer exagera, culpa da sua imaginação! As coisas não são bem assim como você diz” (TELLES, 2009, p. 105). Virgínia não só exagera em suas

leituras como também não é capaz de realizar nenhuma outra, ou seja, não considera olhar por outro viés que não somente aquele que a faz sofrer e que a torna vítima das circunstâncias, visto que não reconhece seu papel de agente.

Virgínia, no momento de sua saída do internato e ao se olhar no espelho, ainda não distingue suas próprias particularidades, pois, se a medida de sua imagem não está voltada a uma comparação com Otávia, concretiza-se na figura de Daniel, quando percebe que seus olhos são os olhos dele, embora o tempo tenha suavizado a expressão e as características desse pai nunca assumido.

Virgínia escovou os cabelos para trás e passou uma fita elástica em volta da cabeça. O rosto oval ficou completamente descoberto. “Bonita?”, perguntou a si mesma. Os cabelos, de um tom castanho profundo, chegavam-lhe até os ombros. Levantou-se ensaiando um penteado alto. E fixou-se nos olhos, sombrios demais para a boca adolescente, de cantos ligeiramente erguidos. “Gazela é um bichinho de pernas compridas e olhos graúdos assim como os seus”. Daniel dissera. “Assim como os meus”, ele deveria ter dito. O tempo incumbira-se de suavizar-lhe os traços e agora ali estava refletida no espelho a delicada imagem de uma moça sorrindo de si mesma na tentativa de reconstituir a antiga expressão da meninice. Onde se escondera o rostinho anguloso, agressivo?  
– Libertei-me (TELLES, 2009, p. 107-108).

Ao leitor é facultada a dúvida: de quê? Virgínia (nem o narrador) não contextualiza a que se refere quando pensa que está liberta. O leitor, no entanto, tem a impressão de que a personagem está equivocada. Nesse mesmo intervalo de páginas, Virgínia ainda duvida de seus atributos de beleza “‘Bonita’, perguntou a si mesma” (TELLES, 2009, p. 107). Se Virgínia não se libertou nem do outro, nem de si mesma, pois não consegue reconhecer suas próprias qualidades e defeitos, de que exatamente a personagem estaria, então, liberta? Ou essa seria somente uma forma de Virgínia convencer-se de que abandonaria o passado ao sair do internato e retornaria à casa de Natércio “liberta”? Virgínia apresenta uma resposta quando deseja se convencer de que não guarda mais sentimentos com relação àquela família. No início da segunda parte, que começa na saída de Virgínia do internato, a personagem cria uma imagem de si que diverge daquilo que vai sendo evidenciado por seus sentimentos. Explico: Virgínia imagina que, neste momento, está emancipada das pessoas que antes a machucavam por ter se afastado fisicamente dessa ciranda, assumindo que agora tudo estaria diferente – Bruna casada com Afonso e com uma filha no colo, Otávia como artista plástica, Leticia sendo uma tenista famosa e Conrado morando longe. Assim, ao sair do internato, a personagem imagina-se apartada dessas pessoas e quer acreditar não nutrir mais nenhum sentimento por elas. Contudo, os sentimentos de Virgínia transbordam, ainda que a personagem tente contê-los ou arranje justificativas para seu sentir, denunciando quão díspar é aquilo que de fato experimenta, no

plano do imaginado, e o que deseja experimentar, no plano da imaginação, sendo que o primeiro, o experimentado, ou seja, o já imaginado pela autora e narrado pela voz onisciente que acompanha Virgínia, domina o segundo, a imaginação daquilo que gostaria de sentir.

A questão que se coloca é: como Virgínia saberia o que fazer de seus traumas se, primeiramente, não se conscientiza deles? A sua busca para fora de si mesma restringe seu entendimento a respeito de sua própria história. Nesse sentido, a personagem não consegue enxergar para além de seu próprio olhar. Isto é, o que vivenciou está colado às suas impressões juvenis: a Virgínia menina, embora tenha crescido, ainda permanece quase a mesma pessoa, crente de que seus problemas são responsabilidades dos outros, ou seja, de que sua história foi (e está) escrita pelas escolhas de sua mãe, de seu pai biológico, de Natércio e, evidentemente, do grupo que, de seu ponto de vista, sempre a rejeitou. Mas até que ponto Virgínia não rejeita a si mesma e até com mais intensidade do que os outros a rejeita? Em toda a primeira parte da narrativa e avançando para a segunda, acompanhamos a necessidade de aceitação da personagem sem que ela se aceite e sem que perceba o quanto pratica uma autorrejeição e, com isso, passa a entender-se cada vez menos e a sofrer cada vez mais. Vejamos uma passagem em que Virgínia, já interna na escola há mais de dois anos, fica radiante com a notícia de que Conrado se mudaria para a chácara da avó de Afonso e que, com isso, estaria longe de Otávia:

A alegria que sentira quando soubera que Conrado ia se mudar, “Ofélia, Ofélia, ele agora está longe dela!”, exclamara abraçando a companheira de quarto. Revia-se com extraordinária lucidez correndo alucinada pelo pátio, apertando a carta no bolso do avental, “ele está tão longe dela quanto de mim!” (TELLES, 2009, p. 103).

Assim, a fuga de Virgínia para o internato não resolve os velhos e infantis ressentimentos para com o grupo, mesmo tendo decorrido anos. Apesar de reclusa, Virgínia não renegava as cartas que recebia, pelo contrário, lia tudo como se ainda fizesse parte daquilo, e de fato fazia uma vez que não rompeu com esses laços, embora tenha decidido manter distância física.

Além do movimento imaginativo ser distinto na primeira e na segunda parte do livro, o elemento da comparação também deixa de ser evidente na parte II. Após sua estada no internato, e o longo tempo de maturação de suas ilusões a respeito de seus pares, ao retornar para perto deles, Virgínia inverte o sentido da comparação, tornando-se o foco comparativo, ou seja, está voltado para ela o centro das atenções, deixando, assim, de se sentir menos desejada que Otávia. Nesse instante, Virgínia depara-se com seus próprios atributos de beleza, os quais a diferenciam de sua irmã. Interessante observar que esse autoconhecimento e reconhecimento ocorre somente após os outros apontarem suas qualidades: “– E que bonita que você está! Meu Deus,

parece até um milagre! [...] – Impressionante como ela mudou, não? – observou Afonso refestelando-se no braço de uma poltrona. – E dizem que é uma jovem cultíssima, sabe não sei quantas línguas...” (TELLES, 2009, p. 114). Nesse sentido, algumas questões permanecem abertas: qual é a legitimidade desse autoconhecimento se dependente e tão pouco crítico ao olhar do outro? Afinal, Virgínia se conhece de que maneira? Qual é a qualidade desse reconhecimento? Se o autoconhecimento está ligado a um “conhecimento de si mesmo, das próprias características, sentimentos, inclinações etc.” (Houaiss, 2020), pode-se admitir que Virgínia não se conhece suficientemente, uma vez que esse saber sobre si mesma decorre de um olhar que o outro lança para ela, é o outro quem a adjectiva; a personagem, porém, somente concorda com as impressões alheias, tomando-as como verdadeiras, afinal coincide com aquilo que Virgínia gostaria de enxergar (e que enxergassem) nela. Assim, o que está travestido de um “autoconhecimento” parece ser algum tipo de condescendência, no sentido de que a personagem cede às impressões de alguém, seja por medo de uma nova rejeição, seja por convir com um ponto de vista que ela gostaria de que fosse verdadeiro.

A luta de Virgínia, portanto, não é apenas pela aceitação dos outros, mas pela própria aceitação de si. Sua rejeição, nesse sentido, é particular: ela se autorrejeita desejando, no entanto, ser acolhida por suas particularidades – que mal conhece. No entanto, não se pode negar que a exclusão está presente, faz parte das circunstâncias vividas pela personagem, no sentido de que Virgínia é uma menina repelida dos espaços onde gostaria de estar, sobretudo na primeira parte e no que diz respeito aos passeios de suas irmãs. Avançando para a segunda parte, percebe-se que, quando decide estudar em tempo integral, retirando-se para o internato, é igualmente excluída dentro da nova escola, por ser filha de pais separados, o que fere a moral e os bons costumes da época e de um catolicismo compulsório numa instituição voltada a formar jovens igualmente religiosas. Uma das freiras, Irmã Flora, chega a admitir que Virgínia tinha “‘olhos de quem já viu coisas terríveis’ [...] ‘E é filha de pais separados, houve muito escândalo’, pensavam todas. ‘Foi aceita como uma exceção, um caso especial. Não pode participar das regalias a que as demais têm direito’” (TELLES, 2009, p. 106). Irmã Clara achava Virgínia dissimulada e, de fato, a personagem revela que, passado o momento inicial de desespero e tentativa de se encontrar naquele lugar, sentia “indiferença por aquela comida neutra, por aquelas hóstias neutras, por aquelas mulheres neutras, que pareciam antigas mortas esquecidas de partir” (TELLES, 2009, p. 106-107). Virgínia afirmava ter o coração cheio de ódio e vazio de fé.

Como essas experiências de exclusão, desde a infância, formaram Virgínia? Qual é leitura que essa menina/jovem (considerando as duas partes da narrativa) faz dessa experiência?

Antes de chegar a uma conclusão precipitada, cabe continuar a análise da personagem nas duas partes que compõem a narrativa.

Na primeira, Virgínia vai escapando de sua realidade pelo “faz de conta que” – faz de conta que a mãe melhorou, faz de conta que é aceita e querida por todos, faz de conta que Conrado corresponde aos seus sentimentos. Esse “faz de conta” ajuda Virgínia a suportar sua realidade de menina. Porém, essa evasão da realidade por meio de sua imaginação não é completa, pois, desfeito seu frágil “faz de conta que”, sua vida a chama com ainda mais força. Na segunda parte, é bem menos intensa a presença da imaginação como recurso de fuga da realidade, uma vez que a personagem busca negar seus sentimentos e se entrega a essa “realidade mais dura”, fora de uma correspondência com aquilo que deseja, embora continue desejando, ainda que não admita isso. Virgínia preocupa-se, nessa altura, em enxergar, dessa vez sem o véu de uma imaginação que ela mesma adjetiva como “sonhadora”, seus pares, numa tentativa de entrega total à realidade de que, antes, ela buscava escapar.

Ao retornar ao tempo do internato, que é o divisor entre uma etapa e outra da vida de Virgínia, percebe-se que foi quase um ritual de preparação para seu retorno à ciranda que, antes, a excluía. Isso fica evidente quando admite que seu empenho nos estudos estava voltado a superar suas irmãs, consideradas medíocres neste aspecto: “E se estudei tanto, não foi por virtude, mas por pura **agressão**: minhas irmãs eram alunas medíocres” (TELLES, 2009, p. 106, grifo meu). A pergunta que permanece aberta (e que a personagem não elabora) é: agressão a quem? Virgínia parece não perceber que essa agressão está voltada para si mesma, na medida em que sua inteligência não é, necessariamente, motivo de sofrimento para aqueles que ela deseja “agredir”. Seu desejo de estudar, uma vez voltado para o outro, deixa de ser um valor para ela, perdendo-se, novamente, nessa sua busca por si mesma.

Assim, essas experiências de exclusão são lidas por Virgínia na chave do ressentimento, até mesmo de uma certa vingança, a qual se concretiza no seu retorno para a ciranda, quando, ao ser finalmente aceita por ela, e consciente de suas escolhas, vai se deixando consumir por essa realidade, traindo a irmã (Bruna), alimentando os sentimentos de Letícia, mas sabendo que os seus para com ela não eram verdadeiros. Todavia, Virgínia, ainda assim, não encontra o sentido que buscava, não se compreende melhor e tampouco entende seu lugar no mundo. Portanto, a personagem sai quase como entrou: sem respostas e sem caminhos que orientem o sentido de seu existir.

Em suma, o movimento que se efetiva na narrativa entre os planos do imaginado e da imaginação está no fato de que Virgínia ora atribui um sentido ativo para o ato de imaginar, a fim de escapar do já imaginado, que corresponde à realidade criada pela autora, inclusive no

que diz respeito aos aspectos físicos da personagem, os quais Virgínia não pode simplesmente rejeitar ou esconder, ora aceita entregar-se a esse plano do imaginado, mas sem reconhecê-lo de fato, uma vez que seu olhar está consumido pelas impressões de sua imaginação, impressões essas que Virgínia não alcança.

Nesse movimento, observa-se que, seja evadindo para uma imaginação que a consola ou perturba – recurso utilizado com frequência na primeira parte do livro –, seja negando seus sentimentos e aproximando-se do real numa tentativa de ser consumida por ele – recurso que pode ser encontrado na segunda parte –, nenhuma das duas tentativas a aproxima de um entendimento de seus traumas e suas angústias. A última investida da personagem por essa busca de si mesma está na decisão de viajar sem um destino certo a fim de ir se descobrindo no caminho, sendo este sempre incerto. Difícil saber se esta será mais uma tentativa frustrada ou não, mas é certo que a procura por respostas não está nos lugares por onde passou (ou passará) – a casa da Daniel, de Natércio, o internato, o retorno ao grupo que admirava –, mas na qualidade de seu pensamento sobre si mesma, seria preciso que Virgínia quisesse aprofundar-se em questões tão somente suas para, assim, compreender-se. A impressão final, quando a jovem deixa Conrado e prossegue “sozinha pelo estreito caminho de sombra” (TELLES, 2009, p. 200), é que, esteja onde estiver, Virgínia carregará o peso de suas memórias e seus traumas e que, sem conscientizar-se deles e do seu papel de agente, seu empreendimento na busca por si mesma será sempre frustrado, ainda que consiga estabelecer um sentido, um motivo que, aparentemente, justifique sua existência.

### 2.1.2 Luciana

*eu tinha esperança de que um dia viesse a me amar, por que não?! [...] ele não se envergonharia de mim, uma **negra** disfarçada e sabendo tanta coisa... Por que não?*  
(TELLES, 2009, p. 89, grifo do original)

A personagem Luciana é a empregada doméstica “mulata” (como Virgínia a identifica) da narrativa. Ela cuida da casa de Daniel e, por consequência, de Laura, mulher de Daniel, a qual apresenta um quadro de loucura cada vez mais grave. Pelo que é possível depreender de seu discurso, Luciana, antes de cuidar de Laura, trabalhava em um asilo e, durante esse período, aproveitou para estudar. Não se sabe ao certo como conheceu Daniel e quando, exatamente, começou a ocupar-se de Laura, se antes ou depois da internação no sanatório.

Virgínia enxerga a empregada como alguém que se esforça para parecer branca:

Luciana abriu o armário, tirou de dentro um vestido e afrouxou-lhe o laço da cintura. Seus movimentos não tinham a menor pressa. “Assim de costas parece branca”,

conclui Virgínia fixando o olhar enviesado nos cabelos da moça. Eram lustrosos e ligeiramente ondulados, presos na nuca por uma fivela. Na fivela estava pintada uma borboleta vermelha (TELLES, 2009, p. 17).

Voltou-se para a empregada e ficou a observá-la. Trabalhava sem parar mas estava com o avental sempre limpo e os cabelos penteados. Tudo podia estar em desordem, mas ela continuava com aquela cara lisa (TELLES, 2009, p. 27).

Luciana, porém, admite esforçar-se para parecer suficiente a Daniel, o que não implica na vontade de um embranquecimento. Assim, a personagem contraria as impressões da época, formulando para si outra representação e rejeitando, portanto, a imagem que lhe é comumente oferecida. Segundo Rago (2018, p. 589), “as trabalhadoras pobres eram consideradas profundamente ignorantes, irresponsáveis e incapazes, tidas como mais irracionais que as mulheres das camadas médias e altas”. Luciana, porém, enxerga-se com outros olhos, ela é consciente de sua capacidade intelectual, quando se compara (positivamente) a Laura, é capaz de afirmar sua decência moral. Contudo, as impressões de Virgínia, reveladas pelo narrador e direcionadas a um “imaginário de elite”, colocam Luciana como alguém que carrega alguma nódoa impregnada na cor de sua pele.

Diante do quebra-cabeça lygiano, não se sabem grandes detalhes do período que antecede a estada de Luciana como empregada da família. De qualquer forma, é revelado ao leitor seu desejo de surpreender Daniel, seja por seu conhecimento, seja pelos “milagres” que realiza em prol da família com o dinheiro dado por ele. Fato é que Luciana alimenta um amor (não correspondido) por Daniel. Nessa ciranda de sentimentos, Luciana ama Daniel que ama Laura; e o que permite a manutenção dessa “realidade” criada por Luciana é sua própria imaginação.

A suposição de Virgínia de que Luciana ama Daniel e de que seu objetivo último era ficar ao lado dele é confirmada quando Luciana, após a morte de Laura, vai ao encontro de Virgínia, na casa de Natércio, e conta-lhe a verdade sobre seu passado: sua verdadeira paternidade – Daniel –; a morte induzida de Laura (eutanásia); e, por fim, o suicídio de seu pai biológico. Nesse momento, Luciana revela sua escolha individual de ter permanecido onde estava, de ter aceitado a condição na qual se encontrava, e relata os motivos de ter ficado tanto tempo naquela casa ainda que nutrisse um desprezo por Laura e Virgínia, pessoas de quem cuidou por anos:

Todos esses anos fiquei lá por causa dele. Tinha ódio dela [Laura], de você [Virgínia], de tudo. Mas ia ficando e ficaria o resto da vida sem pedir nada, sem querer nada, que me deixassem perto dele, servindo a ele. – Fungou apertando a boca num ricto doloroso. – Todos esses anos cuidando dela para que parecesse menos louca, eu não queria que ele sofresse e então ficava arrumando as coisas, fazia milagres com o dinheiro que me dava para que a comida fosse um pouco melhor, para que tivesse um



pouco mais de conforto... Ele sabia de tudo e era bom pra mim, tão bom que, no fundo do coração, eu tinha esperança de que um dia ainda viesse a me amar, por que não?! Seu rosto se contraiu como um pedaço de papel a ser queimado. – Você sabe o quanto eu o amei, você sabe. Fiquei tão feliz quando você veio para cá, pronto, pensei, agora a mãe será internada e eu posso ficar com ele para mim, por que não? Estudei, passei anos estudando naquele asilo, sei mais do que sua mãe sabia, ele não se envergonharia de mim, uma *negra* disfarçada e sabendo tanta coisa... Por que não? (TELLES, 2009, p. 89)

Interessante perceber essa insistência da personagem pela pergunta “Por que não?”, é como se ela mesma soubesse da existência de um “porque não”. Nenhum dado de seu mundo real, ou seja, do mundo imaginado pela autora e contado pelo narrador, apontava na direção desejada pela personagem. Assim, sua imaginação, sua necessidade de dar vida a esse amor, criou uma Luciana capaz de, mesmo com todas as circunstâncias externas, estar ao lado de Daniel, amar e querer ser amada por ele. Nesse sentido, e levando em consideração a Luciana de seu imaginário, temos uma construção outra desse feminino, no que diz respeito a essa personagem: uma mulher livre para escolher a quem amar e servir, esperando colher, desse amor, a reciprocidade. Quando Luciana não aceita as coisas de Laura oferecidas por Daniel, revela que seu desejo não era *ser* “dona Laura”, mas ocupar o coração de seu amado sendo ela mesma: Luciana, uma mulher negra e estudada.

Luciana é uma mulher que conhece a posição que ocupa dentro daquela sociedade. Ela sabe a respeito dos preconceitos raciais. Nesse sentido, não seria verdadeiro encerrá-la como vítima de Daniel, normalmente categorizado como homem branco e heterossexual que usufrui de Luciana até o fim. Além dessa análise ser um tanto “vitimista”, retira da personagem o peso de suas escolhas. Luciana é igualmente agente e vítima de sua imaginação. Afinal, por mais escassas que fossem, ela tinha alternativas de não permanecer naquela casa sem receber salário nem o amor que tanto desejava; suas ações não a conduziram, como imaginou que seria, a seu “final feliz”. Portanto, é Luciana quem decide ficar, embora saiba do estado de coisas estabelecido naquele lugar: Laura é mulher de Daniel, que é o tio/pai de Virgínia e que tem pela empregada um apreço que ultrapassa o servilismo (o que fica evidente na carta deixada antes de cometer suicídio). Conforme Luciana conta:

– Ele planejou tudo tão bem. Deixou um bilhete como que se desculpando por não ter podido me amar. E me fez presente de móveis, roupas, Luciana, minha amiga, não tenho dinheiro mas há os vestidos dela, os objetos, fique com o que quiser... Ao *seu* paizinho deixou apenas duas linhas e nem era preciso escrever mais, “Entrego-te Virgínia porque acima de tudo confio no seu espírito cristão” (TELLES, 2009, p. 90, grifo do original)

Claro que o tema da liberdade das mulheres é muito mais abrangente e toca em arestas sensíveis, como a do trabalho, seja ele doméstico ou não. Aqui, porém, no caso desta

personagem, parece forçado querer discutir nesses termos. Luciana era uma mulher que desempenhava duas atividades de trabalho – uma voltada para a manutenção do lar, como empregada doméstica (profissão até hoje exercida quase exclusivamente por mulheres); outra como enfermeira de Laura, atividade que exige alguma especialização, contrastando, portanto, com o estereótipo do tipo de emprego “naturalmente” disponível para uma mulher pobre e não branca. O valor concedido por Luciana a seus dois ofícios estava atrelado ao reconhecimento de Daniel. Isto é, ela queria poder ser amada por Daniel, concedendo a ele, por tempo indefinido, o cuidado que já manifestava, além de reconhecer que poderia acompanhá-lo em sua vida social uma vez que havia estudado e saberia comportar-se de acordo com os costumes daquela sociedade até então fechada para ela.

Quando Daniel liberta Laura de seus sofrimentos terrenos, cometendo eutanásia, e logo após se suicida, Luciana se vê “livre” de um amor que não aconteceu. E então, depois de revelar toda a verdade para Virgínia, vai em busca de uma outra vida, em outro lugar. O que mostra que as possibilidades de saída estavam postas desde antes, mas a personagem somente consegue libertar-se de sua própria imaginação a respeito de uma possível relação com Daniel quando este morre. Como o leitor não acompanha mais Luciana, afinal sua história termina com sua saída da casa de Natércio debaixo de chuva, não tem como saber quais caminhos foram percorridos pela personagem a partir daí. Contudo, é possível admitir que essa personagem, mesmo na última cena, faz uso de sua liberdade (limitada) de escolha, visto que, embora Virgínia queira ficar com Luciana após descobrir toda a verdade, esta decide seguir sozinha, mesmo sem saber para onde iria.

Fomentando uma comparação entre Virgínia e Luciana, percebe-se que Luciana exerce sua liberdade de maneira mais incisiva pois o autoconhecimento que tem de si é qualitativamente melhor se comparado ao de Virgínia. Em nenhum momento, Luciana deseja obter atributos de Laura, ou seja, ela não se rende a uma comparação com Laura no sentido de buscar na outra aquilo que parece lhe fazer falta. Pelo contrário, Luciana consegue enxergar suas próprias características e valorizá-las. Essa, inclusive, é a maneira pela qual ela acreditou que conseguiria conquistar Daniel; porém, se a sua investida amorosa foi falha, a qualidade de seu autoconhecimento não. O seu reconhecimento como mulher, negra e de certa beleza e inteligência é tão sólido que, quando encontra Virgínia pela última vez, fornece uma lição para a menina: “Meu pai era preto e minha mãe era branca. Fiz de tudo para tirar meu pai de mim, tudo. E não adiantou, ele está nos meus cabelos, na minha pele, no meu sangue... Essas coisas a gente tem que aceitar” (TELLES, 2009, p. 88). E Luciana aceitou. Não só aceitou como

reconheceu aquela parte como distinta, enxergando que, embora, para a sociedade, ser negra fosse um demérito, ela era um sujeito que merecia ser valorizado para além da cor de sua pele.

À Virgínia falta esse reconhecimento e essa aceitação que poderiam gerar mudanças em seu comportamento frente às escolhas que faz. A sensação de que a vida de Virgínia é conduzida pelos outros e pela maneira como eles se relacionam com ela torna-se mais premente por causa dessa ausência de um conhecimento sobre si. Claro que, nessa investida, as personagens não descobrem somente coisas bonitas sobre si mesmas. Luciana, por exemplo, teve de reconhecer o enorme tempo que dedicou a Daniel e que agora estava perdido, teve de admitir que criou ilusões falsas e que teria de colher as consequências dessas suas ações. Assim, se, por um lado, Luciana admite suas frustrações e falhas, Virgínia não consegue sequer percebê-las, quiçá admiti-las como “erros de percurso”.

Leitores mais condescendentes com Virgínia poderiam apelar para sua idade, se comparada com Luciana. Mesmo que esse pouco amadurecimento esteja parcialmente justificado na primeira parte da narrativa, visto que Virgínia teria entre 9 e 11 anos, e quanto à segunda parte? Virgínia já é uma jovem mulher, que percebe as coisas ao seu redor, mas que se furta a um pensamento que não esteja grudado às suas impressões de menina, isto é, seu julgamento sobre a vida, sobre os outros e sobre si mesma permanece o mesmo: é sempre esse outro que baliza suas escolhas, a partir dele é que ela “se conhece” e é por ele que a personagem ora se sente rejeitada, ora aceita, numa relação de total dependência do olhar alheio; porém, ainda que essa dependência esteja dada, o outro figura sempre como algoz e Virgínia como vítima das circunstâncias, presa a essa ciranda de impressões que petrifica seus possíveis modos de agir. Como Virgínia não se reconhece como agente, seu modo de ser e agir no mundo parecem ofuscados para a personagem, fato que Luciana percebe e por isso sabe que terá de escolher novamente, como o fez antes.

De maneira geral e retomando alguns tópicos, Luciana é consciente de sua condição. Ela admite o conhecimento de mundo (e estudo formal) que adquiriu ao longo do tempo e, mesmo assim, prefere ficar ao lado daquela família até o fim, alimentando uma esperança vã de amor. Por sua vez, não é possível asseverar que Daniel realizava qualquer movimento de correspondência a esse amor. Ele via Luciana como uma grande amiga e a pessoa responsável por deixar os dias menos sinistros tendo em vista a loucura de Laura, mas não há evidências de alguma manipulação por parte de Daniel. Nesse sentido, pode-se afirmar que Luciana, como um sujeito que escolhe livremente, claro que considerando suas possibilidades para aquele contexto, quis, por amor a Daniel, cuidar durante anos daquela família. O espectro de possibilidades que existia no horizonte de Luciana surge como algo concreto no fim da primeira

parte, no fim de sua história, quando a personagem abandona a casa onde vivia, bem como os pertences deixados em forma de “herança”, e vai em busca de outro lugar. Desse modo, é possível admitir que havia, desde sempre, outras saídas que não aquela de permanecer cuidando de Laura, Virgínia e Daniel e, sobretudo, sofrendo com a expectativa de um amor.

Telles, com Luciana, parece atravessar o tecido das discussões raciais e de gênero e colocar essa personagem em um domínio inescapavelmente humano: o da escolha e suas consequências. Há uma demonstração de como os seres humanos podem, através de uma crença imaginativa, criar uma outra imagem de si e dos outros e, por ela, tentar alcançar o desejado pelo seu imaginário. A imaginação de Luciana não atua somente no nível negativo e mais superficial da narrativa (anos de subordinação ao trabalho doméstico para, no fim, seus cálculos serem frustrados), mas também positivo, pois ela conhece mais sobre si mesma e acredita nessa construção que fez de si (uma mulher que merece ser amada por seus atributos), mesmo após a morte de Daniel. Talvez, esse, inclusive, seja um dos motivos para ter seguido sem Virgínia.

### 2.1.3 Laura

*“Um dia o besouro caiu de costas. E besouro que cai de costas não se levanta nunca mais” (TELLES, 2009, p. 22)*

Laura é uma personagem com a qual o leitor tem pouco contato. A primeira cena em que ela aparece é quando Luciana, acompanhada de Virgínia, vai até o quarto da enferma para oferecer-lhe o chá da tarde e os remédios. Laura é apresentada como uma mulher com a saúde mental comprometida, o que se deve, sobretudo, a sua internação em um sanatório. Ela figura como a mulher que entrou em estado de loucura em razão da tensão que sofria dentro de seu casamento e, claro, das cobranças sociais, uma vez que é ex-mulher de Natércio e companheira de Daniel num tempo em que o divórcio ainda não estava regularizado no Brasil.

Pela escolha de abandonar o marido e viver com o amante, Laura é condenada socialmente, até mesmo por sua filha, Bruna, que, ao tomar como verdadeiras as premissas do catolicismo e, sobretudo, algumas passagens bíblicas, as interpreta de maneira moralista, usando essa compreensão como medida de retaliação à sua mãe e em defesa de seu pai. Importante notar que nos discursos de Bruna aparece a necessidade de escolha de Laura: entre viver com Natércio e suas filhas (o que seria visto como moralmente correto, mesmo que mantivesse seu caso com Daniel) e fugir com o amante. Nesse período, tendo em vista a condição de dependência de muitas mulheres aos homens com os quais se casavam, a compreensão é de fuga e de abandono da família, instituição sagrada segundo os preceitos do

catolicismo. Além disso, o casamento entre as famílias burguesas reforçava a ideia “de que ser mulher é ser quase integralmente mãe dedicada e atenciosa, um ideal que só [poderia] ser plenamente atingido dentro da esfera da ‘família burguesa e higienizada’” (D’INCAO, 2018, p. 229). Ao recusar essa imagem, Laura mancha a imagem de seu marido como um homem público:

Num certo sentido, os homens eram bastante dependentes da imagem que suas mulheres pudessem traduzir para o restante das pessoas de seu grupo de convívio. Em outras palavras, significavam um capital simbólico importante, embora a autoridade familiar se mantivesse em mãos masculinas, do pai ou do marido. Esposas, tias, filhas, irmãs, sobrinhas (e serviçais) cuidavam da imagem do homem público; esse homem aparentemente autônomo, envolto em questões de política e economia, estava na verdade rodeado por um conjunto de mulheres das quais esperava que o ajudassem a manter sua posição social (D’INCAO, 2018, p. 229-230).

Depois de fugir com Daniel, Laura passa a morar dentro de um quarto na casa dele. Nunca encontramos a personagem em outro ambiente que não naquele quarto de “veneziana fechada e luz acesa quando havia tanto sol lá fora” (TELLES, 2009, p. 34). Ela é cuidada por Luciana e Daniel, sobretudo por Luciana. Como Laura oscila entre momentos em que se sente melhor e outros piores, em que imagina ter raízes saindo de suas mãos, o leitor coloca em dúvida a veracidade de suas lembranças, às quais tem acesso pelos diálogos travados entre Laura e Virgínia, quando esta tenta ir ao encontro da mãe. Os pensamentos de Laura sempre estão voltados para o passado, talvez pela dificuldade de localizar-se em um tempo e espaço reduzidos a um quarto com luzes acesas, janelas e portas fechadas. Essa ambientação, inclusive, lembra *Huis Clos*, peça de Sartre em que três personagens (Garcin, Estelle e Inês), após terem morrido, são confinados em uma sala com luzes acesas, sem janelas e com portas trancadas eternamente. Essa é a mesma peça em que Sartre elabora uma frase que ficaria muito conhecida posteriormente: “L’enfer, c’est les Autres” (SARTRE, 2016, p. 93). Laura é igualmente afetada pelos outros. Para Virgínia, Luciana, Daniel, Natércio igualmente o “inferno são outros”.

Analogamente à estratégia sartriana, Telles constrói uma personagem morta em vida, afinal por que os loucos não saem para comer à mesa? Por que não passam um domingo à tarde fazendo piquenique? Por que, de dia e de noite, tomam remédio para dormir? Por que somente podem dormir? Esses são alguns dos questionamentos que Virgínia apresenta na primeira parte da narrativa, e para os quais ora não tem resposta, ora culpabiliza Daniel. Telles gera esse incômodo ao construir uma personagem que o leitor acompanha definhando em vida. Mas que vida? À Laura não foi creditado nenhum tipo de contentamento, nem antes, tendo em vista seu casamento malfadado, nem após sua decisão de ficar com Daniel, pelo menos não até onde se sabe. Contudo, ela exerceu sua liberdade de escolha dentro das circunstâncias impostas.

Liberdade essa limitada, é bem verdade. No âmbito da escolha, Telles, com a construção dessa personagem, põe em questão a inescapabilidade do ser social. A decisão que pareceu ser a correta para Laura, como a medida para dias futuros mais felizes – começar a se relacionar com um homem fora do casamento e depois ir morar com ele, assumindo, portanto, seus sentimentos, seus desejos e, conseqüentemente, essa relação –, originou pressões sociais e individuais advindas dessa escolha, o que a fez adoecer a ponto de não mais distinguir o dia da noite, nem tampouco reconhecer sua própria filha.

No tocante à imaginação, diante de um processo de enlouquecimento, Laura cria imagens de si mesma, porém, diferentemente das demais personagens, ela não projeta sua imaginação para o futuro, mas sim resgata aspectos do passado, dessa mulher que já foi um dia, numa tentativa de reconciliação com a própria imagem perdida. A imagem perdida de Laura impulsiona seu imaginário, a vontade de voltar a ser quem foi revela que a personagem não reconhece aquela que vê no espelho e que agora define seu eu: uma mulher enclausurada dentro de um quarto, sem contato com o mundo exterior, de uma beleza ainda presente, mas que, aos poucos e sem conseguir cuidar de si, vai se esvaindo, transformando-a em um fantasma de si mesma.

A tentativa de Laura para recompor sua identidade está atrelada à recuperação de suas lembranças – do encontro com Daniel, de sua saída de casa, do seu tempo de menina, quando vivia com tia Gabriela – e objetos – anéis, vestidos, candelabro. Assim, a memória atua como forma justamente de lembrar à personagem, no seu tempo presente, que há chances de viver uma vida que não seja aquela. Nesse sentido, o lembrar de Laura não aparece como nostalgia ou orientação para uma tomada de decisão mais acertada no futuro, como seria com alguém que decide lembrar para não esquecer (como é o caso de Anne). Para Laura, a lembrança, embora passada, é presente, pois essa seria sua única forma de salvação daquela condição: não somente lembrar, mas viver o passado no presente. Entretanto, quando Laura remonta sua imagem, esses mesmos objetos e lembranças com os quais se depara fazem-na voltar brutalmente à sua condição atual, na qual ela enfrenta o medo e o desespero de ser novamente internada no sanatório ou consumida pelas raízes que saem de seus dedos. Nesse sentido, a mesma imaginação que lhe fornece algum tempo de reencontro consigo mesma aponta e mostra sua realidade (plano do imaginado). Assim como acontece com outras personagens, essa imaginação não serve somente como válvula de escape para um mundo onírico, mas também como delatora de uma dada situação.

Cabe observar, ainda, que as memórias de Laura, independentemente se inventadas ou não, tornam-se reais, ao menos para Virgínia. Cabendo ao leitor resolver-se a respeito de sua

crença: afinal devotaria a Laura certos momentos de lucidez ou a aprisionaria dentro de sua loucura descreditando de tudo o que disser? Vejamos a passagem em que esse juízo se faz necessário:

- Bruna, o avô e a avó, os artistas... Eles morreram no incêndio, não morreram?
- Que incêndio?
- O incêndio do teatro... Não houve um incêndio? [...] – ouvi dizer que eles morreram queimados...
- Com um gesto impaciente, Bruna empurrou a almofada e ergueu-se.
- Que bobagem, menina! Não houve incêndio nenhum, eles morreram naturalmente, que ideia é essa agora? Quem disse isso?
- Ninguém, acho que sonhei (TELLES, 2009, p. 46).

Laura, em uma passagem anterior, conta à filha sobre a morte de seus pais e a tutela de tia Gabriela. Quando Virgínia, acreditando na história da mãe, tenta compartilhá-la com sua irmã, a versão é refutada e a menina diz ter sonhado, talvez se poupando de uma possível chacota por ter dado ouvidos a uma “mulher louca”. Mas será que Laura, nesse momento, não revela, de fato, parte de seu passado? Não se sabe.

Esse “ocultamento” da personagem pode ser o efeito de uma voz narrativa que não conta nada sobre Laura a não ser diante do contato com Virgínia. Dessa forma, sabe-se muito pouco a respeito de seu relacionamento com Daniel, com Natércio ou com suas duas outras filhas – Bruna e Otávia –, bem como não conhecemos quase nada de sua história antecedente. A construção fragmentada dessa personagem fomenta ainda mais seu estado de loucura, pois suas memórias e gestos são colocados constantemente em dúvida. Por fim, “coube a Daniel libertar a experiência da morte da amante/mãe de seus cerceamentos terrenos. Ele a libera no elogio de um devir livre e eterno para o ser humano” (SANTIAGO, 2009, p. 210).

#### 2.1.4 Bruna

*Se um homem dormir com a mulher do outro, morrerão ambos, isto é, o adúltero e a adúltera, e tu arrancarás o mal do seio de Israel (TELLES, 2009, p. 45).*

Uma das filhas do casamento de Laura com Natércio, Bruna é a personagem que quer endossar um lado cristão e moralista a partir do qual emite juízos de valor a toda a gente que conhece, menos a si mesma. Ela representa, inicialmente, as forças que dominam na casa de Natércio: a da *Bíblia Sagrada* e das “leis que excluem e punem a mulher adúltera e o fruto de seu ventre” (SANTIAGO, 2009, p. 208).

Bruna, no começo da narrativa, adota um papel de defensora de seu pai contra as escolhas atroz de sua mãe. Embora muito ligada à religião, não considera tornar-se freira, como desconfiava sua irmã, Otávia, principalmente quando se vê apaixonada por Afonso, com

quem se casará e terá dois filhos. Logo no início da narrativa, o leitor se depara com uma personagem dura, que trata sua irmã mais nova, Virgínia, de maneira severa e que, apegada aos ensinamentos religiosos, não deseja ter namorados nem tampouco se imagina com alguém que não seja ao lado de seu pai.

A relação de Bruna com seu pai (e com sua mãe) poderia ser lida na chave do complexo de Electra, em que a rivalidade com a mãe, embora essa mãe esteja ausente, e a atração pelo pai estão manifestadas como um desejo de “matar” a mãe e proteger\cuidar do pai. Depois, essa rivalidade é transferida para Leticia, com quem disputa o amor de Afonso. Por comparação, Bruna se convence (e convence a Afonso) de que, se comparada à Leticia, ela seria a escolha mais acertada “e Bruna não mente” (TELLES, 2019, p. 60). Essa personagem é apresentada na medida de suas certezas voláteis e de seus juízos hipócritas. Isto é, “Bruna não mente” até o momento em que decide que aquela verdade não lhe serve mais, daí passa a defender outra certeza, sem que essas mudanças, porém, abalem o sistema de crenças que vai criando para si. Todos os juízos emitidos por ela servem apenas para medir os outros que a cercam, nunca a si mesma, assim, sua alma encontra sempre redenção e justificativas para as escolhas que segue realizando ao longo da narrativa.

Diferentemente de Laura, que carrega o peso das escolhas por ter assumido suas verdades, Bruna, depois que se casa com Afonso, começa a traí-lo sem precedentes, todavia, continuam juntos, mantendo a família unida sob um mesmo teto. O par Bruna e Afonso funciona, portanto, como o oposto de Laura e Daniel, que agiram de maneira contrária à manutenção das aparências. Também é preciso considerar a natureza dessas duas relações: Laura e Daniel se encontram, se apaixonam e, para eles, viver aquele amor corresponde a uma escolha verdadeira, mesmo que contrária aos costumes; Bruna e Afonso, por outro lado, ficam juntos por conveniência, até mesmo por uma certa comodidade, afinal se conhecem desde a infância, participam da mesma roda de amigos, aquela união seria aceita e até felicitada pelos demais, logo, que mal haveria em assumirem, então, uma vida conjunta? Tal é a conveniência que Afonso, ao contar para Virgínia sobre o casamento dos dois, fala nos seguintes termos: “há dois dias, ao passarmos por uma igreja, entramos para conhecê-la e então nos ocorreu de casar” (TELLES, 2009, p. 103). Enquanto Bruna e Afonso são o arquétipo social da manutenção de determinadas relações afetivas (e hipócritas) no âmbito familiar, Laura e Daniel atuam no desmonte dessa representação ideal (e falsa porque hipócrita) de um modelo de família. No trio Bruna-Afonso-Rogério, este, amante de Bruna, desempenha um papel que é aceito pela relação do casal, Virgínia inclusive supõe que Afonso saiba sobre Rogério e que lide com isso como algo normal, afinal Afonso também concede a si mesmo a premissa da traição. Por sua vez, o



trio Laura-Natércio-Daniel configura-se de forma distinta, uma vez que, embora Natércio tenha aceitado que a esposa tivesse um amante, pois permanece ao seu lado até por volta dos dois anos de Virgínia, assumindo uma filha fruto de outra relação, Laura, diferentemente de Bruna, não suporta e não deseja sustentar esse tipo de relacionamento, momento em que foge levando Virgínia consigo. Vale dizer, ainda, que Rogério também é complacente com sua situação de amante e que chega a gostar do papel que desempenha. Daniel, mesmo que não saibamos se, de início, apoiou ou não a saída de Laura do lado de Natércio, nem tampouco porque aceitou o papel de amante por quase dois anos, visto que essa parte da história não é contada, vemos que, ainda assim, ele a escolheu, abdicando, com isso, de uma outra vida e facultando para si todas as possíveis dificuldades. Portanto, os pares se opõem pela natureza de suas relações uns com os outros.

Essa comparação entre pares é ensejada por Virgínia quando descobre a traição de Bruna com Rogério. Nesse momento, a personagem principal recita o verso bíblico que Bruna, um dia, disse para definir a situação de sua mãe: “se um homem dormir com a mulher do outro, morrerão ambos, isto é, o adúltero e a adúltera, e tu arrancarás o mal do seio de Israel” (TELLES, 2009, p. 45). Contudo, embora pareça que Virgínia, de certa forma, deseje que a irmã colha os mesmos frutos de sua mãe, quando, por comparação, cita os versos bíblicos, Telles mostra que cada indivíduo vive uma situação particular, aceitando aquilo que lhe cabe e rejeitando o que não cabe. Bruna, diferentemente de sua mãe, não sofre com as pressões sociais a respeito de seu modo de viver, visto que é coincidente com sua moral. Nem tampouco o seu amor por Afonso (e vice-versa) se aproxima da devoção que Daniel tinha por Laura, um amor em proporções suficientes para que existissem somente um para o outro. Assim, não há castigo, nem prêmio, conforme já defendeu Santiago (2009), o que há são ações orientadas por determinado sentido ético que as personagens vão elaborando em conformidade com seu modo de existir. A hipocrisia de Bruna mostra que essa é uma prática bastante aceitável naquele universo. Essa moral conservadora aceita os julgamentos emitidos pela personagem, entre o que é certo ou errado, bom ou ruim, falso ou verdadeiro, ao mesmo tempo que admite o adultério como prática justificada.

Diante de sua liberdade, Bruna decide viver uma vida adúltera cujo motivo não a torna menos consciente de suas proposições anteriores. A diferença é que ela vai reinterpreta (e se reinterpreta) os preceitos bíblicos que lhe servem como base de conhecimento para a vida. Portanto, à medida que Bruna percebe uma modificação de seu caráter, logo busca consolo interpretativo na bíblia, modificando o que tem de ser modificado diante de um novo gesto de entendimento a fim de que este se adeque às suas novas maneiras de ser e agir. Embora seja de

uma hipocrisia fulcral, não se pode deixar de admitir que esse gesto de Bruna para consigo mesma, do início ao final da narrativa, só é possível em razão das diferentes imagens que tem de si, das quais vai se apropriando ao longo de sua história. Não é possível aprofundar nessa análise porque, como o narrador está atado ao ponto de vista de Virgínia, e como grande parte dessa mudança ocorreu no tempo em que Virgínia estava no internato, não é revelado ao leitor os gestos imaginativos de Bruna, o que não invalida, porém, a asserção de que ela tem de acolher e rejeitar imagens nessas modificações de si mesma. A Bruna que inicia a narrativa não é a mesma que o leitor deixa ao final, mesmo que alguns aspectos de personalidade permaneçam, como seu temperamento exagerado para tudo aquilo que ama ou odeia. Otávia também observa muito ironicamente esses movimentos contraditórios da irmã, em carta a Virgínia, diz:

“Tenho me arranjado muito bem é com meu colega Jacob, um homem fabuloso. Trabalho no ateliê dele e Bruna já devia estar horrorizada com essa ideia de me fechar com um tipo num ateliê. Mas agora ela anda meio sem tempo de se horrorizar. Você se lembra que todas as manhãs um anjo vinha acordá-la com um beijo? Agora ela quer substituir o anjo por um homem mesmo, sem dúvida Afonso” (TELLES, 2009, p. 102).

Por fim, cabe observar que, embora não esteja evidente na superfície do texto esse movimento de Bruna imaginar-se outra (como acontece com Laura, Virgínia e Luciana, por exemplo), o leitor percebe a mudança da personagem; a Bruna do início da narrativa – religiosa, pregadora de uma moral restrita e literalmente bíblica – não é mesma Bruna do fim, que aceita sua condição de adúltera e também de pessoa traída, ainda que lhe sirva de “consolo”. Assim, é possível afirmar que, em algum momento da narrativa, mesmo que o leitor não tenha acompanhado esse pensamento, ela imagina a si vivenciando uma determinada circunstância que antes havia condenado, pois toma determinadas iniciativas e encontra justificativas para suas ações, as quais são evidenciadas no texto pelo olhar de Virgínia.

#### 2.1.5 Otávia

*Não... por que isso da gente ser só uma coisa ou outra? Fica monótono e complicado. Bom é a gente não querer ser nem anjo nem diabo, é ir sendo o que na hora calhar... (TELLES, 2009, p. 117)*

Considerada bela e distraída, Otávia é a segunda filha de Laura e Natércio. Tanto na primeira parte do livro quanto na segunda, o narrador exalta a beleza da personagem, o que advém da comparação constante instaurada por Virgínia. Alguns estereótipos repousam sobre Otávia, não só porque aparentemente corresponde ao padrão aceito pela sociedade, mas também

por sua beleza estar sempre vinculada a um certo desinteresse intelectual, como se houvesse uma relação inversamente proporcional entre beleza e inteligência. No entanto, embora o narrador (Virgínia, na verdade) estabeleça essa diferença entre a beleza e a inteligência, está claro que Otávia não é uma personagem rasa. Ela é uma artista que enxerga o mundo por uma paleta de cores não-convencional. A sua ligação à música e à pintura é muito mais forte do que às pessoas que a rodeiam. Segundo Virgínia, quando crianças, ao invés de brincar, Otávia preferia desenhar. Essa mesma associação é feita com Conrado, como se o par Otávia e Conrado fosse, na primeira parte da narrativa, o reflexo um do outro, porém de sexos distintos.

A personagem é consciente de seu desapego às pessoas bem como de sua beleza. Em certa altura admite que qualquer evento seria “mais divertido do que ficar por aqui” (TELLES, 2009, p. 103), sendo que o *aqui* se estende tanto ao espaço quanto aos indivíduos com quem ela convive. Otávia não projeta sua imaginação para fora de sua figura presente, numa busca por outra imagem de si. Diferentemente de Virgínia, Laura e Luciana, por exemplo, que recorrem à imaginação para criar outras situações e imagens de si, Otávia vive sem esse “escape” que, talvez, seja concretizado em sua arte. Além disso, ela é uma mulher que não se predispõe a relacionamentos afetivos “engessados” ou até mesmo duradouros, ou seja, Otávia, embora necessite de ter relações com outras pessoas, homens por excelência, não nutre por eles um tipo de amor ou apego sentimental. Nesse sentido, é sempre complicado categorizar uma personagem como “livre” ou “dependente”. Se Otávia for considerada uma “mulher sentimentalmente livre” porque não se deixa enredar por relacionamentos, como alguns defendem, então, por comparação, a mulher que decide permanecer e compartilhar a vida com outra pessoa seria definida como “dependente”? Então a liberdade afetiva está condicionada a não manutenção de relacionamentos duradouros? Otávia é um bom exemplo da fragilidade dessa categorização, uma vez que é evidente que precisa estar na companhia dos outros, ou seja, que necessita de compartilhar afeto, o que consegue por meio do sexo descompromissado. Assim, ela exerce igualmente sua liberdade de não ingressar em relacionamentos e, ao mesmo tempo, manifesta sua necessidade do afeto de outrem, tendo descoberto que seu modo de garantir esse afeto, e talvez sentir-se amada, é por meio de uma vida sexual ativa e diversa, em termos de companheiros. Ainda nesse âmbito dos afetos, Otávia é uma mulher que deseja atenção. Numa passagem, após o retorno de Virgínia, ao perguntar-lhe sobre o que achou de seu amante, e a fim de garantir que estaria sendo ouvida por todos, Otávia aumenta o tom de voz para dizer que Pedro “é um péssimo chofer, mas que amante!” (TELLES, 2009, p.117). Evidentemente essa é uma informação já sabida por todos e que não constrange a ninguém, exceto a Virgínia.

No quesito financeiro, assim como Bruna e também como Virgínia, Otávia depende dos recursos de seu pai para sobreviver. Realidade que converge para a situação das famílias pertencentes à alta burguesia no Brasil, em meados de 1950, onde, apesar de uma crescente incorporação da mulher ao mercado de trabalho, mantinha-se o discurso de que a rua representava o perigoso, o imoral (RAGO, 2018). Assim, Telles, ainda que indiretamente, mostra a moral social daquela família em meio a tantas mulheres que dependiam da renda de seu patriarca. Embora fosse possível que Otávia fizesse algum gesto de independência financeira, ela não dá nenhum indício dessa possível mudança desde o início da narrativa. No começo da segunda parte, quando Virgínia chega à casa de Natércio e encontra todos reunidos na sala, exceto o pai e Frau Herta, Otávia, por meio de uma não-definição, define-se muito bem, mostrando que é consciente de seu desapego e da sua complacência com sua situação afetiva e financeira:

– No meu colégio, quem lecionava línguas era Irmã Priscila [...] um dia ela espetou o dedo na minha testa, esta menina será um anjo ou um demônio!  
– E você optou pela última alternativa – murmurou Afonso, voltando a encher o copo.  
– Não... **por que isso da gente ser só uma coisa ou outra?** Fica monótono e complicado. **Bom é a gente não querer ser nem anjo nem diabo, é ir sendo o que na hora calhar...** (TELLES, 2009, p. 117, grifo meu).

Otávia não está preocupada com sua condição, mas sim em aproveitar o que lhe é oferecido – seja uma gata, uma paixão ciumenta, as badalações de sua vida de artista – sem medir as consequências de seu proveito, tanto que se coloca em situações limite, quando, por exemplo, seu motorista, com quem está se relacionando num determinado momento, a agride. Esse episódio, que poderia ser narrado com uma certa gravidade, tendo em vista o ocorrido, passa como uma situação quase corriqueira. Otávia parece pouco se importar com a agressão, assim como seus pares. A cena é narrada como algo entre espantoso (para Virgínia) e comum (para os demais), revelando a moral daquela família e da própria personagem que, mesmo considerada apartada do ideal de “mulher recatada e do lar” sofre igualmente as imposições de um entendimento machista de mundo, entendimento esse que é chancelado pelos seus companheiros, ao decidir ser uma “mulher leviana” aos olhos daquela sociedade. Por *leviana*, Pinsky (2018, p. 612, grifo do original) define:

*As levianas eram aquelas com quem os rapazes namoram, mas não casam. Deveriam, inclusive, ser evitadas pelas boas moças para que estas não fossem atingidas por sua má fama e seus maus exemplos. Já as garotas que se comportassem como moça de família seriam respeitadas pelos rapazes e teriam muito mais chances de conseguir um bom casamento. Pois, segundo a regra, em última instância, eram os homens quem as escolhiam e, com certeza, procuravam para esposa uma pessoa recatada, dócil, que não lhe trouxesse problemas – especialmente contestando o poder masculino – e que se enquadrasse perfeitamente aos padrões da boa moral.*

[...]

A moral sexual dominante nos anos 50 exigia das mulheres solteiras *a virtude*, muitas vezes confundidas com ignorância sexual e, sempre, relacionada à contenção sexual e à virgindade.

Ao não se fazer ignorante de sua vida sexual, ao não se conter sexualmente e ao não “resguardar” sua virgindade ao casamento, Otávia vê-se imposta a agressões “justificadas”; se ninguém entre os seus amigos discute o acontecido, se ninguém sequer pergunta pelo seu estado físico ou psíquico após a agressão, se todos, inclusive ela mesma, enxergam na agressão uma justificativa em razão do seu modo de ser, todos acolhem a moral social da época. Telles, mais uma vez, e indiretamente, como bem precisou Drummond (2009), faz de seu livro uma arte, mas, ao mesmo tempo, um documento social.

As personagens dessa ciranda, vale mencionar, embora vivam em grupo, estão inexoravelmente sozinhos nesse mundo fragmentado e triste.

#### 2.1.6 Frau Herta

*Minha querida Otávia... Mas por que ainda não veio? Por que não vem? Isso eu não entendo! (TELLES, 2009, p. 144)*

De origem alemã, viúva de um ex-militar prussiano e governanta da casa de Natércio, essas são todas as informações que, de fato, se tem dessa personagem chamada Frau Herta. Tendo em vista sua relação com Virgínia, a presença dessa personagem na primeira parte do livro é constante, pois ela é responsável por buscar a menina toda terça-feira na casa de Daniel para passar o dia com suas irmãs na casa de Natércio. Ela também é quem dispõe esses encontros, quem serve o chá, quem está sempre por perto averiguando o que se passa e também quem regula o horário de chegada e de saída de Virgínia, bem como as lições a serem realizadas, sobretudo por Otávia.

Sempre vigilante dos bons costumes, Frau Herta é uma mulher dura, principalmente com Virgínia, que, não tendo sido criada na casa de Natércio, logo, sob a supervisão da governanta, apresenta “maus” comportamentos, seja à mesa, seja no que diz respeito aos cuidados consigo mesma, como o hábito de roer unhas. Em determinada passagem, Frau Herta é apresentada como uma mulher dissimulada, pois finge não ver Otávia escapar para um suposto encontro com Conrado. Sendo muito apegada a Otávia, a governanta cuida da menina com um afeto desmedido, beirando o ciúme. A situação que revela isso é quando a personagem envenena a gata de Otávia por causa da extrema atenção que esta dedicava ao animal.

Essa cena revela uma personalidade não só controladora, mas também obsessiva: a mesma paixão que Frau Herta faculta a suas avencas, outorga à Otávia, a ponto de lhe causar

sofrimento pela perda do animal. A autoridade de Frau Herta é exercida de acordo com suas necessidades e, nesse caso, vendo que a menina voltava sua atenção ao animal, muitas vezes dispensando os cuidados da governanta, ela decide que a gata deve morrer para que o estado de coisas seja reestabelecido, ou seja, que Otávia, de alguma maneira, dependa de seus afetos. A relação de dependência que a governanta cria com as pessoas e as coisas ao seu redor fica mais evidente quando, já na segunda parte do livro, ela adoece, é substituída por outra serviçal e acaba sendo abandonada pela família de que cuidou por tantos anos. Nesse momento, não só deixa de acompanhar o crescimento de Otávia como perde suas avencas, que ficam em à mercê do tempo bom ou ruim. Frau Herta parece acreditar que tudo que fazia era correto, preciso e que, somente sob sua supervisão, as coisas poderiam correr bem, como a educação das meninas “sem” mãe e com um pai sempre ausente, o asseio da casa, a vitalidade das plantas. Contudo, a personagem não percebe que essa certeza de que as pessoas e as coisas dependem de seu cuidado só passa de uma ilusão, uma vez que, modificando-se a parte externa, pouco altera-se no íntimo. Com isso quero dizer que a preocupação de Frau Herta – sempre voltada à casa, aos modos de Otávia (e também de Bruna, mas em menor intensidade) se vestir, se comportar, à sua própria maneira severa de se olhar no espelho, para uma imagem que deveria sempre ser corrigida – pouco modifica tanto a sua visão de mundo como daqueles que a rodeia.

No fim, Frau Herta desempenhou um papel de mantenedora do lar, sendo facilmente substituída por outra mulher que cumpriria a mesma função, Inocência. Se comparada a Luciana, pensando no âmbito doméstico, Frau Herta, embora se orgulhasse de sua origem e das escolhas que realizou ao longo de sua vida, faria (e fez) bem menos falta que Luciana. Esta, sem dúvida, cumpria um papel de valor muito mais intenso no seio da família de Daniel. Até mesmo as conversas que mantinha com Virgínia não diziam respeito somente ao plano do cuidado (roupas, comida, comportamento), mas também a um plano mundano, uma vez que Luciana joga com as dores da menina e com suas próprias dores. Não se pode negar, contudo, que essa atitude de Luciana é fruto de um desprezo por Virgínia. A comparação entre Frau Herta e Luciana está fomentada no sentido de que esta fere Virgínia de maneira indireta e muito mais íntima, o que solicita que Luciana estivesse atenta também aos sentimentos da menina, aos seus “estados de espírito”; Frau Herta, por outro lado, magoa Ótavia por uma situação que está voltada para si mesma, ela supostamente recuperaria a atenção da menina se não houvesse um animal de estimação atravessando seu relacionamento. Frau Herta não é dada a observar os estados de espírito, tudo ocorre de maneira homogênea e ela preza pela manutenção disso. Assim, fica fácil para a personagem estabelecer, supostamente, os papéis de cada um naquela história: Laura é a adúltera; Virgínia é o fruto da relação extraconjugal (uma enjeitada);

Natércio é o homem traído e vítima das ações de Daniel e Laura; Otávia e Bruna são tão somente vítimas de toda essa confusão.

Assim, ao ler em uma chave vitimista as personagens Natércio, Otávia e Bruna, Frau Herta passa a viver para eles, sem, no entanto, assumir que deseja algo em troca (como Luciana desejou e afirmou), mas o leitor sabe que, para a personagem, estava em jogo o afeto de Otávia. A pergunta que se abre é: quem precisa de quem? Evidentemente, Frau Herta precisava de Otávia. Mas por quê? É possível supor que a governanta, não tendo tido filhos, pois perdeu o marido na guerra e aceitou sua condição de viúva, projeta em Otávia essa vontade de ser mãe. Todavia, essa leitura é parcialmente válida, pois, se a governanta tivesse estabelecido para si um lugar de mãe de Otávia, não deveria repreender sua “filha” por mentir ou tentar enganar, por exemplo? E não é isso que está posto, Frau Herta defende Otávia de tudo e de todos, até de um possível deslocamento desse afeto para um animal.

Mesmo depois de ter adoecido, é possível perceber que a dureza e a homogeneidade continuam regulando os pensamentos e as ações da personagem. Quando Frau Herta comunica seu afastamento do emprego, o faz considerando que aquelas seriam as férias nunca tiradas após tantos anos, revelava estar cansada, não doente: “Ando tão cansada que revolvi tirar umas férias, mas deixo uma substituta em meu lugar” (TELLES, 2009, p. 103). Em outro momento, Virgínia, ao decidir visitar Frau Herta, depara-se com a mesma mulher, a diferença está somente em sua condição física, agora acamada. Mesmo que esteja abandonada por todos, Frau Herta não entende esse abandono, perguntando reiteradamente por Otávia e questionando por que ainda não veio vê-la. Inclusive considera-se uma mulher de sorte por ter um patrão que não deixa faltar-lhe nada. Sorte? Perguntaria o leitor. Evidentemente, a situação final vivenciada pela personagem é incômoda ao leitor, ela, que dedicou tantos anos àquela família, tornou-se uma “agregada quase morta” quando não pôde mais cumprir com suas funções para com eles. Esquecida em um quarto no fundo do corredor de um sobrado que parece “um navio de mortos afundando na névoa” (TELLES, 2009, p. 145). O quarto está cheio de móveis velhos, Frau Herta torna-se igualmente um desses móveis, sem utilidade, largados em um canto onde não possam ser vistos. Os outros não demonstram para com ela nenhum tipo de sentimento voltado à compaixão ou ao reconhecimento de seus longos anos de trabalho. Ela não pôde permanecer doente na casa da Natércio. O “afeto” que Natércio oferece às suas filhas, concede a Frau Herta: dinheiro para garantir sua subsistência em vida.

Se comparada com Laura, a morte de Frau Herta (que o leitor nem sequer acompanha porque, quando Virgínia deixa o quarto da enferma, a personagem ainda vive, se é que se pode considerar aquela uma forma de vida) é muito mais triste e solitária. Embora Daniel tenha

decidido pela morte de sua companheira, Laura obteve companhia e cuidados até o fim, sem que nunca Daniel ou Virgínia (mesmo com toda a contradição da menina entre o desejo de morar com o “pai”, mas estar perto da mãe) tenham abandonado Laura a sua própria sorte, assim como ocorreu com Frau Herta. E Laura sabia que não estava sozinha, se ela não tinha mais condições de reconhecer as pessoas, sentia-as por perto. Frau Herta, por outro lado, não admite seu próprio abandono, embora não veja mais ninguém ao seu redor. Ela se apega a justificativas variadas para continuar acreditando que, se eles, sobretudo Otávia, não vieram visitá-la, é porque não puderam, não porque não quiseram.

Frau Herta desempenha o papel de uma personagem-tipo da literatura – a governanta. Ela quer ser necessária ao lar no qual vive e trabalha, delegando funções, administrando a casa. Agregada<sup>20</sup> à casa de Natércio, sua posição, embora dentro de uma relação interessada, oscila entre governar a casa e educar as filhas de Laura (Otávia e Bruna). No seio familiar da alta burguesia, a personagem se sente protegida por sua situação e, mais do que isso, se vangloria de seu lugar social, uma estrangeira alemã, viúva, sem filhos, prestando serviços “dignos” a uma família igualmente “digna”. Depois de Laura abandonar o lar, Frau Herta parece ocupar a posição de “mulher da casa”, visto que se dedica àquela família como se fosse sua responsabilidade restituir a dignidade manchada pela adúltera. Com isso, é possível pressupor, ainda que não esteja marcado na narrativa, que ela influencia a percepção de Bruna e Otávia a respeito de Laura, assim como a respeito de Virgínia, por quem sente profundo desprezo: a filha bastarda que roía unhas e não sabia se comportar. Evidentemente, Frau Herta se sente parte da família, seu posto de trabalho sempre fica ofuscado pela sua relação íntima (ou ao menos de cuidado e educação) com as filhas de Natércio. Por exemplo, essa personagem nada ganharia com o suposto casamento de Otávia e Conrado, mas o deseja como desejaria uma mãe. Sempre

<sup>20</sup> Utilizo-me desse termo propositadamente para aproximar os agregados de Machado de Assis, como José Dias, a fim de evidenciar que Frau Herta, ainda que trabalhasse em prol da manutenção daquela família, ou seja, havia uma troca implicada, um vínculo profissional, vivia como uma quase agregada, não tirava férias, aquele era seu único lar, julgava como sendo sua obrigação educar Bruna e Otávia, assim como José Dias “orientou” Dona Glória a respeito dos caminhos a serem tomados por Bentinho. Porém, o valor de Frau Herta para aquela família, sobretudo para o patriarca (Natércio), com quem o leitor não a vê interagir (diferentemente de José Dias, que tem acesso direto à “chefe” da casa), está restrito ao desempenho de sua função. Ou seja, essa agregada deixa-se sugar pelo lugar onde trabalhou tantos anos, sem férias, sem folga, talvez ansiando construir uma relação de afeto com aquela família, mas sendo abandonada por ela depois. José Dias, por outro lado, é sagaz em parasitar o lar de Dona Glória, utilizando sua influência em seu próprio benefício. Quais foram os benefícios colhidos por Frau Herta no fim? Ela não tinha percepção de sua situação na casa de Natércio e foi rechaçada para seu lugar de origem: uma estrangeira que não tem mais condições de prestar os serviços necessários. Assim, ainda que formalmente essa comparação não se sustente, é possível fazer uma aproximação: Frau Herta tem uma posição profissional na casa de Natércio, recebendo pelo seu trabalho, no entanto, ela desenvolve laços com a família que evoluem para uma situação análoga a de um agregado, sobretudo ao final quando ela será mantida financeiramente pelo patriarca depois de deixar o emprego.



muito dura e assertiva em suas colocações, Frau Herta evidencia uma breve confusão sobre seu lugar naquela família já no fim da narrativa, quando Virgínia vai visitá-la e ela afirma que não entende o abandono de todos (exceto de Conrado). Durante o enredo, nada se comenta sobre suas obrigações profissionais, com isso, o narrador embaça esses limites entre o familiar e o profissional, desvelando a imagem que Frau Herta cria de si, e na qual acredita até o fim, mesmo após ter sido abandonada num quarto de pensionato que mais parece um navio afundando (para me utilizar da metáfora construída por Virgínia)<sup>21</sup>.

Esse fim melancólico reforça um aspecto já apontado em *Ciranda de pedra*: Frau Herta, figurando como uma das antagonistas de Virgínia, a heroína problemática e vítima de suas circunstâncias, precisa ser punida por suas maldades, seu fim é sozinha, sem que ninguém sinta saudades ou, até mesmo, guarde alguma lembrança dela, vivendo em um lugar onde ninguém a nota. Entretanto, embora esse tenha sido o fim escolhido para essa personagem, o mesmo não ocorre com os demais antagonistas, como Natércio e Bruna. Natércio sai da narrativa como entrou: remoendo, amargurada e soturnamente, seu passado. Bruna, conforme análise já realizada, convive bem com sua hipocrisia, nem a ela nem a ele foram imputados sofrimentos como a Laura e a Daniel, por exemplo. Esse arranjo reforça a ideia de herói problemático, visto que existe uma heroína em foco, Virgínia, e os acontecimentos precisam ratificar sua condição de bastarda, órfã e rejeitada para que seja construída essa imagem preponderante não somente de uma heroína em busca de si mesma e perdida em um mundo que não entende (aspecto problemático), mas também de vítima das circunstâncias que a antecederam. Assim, o fato de certos antagonistas não serem formalmente punidos (o que seria, de fato, uma romantização forçada), e a outros serem facultadas não somente infelicidades, mas uma urgência de morte, somente ajuda a reforçar a construção de Virgínia como heroína-problemática, mas igualmente vitimizada.

<sup>21</sup> Fomentando uma comparação com a novela *A morte de Ivan Ilitch*, de Tolstói (2009), este personagem, Ivan Ilitch, agoniza pelo sofrimento de compreender que, no fim de sua vida, estava completamente só, que sua família, bem como toda a sua existência, somente teve um sentido enquanto ele pôde oferecer tudo de si à manutenção das aparências. Ele sente que ninguém, desde o momento em que começa a adoecer até quando a doença o consome por inteiro, consegue compreender seu sofrimento físico e moral, que as tentativas de compartilhar seu medo da morte ou até mesmo de confessar os erros cometidos no percurso de sua história são frustrados pela investida constante de sua mulher e seus médicos buscarem alguma cura para seu caso, ocasiões em que até mesmo o próprio Ivan Ilitch tenta se convencer dessa possibilidade. Ivan Ilitch conscientiza-se de que aos outros só importa a felicidade, o belo e tudo aquilo que não cheire a morte; o feio, o imoral, o fedor, a tristeza, a culpa, bem como o próprio ato de morrer são relegados a um quarto que coaduna todos esses sofrimentos. O quarto de Ivan Ilitch é o mesmo quarto de Frau Herta. Contudo, Frau Herta, diferentemente de Ivan Ilitch, não alcança a compreensão de seu abandono (pelo que se apresenta na narrativa).

### 2.1.7 Letícia

*Fé? Tenha fé em você mesma, boneca, abra com suas mãos o seu caminho, com suas mãos, está entendendo? (TELLES, 2002, p. 152)*

Letícia é irmã de Conrado e integra o círculo Bruna, Otávia, Conrado e Afonso. Considerada a contraparte feminina de seu irmão, é sempre posta em comparação com ele por seu aspecto físico: muito alta, muito magra e com poucos “atributos de mulher”. Letícia, assim como Virgínia, também não se ajustava ao grupo, o que não significa que fosse rejeitada por ele. Na primeira parte, o contato do leitor com a personagem é quase exclusivamente por seus atributos físicos; Letícia diz pouco sobre si mesma, figurando como uma personagem secundária nesse momento da narrativa.

A bissexualidade de Letícia é vista pelo grupo como algo nocivo e perigoso, aspecto que fica evidente na segunda parte, quando é considerada, por Otávia, “um leviatã perfeito. O que mais lhe pesa na fisionomia é a boca. Não que seja mal desenhada, não é isso, mas parece uma âncora, afunda” (TELLES, 2009, p. 102), e, por Conrado, uma má influência. Do grupo de mulheres, Letícia é aquela que sobrevive de seu próprio dinheiro. Embora tenha liberdade financeira, a personagem, assim como os demais, está ligada ao mesmo grupo desde sempre, ainda que essas pessoas não a compreendam ou a critiquem de forma preconceituosa. No entanto, diferentemente de Virgínia, que imagina e idealiza as situações, Letícia, mesmo tendo se mantido próxima do grupo, desenvolve uma personalidade que contrapõe parte da moral chancelada por eles: ela assume sua sexualidade, ainda que a despeito dos comentários alheios, e vive uma vida que julga satisfatória, mas que aos olhos dos “amigos” é símbolo de perversidade. Nem por isso, no entanto, rompe o laço com a ciranda. Por quê? Uma hipótese seria de que concorda com a maioria dos valores permeados ali dentro, sobretudo no que concerne à hipocrisia que mantém aquelas relações em funcionamento, e com os valores machistas mantidos pela ciranda, visto que a personagem, após abandonar a velha imagem de si e assumir uma nova, agora regurgita humilhações em seus relacionamentos amorosos com mulheres e homens, tornando-se a figura que oprime, uma vez que, “com suas próprias mãos”, alcançou um lugar em que não é mais oprimida.

Na ciranda, parece existir um desprezo mútuo entre os integrantes. Cada um sabe das escolhas equivocadas uns dos outros, mas ninguém fala a respeito disso a não ser por meio de indiretas ou julgamentos risíveis numa conversa igualmente despreocupada. A pergunta que se abre é: há uma preocupação genuína entre eles? Eles se importam uns com os outros na medida de uma “amizade” que perdura por tantos anos? Ou somente se mantêm num tipo de

relacionamento cômodo? Não somente com Letícia é possível perceber esse posicionamento do grupo, mas também com Virgínia, que, no retorno à casa de Natércio, tem a certeza de que todos, inclusive Conrado, já sabiam sobre sua verdadeira paternidade, mas que ninguém pôde lhe contar em tempo de ela conviver, nem que fosse por breves momentos, com Daniel na condição de seu pai. Letícia, num “ensinamento” que oferece a Virgínia diz: “Fé? Tenha fé em você mesma, boneca, abra com suas mãos o seu caminho, com suas mãos, está entendendo?” (TELLES, 2002, p. 152). E Letícia faz questão de evidenciar que abriu seu próprio caminho, encontrando alternativas que julgava melhores, mesmo a despeito de seu sofrimento (igualmente admitido) amoroso por Afonso, principalmente quando ele decide se casar com Bruna.

Portanto, ao ver seus desejos amorosos frustrados, Letícia volta-se quase exclusivamente para o trabalho, objetivando “abrir o caminho com suas mãos”. Nessa investida, além de se tornar uma grande tenista, Letícia também reabre a porta dos afetos. A decepção com Afonso não é lida por essa personagem em chave negativa, isto é, Letícia não se deixa consumir pela tristeza ou pela frustração de ver Afonso casado com Bruna. Supostamente, é essa decepção amorosa que permite que Letícia abandone a tentativa de se encaixar no grupo e/ou de forçar uma “feminilidade” a fim de conquistar Afonso. Quando esses elementos não giram mais no centro de suas preocupações, ou seja, quando a personagem evade da ciranda, ainda que parcialmente, para um mundo fora dela, e que não é alcançado pelo narrador de *Ciranda de pedra*, Letícia se põe a perscrutar um estilo próprio, conscientizando-se até mesmo do lugar onde quer colocar seu desejo: em relações bissexuais. Por outro lado, se a imagem que tinha de si anteriormente foi forçosamente rejeitada pela personagem, essa abertura a novos afetos está no domínio de sua autoridade, de sua ação opressora nos relacionamentos que cultiva. Letícia, ao sair da condição de mulher oprimida, sobretudo por seus aspectos físicos, e assumir uma outra imagem para si e para o grupo, protege essa “conquista” de uma nova representação de si por meio da ofensa, da humilhação, da opressão a outras mulheres com quem se relaciona. Isso fica evidente no episódio em que Virgínia vai visitá-la de surpresa e Madu, a jovem mulher com quem Letícia parece estar se relacionando, é expulsa da “ciranda” pelas mãos de sua “companheira”:

- Virgínia, você conhecia a Madu? É a minha mais jovem amiga. Só que está hoje meio infeliz, hem, madu?
- [...]
- Também joga tênis? – lembrou-se de perguntar à adolescente.
- Não. Já pedi a Letícia para me ensinar, mas até agora ela ficou só na promessa.
- Você não gosta de esporte, Madu.
- Gosto! Mas você não me ensina nada.

– É que você não tem jeito, querida. Para que perder tempo? Bobagem – murmurou Leticia aproximando-se. Pousou as enormes mãos ossudas nos quadris retos. Com aquelas calças demasiado justas nos tornozelos fortes e com os cabelos tosados, parecia um esbelto bailarino assexuado. – Continue brilhando na sua datilografia e não peça mais nada.

– Nem um licorzinho?

– Você já está gorda como um abade, será que não percebe isso? Hem? Uma garota roliça que adora licor e bombom.

[...]

– Não me parece que ela esteja tão gorda assim, Leticia.

– Não? Uma baleiota. – E abrandando o tom da voz: – Vamos, Madu, seja boazinha e vá para casa, preciso trabalhar numa tradução com essa moça.

– Trabalhar?

– Trabalhar, sim. Vamos, volte outro dia, querida.

[...]

– Você está me expulsando, Le.

[...]

– Vamos, minha Madu, não seja dramática, conversaremos amanhã, hem? Não, não, nada de choro! (TELLES, 2009, p. 147).

A bissexualidade é trabalhada em *Ciranda de pedra* de forma velada, quase misteriosa. É um elemento escondido e ao mesmo tempo evidente. Evidente porque a personagem não esconde sua sexualidade, nem tampouco demonstra algum tipo de desconforto ao tratar do assunto. Misteriosa porque Leticia é sempre qualificada pelos outros como alguém perigosa, que leva uma vida muito peculiar e da qual sabe-se tão pouco. Nesse movimento de esconder e mostrar, a própria personagem vai escapando de uma possível definição ou categorização. Assim, não se pode dizer que Leticia ainda ama e sofre por Afonso, assim como Virgínia ama e sofre, mesmo após anos, por Conrado. Também não se pode admitir que a “perversão” enxergada pelo grupo seja, de fato, exercida por Leticia, afinal esse pensamento pode estar respaldado em como aquelas pessoas concebiam a bissexualidade de Leticia (moral da época). Mas é possível admitir que ela, ao reformular sua própria imagem, ocupa o lugar de quem oprime, humilha, despreza, talvez num movimento parecido com o que já tenha experimentado.

Portanto, o efeito deste jogo de “mostra-esconde” (que também pode ser encontrado nas histórias de outras personagens, como Laura, Luciana, Daniel, Natércio, em que grande parte de suas vidas está velada, sendo mostrada episódica e marcadamente), faz com que a atmosfera do enredo pareça ainda mais fechada, mais hermética e pouco flexível à absorção de novas ideias, ainda que essas ideias estejam presentes, como a bissexualidade de Leticia, a necessidade de enfrentamento de Laura para viver outra relação, o amor de Luciana por seu patrão, a compreensão de Otávia a respeito de sua vida sexual diversa. Esse, posso afirmar, é o efeito de enclausuramento em curso novamente. O ensimesmamento de *Ciranda de pedra* é muito bem construído, a começar pela escolha do narrador que, em terceira pessoa, dá voz aos pensamentos e sentimentos de uma personagem (Virgínia) que somente pode colher e transmitir impressões daquilo que vê, sente e/ou imagina. Àquilo a que Virgínia não tem acesso vai ficando

fragmentado nesse caminho, diluído, assim como esses outros corpos e suas vontades, como se a história estivesse fechada para eles, embora façam (ou tenham feito em algum momento) parte dela. A bissexualidade de Leticia, assim, é mostrada, mas não é aceita, dando a sensação de que a narrativa não se abre para o “mundo de fora”, para a possibilidade de gerir e absorver novas ideias ou costumes.

Em suma, como a personagem aparece em episódios muito específicos e sempre sob o olhar de Virgínia, pouco se sabe a respeito de sua transição, de que maneira ela abandona um jeito de ser para assumir uma outra personalidade, quais foram as representações intercambiantes até que se formulasse essa imagem de si e, principalmente, por que essa imagem? A narrativa não abre possibilidades para especulações, uma vez que não oferece caminhos nesse sentido.

### **3. A PENA DE BEAUVOIR E *LES MANDARINS* COMO ROMANCE DE EVOCAÇÃO<sup>22</sup>**

Antes de adentrar na análise das personagens mulheres que circulam em *Les mandarins*, cabe ampliar a lente da composição de Beauvoir. O que isso quer dizer? Que, de saída, não preestabeleço categorias para o romance, isto é, não o assumo nem como romance de tese nem de chave.

Simone de Beauvoir pincela com vários episódios de sua vida particular o enredo de *Les mandarins*. Mas será possível definir sua obra como um *roman à clef*, uma vez que não se pode admitir que exista apenas uma chave de leitura para cada personagem, como se determinada criação literária fizesse jus a Beauvoir ou a Sartre ou a Nelson Algren ou a Albert Camus? Simone de Beauvoir dispersa em vários personagens coisas que são suas e de outros com quem conviveu. Não me parece que ela crie personagens que espelhem as experiências do “real”, isto é, que ela construa um romance preocupada em dizer sobre sua vida e situações particulares que vivenciou, como se a literatura fosse somente um meio pelo qual ela divulga sobre si mesma ou sobre suas teorias (*roman de thèse*). Por mais que haja (e há) coincidências entre aspectos da realidade empírica e aspectos da ficção, também existem disparidades e amalgamentos. A pergunta que me faço é: em literatura, onde se chegaria ao apontar os episódios que coincidem com a vida particular de Simone de Beauvoir? Parece-me que não muito longe.

<sup>22</sup> Essa discussão foi realizada preliminarmente em um ensaio publicado na revista *Leitura*. Disponível em: <<https://www.seer.ufal.br/index.php/revistaleitura/article/view/8820/7097>>. Acesso em: 29 jan. 2021.

A narrativa de *Les mandarins* apresenta a sociedade intelectual parisiense após o fim da Segunda Guerra Mundial. A Segunda Guerra, enquanto evento histórico, acompanha o desenvolvimento da narrativa do início ao fim. Beauvoir retrata, a partir de um senso crítico particular, os caminhos de uma existência pós-guerra. Quando do recebimento do Prix Goncourt, concedido anualmente (vale lembrar que Simone de Beauvoir foi a terceira mulher a receber essa premiação, desde que esta fora criada, em 1903), a autora declara: “J’aurais souhaité qu’on prenne ce livre pour ce qu’il est: ni une autobiographie, ni un reportage: une évocation”<sup>23</sup>. Dessa assunção surge uma inquietação: *Les mandarins*, ao não corresponder, segundo a autora, nem a uma autobiografia – gênero próximo da “convenção de ficcionalidade”, conforme postulado por Mignolo (1993) –, nem a uma reportagem – que se aproximaria da “convenção de veracidade” – poderia ser lido como ficção histórica? Se sim, quais são os recursos esteticamente mobilizados? Como se instaura, dentro dessa obra especificamente, o diálogo entre história e ficção? Percorrer esse caminho, penso, é questionar por que a autora, numa tentativa de fuga às classificações, trata sua obra como uma **evocação** e, conseqüentemente, foge das categorias de romance de tese ou de chave, distanciando sua escrita de possíveis rastreamentos autobiográficos ou teóricos.

De início lanço uma hipótese: ainda que *Les mandarins* não se encontre na esteira dos chamados romances históricos contemporâneos, há pontos de aproximação que revelam uma possível leitura *como* ficção histórica. Esse movimento de análise busca dialogar, brevemente, com o campo teórico e crítico sobre o romance histórico e observar, de acordo com as solicitações da própria obra enquanto objeto constitutivo de um fazer ficcional, suas possibilidades de leitura para além de uma definição preestabelecida pela crítica de Beauvoir.

É sabido que falar de literatura é tratar sobre tempo, temporalidade, experiência, realidade, ficção e narrativa. Cada sociedade, e dentro dela cada autor, desenvolve e demonstra uma compreensão de tempo e temporalidade. Nesse sentido, todo trabalho de crítica também apresenta uma teoria sobre a relação entre literatura e história. É pela (e na) construção verbal que o processo de criação de uma realidade se torna possível. Como defende Barthes (1988 apud WEINHARDT, 2011, p. 16), se o “imaginário é a linguagem pela qual o enunciante do discurso (entidade puramente linguística) preenche o sujeito da enunciação (entidade puramente psicológica)”, a existência de um romance, e dos temas dos quais trata em seu interior, é sobretudo linguística, por isso não consegue se situar no campo “extra-estrutural” do

<sup>23</sup> “Eu gostaria de que pudéssemos receber esse livro pelo que ele é: nem uma autobiografia, nem uma reportagem: uma evocação” (BEAUVOIR, 2008, tradução minha).

“real”, visto que a maneira de se conhecer a “realidade” é pelo discurso e pelos modos de preenchimento dos espaços de enunciação.

Em *Les mandarins*, a Segunda Guerra Mundial, reconhecida como um trágico marco da História humana, figura como evento central da narrativa, ou seja, pela fresta dos impactos desse acontecimento é que os narradores mostram as personagens em suas vidas cotidianas. No entanto, a Segunda Guerra não aparece em forma de documento, e é apresentada dentro de um tempo específico, que situa a narrativa: o tempo do pós-guerra, de uma França econômica, política, cultural e eticamente devastada, de uma sociedade que teme uma possível terceira guerra mundial, mas se sente impotente frente à guerra fria em curso ou, até mesmo, incapaz de percebê-la. Ou seja, o espaço-tempo é conhecido através da apresentação das próprias personagens, no que concerne a seus pensamentos, sentimentos e ações.

Os dois discursos narrativos – de Henri e de Anne – iniciam tratando dos sentimentos deixados pela Segunda Guerra. Esse evento constitui as imagens das personagens, figurando como episódio central do enredo, em torno do qual orbitam variados temas, como liberdade, morte, busca pela identidade, loucura, razão, felicidade, amor. A insegurança frente ao novo contexto abala as antigas certezas que as personagens tinham sobre si, sobre suas relações (e posicionamentos) com o outro e com o mundo. Portanto, a reconstrução do eu perpassa pela necessidade de reconstrução de uma memória histórica, que, aqui, trato tão somente como memória do passado. Há, no romance, a adoção de uma voz memorialística, que vê, no tempo pretérito, marcado por um evento como a Segunda Guerra Mundial, a garantia de (re)encontro consigo mesmo, com seus mortos, seus sonhos e suas frustrações; esse mesmo passado é o responsável por impelir as personagens na busca por um futuro.

Vale ressaltar que a noção de tempo histórico não implica no tempo de vida do autor ou das personagens, mas na apropriação que é realizada do tempo pretérito e no modo como esse tempo é figurado na instância ficcional, “marcando a vivência das personagens, condicionando a ação romanesca” (WEINHARDT, 2015, p. 130). A recuperação da Segunda Guerra, através da rememoração, vem suprir essa necessidade de, a partir do tempo histórico, se lançar no tempo presente da narrativa (tempo da ficção), sendo que ambos os tempos guardam uma relação um com o outro. A guerra não é documentada, ou seja, não se recupera a exatidão de datas, número de ações executadas, quantidade de mortos, líderes políticos etc., nem por isso, por sua vez, o romance deixa de evidenciar o que foi esse momento. É neste tempo ficcional do pós-guerra, portanto, que se movem figuras fictícias como o escritor, o político, o filósofo, os estudantes, os jovens revolucionários, entre outras.

A história e a ficção, entrecruzadas, só conseguem concretizar suas intencionalidades quando tomam de empréstimo a intencionalidade uma da outra. Isto é, a ficção se serve da história com o objetivo de refigurar o tempo; a história se serve da ficção com o mesmo intuito. Para Ricoeur (2010) essa concretização mútua enfatiza a noção de figura. Pergunto-me: a Segunda Guerra, nesse sentido, pode ser lida como uma figura (uma representância) que aproxima o tempo histórico e o ficcional, possibilitando que esses tempos sejam refigurados em *Les mandarins*? Falar em refiguração é falar em imaginação. Hayden White, refere Ricoeur (2010, p. 317), chamará de função “representativa” da imaginação histórica aquela imaginação que, pelo ato de figurar, torna-se visionária, isto é “o passado é o que eu teria visto, aquilo de que eu teria sido testemunha ocular se tivesse estado lá, assim como o outro lado das coisas é aquele que eu veria se as olhasse do lugar de onde você as considera. Desse modo, a tropologia torna-se o imaginário da representância”. Assim, os eventos históricos guardam uma relação com as formas de se imaginar a representância de determinado evento. Aqui, é possível enxergar um imbricamento entre história e ficção considerando-se a Segunda Guerra, visto que, no romance em questão, esse episódio é tratado como objeto de um certo “imaginário histórico”, isto é, o passado datado historicamente passa de reconstruído para refigurado no seio da narrativa de ficção. Logo, o imaginário apresenta traços, no trabalho de refiguração, que são explicitados exclusivamente pela narrativa de ficção, vista a sua capacidade de enriquecer as mediações imaginárias e entrecruzar os campos da ficção e da história pela atividade de refiguração do tempo.

Os empréstimos que a literatura faz da história e a história da literatura não acontecem somente no plano da configuração, ou seja, no momento da composição, mas concernem também à função representativa da imaginação histórica, o que quer dizer que se aprende a ver como histórico determinado encadeamento de eventos. Esse entrelaçamento, no entanto, não enfraquece o projeto de representância da própria história, ao contrário, contribui para realizá-lo enquanto tal. É o que Ricoeur (2010) nomeia de *efeito de ficção*; conceito que contribui para a possibilidade de ler o romance *Les mandarins* como uma obra de ficção histórica ainda que ele não contenha todos os recursos formais, estilísticos ou de conteúdo exclusivos de um romance histórico.



O sentido de leitura que estabeleço em *Les mandarins* é o que vai da ficção para a história<sup>24</sup> e não da história para a ficção, por isso defendo, junto com Ricoeur (2010), a necessidade de se instituir um pacto de leitura entre as vozes narrativas e o leitor implicado. O leitor, quando realiza esse pacto, destina voluntariamente sua confiança, está disposto a conceder para o ficcionista o direito sobre a História (com H maiúsculo). Dessa forma, eu, no lugar de leitora, concedo aos narradores a confiança de me mostrarem (no sentido refigurado), a partir das vivências individuais de cada personagem, o que foi o período da Segunda Guerra Mundial e do pós-guerra. A ficção se encontra entre a história, que dissolve o acontecimento na explicação, e uma concepção emocional e subjetivista, pela qual poderia ser tratado um mesmo acontecimento. A ficção, nesse sentido, consegue realçar uma pela outra – a explicação histórica e a individuação dos acontecimentos. Esse é justamente o movimento empregado em *Les mandarins*: uma narrativa de ficção que joga com uma singularidade da explicação autenticamente histórica. Isto é, tanto a explicação histórica dos acontecimentos quanto a individuação não são antitéticas. É bem verdade que cada voz narrativa detém sua singularidade, fala a partir de seu ponto de vista, mas nem por isso deixa de dizer e dar explicações a respeito da história contida em um evento. A ficção revela-se, portanto, capaz de suscitar uma ilusão de presença que é controlada por certo distanciamento crítico. Cabe a essa ilusão de presença, que Ricoeur (2010) nomeia *imaginário de representância*, retratar como se o evento estivesse diante dos olhos do leitor. A ficção fornece ao narrador “olhos para ver e para chorar” (RICOEUR, 2010, p. 322). A vasta ficcionalização do holocausto, por exemplo, comprova essa função. Nesse tipo de ficção, intercala-se uma explicação histórica e um modo de narrar que está em conformidade com as regras da “imputação causal singular” (RICOEUR, 2010, p. 328); nesse plano ocorre, portanto, a fusão da história com a ficção. Nesse sentido, e por fim, a obra suscita experiências individuais, por meio de seus personagens, mas não idealiza um passado histórico, estático, parado num tempo diferente daquele do qual (e de onde) se narra.

Os acontecimentos do universo da ficção permanecem irrealis se considerado o domínio ao qual pertencem. Esses acontecimentos irrealis, que a narrativa de ficção relata, são tratados como fatos históricos para a voz narrativa que se dirige ao leitor, por isso se parecem com acontecimentos passados e, desse modo, a ficção se parece com a história. Essa relação,

<sup>24</sup> Entendo que a configuração discursiva escolhida por Simone de Beauvoir foi a literária, não a histórica ou a antropológica. Isso é o que permite que *Les mandarins* seja classificado como romance propriamente, e não como historiografia.

segundo Ricoeur, é circular, “é, por assim dizer, como sendo quase histórica que a ficção dá ao passado essa vivacidade de evocação” (RICOEUR, 2010, p. 325). Nesse sentido, é possível entender o adjetivo que a própria Simone de Beauvoir fornece ao seu livro: trata-se de uma evocação porque dá vivacidade ao passado de maneira “quase histórica”, mas não absolutamente histórica, tampouco autobiográfica. No entanto, não se trata aqui de uma função histórica, sociológica ou biográfica mesclada à função estética. Ricoeur (2010) chama a atenção para o fato de que o *quase passado* da voz narrativa se distingue totalmente do passado da consciência histórica; a identificação ocorre, no entanto, numa relação de *como se passado*, que não guarda relação direta e “verdadeira” com o passado histórico. Em suas palavras, “o *quase passado* da ficção torna-se o detector dos *possíveis escondidos no passado efetivo*. O que ‘poderia ter acontecido’ [...] abarca tanto as potencialidades do passado ‘real’ como os possíveis ‘irreais’ da pura ficção” (RICOEUR, 2010, p. 327). Portanto, o entrecruzamento entre história e ficção na refiguração do tempo se encontra sob uma sobreposição recíproca, com o momento *quase histórico* da ficção se cruzando com o momento *quase fictício* da história.

Portanto, ao declarar que sua obra não é historiográfica nem autobiográfica, mas **evocatória**, Beauvoir refigura os tempos do passado no presente, e neles entrecruza a possibilidade de uma relação entre a história e a ficção, tornando sua obra uma evocação de fato. *Les mandarins* rompe, deste ponto de vista, com a premissa de que o discurso que se enquadra na *convenção de ficcionalidade* (Mignolo, 1993) tem as relações entre discurso e mundo cortadas; assim como aquele que se enquadra na *convenção de veracidade* assumiria uma relação de correspondência entre o discurso e o mundo. Os fios do romance são seguramente tramados desenhando cenas de uma França pós-guerra sob o olhar dos intelectuais parisienses. Os acontecimentos são tão irreais (pertencentes, nesse momento, ao mundo da ficção) quanto verdadeiros (fizeram parte, num outro momento, da realidade empírica). Os fios de tais convenções entrecruzam-se.

A imaginação, aqui, cria uma ponte entre o tempo “universal” e o tempo narrativo, possibilitando que o tempo histórico seja manipulado pela mão do autor, pelas vozes narrativas e pelo autor implícito. Desse ponto de vista, a ficção não sucede ou concorre com aquela história, antes grafada com H maiúsculo, mas cria diálogos constantes com ela, diálogos que se convertem, para e na literatura, em mecanismos de criação artística. Desse modo, a Segunda Guerra e seus desdobramentos servem à construção do enredo. É do passado, portanto, que os personagens olham o presente. Esse mesmo passado, no entanto, não aponta para um possível progresso emancipatório, mas presentifica a catástrofe ocorrida na guerra. A narrativa corporifica uma história não idealizada. Concordo com Jameson (2007) quando sugere que essa

é uma tentativa de acordar os leitores *para* a história, em uma época cujo sentido está atrofiado, num tempo em que o passado e o futuro não são mais imperativos. Benjamin (1987), que também desacreditava da ideia de progresso histórico, recupera o *Angelus Novus*, de Klee, para mostrar sua ideia de *despertar*. Esse anjo está com a cabeça voltada para o passado, e aquilo que vê o assusta, seu corpo, porém, projeta-se para o futuro, pois não consegue mais fechar as asas e interromper o curso. Seus olhos enxergam uma única catástrofe, onde todos os outros veem uma cadeia de acontecimentos. A história é essa catástrofe única, acumuladora de ruínas.

Sob essa ótica, *Les mandarins* apresenta as vozes das experiências de um passado. A obra não mostra apenas as existências individuais nem unicamente o evento histórico, mas garante a intersecção de ambos, organiza, desse modo, um plano mais histórico e outro plano mais individual. Para Jameson (2007, p. 192), “o evento precisa trespassar e transfixar de um só golpe o tempo existencial dos indivíduos e seus destinos”. Desse modo, assumo que é possível ler o romance *como se* fosse ficção histórica, sem, no entanto, categorizá-lo como tal.

Outra crítica muito comum, conforme apontei anteriormente, quando se trata dos livros de Beauvoir, é a identificação direta de personagens mulheres protagonistas com a pessoa Simone de Beauvoir. Em seu lugar de ficcionista, Beauvoir não pode ser lida por uma lente tão simplória. Por isso defendo, mas igualmente não me estenderei nesse assunto pois não é o cerne desta dissertação, que Beauvoir transita entre os gêneros, empregando um verdadeiro movimento transgênero em sua ficção e embaçando os domínios do feminino e do masculino quando se trata de dispersar conteúdos da mulher-escritora Simone de Beauvoir em suas personagens homens e mulheres, ocorrendo, assim, um transbordamento de gênero, quando se coloca em perspectiva a suposta intencionalidade da escritora em fazer-se perceber em seus escritos<sup>25</sup>. É notável que a autora aparece, na narrativa de *Les Mandarins*, nos personagens de Perron e de Dubreuilh, para além de Anne Dubreuilh (personagem com a qual é fortemente associada pela crítica). A fim de instaurar essa analogia entre as personagens, colocarei em diálogo, uma vez mais, as duas escritoras que fomentam o *corpus* desta pesquisa. Relembro a caracterização que Telles, em sua “memória inventada”, faz de Beauvoir:

Nesse primeiro encontro (e nos contatos seguintes) ela me pareceu interessada apenas na condição da mulher brasileira: uma pesquisadora de curiosidade inesgotável. Afunilando, às vezes, o túnel da investigação em torno de certos temas, o interesse pela ditadura Vargas, como os jovens reagiram durante esse processo? E como a mentalidade brasileira interferiu no processo de minha profissão de escritora?

<sup>25</sup> Não cabe admitir, porém, que o mesmo movimento aconteça na obra autobiográfica de Beauvoir (ou que *se quer autobiográfica*). Seria preciso realizar um estudo aprofundado das narrativas autoficcionais para perceber se ocorre o que estou chamando, em *Les mandarins*, de transbordamento de gênero.

Simone de Beauvoir (que belo nome!) perguntava muito. Mas não disfarçava a impaciência se alguém trazia algum aspecto folclórico que o brasileiro gosta tanto de mostrar ao turista, não, ela pedia apenas a face mais profunda do país sem o carnaval e sem o futebol (TELLES, 2002, p. 34).

Agora, apresento a descrição que Perron faz a respeito de Dubreuilh:

Pour Dubreuilh un paysage, une pierre, une couleur, c'était une certaine vérité humaine ; jamais les choses ne le touchaient à travers des souvenirs, des rêves, des complaisances, ni par des émotions qu'elles avaient éveillées en lui, mais par ce sens qu'il déchiffrait en elles. Bien entendu, ils s'arrêtaient plus volontiers devant des paysans en train de faucher le regain que devant une prairie nue ; et quand il traversait un village sa curiosité devenait insatiable ; il aurait voulu tout savoir : ce que mangeaient ces villageois, comment ils votaient ; le détail de leurs travaux, la couleur de leurs pensées ; pour entrer dans les fermes tous les prétextes lui étaient bons : acheter des oeufs, quémander un verre d'eau ; et dès qu'il le pouvait il engageait de longues conversation (BEAUVOIR, 2008, p. 371)<sup>26</sup>.

Qualquer semelhança não é mera coincidência, pois com a consciência que, como filósofa, ficcionista e professora, Beauvoir tinha de si, de suas buscas intelectuais, não é de se espantar que ela transborde ao ficcionalizar o outro, e esse outro não necessariamente precisa corresponder a uma personagem mulher, embaçando, portanto, essa identificação que a crítica propõe na leitura da obra como *roman à clef*. Parece-me mais satisfatório, e justo com a obra da autora, admitir que seu alcance reflexivo transcende a dicotomia sexual, o que não quer dizer que, em seus livros, não estejam presentes questões de gênero ou que elas não possam ser debatidas à luz de sua ficção, mas não se pode confundir ou ajuntar toda e qualquer escrita de Beauvoir ao estudo que a autora realizou em *Le deuxième sexe* (1949), com risco de cometer-se grave reducionismo.

Para concluir, reitero que a história e a ficção entrecruzadas, assim como a “realidade autobiográfica” e a ficção, criam uma complexidade que me parece escapar (embora adentre parcialmente) as categorias de romance de tese ou de chave. E não faço essa afirmação me valendo de outra categoria, ou seja, não defino *Les mandarins* como um romance histórico contemporâneo ou o assimilo a uma possível leitura como biografia, justamente porque ele foge a categorizações, e concordo com Beauvoir quando, frustrada pela crítica insistir em associar seu romance à autobiografia, defende: “Na realidade, era um romance. Um romance inspirado pelas circunstâncias, pela era do pós-guerra, por pessoas que eu conhecia, por minha própria

<sup>26</sup> Para Dubreuilh, uma paisagem, uma pedra, uma cor eram uma certa verdade humana. As coisas nunca o sensibilizavam através das lembranças, dos sonhos, das satisfações, nem pelas emoções que tivessem suscitado nele, mas por esse sentido que ele decifrava nelas. Claro que ele se detinha mais interessadamente diante de camponeses ceifando o solo do que diante de um descampado. E quando atravessava uma aldeia a curiosidade tornava-se-lhe insaciável. Queria saber tudo; o que comiam os aldeões, como votavam, o gênero de suas ocupações, a cor de seus pensamentos. Para entrar nas fazendas todos os pretextos lhe eram bons; comprar ovos, pedir um copo de água. E, quando podia, armava longas conversas (BEAUVOIR, 2017, p. 277).

vida etc., mas transpondo em um plano totalmente imaginário que se afasta da realidade” (BEAUVOIR, 1963 *apud* Kirkpatrick, 2020, p. 261). Portanto, *Les mandarins* funciona como um romance de evocação<sup>27</sup>.

### 3.1 AS MULHERES DE *LES MANDARINS*

*Elle serait comme moi, comme des millions d'autres : une femme qui attend de mourir sans plus avoir pourquoi elle vit (BEAUVOIR, 2014, p. 219-220)*<sup>28</sup>

A proposta para a análise das representações de mulheres em *Les mandarins* é seguir a ordenação do próprio livro. Explico: *Les mandarins*, por ser dividido em duas narrativas distintas – a de Henri e a de Anne –, constrói as representações dos femininos de maneira igualmente dispare, porém complementar. A ideia é que a construção de dois pontos de vista distintos cria mais camadas a respeito de uma mesma personagem, visto que ela aparece nos dois discursos figurada conforme as impressões daquele narrador. No caso de Henri, trata-se de um narrador em terceira pessoa que dá voz aos sentimentos e pensamentos dessa personagem, através dos quais é possível conhecer tanto a situação vivenciada por ele e por aqueles que o rodeiam quanto suas percepções a respeito de si e dos outros. Anne, por outro lado, corresponde a uma narradora em primeira pessoa que busca entender o frágil tecido de sua existência frente ao contexto, às relações que alimenta, às vontades e às frustrações que vivencia.

Desse modo, acompanhar as duas narrativas significa montar um quebra-cabeça de impressões e, por consequência, completar a construção dessas mulheres. A respeito delas, neste capítulo, analisarei as seguintes personagens: Paule, Nadine, Anne e Josette<sup>29</sup>. Estas são

<sup>27</sup> Há estudos que definem *Les mandarins* como *roman méthaphysique*, optei por não me aprofundar nessa questão visto que meu intuito não é o de encontrar uma melhor categoria para o romance.

<sup>28</sup> Ela seria como eu, como milhões de outras: uma mulher aguardando a morte, sem saber por que vive (BEAUVOIR, 2017, p. 530).

<sup>29</sup> Há outras mulheres que aparecem na narrativa, mas sua passagem é a título de “figurante”, ou seja, funcionam como personagens secundárias que precisam estar ali a fim de que a história de uma outra personagem mais central, Paule, por exemplo, se justifique. É o caso das mulheres que frequentam a alta sociedade parisiense, como Lucie Belhome (mãe de Josette); Claudie Belzunce; Jeannette Cange; Lucie Lenoir. Essas mulheres são descritas por Anne como: « elles avaient toutes des robes noires, des cheveux couleur d'oréal, des talons très hauts, de longs cils et une personnalité, différente pour chacune, mais fabriquée dans les mêmes ateliers » (BEAUVOIR, 2014, p. 82). Em tradução para o português: “Todas usavam vestido preto, cabelos tingidos na mesma cor, saltos muito altos, longos cílios e uma personalidade, cada uma com a sua, mas fabricadas todas na mesma oficina” (BEAUVOIR, 2017, p. 432).

No entanto, uma personagem também secundária, merece algum destaque, ainda que em nota de rodapé: Marie-Ange Bizet. Embora ela apareça pouco e em momentos específicos, Marie-Ange é uma mulher que, reconhecendo as dificuldades impostas ao seu gênero, busca reconhecimento por meio de sua atividade profissional. Sem escrúpulos éticos, ela se faz de empregada doméstica para adentrar na vida particular da família Dubreuilh a fim de conseguir algum furo de reportagem que estampasse seu nome na capa. Nessa ocasião, ela lamenta junto a Anne a dificuldade de ser mulher e de conseguir triunfar, por meio de sua profissão, ainda mais sendo solteira. Marie-

as personagens mulheres que mais aparecem em toda a história e em ambos os discursos. Essa análise seguirá o mesmo método adotado em *Ciranda de pedra*, ou seja, a interpretação é realizada à medida que as personagens, dentro de suas individualidades, falam a respeito da complexidade entre ser aquilo que se é (plano do imaginado) e o que se gostaria de ser (plano da imaginação). Assim, a busca pelo entendimento da construção das representações dos femininos acompanha o processo adotado na análise de *Ciranda de pedra*.

### 3.1.1 Paule

*Quand on aime, on ne végète pas* » (BEAUVOIR, 2008, p. 196)<sup>30</sup>

Paule é a primeira mulher com qual o leitor se depara, logo no início da narrativa. É Natal e ela e Henri receberão os amigos para comemorar tanto a festividade quanto o fim da guerra. Henri, ao chegar em casa, depara-se com Paule a sua espera. Deste momento em diante, há uma caracterização de Paule como uma mulher excessivamente preocupada e até mesmo obsessiva em relação ao seu companheiro. Vai se desenhando uma mulher entre desiludida e histérica, que chega ao seu limite psíquico, quando precisa ser internada.

Essa loucura de Paule está sutilmente presente, ainda que manifestada como uma impressão do narrador (« elle semblait »), nas primeiras páginas de sua história:

Elle serrait dans sa main gauche les pointes de son châle, **elle avait l'air de protéger son coeur.**

– Ils t'auraient fusillé, dit-elle. Toutes les nuits je les entends : ils frappent, j'ouvre, je le vois.

Immobile, les yeux mi-clos, **elle semblait vraiment entendre des voix** (BEAUVOIR, 2008, p. 12, grifo meu).<sup>31</sup>

A impressão de que Paule mergulha em uma outra realidade criada por ela está dada de início, no decorrer da narrativa é possível ver o quão fundo a personagem vai em direção a sua própria imaginação. Talvez por necessidade de escapar do plano do imaginado, de sua “realidade mais dura”? Penso que sim. Se Paule tinha medo de perder Henri quando a guerra

Ange reconhece a “facilidade” de alcançar prestígio por meio do casamento, como é o caso de Anne ao ser casada com um homem célebre (na percepção de Bizet). Este, inclusive, será um dos questionamentos levantados por Anne quando reflete sobre quem se tornou (esposa de Dubreuilh, mãe de família). Marie-Ange Bizet é uma mulher que assevera sua necessidade de se defender sozinha. Ao final, filia-se ao partido comunista e ali, ao que parece, supri sua necessidade de luta e de defesa, encontrando uma imagem de si e um motivo que, finalmente, a satisfazem.

<sup>30</sup> Quando se ama, não se vejeta (BEAUVOIR, 2017, p. 146).

<sup>31</sup> Ela apertava na mão esquerda as pontas de seu xale, **tinha o ar de quem protege o próprio coração.**

– Eles o teriam fuzilado – disse ela. – Ouço-os todas as noites: batem, abro, vejo-os.

Imóvel, os olhos semicerrados, **ela na verdade parecia ouvir vozes** (BEAUVOIR, 2017, p. 7-8, grifo meu).

estava em curso, seu medo atual, findada a ocupação alemã em Paris, não é menos intenso. Contudo, a personagem reluta em admitir que aquele relacionamento tenha acabado, mas o leitor conhece essa realidade já de início, quando Henri assevera que buscava algo que o fizesse feliz novamente, e, senão feliz, que lhe devolvesse a liberdade, o prazer de dias contentes:

Sous ces yeux qui le dévoraient avec sollicitude il se sentait un grand trésor **fragile et dangereux** : **c'était ça qui le fatiguait**.

[...]

Oui, la guerre était finie : du moins pour lui ; ce soir c'était une vraie fête ; la paix commençait, **tout recommençait** : les fêtes, les loisirs, le plaisir, les voyages, peut-être le bonheur, sûrement la liberté (BEAUVOIR, 2008, p. 13, grifo meu)<sup>32</sup>.

Aprofundando essa imagem da mulher que *devora com solícitude*, Paule seria uma pessoa que, ao devorar, quer consumir, fazer o outro desaparecer, mas esse devorar não é pouco custoso para a personagem, visto que ele exige solícitude, ou seja, disposição, entrega, boa vontade, prontidão. Ao longo da narrativa, antes de Paule ser internada, o leitor acompanha o quanto essa personagem sucumbe aos desejos de Henri, o quanto ela anula a si para salvar um relacionamento inexistente, o quanto devora do outro, mas deixa-se devorar igualmente.

Depois de o medo do futuro passar, Paule volta sua imaginação para o passado, que é onde gostaria de estar, mas, sendo impossível, tenta resgatá-lo para o presente, sem, no entanto, perceber os dados de realidade deste presente. Embora tudo e todos à sua volta apontem para a impossibilidade de sua vontade realizar-se, Paule sobrevive aos dias alimentando sua ilusão, e tentando fazê-la concreta, sem perceber que, nessa investida, adocece de forma gradual e violenta, pois ela escolhe esperar sem ter consciência dos conflitos dessa escolha e sem saber que não estava em segurança, como imaginava que estivesse: “Je t’attendrai attendre, quand c’est dans la sécurité, ce n’est pas ennuyeux.” (BEAUVOIR, 2008, p. 14)<sup>33</sup>. A despeito de todos os dados de realidade (viagem de Henri a Portugal na companhia de Nadine; envolvimento de Henri com outras mulheres; mudança de seu ex-companheiro para um hotel; e seu próprio adoecimento psíquico), Paule cria não somente uma versão imaginária de si, mas também de Henri: ela seria “dona do lar” e companheira de Henri e ele um escritor dedicado tão somente ao seu ofício, enquanto ela se dedicaria a ele. Um intenso movimento de idealização.

<sup>32</sup> Sob aqueles olhos que o devoravam com solícitude, ele se sentia um grande tesouro, **frágil e perigoso**. E era isso que o cansava [...] Sim, a guerra estava terminada. Pelo menos para ele. Verdadeira festa, esta noite. A paz começava, **tudo recomeçava**: as festas, os lazeres, o prazer, as viagens, talvez a felicidade, certamente a liberdade (BEAUVOIR, 2017, p. 8-9, grifo meu).

<sup>33</sup> “Vou esperá-lo. Esperar, quando a gente está em segurança, não cansa” (BEAUVOIR, 2017, p. 9).

Estranho perceber que essa devoção de Paule a Henri abafa o próprio ciúme que ela sente dele, no sentido de que aceita suas traições contanto que, ao final do dia, ele volte para ela. Enquanto ele não retorna, Paule parece perdida de si mesma. Seu encontro consigo, até certa altura do romance, concretiza-se apenas na presença de Henri. Talvez por que seu devaneio ganhe forma física quando ela o vê? Mas por que seu próprio corpo e forma estão apagados aos seus olhos? O que a faz querer viver uma vida para Henri? Ainda no começo da narrativa, Henri supõe que essa sua necessidade esteja atrelada ao medo de falhar. Anne, por outro lado, atribui a uma insegurança gerada também por Henri, uma vez que ele, em determinado momento, se fez dependente de Paule; com o que talvez ela não contasse é que essa dependência um dia acabaria. Assim, Paule passa a imaginar por dois uma vida que sequer tem condições reais de acontecer. E ela colhe as consequências dessa fuga do real quando, ao chegar no limite entre o que se quer ser (plano da imaginação) e o que se é (plano do imaginado), percebe que a realidade força as portas de entrada para jogá-la de frente para si mesma e em uma condição a que mal sabe dizer como chegou. Esse é o momento que antecede sua internação. Nessa relação, para Anne, existe uma contradição entre Paule sufocar Henri e Henri oprimir Paule, identificando, na amiga, certa covardia diante da vida:

En présence d'Henri, elle se guindait et aujourd'hui on avait l'impression qu'elle sentait sans répit son regard sur elle. Peut-être aurait-elle retrouvé sa gaieté, si elle avait eu le courage de vivre pour son compte. [...] Cette existence qu'elle menait n'était pas normale, et par instants elle déraisonnait ferme. Mais je n'aurais guère été capable aujourd'hui de lui faire sérieusement la leçon. Une existence normale : qu'y a-t-il de plus déraisonnable ? (BEAUVOIR, 2008, p. 300-301)<sup>34</sup>.

Fazendo uma rápida aproximação entre Anne e Paule, quando Anne reconhece a covardia de Paule em escolher ficar encerrada dentro de um apartamento, a personagem também está dizendo a respeito de si mesma, e não somente de Paule, pois, quanto à falta de coragem, Anne sabe que está habituada igualmente à sua rotina, que sente medo de encarar uma viagem aos Estados Unidos e que essa ação solicite dela algum tipo de reajuste em sua vida, o que a faz pensar, a respeito de seu presente, que: « On n'a jamais avantage à s'écarter des chemins battus. Ici, j'étouffe un peu, c'est vrai ; mais on s'habitue aussi à étouffer ; et une habitude n'est jamais mauvaise, quoi qu'on dise » (BEAUVOIR, 2008, p. 301)<sup>35</sup>. Assim, embora pareçam

<sup>34</sup> Na presença de Henri, oprimia-se e, hoje, tinha-se a impressão de que sentia sobre si o olhar dele, sem trégua. Talvez tivesse podido recuperar a alegria, se não lhe faltasse coragem para viver por si mesma. [...] A existência que levava não era normal, e, por instantes, enlouquecia muito. Mas hoje eu não seria capaz de dizer seriamente isso a seu respeito. Que existe de mais irracional do que uma existência normal? (BEAUVOIR, 2017, p. 224).

<sup>35</sup> “Nunca há vantagem em alguém se afastar dos caminhos trilhados. Aqui, sufoco um pouco, é verdade. Mas a gente se habitua também a sufocar; e um hábito nunca é mau, digam o que disserem” (BEAUVOIR, 2017, p. 224).



absolutamente distintas na superfície, as duas personagens mostram proximidades quanto à qualidade de alguns pensamentos<sup>36</sup>. A diferença é que Anne enfrenta seu medo, sua falta de coragem, e Paule não, ela decide residir em seu sufocamento diário.

Henri<sup>37</sup> não está passivo frente a essa situação. Ele se pergunta se não estaria sendo um salafário por deixar de amar Paule ou se amá-la não teria sido, desde o início, um grande erro. Ao mesmo tempo, ele sabe que não pode sucumbir à obrigação de permanecer junto de uma pessoa pela qual tem tanto ressentimento. Enquanto Henri admite o fracasso desse relacionamento, Paule « feignait de croire à la réurrection d'un passé mort et enterré » (BEAUVOIR, 2008, p. 131-132)<sup>38</sup>. Contudo, ao avançar na leitura e conhecer mais de perto os sentimentos de Paule, percebe-se que essa impressão de Henri de que sua companheira “finge acreditar” é falaciosa. Paule quer, de fato, acreditar nesse reestabelecimento afetivo, ela não finge um sentimento inexistente, mas se apega a lembranças de um afeto passado, o que a leva a um extremo sofrimento individual. Claro que não se pode deixar de admitir que ela recria o passado no presente, vestindo-se como antes, utilizando o mesmo tom de voz, as mesmas maneiras, deixando de enxergar, assim, as mudanças e imposições do tempo atual, mas essa ilusão não é fingida, ela é verdadeira para a personagem, e se Henri sente dessa forma também é preciso considerar sua covardia em não abandonar esse relacionamento, também é preciso mostrar que ele, por fraqueza, sucumbe, muitas vezes, às vontades fantasiosas de Paule e que isso cria nela ainda mais falsas certezas de que o passado possa ser restituído.

Desse modo, a insistência de Paule em acreditar no seu mundo imaginado vai, aos poucos, se convertendo em certeza: « Tu pourrais te passer moi ? – Tu sais bien que non. – Oui, je sais, dit-elle gaiment ; **tu me dirais le contraire que je ne te croirais pas.** » (BEAUVOIR, 2008, p. 38, grifo meu)<sup>39</sup>. Henri, ao satisfazer a fantasia de Paule para não se desgastar em longas explicações, também contribui para seu enlouquecimento:

« Paule apparut dans l'embrasure de la porte, les cheveux épars sur les épaules, grave et nue ; elle était presque aussi parfaite qu'autrefois, seulement pour Henri toute cette beauté ne signifiait plus rien. Elle se glissa sous les draps et se serra contre lui sans un mot : il ne trouvait aucun prétexte pour la repousser ; déjà elle soupirait avec extase en se collant plus étroitement à lui ; il se mit à caresser l'épaule, les flancs familiers,

<sup>36</sup> Essas semelhanças e diferenças são apontadas tanto na análise de Paule quanto na de Anne, agora, porém, não cabe enumerar todas elas.

<sup>37</sup> Aponto, aqui, a necessidade de se explorar os sentimentos de Henri a fim de compreender o modo de imaginar de Paule. Assim, nesse momento, os afetos dele e dela se misturarão, para, depois, serem entendidos individualmente.

<sup>38</sup> “fingia acreditar na ressurreição de um passado morto e sepultado” (BEAUVOIR, 2017, p. 97).

<sup>39</sup> “– Poderia viver sem mim? – Você bem sabe que não. – Sim, eu sei – acrescentou ela, satisfeita. – **Se você dissesse o contrário, eu não acreditaria**” (BEAUVOIR, 2017, p. 27, grifo meu).

et il se sentit que son sang affluait docilement dans son sexe : tant mieux ; **Paule n'aurait pas été d'humeur à se contenter d'un baiser sur la tempe et ça prendrait bien moins de temps de la satisfaire que de s'expliquer.** Il embrassa la bouche brûlante qui s'ouvri sous la sienne selon la routine ordinaire ; mais au bout d'un instant, Paule quitta ses lèvres, et il l'entendit avec gêne murmurer de vieux mots qu'il ne lui disait plus jamais : « Je suis toujours ta belle grappe de glycine ?

– Toujours.

– Et tu m'aimes ? dit-elle en posant la main sur le sexe gonflé. C'est vrai que tu m'aimes toujours ? »

Il ne se sentait pas le courage de provoquer un drame ; **il était résigné à tous les aveux et elles le savait** : « C'est vrai.

– Tu es à moi ?

– Je suis à toi.

– **Dis-moi que tu m'aimes, dis-le.**

– Je t'aime (BEAUVOIR, 2008, p. 39-40, grifo meu)<sup>40</sup>

Paule, portanto, sente necessidade de que Henri lhe forneça alguma prova verbal e física de amor, contradizendo sua própria convicção a respeito dos sentimentos que Henri nutriria por ela e da solidez daquele relacionamento. Nesse instante, a fraqueza de Henri em ceder aos caprichos fantasiosos de Paule faz com que ela reitere sua crença em uma relação morta.

Elle eut un long rôle crédule ; il l'étreignit avec violence, il étouffa sa bouche sous ses lèvres, sans attendre il entra en elle : pour avoir plus vite fini. En elle il faisait rouge comme dans le studio trop rouge ; elle se mit à gemir et à crier des mots, comme autrefois. Mais autrefois l'amour d'Henri la protégeait ; ses cris, ses plaintes, ses rires, ses morsures étaient des offrandes sacrées ; aujourd'hui il était couché sur une **femme égarée** qui disait des paroles obscènes et dont les griffes faisaient mal. Il avait horreur d'elle et de lui. La tête renversée, les yeux clos, les dents nues, **elle était si totalement donnée, si affreusement perdue** qu'il eut envie de la gifler pour la ramener sur terre, de lui dire : C'est toi, c'est moi et nous faisons l'amour, c'est tout. **Il lui semblait violer une morte ou une folle et il n'arrivait pas à se délivrer de son plaisir.** Quand enfin il se laissa retomber sur Paule, il entendit un gémissement triomphant (BEAUVOIR, 2017, p. 40, grifo meu)<sup>41</sup>.

<sup>40</sup> Paule apareceu à porta, os cabelos em desalinho sobre os ombros, grave e nua. Estava quase tão perfeita como outrora. Só que toda essa beleza não significava mais nada para Henri. Meteu-se debaixo das cobertas e juntou-se a ele, sem uma palavra: ele não tinha nenhum pretexto para repeli-la. Ela já suspirava com êxtase, colando-se-lhe mais estreitamente. Ele se pôs a acariciar-lhe o ombro, os flancos familiares, e sentiu que o sangue afluía docilmente ao seu órgão sexual. Melhor assim. **Paule não teria disposição para se contentar com um beijo nas têmporas, e levaria muito menos tempo satisfazê-la que dar-lhe explicações.** Ele cobriu a boca ardente que se abriu sob a sua, segundo a velha rotina. Mas, ao cabo de um instante, Paule deixou-lhe os lábios, e ele a ouviu, constrangido, murmurar batidos vocábulos, que nunca mais ele dissera a ela:

– Sou ainda seu belo buquê de glicínias?

– Ainda.

– E você me ama? – disse ela, pousando a mão sobre o seu sexo intumescido. – É verdade que ainda me ama? Ele não tinha coragem para provocar um drama. **Estava resignado a todas as confissões, e ela o sabia.**

– É verdade.

– Você é meu?

– Sou seu.

– **Diga-me que me ama, diga.**

– Eu te amo (BEAUVOIR, 2017, p. 28, grifo meu)

<sup>41</sup> Ela ofegou longamente, crédula, e ele a apertou com violência, sufocando-lhe a boca sob os seus lábios. Sem rodeios, entrou nela: para pôr fim àquilo o mais depressa possível. Tudo, para ela, era vermelho, como o estúdio muito vermelho. Pôs-se a gemer e gritar palavras, como antes. Mas antes o amor de Henri a protegia. Seus gritos,

Constantemente definida como louca, perdida e, ao mesmo tempo, entregue ou morta em vida, Paule vai se emaranhando nessa contradição entre tentar defender o que deseja ardentemente (sua “realidade inventada”) – manter uma relação de admiração, amor e dependência com Henri – e enlouquecer diante da realidade que ora se apresenta – com o afastamento de seu companheiro. Não se pode dizer que Paule seja totalmente inconsciente de que sua fantasia, outrora verdadeira, não corresponde exatamente à realidade; o que pode provar isso é a necessidade de submeter Henri ao sexo e fazê-lo admitir um amor inexistente, fazê-lo asseverar palavras que deixou de pronunciar há anos. Mais uma vez, claro que Henri tem sua parcela de responsabilidade sobre os sentimentos que nutre nessa mulher, sobretudo ao deixar tão evidente sua ojeriza por aquele corpo e aquelas ideias que o aprisionam. A fantasia de Paule, nesse sentido, é parte de uma realidade, não corresponde, portanto, a algo totalmente inventado. Ela decide se apegar a experiências passadas, sua fantasia mora no pretérito e se projeta, com a vontade de fazer-se nova realidade, ao presente e a um possível futuro.

Aos olhos de Henri, Paule queria ser “la plus belle des femmes dans les bras de l’homme le plus glorieux du monde” (BEAUVOIR, 2008, p. 37)<sup>42</sup>. O entrave nesse modo de imaginar é que Henri não está preocupado em triunfar e tampouco quer continuar vivendo ao lado de sua companheira. Escrever, para ele, deve se tornar, agora, passada a guerra e a necessidade de construir romances “engajados”, um meio de dizer sobre o homem que ele é e/ou gostaria de ser, sem deixar sopesar sobre si as circunstâncias externas (conflito que o acompanha em toda a narrativa). Ainda que Paule não esteja preocupada com a natureza dos romances, ela almeja transformar seu companheiro em um homem célebre, para quem a literatura seria o elemento mais importante, mesmo a despeito de toda a ação política, que, segundo ela, retirava a atenção de Henri do ponto fulcral: escrever textos literários. Henri também se preocupava com o fato de se entregar em demasia para a política e, por consequência, ser consumido por ela, não tendo mais tempo nenhum para se dedicar aos seus escritos, e a preocupação obsessiva de Paule fazia com que esse hiato criativo perdurasse ainda mais, pois, além de ela não tentar entender seu companheiro, acreditava em poder reconduzir Henri ao caminho correto, visto que tão somente

seus lamentos, seus risos, suas mordidas eram oferendas sagradas. Hoje, ele estava deitado sobre uma **mulher desvairada**, que dizia obscenidades e cujas garras lhe doíam. Tinha horror dela e de si mesmo. A cabeça para trás, fechados os olhos, os dentes desembainhados, **ela estava tão totalmente entregue, tão horrivelmente perdida**, que ele teve vontade de esbofeteá-la, a fim de reconduzi-la à realidade, e de lhe dizer: é você, sou eu, estamos fazendo amor, isso é tudo. **Parecia-lhe violar um corpo morto, ou uma louca, e ele não conseguia libertar-se do seu prazer**. Quando afinal se deixou recair sobre ela, ouviu um gemido triunfal (BEAUVOIR, 2017, p. 28-29, grifo meu)

<sup>42</sup> “a mais bela das mulheres, nos braços do maior triunfador do mundo” (BEAUVOIR, 2017, p. 26)

ela o conhecia bem o suficiente para trazê-lo de volta e cuidar de sua carreira. Paule queria ser necessária a Henri, afirmando que não desejava encerrá-lo em seu amor, mesmo que isso implicasse em fazê-la aceitar todos os sofrimentos e até mesmo crueldades impostos por seu parceiro.

Ao fazer uma aproximação entre Paule e Laura, no sentido de que as duas têm seus estados mentais alterados, é possível admitir que Paule, diferentemente de Laura, torna-se cega para sua realidade. Mesmo a loucura de Laura sendo muito mais severa, sem dúvida, ela percebe o que a levou àquela condição, ou seja, consegue localizar em sua memória a imagem de Natércio e seu jeito de besouro com aspecto de morte, bem como de Daniel, de suas filhas, de Luciana, chegando a reconhecer o esforço da empregada em favor dela e daqueles que a cercam. Laura está entregue a Daniel (e Luciana) pela incapacidade de cuidar de si mesma. Paule, por sua vez, adentra em um estado de dependência, sobretudo emocional, criado por ela mesma. Seu desejo de dependência de Henri é equivalente ao seu amor por ele. Para Paule dependência e amor se confundem. Para Laura, o amor se completa num gesto de entrega que não obriga a dependência, mesmo que ela possa ocorrer, e que no seu caso concretiza-se devido ao seu estado psíquico.

Paule é vista por Henri como uma mulher encurralada, que, ao sacrificar-se às vontades dele, vai se perdendo de si mesma, sem conseguir encontrar saídas para sua liberdade. O apelo de Henri em ser livre transfigura-se, para Paule, em prisão, em sofrimento puro, em que seu pior algoz não é senão ela mesma. A liberdade dessa personagem está atada ao aprisionamento em sua relação amorosa, Paule somente se vê “livre” se aprisionada a esse amor. E esse devotamento está em tão alta conta que, mesmo sabendo que algo seria inadmissível para ela (Henri levar Nadine a Portugal, por exemplo), acaba cedendo ao desejo de liberdade de seu companheiro, sem se questionar, no entanto, sobre a sua liberdade e o seu contentamento. Quando Henri comunica sua vontade de levar Nadine consigo a Portugal, fica evidente esse embate do significado da liberdade para um e outro:

« Ils se toisèrent un instant en silence ; tout le visage de Paule n'était que prière ; mais Henri se sentait soudain aussi buté que s'il avait eu à affronter, au lieu d'une femme aux abois, des tortionnaires en armes : « Tu viens de me dire que tu respectais ma liberté, dit-il.

– Oui, dit-elle d'un ton farouche ; mais si tu voulais te détruire, je t'en empêcherais. Je ne te laisserai pas trahir notre amour.

– Autrement dit, je suis libre de faire ce que tu veux, dit-il d'une voix ironique.

– Oh ! que tu es injuste ! dit-elle dans un sanglot. J'accepte tout de toi, tout ! Mais là je sais que je ne dois pas accepter. Personne d'autre que moi ne doit partir avec toi.

[...]

– Ça va, je ne l'emmènerai pas ! dit-il. Il se leva et marcha vers l'escalier : « Seulement ne viens plus me parler de liberté ! »

Paule le suivit et posa les mains sur ses épaules :

– Ta liberté, c’est de me faire souffrir ?  
Il se dégagea brusquement : « Si tu décides que tu souffres quand je fais ce que j’ai envie de faire, il faut que je choisisse entre ma liberté et toi. »  
[...] « Tu m’aimes, mais tu ne veux rien sacrifier à notre amour. Il faut que ce soit moi qui donne tout (BEAUVOIR, 2008, p. 136-138)<sup>43</sup>.

Ao não tyrannizar Henri, Paule tyranniza a si mesma. Ao não solicitar sacrifícios de Henri, ou alguma contrapartida na manutenção dessa relação, ela dá tudo de si. Nesse momento, o narrador revela que Paule tinha consciência de que estava *representando* o papel de generosa, sabendo que, ao aceitar a situação da viagem, concordava com ajustes muito sórdidos impostos por Henri. Mas, se « il faut vouloir ce qu’on veut. » (BEAUVOIR, 2008, p. 139)<sup>44</sup>, Paule queria atar Henri a seu lado, nem que para isso fosse preciso esquecer de sua individualidade. Portanto, a personagem enxerga a tortura, mas atribui somente a Henri a causa de seu sofrimento, nunca entrevendo a possibilidade de se colocar nessas situações por “vontade própria”. Para Henri, a vida não deveria ser uma prisão, e ele se questionava a respeito da prisão que Paule construía para ambos. Na concepção de sua companheira, porém, viver presa a um sentimento, a um modo de amar e viver se traduzia justamente em vida, em liberdade. E esse conflito entre os dois mostrou-se insuperável, tanto é verdade que, após a separação e a saída de Paule do sanatório, ela não soube encontrar outro modo de viver que a satisfizesse, a impressão é de que ela segue atada aos sentimentos antigos, mas, agora, vive dias imprecisos uma vez que sua ilusão fora quebrada; Paule, no fim, se perde, juntando-se a pessoas que, antes, lhe pareciam mesquinhas, esnobes e intelectualmente rasas. Porém, como a personagem acredita que seu tempo de triunfar como cantora já passou, ela teve de encontrar uma saída para seus dias. Em

<sup>43</sup> Trocaram, por instantes, um olhar em silêncio. Todo o rosto de Paule não era senão uma súplica. Mas Henri se sentiu repentinamente tão decidido como se tivesse que enfrentar, em lugar de uma mulher encurralada, carrasco em armas.

– Você acaba de dizer que respeita minha liberdade – observou ele.

– Sim – disse ela, num tom áspero. – Mas, se você quisesse destruir-se a si mesmo, eu o impediria. Não deixaria que atraísse o nosso amor.

– Em outras palavras, sou livre para fazer o que você quiser – disse ele, com ironia.

– Oh! Como você é injusto! – exclamou ela, soluçando. – Aceito tudo de você, tudo! Mas isso sei que não posso aceitar. Ninguém deverá partir com você: só eu.

[...]

– Está certo, não a levarei! – disse ele. Levantou-se, encaminhou-se para a escada: – Somente não me venha mais falar em liberdade.

Paule seguiu-o, pôs-lhe as mãos sobre os ombros:

– Sua liberdade é fazer-me sofrer?

Ele se desembaraçou bruscamente.

– Se você resolve sofrer quando faço o que me dá vontade de fazer, é preciso que eu escolha entre minha liberdade e você.

[...] Você me ama, porém não quer sacrificar coisa alguma pelo nosso amor. É preciso que seja eu quem dê tudo (BEAUVOIR, 2017, p. 101-102).

<sup>44</sup> “É preciso querer o que se quer” (BEAUVOIR, 2017, p. 103).

certa medida, Paule sabe que, após ter sido “curada” de Henri, não podia retornar àquela condição, e procura preencher sua existência à sombra daquele relacionamento, tanto é verdade que começa a escrever procurando o gênero literário que Henri não conseguiu atingir, buscando superá-lo, ainda em comparação (e em sofrimento) com a figura de Henri.

Faço um parêntese: curioso perceber que Henri, para se ver livre da relação com Paule, argumenta que sua liberdade está indissociavelmente ligada ao cultivo de uma vida sozinha, porém, no fim da narrativa, ele casa-se com Nadine e tem uma filha (Maria), ou seja, constrói uma família, mostrando que o sentido de uma existência talvez não esteja em se isolar do mundo e das pessoas, nem em se proteger deles, mas em escolher a parte deste mundo e destas pessoas que lhe cabe.

Aos olhos de Lucie Belhome, personagem que o leitor conhece na metade da narrativa de *Les mandarins*, visto que sua aparição ocorre um pouco antes de Henri ter um caso com Josette, filha de Lucie, Paule nunca soube o que fazer de si, de sua beleza, de seus talentos, sempre esperando encontrar alguém que a protegesse e justificasse sua existência. Belhome chega a sugerir que Paule, no início de sua breve carreira como cantora, comportava-se como uma « petite putain arrogante et fainéante » (BEAUVOIR, 2008, p. 309)<sup>45</sup>. Anne, com quem Lucie dialoga, tenta afastar essa imagem de Paule, porém se dá conta de que, de fato, não sabe nada a respeito dos primeiros anos de sua amiga em Paris, « ni de sa jeunesse ni de son enfance. Pourquoi donc? » (BEAUVOIR, 2008, p. 309)<sup>46</sup>. Esse olhar de Lucie, embora possa ser, pelo menos parcialmente, verdadeiro, afinal o leitor não sabe a respeito da vida pregressa de Paule, tem de ser considerado tendo em vista as escolhas dessa mulher, que sempre estão atreladas ao dinheiro e a um “jeito de ganhar a vida” em que pouco importa a ética imposta a isso; com esse pensamento foi que ela se aliou aos alemães no período da guerra. Para Paule, porém, o dinheiro não era um atributo fundamental de sua existência, nem tampouco uma moeda de troca de suas verdades. Entretanto, após a internação, o leitor acompanha uma aproximação de Paule a essas mulheres da alta sociedade, que se consideravam participantes da “elite intelectual”, como Claudie Belzunce, Jeannette Cange, Lucie Lenoir, Lucie Belhome, Josette Belhome, entre outras, e a dúvida de Anne sobre quem teria sido e como teria se comportado sua amiga no passado aumenta ainda mais. Daí em diante, uma certeza se cristaliza: Paule não sabia o que fazer de si.

<sup>45</sup> “prostitutazinha arrogante e preguiçosa” (BEAUVOIR, 2017, p. 230).

<sup>46</sup> “[nem] de sua mocidade, [nem] de sua infância. Por quê?” (BEAUVOIR, 2017, p. 230).

Mesmo antes da internação, o leitor observa Paule em suas inúmeras tentativas de se ajustar ao seu relacionamento com Henri de modo que ele aceitasse permanecer a seu lado. Anne tem a impressão de que Paule vive, simultaneamente, em dois planos. Quando acompanha a amiga até a casa de Lucie Belhome, depois de Josette e Henri já terem iniciado um caso amoroso, Anne dimensiona o tamanho do sofrimento de Paule, que tomou essa iniciativa para provar a si mesma e a Henri que não se importava com o fato dele estar saindo com Josette. Após essa situação, o estado de Paule se agrava. Depois de conhecer Josette e sair às pressas da casa de Lucie, Paule revela que teve um “despertar”. Nesse momento, porém, ela não revela a Anne de que se trata, mas o leitor sabe, logo depois, que Paule julgou que sua aparência e seu jeito pouco moderno tinham sido os responsáveis por afastar Henri. Ou seja, a personagem elabora, mais uma vez, uma impressão equivocada de si mesma e com vistas a preencher o vazio de uma relação não existente.

Com o intuito de recuperar uma aparência atraente (obviamente por causa da impressão que Josette lhe causou e em comparação com ela), Paule decide passar as próximas férias na casa de Claudie Belzunce, personagem que, posteriormente, vai abrigar Paule em sua “nova vida”. Ao retornar das férias, tendo adquirido um novo visual, Henri define Paule como vulgar, semelhante a uma personagem de comédia, quando ela era digna, do ponto de vista de Henri, de protagonizar as tragédias, nunca o ridículo e o cômico. Esse olhar de Henri é angustiante quando se pensa que exatamente o jeito trágico, e até sublime, que Paule assumia foi motivo de ojeriza a seu companheiro. Henri, ainda que inconscientemente, regozijava-se em perceber Paule atada a ele, querendo cuidar de sua carreira, apagando a si mesma em benefício daquele amor. Por que Josette lhe pareceria atraente e Paule vulgar quando esta decide se vestir como aquela?

Na sua tentativa de ser “herói” das mulheres (tópico que será abordado adiante), Henri falha em ignorar alguns elementos sujos de sua consciência. Ele pensa que pode oferecer a Paule um novo lugar na música, já que ela rejeitou um possível sucesso profissional por causa dele, ou justificando-se pelo amor que devotava a ele. Na visão de Henri, quando estava com Josette: « Il aurait fallu l’aimer : c’est toujours à ça qu’on en revient avec les femmes ; il faudrait toutes les aimer d’un amour exclusif » (BEAUVOIR, 2008, p. 474)<sup>47</sup>. Ao longo da narrativa, Henri expressa seu dever em fazer as mulheres felizes, visto que elas são tristes (impressão marcada no texto), e toma isso como uma obrigação de seu papel de “herói”, mas a autora não

<sup>47</sup> “Seria preciso amá-la: é sempre a isso que a gente volta, tratando-se de mulheres. Todas precisariam ser amadas, e com um amor exclusivo” (BEAUVOIR, 2017, p. 354).

outorga essa característica ao personagem, ou seja, Henri não tem condições de se tornar o herói que almeja sê-lo, figurando, portanto, como um herói problemático. Assim, ele não salva Paule nem Josette nem Nadine com seu amor. Essas mulheres tiveram de procurar saídas que nem sempre apontam na direção de um possível encontro amoroso. Josette, por exemplo, parece contente com sua vida de artista, tendo usufruído de seu relacionamento com Henri para alcançar esse lugar. Paule, ainda que procure a companhia de homens, revela a Anne que não deseja amar novamente, e tenta concentrar seu objetivo (e saída) em uma possível escrita, em um sucesso no porvir. Nadine não se convence do amor de Henri, embora esteja casada com ele. Ou seja, essas mulheres revelam outros desejos para além de amar e serem amadas. Henri, enquanto herói problemático, querendo salvar todo o mundo, não salva ninguém, nem a si mesmo, pois encontra-se tão perdido diante de suas escolhas quanto essas mulheres. Isso fica evidente numa passagem em que Henri compara Nadine, Anne e Paule e chega à conclusão de que se trata de “seres” (palavras da personagem) que não sabem se exprimir. Mas, ao falar delas, ele não estaria falando de si? Afinal, quando decide levar Nadine a Portugal, ele alimenta a esperança de encontrar, nessa viagem, as benesses de um outro passeio feito na companhia de Paule, que era, naquela altura, a mulher mais bonita, bem como de ver retornar seu anseio por escrever. Ele não soube se exprimir igualmente, nem tampouco consegue lidar ou entender seus desejos. Desse modo, talvez fosse plausível admitir que Henri também estaria tentando reestabelecer esse passado, mas, diferentemente de Paule, procura em outros corpos algum direcionamento para sua perdição.

O último encontro de Paule e Henri ocorre no jornal. Paule, depois de ter enfrentado Josette no lançamento da peça que esta protagonizava, desespera-se e vai ao encontro de Henri para explicar-lhe que ela pode servi-lo, ser-lhe necessária bastaria. Essa é última tentativa quase alucinada de Paule ter algum elo com aquele homem. Para a personagem, o fato de ela ter entregado tudo de si a Henri e não lhe exigir nada além de sua “amizade” faz com que o rompimento seja ainda mais incompreensível e doloroso. Vale ressaltar que a necessidade de compreensão de Paule é verdadeira, uma vez que, desde o início da narrativa, ela fala em compreender, mas todas as suas tentativas de compreensão, como estão direcionadas por sua imaginação, para sua “realidade particular”, são frustradas, porque é preciso que sempre compreenda de novo e de novo até chegar a reconhecer que está verdadeiramente doente e que todas as suas maneiras de compreender foram malogradas por ela mesma, quando decidiu, ainda que parcialmente, emular a realidade. Ainda no início do enredo de *Les mandarins*, mais precisamente no terceiro capítulo, Henri supõe que Paule « s’entêtait à se rêver telle qu’il l’avait rêvée, jadis : hautaine, sublime ; et en même temps, bien sûr, elle vivait sur terre, comme tout



le monde » (BEAUVOIR, 2008, p. 194)<sup>48</sup>, logo, a personagem parece comprar a imagem que seu companheiro lhe concedeu no início do relacionamento e, em detrimento de manter essa persona, passa a não perceber mais suas necessidades; as urgências gritam dentro dela, seus pés deixam de tocar a realidade quando ela decide viver trancafiada dentro de um apartamento, mas sempre acreditando poder salvar essa representação de si mesma, que, se um dia fora verdadeira, naquele momento já tinha se perdido. O tom altivo e sublime de Paule converteu-se em histeria<sup>49</sup>.

Para Anne, Paule parece, passado o período de internação, ter se transformado em uma sonâmbula. Ainda que tenha voltado “curada” das mãos do Dr. Mardrus, Anne vê nela uma mulher morta: « Henri était mort pour Paule, mais elle était morte elle aussi ; je ne connaissais pas cette grosse femme au visage mouillé de sueur, aux yeux bovins, qui lampait du whisky à côté de moi. » (BEAUVOIR, 2014, p. 353)<sup>50</sup>. Contudo, Paule assevera que acredita estar verdadeiramente curada e ter entendido e encontrado a solidão. Mas o leitor se pergunta: como? Se ela continua escolhendo a partir de Henri? Diante de uma tentativa de impressioná-lo? Essa atitude fica evidente quando a personagem decide voltar a escrever por afetação, para provar a Henri que ela experimentava formas literárias nas quais ele nunca seria capaz de criar. E um novo questionamento aparece: que imagem Paule construiu de si? Uma mulher “curada” para o amor, mas ainda sobrevivendo à sombra dele? Escolhendo por intermédio dele? Mesmo depois de supostamente curada, Paule não percebe sua posição de agente diante do sofrimento pelo qual passou, ela não é apenas vítima de Henri, como uma leitura mais condescendente faria supor. O leitor sabe que Paule não toma consciência dos atos cometidos contra si mesma quando, em uma conversa com Anne, após perguntar sobre o casamento de Nadine e Henri, ela coloca seu ex-parceiro como sendo um homem carrasco para toda e qualquer mulher, como fora para ela. Nesse sentido, a cura de Paule está concentrada tão somente no fato de que ela acolheu a impossibilidade de viver com Henri sob o mesmo teto, ou até mesmo de se relacionar afetivamente com ele, mas sua vida deixaria de girar em torno dessas lembranças? Em torno do que foi esse relacionamento? Sua memória seria, algum dia, um lugar de repouso? Será que

<sup>48</sup> “teimava em sonhar a seu próprio respeito exatamente como ele, antes, sonhara com ela: altiva, sublime; e, ao mesmo tempo, é claro, vivendo com os pés no chão, como todo o mundo” (BEAUVOIR, 2017, p. 144).

<sup>49</sup> “Na clínica de Freud, as histéricas inauguraram o século da psicanálise tentando dar voz a anseios e insatisfações que não se inscreviam, à época, no discurso do Outro. Ao tentar curar o sofrimento das mulheres indicando-lhes o caminho de volta a uma feminilidade de onde elas vinham tentando se emancipar, a clínica freudiana, até os nossos dias, quando pensa estar produzindo a “verdade” da mulher, corre o risco de continuar produzindo a histeria” (KEHL, 1997).

<sup>50</sup> “Henri estava morto para Paule, mas ela também estava morta. Eu não conhecia essa gorda mulher de rosto molhado de suor, de olhos inexpressivos e que bebia avidamente uísque a meu lado” (BEAUVOIR, 2017, p. 627).

para curar é preciso esquecer, é preciso renunciar? Paule esqueceria, uma vez que já renunciou? Não se sabe, o leitor deixa Paule, ao final da narrativa, tão ou mais perdida (e com certeza com uma aparência física muito mais envelhecida, conforme aponta Anne) do que quando ele soube de sua existência na primeira página do romance.

### 3.1.2 Anne

*et alors comment vivrons-nous? (BEAUVOIR, 2008, p. 47)*<sup>51</sup>

Anne, personagem principal e uma das narradoras dessa história, é uma mulher na casa dos 40 anos e psicóloga de profissão. É sua voz que inicia o segundo capítulo de *Les mandarins* questionando o peso da existência quando confrontada com a morte, tanto de sua existência em particular quanto dos que a rodeiam. O tema da morte aparece, nesse início, como um *motif* para que Anne possa se perguntar (e lançar a dúvida ao leitor) sobre a possibilidade de seu eu viver tão somente para si. A personagem levanta esse questionamento tendo como pano de fundo o contexto histórico-social. Isto é, passada a guerra, seria possível viver uma vida voltada plenamente ao indivíduo? Essa pergunta faz sentido pois, decorrido o momento em que os laços estavam fortalecidos pela necessidade de combate a um inimigo, agora, será que caberia ao indivíduo encerrar-se em suas particularidades? É realmente preciso que viva todas as suas vontades, antes solapadas pelo medo e pela urgência de socorro ao outro? Essa dúvida persegue Anne ao longo da narrativa e surge com mais força na festividade natalina.

Na obra, o Natal é marcado tanto pela necessidade de *lembrar* quanto de *esquecer*. Anne, no primeiro Natal pós-guerra, admite: « tandis qu'aux lumières de l'arbre de Noël nous achevions d'oublier nos morts, je me suis avisée que nous recommencions à exister, chacun pour soi » (BEAUVOIR, 2008, p. 42)<sup>52</sup>. Contudo, o leitor pergunta-se: esquecer ou lembrar? Visto que a personagem, em cada festividade, lembra ao invés de justamente esquecer, mesmo que sob efeito das luzes, do álcool, da alegria?

A questão de *como se pode viver* é o grande embate tanto de Henri quanto de Anne. Todavia, embora essa seja uma aflição compartilhada, cada herói problemático percorre um caminho distinto na busca por uma resposta possível. Henri enxerga que o viver concretiza-se diante de uma liberdade total do ser, em que ele possa ser absolutamente livre para realizar suas

<sup>51</sup> E então como viveremos? (BEAUVOIR, 2017, p. 34).

<sup>52</sup> “acabávamos de esquecer nossos mortos sob as luzes da árvore de Natal, eu me dava conta de que começávamos a existir, cada um para si” (BEAUVOIR, 2017, p. 31).

escolhas, mesmo que existam consequências diretas para as outras pessoas bem como para si mesmo. Anne, por sua vez, duvida que essa liberdade seja absoluta, visto que, no seu espectro de escolhas, o outro sempre está implicado e pesa diante de suas possibilidades individuais de ser ou não ser. Assim, enquanto Anne reconhece a interferência direta e indireta do outro em suas próprias vontades e predileções, Henri quer apartar-se do outro.

Colocando em perspectiva o posicionamento crítico-filosófico da autora Simone de Beauvoir, a fim de entender essa noção de sujeito, que dará suporte à criação de vozes narrativas distintas, mas que resguardam entre si certa similaridade ou, ao menos, a mesma preocupação quanto ao questionamento do que seja viver, em *Pirro e Cíneas*, conforme apresenta Kirkpatrick (2020, p. 226), Beauvoir defende que “A condição humana é ambígua: somos sujeitos e objetos. Como objetos, nosso mundo é restringido pelas restrições impostas pelos outros. E como sujeitos, nossas ações não apenas concretizam nossa própria liberdade, como também criam novas condições no mundo para os outros”. Anne e Henri sentem essa ambiguidade, que é revelada por suas vozes narrativas. No início, porém, Henri quer deixar de ser objeto, almeja que o outro não mais o interpele; no fim, percebe a impossibilidade disso se concretizar, ainda que sua vontade, como sujeito, seja viver tão somente de sua individualidade, o que confronta com outro interesse dessa personagem: tocar (e modificar em certa medida) o mundo das mulheres com quem se relaciona. Anne, por sua vez, reconhece essa ambiguidade de início e sua tentativa está em descobrir como conviver com sua condição de sujeito/objeto. Entre essas duas vozes narrativas, portanto, Beauvoir problematiza o embate pessoal, social e político do ser humano, adotando perspectivas diferentes a depender do narrador, mas que estão orientadas, me parece, à crença de que « Un homme et un homme, ça ne fait pas deux hommes, ça fait à jamais un et un » (BEAUVOIR, 2014, p. 70)<sup>53</sup>.

No início da narrativa, Anne assevera que, renunciando Deus, quando ainda era jovem, condenava-se à morte, o que faz com que ela se pergunte: poderia, então, sentir medo da morte? Como deveria agir em relação aos mortos que não têm corpos nem covas? Como esquecer Diego, se não pode encontrá-lo em lugar nenhum? Como contentar-se com o fato de ele ter sido simplesmente declarado ausente? Como viver com esse vazio? Abro um parêntese para apontar que a morte de Diego é um tema importante para Anne, ela retorna a esse acontecimento várias vezes dentro de sua narrativa, elemento que nem sequer aparece na narrativa de Henri, a não ser para dizer, muito sutil e brevemente, que Nadine tinha tido uma grande perda amorosa. Logo, Anne percorre esse seu sentimento de dívida para com os mortos. De maneira breve, e

<sup>53</sup> “Um homem e um homem não fazem dois homens, sempre fazem um e um” (BEAUVOIR, 2017, p. 423).

incitando uma reflexão que será desenvolvida no decorrer do enredo, Anne conclui: os mortos estão mortos, como os vivos decidirão viver é o que importa. Em suas palavras: « Les morts sont morts ; pour eux, il n’y a pas de problèmes ; mais nous les vivants, après cette nuit de fête, nous allons nous réveiller ; et alors comment vivrons-nous ? » (BEAUVOIR, 2008, p. 47)<sup>54</sup>.

Anne revela que, apesar de ajudar aos outros, ela mesma não vê mais nada em seu entorno:

Aider c’est mon métier: je peux les étendre sur un divant et leur faire raconter leurs rêves; mais je ne ressusciterai pas Rosa, ni les douze miliciens que Vincent a achevés de sa main. Et même si je réussis à neutraliser leur passé, quel avenir ai-je à leur offrir? J’estompe les peurs, je lime les rêves, je rogne les désirs, j’adapte, j’adapte, mais à quoi les adapterai-je? Je ne vois plus rien autour de moi qui tienne debout (BEAUVOIR, 2008, p. 48)<sup>55</sup>.

O estado de nulidade de Anne, de não enxergar mais nada em pé em torno de si, não aponta para algum tipo de indiferença ou mesmo de tranquilidade, visto que ela está sempre questionando seu modo de ocupar o mundo, principalmente quando confronta a morte. A personagem inicia e termina seu lado da história pondo em contato a necessidade de viver frente à fragilidade da morte. Nesses termos, parece que a morte é quem confronta a vida e exige dela uma força de sobrevivência, o que, para Anne, corresponde a um modo de “honrar” aqueles que não puderam escolher entre viver e morrer. Anne, em certa altura do romance, concebe que « Notre vie est là, lourde comme une pierre, et elle a un revers que nous ne connaissons pas : c’est effrayant » (BEAUVOIR, 2008, p. 346)<sup>56</sup>. Esse sentimento de susto diante do absurdo<sup>57</sup> dos dias é a reflexão que Anne (e Henri também) emprega no decorrer de sua narrativa. Morrer ou viver? De que forma se deve continuar vivendo? Morrer é um ato de covardia? Se sim, como sobreviver aos dias?

Para Henri, obter uma vida plena é a única saída possível, e viver significa abandonar o passado e realizar novas escolhas tendo somente a si mesmo como medida daquilo que se quer e se pode fazer. Henri, em nenhum momento, tenta se anular; diferentemente de Anne, que, a

<sup>54</sup> “Os mortos estão mortos; não têm problemas. Nós, porém, os vivos, após esta noite de festa, vamos acordar. E então como viveremos?” (BEAUVOIR, 2017, p. 34).

<sup>55</sup> Ajudar é meu ofício: posso estendê-los num divã e fazê-los contar os seus sonhos; mas não posso ressuscitar Rosa, nem os doze milicianos que Vincent liquidou com as próprias mãos. E, mesmo que conseguisse neutralizá-los o passado, que futuro tenho a oferecer-lhes? Espanto os temores, desbato os sonhos, cerceio os desejos, adapto, adapto, mas a que os adaptarei? Não vejo mais nada em pé em volta de mim (BEAUVOIR, 2017, p. 35).

<sup>56</sup> “Nossa vida está aí, pesada como uma pedra, e possui um reverso que não conhecemos: é assustador” (BEAUVOIR, 2017, p. 257-258)

<sup>57</sup> Quando emprego a noção de absurdo, embora não vá explorar esse conceito no corpo do texto, refiro-me ao ensaio de Camus (2019): *O mito de Sísifo*.

todo tempo, duvida da relevância de sua existência. Contudo, chega-se a um impasse: como facultar a existência alheia como fundamental e a sua como acessória? Como, para Anne, a vida das pessoas ao seu redor importa e a dela parece carecer de algum valor? Anne sente cada perda de modo individual, seu pesar parece estender-se para todo seu ser, a ausência desses corpos é um pensamento constante, que a acompanha dia a dia. Assim, se a vida do outro importa tanto porque a sua tem menos valia? E faço essa indagação baseada no discurso de Anne sobre sua inclinação profissional para servir e “adaptar” os outros ao mundo. No entanto, a personagem questiona-se: para quê adaptar? Adaptar é, de fato, a melhor saída? Nesse momento, Anne está falando sobre e para si mesma, e responde com uma espécie de conformismo declarado: « Me voilà donc clairement cataloguée et acceptant de l’être, adaptée à mon mari, à mon métier, à la vie, à la mort, au monde, à ses horreurs. C’est moi, tout juste moi, c’est-à-dire personne » (BEAUVOIR, 2008, p. 49)<sup>58</sup>.

Entretanto, Anne revela que não era esse o sentimento que a dominava antes. Ou seja, identificar-se como sendo *ninguém* se concretizou depois de uma tentativa de ser *alguém*:

Être la femme de Robert, ça ne me suffisait pas; jamais avant de l’épouser je n’avais envisagé de faire une carrière d’épouse. D’autre part, je ne songeai pas une minute à m’occuper activement de politique [...] Et puis l’avenir me paraît bien lointain, j’ai peine à m’intéresser aux hommes qui ne sont pas encore nés, j’ai plutôt envie d’aider ceux qui se trouvent vivre juste en ce moment. C’est pour ça que ce métier me tentait. Oh! je n’ai jamais pensé qu’on pût du dehors apporter à quelqu’un un salut préfabriqué, mais souvent ce sont des niaiseries qui séparent les gens de leur bonheur, et je voulais les en débarrasser (BEAUVOIR, 2008, p. 75-76)<sup>59</sup>.

Percebe-se, portanto, o conflito de Anne a respeito de quem seja. Embora sua função auxilie outras pessoas nesse entendimento, talvez forjando para elas salvasões pré-fabricadas, o fato de entender o outro não corresponde a entender a si mesma. Em um encontro com Claudie, Guite, Huguette, entre outras mulheres representadas como pertencentes à alta sociedade parisiense de meados de 1947-1948, Anne é confrontada em seu papel de mulher de Dubreuilh, uma vez que, segundo essas mulheres, Anne deveria ocupar-se mais de seu marido célebre, até mesmo se empenhando em contar, talvez em um diário, a vida de Robert. Assim,

<sup>58</sup> “Eis-me, portanto, claramente catalogada e aceitando sê-lo, adaptada a meu marido, a meu ofício, à vida, à morte, ao mundo, a seus horrores. Trata-se de mim, precisamente de mim, isto é, de ninguém” (Beauvoir, 2017, p. 35).

<sup>59</sup> A mim não me bastava ser a mulher de Robert. Antes de casar com ele, jamais encarei a possibilidade de seguir uma carreira de esposa. Por outro lado, não pensei, sequer um minuto, em ocupar-me ativamente com a política [...] o futuro me parece muito distante, tenho dificuldades em interessar-me pelos homens que ainda não nasceram, tenho antes vontade de ajudar os que se encontram vivendo exatamente neste momento. É por isso que semelhante ocupação me tentava. Oh! Jamais pensei que se pudesse trazer de fora a alguém uma salvação pré-fabricada, mas, frequentemente, são besteiras que separam os homens de sua felicidade, e eu queria libertá-los de tais contrapesos (BEAUVOIR, 2017, p. 55).

há um certo espanto entre as mulheres daquela sociedade de que Anne mantenha uma profissão particularmente sua sem ser consumida pelos papéis de esposa de um homem famoso, e ainda mãe e “dona do lar”. Ou seja, a maneira de Paule perceber a relação amorosa, pelo menos parcialmente, parece ser o tipo compreendido e aceito naquela sociedade, em que a mulher dedicava sua vida ao homem com o qual escolheu viver, e somente a ele. Todavia, a relação de Anne e Dubreuilh não se ajustava a esse “estado de coisas”. Claudie menciona que o trabalho, para ela, era uma forma de alcançar o êxito e a fortuna, quando, para Anne, tinha um significado mais social, voltado ao outro e, ao mesmo tempo, a si mesma, pois, do seu ponto de vista, uma realização profissional não envolve, necessariamente, uma fortuna. Ou seja, a psicanálise, para Anne, é um meio de ajudar, no momento presente, pessoas que vivem conflitos que as afastam de sua felicidade. Essa mesma vontade está manifesta quando a personagem revela que gostaria de encontrar o pré-guerra no pós-guerra, mas que, ao olhar ao seu redor, percebe a impossibilidade de isso acontecer. Essa contradição entre o que se deseja e aquilo que se vive cria um certo “sentimento de época” que é descrito por Anne como: « nous végétons au hasard d’une histoire qui n’est plus la notre » (BEAUVOIR, 2008, p. 77)<sup>60</sup>. O futuro, desse modo, está sempre em aberto. Ainda que exista o medo do porvir, os dias, conforme reflete Anne, não podem ser um túmulo, é preciso viver o medo, as incertezas. É nesse campo minado dos afetos que Anne tateia sua existência, em uma iniciativa de buscar quem se é; mais do que isso, quem se pode escolher ser.

Um aspecto importante na construção dessa personagem é seu relacionamento com sua filha, Nadine. Anne assume que, quando jovem, tinha um complexo edípico por sua mãe, a quem odiava, o que motivou a casar-se com um homem 20 anos mais velho, Robert. Segundo a personagem, isso fez com que ela criasse sentimentos contraditórios por sua filha, entre amá-la, por um lado, e rejeitá-la, por outro, porque, dessa vez, era a filha quem lhe roubava o homem que amava. O mesmo complexo pode ser observado em Nadine com relação à sua mãe. Ela mostra viva raiva de Anne ao mesmo tempo em que deseja que a mãe lhe seja necessária.

Je ne l’ai pas désirée ; c’est Robert qui a souhaité tout de suite un enfant. J’en ai voulu à Nadine de déranger notre tête-à-tête. J’aimais trop Robert et je ne m’intéressais pas assez à moi pour que ça m’attendrisse de retrouver ses traits ou les miens chez cette petite intruse. Je constatai sans indulgence ses yeux bleus, ses cheveux, son nez. Je la grondai le moins possible, mais elle a senti mes réticences : je lui ai toujours été suspecte. Aucune petite fille n’a mis plus d’acharnement à triompher de sa rivale dans le coeur de son père ; et jamais elle ne s’est résignée à appartenir à la même espèce que moi ; quand je lui expliquai qu’elle allait bientôt être réglée et ce que ça signifiait, elle m’a écoutée avec une attention hagarde et puis elle a fracassé contre le sol son

<sup>60</sup> “Vegetamos ao acaso de uma história que já não é a nossa” (BEAUVOIR, 2017, p. 56).

vase préféré. Après la première souillure, sa colère a été si puissante qu'elle est restée pendant dix-huit mois sans saigner (BEAUVOIR, 2008, p. 101)<sup>61</sup>.

O conflito de Anne em relação ao tipo de amor que oferece a Nadine é uma das engrenagens de reflexão durante toda a sua narrativa. A personagem admite explicitamente que não ama o bastante sua filha:

elle sait que j'ai cédé à contrecœur et que je la blâme : elle m'en veut. Peut-être n'a-t-elle pas tout à fait tort ; si je l'avais aimée davantage, nos rapports auraient été différents : peut-être aurais-je su l'empêcher de mener une vie que je blâme. Je restai long temps debout à regarder les flammes en me répétant : « je ne l'aime pas assez » (BEAUVOIR, 2008, p. 100-101)<sup>62</sup>.

A angústia de Anne em afirmar, no presente, um desamor por sua própria filha evidencia uma preocupação latente com isso, mas, talvez, o que ela sinta por Nadine não seja uma falta de amor. O leitor começa a desconfiar desse sentimento quando percebe a inquietação de Anne ao tratar deste afeto aparentemente contraditório que nutre pela filha e que não se manifesta, por exemplo, em sua relação com Robert. Tanto é verdade que, quando Anne relata sua amizade com Nadine na época em que esta namorava Diego, essa certeza de nutrir um suposto desamor e/ou raiva pela filha desaparece de seu discurso. Naquele momento era como se Nadine tivesse sido, pela primeira vez, sua amiga: « Diégo avait créé entre nous un climat nouveau : elle avait possédé enfin un trésor qui n'appartenait qu'à elle, elle s'était sentie mon égale et une amitié était née entre nous » (BEAUVOIR, 2008, p. 101)<sup>63</sup>.

Após a morte de Diego, Anne começa a reprovar veementemente as atitudes da filha. Nadine, porém, ao tomar conhecimento do aborrecimento de sua mãe, cria ainda mais situações para provocá-la. Quando Anne percebe que suas tentativas de intervir só geram mais atitudes irresponsáveis por parte de Nadine, ela para de regular as ações da filha, deixando-a livre para escolher. No entanto, Nadine não deseja ser deixada de lado, não almeja seguir escolhendo sem

<sup>61</sup> Não a desejei; foi Robert que quis logo um filho. Quis mal a Nadine, por ter vindo estragar nossa vida a dois. Amava muito a Robert, e o interesse que tinha por mim mesma não era de molde a que pudesse enternecer-me o fato de rever seus traços, ou os meus, na pequena intrusa. Constatei sem indulgência seus olhos azuis, seus cabelos, seu nariz. Repreendi-a o menos possível, porém ela sentiu minhas reticências: fui-lhe sempre suspeita. Nenhuma menina pôs mais obstinação em triunfar sobre a rival no coração do pai. E nunca ela se resignou a pertencer à mesma espécie a que eu pertencia. Quando lhe expliquei que ela em breve teria as regras e o que isso significava, ouviu-me com uma atenção bravia. Depois, despedaçou contra o chão o seu vaso predileto. Após a primeira menstruação, sua cólera foi tão violenta que dezoito meses se passaram sem que o fato se repetisse (BEAUVOIR, 2017, p. 75)

<sup>62</sup> Ela sabe que cedi a contragosto e que a reprovoo: ela me quer mal. Talvez não esteja inteiramente errada. Se eu tivesse amado mais, nossas relações teriam sido diferentes: talvez eu a houvesse impedido de levar uma vida que desaprovo. Permaneci de pé muito tempo, a olhar as chamas e a me repetir: "Não a amo o bastante" (BEAUVOIR, 2017, p. 75).

<sup>63</sup> Diego criou entre nós um novo clima: ela possuía, afinal, um tesouro, que lhe pertencia exclusivamente; sentia-se igual a mim e uma nova amizade nascia entre nós duas (BEAUVOIR, 2017, p. 75)

que essa ação interfira, ainda que indiretamente, na vida de sua mãe. Assim, olhando através de um espelho, as contradições de Anne estão refletidas nas contradições de Nadine: Anne deseja amá-la com mais intensidade, mas não sabe como fazê-lo, apostando, então, numa aproximação somente quando solicitada pela filha; Nadine deseja atenção e afeto, mas não sabe como conseguir isso de sua mãe, escolhendo provocá-la e chateá-la em todas as ocasiões possíveis.

O conflito presente no amor e em certa repulsa existente entre Anne e Nadine é manifesto no episódio em que Nadine junta-se a Vincent para vingar-se de uma idosa que havia denunciado judeus a Gestapo. No momento do retorno de sua filha, em segurança, mas triste, Anne faz a seguinte reflexão a respeito da relação mãe e filha, bem como de seu papel como mãe e psicóloga:

Nadine était en danger; elle m'avait promis de ne pas recommencer ; mais Dieu sait ce qu'elle inventerait d'autre ! Et j'ai pensé avec tristesse que j'aurais beau rester auprès d'elle, je ne réussirais pas à la protéger. Il aurait sans doute suffi qu'elle fût heureuse, qu'elle se sentît aimée, pour qu'elle cessât de se détruire : mais je ne pouvais lui donner ni l'amour ni le bonheur. Que je lui était inutile ! Les autres, les étrangers, je les fais parler, je dévide les fils de leurs souvenirs, je débrouille leurs complexes, et je leur remets à la sortie de petits écheveaux bien nets qu'ils rangent dans leurs tiroirs : ça leurs fait du bien, quelquefois. Nadine, je lis sans effort en elle, et je ne sais rien faire pour elle. Je me disais jadis : « Comment peut-on respirer tranquille quand on pense que les gens qu'on aime sont en train de jouer leur vie éternelle ? » Mais le croyant peut prier, il peut offrir à Dieu des marchés. Pour moi, il n'existe pas de communion de saints et je me dis : « Cette vie est sa seule chance ; il n'y aura pas d'autre vérité que celle qu'elle aura connue, pas d'autre monde que celui auquel elle aura cru » (BEAUVOIR, 2008, p. 337)<sup>64</sup>.

Ou seja, ao comparar o relacionamento de sua filha ao de seus pacientes, Anne percebe a impossibilidade de entregar a ela um “novelo limpo para que possa guardar em sua gaveta”, reconhece, ainda, que Nadine deixa de viver sua única vida “eterna”: aquela que se desenrola no presente e diante de seus olhos. No fim da narrativa, o chamado de Nadine desperta sua mãe para a necessidade de viver, e esse pêndulo contraditório é que define o relacionamento das duas.

<sup>64</sup> Nadine se achava em perigo. Havia-me prometido não repetir, mas Deus sabe o que mais ela inventaria! Pensei com tristeza que seria inútil permanecer ao seu lado, não conseguiria protegê-la. Bastaria, sem dúvida, que fosse feliz, que se sentisse amada, para que parasse de se destruir: mas eu não podia dar-lhe nem o amor, nem a felicidade. Como lhe era inútil! Aos outros, aos estranhos, faço falar; encadeio os fios de suas recordações, desenterro seus complexos, e à saída lhes entrego novelos limpos, que arrumam em suas gavetas: isto algumas vezes lhes faz bem. Em Nadine, tudo para mim está claro, mas não sei fazer nada por ela. Dizia-me outrora: “Como se pode respirar tranquila, quando se pensa que as pessoas a quem a gente ama estão arriscando perder a vida eterna?” Mas o crente pode orar, pode oferecer promessas a Deus. Para mim não existe comunhão dos santos. E eu disse a mim mesma: “Esta vida é a sua única chance; não haverá outra verdade, além da que ela tiver conhecido, outro mundo senão aquele no qual ela tiver acreditado (BEAUVOIR, 2017, p. 251).



Agora, enfocando a personagem a partir de suas relações amorosas e sexuais, antes mesmo de conhecer Lewis Brogan, Anne vive o conflito de sentir seu corpo instalado em um egoísmo que não lhe faculta a possibilidade de tirar prazer das relações sexuais, mesmo quando quer ser desejada e desejar. A personagem relata que a ausência do ato sexual não se configurava como um problema em seu cotidiano, visto que passou cinco anos em uma situação de castidade sem que isso lhe tivesse sido pesado. A relação dela e de Dubreuilh assemelha-se a um companheirismo em que o sexo deixou de ser um dos sustentáculos. Eles nutrem um relacionamento que Anne define como livre: ele e ela têm a liberdade de se encontrar com outras pessoas e satisfazer suas vontades, sem que isso abale o relacionamento e sem que seja uma condição de sofrimento para algum dos lados (como é o caso de Paule, que se resigna e sofre com as vontades de Henri, sempre numa tentativa de não o perder). Anne demonstra o medo de perder seu companheiro para a morte, visto que a velhice ficava cada dia mais evidente e a morte, claro, mais próxima; e revela que, embora não haja mais vida sexual entre eles, existe toda uma relação afetiva para além do sexo, como o companheirismo, a cumplicidade, o compartilhamento do trabalho, da solidão, das preocupações, e essas manifestações de afeto pareciam ser muito maiores, na visão de Anne, do que uma possível vida sexual ativa. Tanto é verdade que, quando decide passar uma noite com Scriassine, a personagem vive uma intensa frustração, ainda que tenha tido certo prazer. Sentimento semelhante vem à tona quando, apaixonada por Brogan, recusa o convite de viver uma vida junto com ele nos Estados Unidos, lembrando-se de sua vida em Paris, com Robert, Nadine e todo o grupo de pessoas ao qual se afeiçoava. Assim, Anne confronta sua sexualidade, seus desejos, seus sentimentos e suas paixões sem, no entanto, duvidar de seu amor por Dubreuilh, ou seja, ela não questiona a veracidade de sua relação afetiva, como se, caso encontrasse algum “desvio” nesse relacionamento, ela estivesse apta a viver outros sentimentos, pelo contrário, é a certeza nessa relação que a deixa livre para escolher.

Anne, depois de aceitar viajar aos Estados Unidos, pondera que sua estada por três meses em outro país a ajudou a se libertar de suas preocupações:

*J'ai vite compris que ça faisait partie des plaisirs du voyage, les amitiés sans lendemain et le menu déchirement des départs. J'évinçai résolument les gens ennuyeux, je ne fréquentai que ceux qui m'amusaient ; on passait des après-midi à se promener, des nuits à boire et à discuter, et puis on se quittait pour ne plus jamais se rencontrer et personne n'avait de regret. Comme la vie était facile ! Pas de regret, pas*

de devoir, aucun de mes gestes ne comptait, on ne me demandait pas de conseil et je ne connaissais pas d'autre règle que mes caprices (BEAUVOIR, 2014, p. 18)<sup>65</sup>.

A personagem que emite essa impressão parece bastante distinta daquela que saiu de Paris carregando uma mala de preocupações, que, inclusive, a acompanhou boa parte da viagem. Essa mudança ocorre quando Anne decide romper com o ciclo de palestras, hotéis e jantares. Ou seja, ela reconhece que algo a incomoda, que seu jeito de “tocar o mundo com luvas de pelica” (conforme define Nadine) não a satisfaz suficientemente. A imagem que a personagem elabora de si mesma, nesse momento, ao admitir que a vida também está atrelada ao prazer, à irresponsabilidade, à fugacidade das relações e dos desejos, faz reviver sua parte meio morna ou meio morta. No entanto, existe uma outra representação com a qual a personagem tem de lidar, que é sua imagem de esposa, mãe, psicóloga, que preza pela seriedade e pelo cuidado no trato com os outros. Essa equação de representações não resulta em uma resposta única. Anne precisa decidir entre ser quem se é (1), quem se quer ser (2) ou quem se imagina querer ser (3), e a personagem é consciente deste conflito. Vale antecipar: ela imagina que poderia ser a mulher bem-amada de Lewis, morar com ele em Chicago e viver uma vida de caprichos (3), mas ela quer, verdadeiramente, continuar com sua vida em Paris e, durante três meses no ano, encontrar Lewis e, com ele, voltar a viver em um mundo fechado de prazeres (2), todavia, ela sabe que esse tipo de decisão não depende tão somente dela, assim como reconhece a importância de se manter em Paris, ao lado de sua família, nem que, para isso, tenha de abdicar de um novo amor (1).

Essa busca de Anne por si mesma é que a levou ao encontro com Brogan. O primeiro contato entre eles ocorreu em razão dos aborrecimentos que Anne vivenciava na viagem aos Estados Unidos, da monotonia de sair e entrar de conferências, passando de hotel em hotel, entre almoços e jantares em meio a pessoas orgulhosas de si mesmas e de seus trabalhos (médicos, professores, escritores). Em Chicago, a personagem decide transviar da rotina e ligar para um número até então desconhecido. Ela queria conhecer verdadeiramente uma cidade antes de retornar a Paris. Sua paixão por Brogan não ocorre de imediato, o que está em evidência, na verdade, é sua ânsia em encontrar novas maneiras de se divertir, de sentir sua pele, e isso incluía conhecer pessoas. O encontro com Brogan, nesse sentido, funcionou como

<sup>65</sup> Compreendi logo que faziam parte dos prazeres da viagem as amizades sem futuro e as pequenas angústias das partidas. Afastei resolutamente as pessoas aborrecidas, frequentei apenas aquelas que me agradavam. Passávamos as tardes passeando, as noites bebendo e discutindo e depois nos separávamos para nunca mais nos tornar a ver. E ninguém sentia por isso. Como era fácil a vida! Nada de sentimentos, nada de obrigações. Nenhum de meus gestos tinham importância, não me pediam conselho e eu não me guiava por outra regra senão a dos meus caprichos (BEAUVOIR, 2017, p. 387).

uma faísca nesse despertar para o próprio corpo. Anne assevera, até mesmo, que sua necessidade de encontrar Lewis pela segunda vez era tipicamente inclinações de « femelle en chaleur » (BEAUVOIR, 2014, p. 23)<sup>66</sup>, assumindo conscientemente (e sem falsos moralismos) seu desejo íntimo. Entretanto, essa assunção no plano das ideias vai de encontro à ação. Anne não consegue agir em prol de satisfazer seu desejo. Ela relata a tensão e a angústia vivida ao lado de Lewis nesse segundo encontro, para o qual ela foi determinada a abandonar a apatia do seu corpo, mas, sem conseguir êxito imediato, começa a questionar essa imagem que criou de si, de uma mulher que, ao correr para os braços de Brogan, assemelhou-se a uma fêmea no cio, a uma mulher confiante de seu corpo e de seu desejo em satisfazê-lo:

Avait-je rêvé? Ou avait-il échangé un drôle de regard avec l'employé ? Avait-il retenu la chambre pour deux personnes ? Mais alors il aurait dû trouver un prétexte pour monter avec moi. Je lui en aurais soufflé vingt. Ses pauvres ruses m'irritaient d'autant plus que j'aurais souhaité m'y laisser prendre. Je fis couler mon bain, je plongeai dans l'eau tiède tout en me disant que nous étions bien mal embarqués. Était-ce ma faute ? Sans doute y avait-il des femmes qui auraient su dire tout de suite. « Allons chez vous. » Nadine l'aurait dit. Je me couchai sur la courtepoinde satinée, je fermai les yeux. Déjà je redoutais le moment où il fraudait me retrouver debout au milieu de cette chambre où ne m'accueillerait pas même la familiarité d'une brosse à dents. Tant de chambres différentes et indiscernables, tant de valises ouvertes, fermées, tant d'arrivées et de départs, de réveils, d'attentes, de courses, de fuites : j'étais lasse d'avoir égrené pendant trois mois des jours sans lendemain, j'étais lasse de recréer ma vie chaque matin, chaque soir, à chaque heure. Je souhaitais passionnément qu'une force étrangère me terrassât sur ce lit, à jamais. Qu'il monte, qu'il frappe à ma porte, qu'il entre. Je guettais son pas dans le couloir avec une impatience si passionnée qu'elle imitait le désir. Pas un bruit. Je me jetai dans le sommeil (BEAUVOIR, 2014, p. 32)<sup>67</sup>.

Assim, o embate de Anne entre essas duas representações que parecem habitar o mesmo corpo é latente na narrativa. E seu questionamento quanto à idade é um elemento que ressalta ainda mais sua dúvida sobre qual personalidade caberia a ela assumir, o que poderia abandonar? O que poderia reviver?

<sup>66</sup> “fêmea no cio” (BEAUVOIR, 2017, p. 391).

<sup>67</sup> Teria eu sonhado? Ou ele havia trocado um olhar esquisito com o empregado do hotel? Não haveria reserva de quarto para duas pessoas? Mas, nesse caso, ele devia ter achado um pretexto para subir comigo. Eu poderia sugerir-lhe vinte. Seus pobres truques me irritavam, tanto mais quanto meu desejo era deixar-me prender por eles. Preparei meu banho, dizendo-me na água morna que estávamos começando muito mal. Culpa minha? Talvez houvesse mulheres que soubessem dizer imediatamente: “Vamos à sua casa”. Nadine, por exemplo. Deitei-me sobre a colcha acetinada, fechei os olhos. Já temia o momento em que teria de estar de novo de pé no meio do quarto, onde nem mesmo me acolheria a familiaridade de uma escova de dentes. Tantos quartos diferentes e indistintos, tantas malas abertas, fechadas, tantas chegadas e partidas, tantas vezes acordando, e esperando, e corridas, e fugas. Estava cansada de viver, durante três meses, dias sem futuro, cansada de refazer minha vida a cada manhã, a cada noite, a cada hora. Aspirava ardentemente a que uma força estranha me derrubasse sobre a cama, para sempre. Que ele suba, que bata à minha porta, que entre. Vigiava seu passo no corredor com uma impaciência tão ardorosa que parecia desejo. Nenhum barulho. Atirei-me ao sono (BEAUVOIR, 2017, p. 397).

No tocante ao relacionamento de Anne Dubreuilh e Lewis Brogan, inicialmente ela o descreve como um homem jovem, alto,

il était né au sud de Chicago d'un petit épicier d'origine finlandaise et d'une juive hongroise ; il avait vingt ans à l'époque de la grande crise et il avait vagabondé à travers l'Amérique, caché dans des fourgons de marchandises, tour à tour colporteur, plongeur, serveur, masseur, terrassier, maçon, vendeur et au besoin cambrioleur ; dans un relais perdu l'Arizona où il lavait de verres il avait écrit une nouvelle qu'une revue de gauche avait publiée ; alors il en avait écrit d'autres ; depuis le succès de son premier roman un éditeur lui allouait une pension qui lui permettait de vivre (BEAUVOIR, 2014, p. 13-14)<sup>68</sup>.

Anne enxergou nele uma espécie de americano clássico: « écrivain-de-gauche-qui-s'est-fait-lui-même » (BEAUVOIR, 2014, p. 14)<sup>69</sup>, embora reconhecesse a mesma impotência imposta aos escritores franceses que conhecia tão bem, Dubreuilh e Henri. Assumir-se intelectual, depois da Segunda Guerra Mundial, seria tanto um traço de resistência quanto de impotência. Sabe-se que é preciso continuar denunciando, mas já não se sabe o alcance dessas ações. Outro aspecto que a personagem enuncia como algo que lhe chamou atenção em Brogan, é seu desapego pela riqueza, ou melhor, a aceitação despreocupada de sua pobreza. Como, para Anne, a riqueza ao mesmo tempo em que publiciza também distancia as pessoas, e como integrante de um mundo mais “elitizado”, ela admira em Brogan seu aparente desprezo por uma vida cujo conforto seria obtido com dinheiro.

Assim, a espontaneidade desse jovem homem despertou Anne de seu corpo meio morto: « mon corps se levait d'entre les morts. J'entrai dans le bar en titubant comme dut tituber Lazare ressuscité. [...] j'étais encombrée par mon corps tout neuf, il était trop volumineux, trop brûlant » (BEAUVOIR, 2014, p. 37)<sup>70</sup>. Até então, Anne menosprezava seus desejos, a potência de seu sentir: « Moi qui depuis si longtemps n'avait plus de goût, plus de forme, je possédais de nouveau des seins, un ventre, un sexe, une chair » (BEAUVOIR, 2014, p. 39)<sup>71</sup>, ela revela que havia esquecido a necessidade de encontrar algum tipo de tranquilidade que não se

<sup>68</sup> Nasceu ao sul de Chicago, filho de um pequeno merceiro de origem finlandesa e de uma judia húngara. Tinha vinte anos na época da grande crise e havia vagabundado através da América, escondido em camionetas de mercadorias, alternando-se como vendedor ambulante, mergulhador, servente, ferreiro, removedor de terras, pedreiro, vendedor e, em caso de necessidade, ladrão. Num lugar perdido no Arizona, onde era lavador de copos, havia escrito uma novela, que uma revista de esquerda publicou. Então, escreveu outras. Desde a aceitação do seu primeiro romance, um editor lhe dava uma pensão, que lhe permitia viver (BEAUVOIR, 2017, p. 384).

<sup>69</sup> “escritor-esquerdista-que-se-fez-por-si-mesmo” (BEAUVOIR, 2017, p. 384).

<sup>70</sup> “meu corpo se levantava de entre os mortos. Entrei no bar cambaleando, como deveria ter cambaleado Lázaro ao ser ressuscitado. [...] estava impedida pelo meu corpo, todo novo; era volumoso demais, queimava em excesso” (BEAUVOIR, 2017, p. 400).

<sup>71</sup> “Eu, que havia muito tempo já não tinha gosto, nem forma, possuía novamente seios, um ventre, um órgão sexual, uma carne (BEAUVOIR, 2017, p. 402)

assemelhasse à morte. Esse despertar, essa suposta tranquilidade, instaurará, porém, mais contradições, pois, embora ela tenha reencontrado uma parte de si que estava perdida, essa parte não corresponde ao todo, Anne não admite que a paixão, ou até mesmo o amor, possa figurar como um motivo que justifique sua existência. Logo, a personagem ao mesmo tempo em que almeja encontrar uma causa que a desperte para a vida também repele a possibilidade de que essa resposta (esse motivo) seja definitiva, ou seja, que sua existência encerre um sentido único.

Depois de retornar a Paris, Anne anseia por encontrar novamente Brogan, sente que está numa espécie de limbo, não vive nem em Chicago nem em Paris. Quando dialoga com Dubreuilh sobre esse seu sentimento de não-pertencimento, ela começa a formular a conclusão a que chegará ao final da narrativa, colocando as possibilidades de vida e de morte em diálogo e assumindo que podia estar se enganando quanto à sua indiferença:

– J’ai pensé aujourd’hui qu’on a vraiment bien tort de se faire des cheveux à propos de tout et de rien. Les choses n’ont jamais tant d’importance ; elle changent, elles finissent, et surtout au bout du compte tout le monde meurt : ça arrange tout.

– Ah ! ça, c’est juste une façon de fuir les problèmes, dit Robert.

Je l’arrêtai : « A moins que les problèmes ne soient une façon de fuir la vérité. Évidemment, ajoutai-je, quand on a décidé que c’est la vie qui est vraie, l’idée de la mort semble une fuite. Mais réciproquement... »

Robert secoua la tête : « Il y a une différence. On prouve qu’on a choisi de croire à la vie en vivant ; si on croit sincèrement que la mort seule est vraie, on devrait se tuer. En fait, même les suicides n’ont jamais ce sens-là.

– Ça peut être parce qu’on est étourdi et lâche qu’on continue à vivre, dis-je. C’est le plus facile. Mais ça ne prouve rien non plus.

– D’abord, c’est important, que le suicide soit difficile, dit Robert. Et puis continuer à vivre, n’est pas seulement continuer à respirer. Personne ne réussit à s’installer dans l’indifférence. Tu aimes des choses, tu en détestes d’autres, tu t’indignes, tu admires : ça implique que tu reconnais les valeurs de la vie. » [...]

Je ne répondis rien. Évidemment, demain je discuterais de nouveau, sur un tas de choses : ça prouvait-il qu’elles cesseraient de me paraître insignifiantes ? et si oui, c’est peut-être que je recommencerais à me duper (BEAUVOIR, 2014, p. 72-73)<sup>72</sup>.

<sup>72</sup> – Hoje pensei no seguinte: em verdade estamos errados, e muito, de criar cabelos brancos a propósito de tudo e de nada. As coisas nunca têm tanta importância: evoluem, acabam e, principalmente, no final das contas, todo mundo morre, o que acerta tudo.

– Ah! Essa é justamente uma das maneiras de fugir dos problemas – disse Robert.

– A menos que os problemas sejam uma das maneiras de fugir da verdade – interrompi – Evidentemente – acrescentei –, quando está decidido que a vida é que é a verdade, a ideia da morte parece uma fuga. Mas, reciprocamente...

Robert sacudiu a cabeça.

– Há uma diferença. Prova-se que a gente decidiu, vivendo, acreditar na vida. Se se acreditasse, sinceramente, que só a morte representa a verdade, o caminho seria o suicídio. Mas os próprios suicídios, na realidade, nunca têm esse sentido.

– Talvez a gente continue vivendo – disse eu –, por ser inconsequente e covarde. É o que há de mais fácil. Mas isso não prova nada, tampouco.

– Antes de mais nada, é importante que o suicídio seja difícil – disse Robert. – E depois, continuar vivendo não é somente continuar respirando. Ninguém consegue instalar-se na indiferença. Você gosta de certas coisas, detesta outras, fica indignada, fica admirada: isso implica que você reconhece os valores da vida. [...]

Depois de meses nessa condição, em dúvida quanto à imagem que assumiria, visto que Anne sabia da existência de mais de uma possibilidade, ela reencontra Brogan e diz sentir-se da seguinte maneira: « De nouveau un corps d’homme pesait sur moi, lourd de toute sa confiance et de tout son désir ; c’était Lewis, il n’avait pas changé, ni moi ni notre amour. J’étais partie mais j’étais revenue : j’avais retrouvé ma place et j’étais délivrée de moi » (BEAUVOIR, 2014, p. 223)<sup>73</sup>. O leitor, porém, indaga: o que significaria « j’étais délivrée de moi » uma vez que não tinha assumido, de fato, aquela realidade, ao lado de Lewis, mas fugido de sua angústia em Paris? Esses momentos de êxtase, em que Anne parece ter a certeza de onde encontrar sua suposta felicidade, duram pouco. A personagem, dali a alguns dias, já retoma sua preocupação com seus pares, já sofre por saber que, segundo ela, não pode ficar ao lado de Lewis ainda que este seja seu desejo, mas também que « l’amour n’est pas tout » (BEAUVOIR, 2014, p. 246)<sup>74</sup>. Anne alega que está presa a outras coisas e, além disso, « à mon âge on ne peut pas jeter toute sa vie par-dessus bord : c’est trop tard. Nous nous sommes rencontrés trop tard » (BEAUVOIR, 2014, p. 245)<sup>75</sup>. Concretamente, existia a possibilidade de “jogar fora” uma vida passada e recomeçar uma nova história, em outro lugar, tanto é verdade que a própria personagem faz essas ponderações quando se encontra em Paris, mas, ao retornar para os braços de Lewis, ela percebe que sua liberdade também está atada a sua outra vida. Assim, é preciso considerar a complexidade inerente ao registro de Anne de que « l’amour n’est pas tout ». Na condição de indivíduo isolado, autocentrado, a redescoberta de si em termos afetivos e de sexualidade poderiam ser suficientes – mesmo perfeito, ideal, em casos de individualismo exacerbado – mas ela se vê e se movimenta como indivíduo social, logo, essa redescoberta não pode ser vivenciada como um fim em si, por mais positiva que a experiência houvesse sido. Além disso, Brogan, o elemento motivador da redescoberta, não é um objeto de prazer intercambiável/substituível.

A “nova liberdade” de Anne está intrinsicamente atrelada ao “renascimento” de seu corpo, à redescoberta dos seus desejos sexuais (antes adormecidos), de sua necessidade de

Nada respondi. Com certeza, amanhã eu discutiria outra vez, sobre uma porção de coisas: seria prova de que elas deixariam de parecer-me insignificantes? Em caso afirmativo, eu talvez já estivesse recomeçando a enganar-me (BEAUVOIR, 2017, p. 424-425)

<sup>73</sup> “Novamente um corpo masculino pesava sobre mim, repleto de toda a sua confiança e de todo o seu desejo. Era Lewis. Ele não mudara, nem eu, nem nosso amor. Eu tinha partido, mas voltara: tornara a encontrar meu lugar e estava liberta de mim mesma” (BEAUVOIR, 2017, p. 533).

<sup>74</sup> “o amor não é tudo” (BEAUVOIR, 2017, p. 548).

<sup>75</sup> “na minha idade, não se pode jogar fora toda uma vida: é muito tarde. Nós nos encontramos muito tarde” (BEAUVOIR, 2017, p. 548).

encontrar algum tipo de contentamento depois dos horrores da guerra, e que esses sentimentos não estão sob o domínio de Lewis, ainda que ele tenha sido a pessoa que os despertou, visto que pertencem a Anne. Assim, quando a personagem assevera que, se perdesse Lewis, seria equivalente a ser enterrada viva (« L’an dernier, si j’avais perdu Lewis j’aurais pu encore m’em consoler ; maintenant, autant être enterrée vive que privée de lui ») (BEAUVOIR, 2014, p. 245)<sup>76</sup>), ela não percebe que a busca com a qual se comprometeu desde o início foi esta: se redescobrir como mulher, saber o que isso significava aos 40 anos; mas, o caminho de sua descoberta, que acidentalmente levou a uma nova paixão, também a levaria à morte? Não haveria o que fazer depois de saber, em sentido físico, o quanto ainda estava viva? Mesmo que o objeto que a tenha despertado saísse de cena e não fosse substituível? Anne, no fim, chega à conclusão de que não poderia se deixar sucumbir, ou seja, ela toma consciência de seu ser social; antes, porém, atravessa um desespero que, em alguns pontos, lembra o sofrimento de Paule.

Anne aproxima sua profissão do campo sentimental quando afirma: « je fabriquais du bonheur pour l’homme que j’aimais » (BEAUVOIR, 2014, p. 225)<sup>77</sup>, bem como fabricava felicidade para seus pacientes, ainda que admitisse a fragilidade dessas fabricações. Semelhantemente a Paule, Anne também ignorava, mas de forma consciente, alguns dados de realidade, como a irritabilidade e a frustração de Lewis diante da decisão de Anne de não abandonar Paris e viver junto dele na América. Anne, por querer acreditar que ambos podiam esperar juntos na ausência, até que o encontro fosse consumado – « La paix, la joie que nous trouvions dans les bras l’un de l’autre serait plus forte que tout » (BEAUVOIR, 2014, p. 238)<sup>78</sup> –, deixa de ponderar sobre a aceitação dessa situação por parte de Lewis, tornando-o, por um tempo, responsável por sua (in)felicidade e admitindo que a lealdade de Lewis ao amor que haviam encontrado era baixa.

Depois de conhecer Lewis, Anne faculta a ele sua satisfação, não estaria sendo covarde, assim como já adjetivara sua amiga Paule? A questão da espera permite que se faça essa aproximação. Anne espera que Lewis a compreenda, que aceite a situação imposta de vê-la todos os anos por somente um período e que não haja separação, « seulement des attentes. On

<sup>76</sup> “No ano passado, se seu perdesse Lewis, ainda poderia consolar-me. Agora, privar-me dele equivaleria a ser enterrada viva” (BEAUVOIR, 2017, p. 547).

<sup>77</sup> “eu fabricava felicidade para o homem a quem amava” (BEAUVOIR, 2017, p. 534).

<sup>78</sup> “A paz, a alegria que encontrávamos nos braços um do outro seria mais forte do que tudo” (BEAUVOIR, 2017, p. 543).

peut s’attendre dans le bonheur quando on s’aime assez fort » (BEAUVOIR, 2014, p. 246)<sup>79</sup>. Paule dizia que esperar, quando se ama, justifica uma existência e, sob essa ótica, esperava que Henri também compreendesse essa devoção e a aceitasse. Todavia, Anne não aceita, na prática, que sua vida fosse dependente daquela relação. No mundo das ideias, a personagem chega a admitir que, sem Lewis, seria como uma morte em vida, mas, contrariando seu pensamento, suas ações revelam que ela não se deixa consumir por tais sentimentos. Ela compreende que, antes de Lewis, existia uma vida que continua em curso mesmo depois de conhecê-lo. Essa maturidade não está presente em Paule. Além disso, Anne reconhece sua estupidez diante de uma situação que, de certa forma, armou para si mesma, ou seja, ela sabe que é agente de seu sofrimento, Paule, ao contrário, não alcança essa percepção. Esse discurso da espera como possível lugar de felicidade mudará depois do retorno de Anne a Paris, quando refere: « je ne savais plus pourquoi je m’étais condamnée **aux horreurs de l’attente** (BEAUVOIR, 2014, p. 362, grifo meu)<sup>80</sup>, isso porque a personagem não consegue se decidir sobre qual caminho tomar, duvida, nessa hora, do amor de Lewis, mas não percebe que, na prática, já fez uma escolha. Ela sabe que o amor não justifica sua existência e que seu dever (e afetividade) para com sua família é maior do que pode supor uma paixão.

Retomando: na viagem para Nova York, depois de Lewis criar uma situação para deixarem o México, lugar onde estavam em uma quase lua de mel (segundo Anne), a relação de Anne e Lewis começa a arrefecer. Tomada dessa constatação, e numa tentativa de salvar esse relacionamento, Anne cria o que Beauvoir chamaria de *scènes de ménages* (conforme excerto a seguir, mas seria possível citar outras passagens) e seu desespero volta a se parecer com a angústia manifestada por Paule quando do afastamento de Henri:

– Lewis ! j’ai pensé à nous toute la nuit.  
– Vous auriez mieux fait de dormir.  
[...]  
– Vous m’avez dit hier que je vous irritais parce que je demande plus que je ne donne, dis-je. Oui, c’est un tort : je ne le ferai plus. Je prendrai ce que vous me donnerez et je n’exigerai jamais rien.  
Lewis voulut m’interrompre, mais je continuai. D’abord nous irions chez Murray, c’était une affaire entendue. Eu puis je ne voulais pas qu’il se croie astreint à cette fidélité que jusqu’ici s’était imposée : en mon absence, il devait se sentir aussi libre que si je n’avais pas existé. Si jamais il était tenté d’aimer d’amour une autre femme, tant pis pour moi, je ne protesterais pas. Puisque notre histoire ne lui apportait pas tout ce qu’il aurait souhaité, au moins elle ne le priverait de rien.

<sup>79</sup> “Apenas esperas. Pode-se esperar na felicidade, quando se ama fortemente” (BEAUVOIR, 2017, p. 548).

<sup>80</sup> “Apenas não sabia mais por que me havia condenado **aos horrores da espera**” (BEAUVOIR, 2017, p. 633, grifo meu).



– Alors, ne pensez plus que je vous ai tendu un piège, dis-je. Ne gêchez plus les choses pour le seul plaisir de les gâcher ! (BEAUVOIR, 2014, p. 269)<sup>81</sup>.

Primeiramente, Anne quer oferecer possibilidades que não parecem verdadeiras aos olhos de Lewis, por isso admite que ele, por prazer, estava pondo fim àquela relação ou, em suas palavras, “estragando tudo”. Paule também acreditava que Henri estragava 10 anos de relacionamento por puro prazer, orgulho, egoísmo e/ou ressentimento, mas o leitor acompanha a jornada desse protagonista em direção ao que ele julgava significar a conquista de sua liberdade, que implicava, naquele momento, deixar de estar ao lado de Paule. Nesse interim, nem Anne nem Paule conseguem abandonar expectativas em relação ao amor para enxergar que o outro também tem seus próprios medos, frustrações, vergonhas, aborrecimentos em relação a elas. Nessa altura, Anne mostra certa dificuldade em entender o posicionamento de Lewis, apontando para a diferença entre fabricar a felicidade para quem se ama (ela estando implicada nesse amor) e fabricar a felicidade para um paciente. Assim, Anne não consegue fabricar a felicidade de Lewis porque não diz respeito tão somente a ele, mas sobretudo a ela, a sua felicidade própria.

O conflito de Anne e Lewis parece se resumir na impossibilidade de ambos abandonarem suas vidas, a dele em Chicago e a dela em Paris. Depois dessa segunda estada com Lewis, Anne retorna a Paris do mesmo jeito que saiu há três meses, vivendo o conflito entre o passado (que agora era representado pela figura de Brogan) e o futuro (com sua família em sua cidade natal), portanto, a personagem não consegue se instalar no presente, possivelmente em razão de seu percurso em descobrir o que fazer deste presente, que ela sabe existir, mas não sabe como caminhar por ele: « et soudain, je ne savais plus où moi j'étais, pour de vrai : ici, en proie à des souvenirs délirants? ou ailleurs, rêvant que j'étais ici, mais déjà au bord du réveil qui me rendrait aux marchés indiens et aux bras de Lewis ? » (BEAUVOIR,

<sup>81</sup> – Lewis, pensei a noite toda em nós.

– Você teria feito melhor se dormisse.

[...]

– Você me confessou ontem que eu o irritava, porque exijo mais do que dou – disse-lhe eu. – Sim, está errado: não farei mais isso. Tomarei o que você me der e nunca mais exigirei nada.

Lewis quis interromper-me, mas eu continuei. De início iríamos para a casa dos Murray, estava entendido. Depois eu não queria que ele se julgasse preso àquela fidelidade que, até o presente, se havia imposto: em minha ausência deveria sentir-se tão livre como se eu não tivesse existido. Se alguma vez se sentisse tentado a amar uma outra mulher, com verdadeiro amor, tanto pior para mim; eu não protestaria. Uma vez que o nosso caso não lhe trazia tudo aquilo com que sonhara, ao menos não o privaria de coisa alguma.

– Assim sendo, não pense que lhe armei uma cilada. Não estrague mais as coisas pelo puro prazer de estragá-las (BEAUVOIR, 2017, p. 564-565).

2014, p. 368)<sup>82</sup>. O retorno de Anne para casa impossibilita o amadurecimento da relação com Lewis e, no seu país de origem, ela se vê quase como uma intrusa, tendo a impressão de que sua volta à vida antiga é um erro e um perigo: « On n'est évidemment pas une intruse quand on rentre dans sa propre vie : pourtant, comme j'ouvrais et refermais doucement la porte de l'appartement afin de ne pas réveiller Nadine, mes gestes furtifs me donnaient une vague impression de faute et de danger » (BEAUVOIR, 2014, p. 345)<sup>83</sup>. Ela se diz mesquinha quando, diante da vastidão e dos problemas do mundo, não consegue interessar-se por nada nem por ninguém, resignando-se nas lamentações de ser velha, de não poder mais amar, de renunciar à vida, de não querer pertencer ao grupo de “mulheres da alta sociedade” vista a imprudência e a mentira de que se aproveitam para seguirem suas vidas. A personagem segue nesse limbo por mais um período, até reencontrar Lewis novamente.

Em seu terceiro retorno para os Estados Unidos, Anne admite reencontrar seu corpo volumoso, ora desejado e amado por um homem que é objeto de seu prazer. Lewis, no entanto, não a ama mais. O que Anne encontra então? Um corpo que ela acredita submisso ao amor de Lewis, mas que pertence a ela tão somente, tanto é verdade que, mesmo que a intenção de Lewis não seja mais estar com Anne, ela ainda assim volta a um estado de agitação diante de seus desejos íntimos, dando-lhes voz, ou seja, aquela imagem existe mesmo a despeito do amor de seu amante. Esse último encontro dos dois é extremamente doloroso para Anne, ela aceita ficar ao lado dele enquanto espera sofregamente que Lewis possa voltar a amá-la. A espera, antes saudada, agora é sórdida e sombria<sup>84</sup>, corroborando sentimentos que Anne alimentava já em Paris a despeito da sua “horrrível espera” por mais um convite de Lewis.

Nessa altura, faço uma aproximação da qual já me vali anteriormente a fim de alargar a comparação: Anne não aceita o papel de vítima, não suporta a ideia de ser uma mulher que simula razões para convencer o homem a ficar a seu lado, sem que ele queira verdadeiramente; Paule, por sua vez, somente acolhe a imagem de ter sido vítima de Henri, que, em seu discurso,

<sup>82</sup> “E, subitamente, eu não sabia mais onde eu estava de fato. Aqui, exposta a recordações delirantes? Ou em outra parte, sonhando que estava aqui, mas já a dois passos do despertar que me devolveria aos mercados indígenas e aos braços de Lewis?” (BEAUVOIR, 2017, p. 637).

<sup>83</sup> “Evidentemente, não se é um intruso, quando se volta a entrar na própria vida: entretanto, quando eu abria e fechava suavemente a porta do apartamento, a fim de não despertar Nadine, meus gestos furtivos me davam uma vaga impressão de erro e de perigo” (BEAUVOIR, 2017, p. 621).

<sup>84</sup> Para Paule, a espera nunca se travestiu de um aspecto sombrio, ainda que o leitor admita a sordidez de uma espera que, ele sabe, não se concretizaria. Essa personagem esperava na fantasia e com teimosia e fê no retorno de Henri. Anne, por sua vez, embora fantasiasse em alguns momentos, volta ao chão frio da realidade, trazendo à tona os problemas que o casal enfrentava em seu relacionamento. Resguardada às diferenças, as duas personagens esperaram, ou seja, ambas gostariam de que suas imagens idealizadas do outro com quem se relacionavam e de si mesmas se concretizassem.

desempenha a função de carrasco. Anne evidencia seu desejo de ficar com Lewis (dentro de suas condições, obviamente), de ser feliz ao lado dele, de continuar sendo desejada e amada por ele, revela seu medo, na ausência desse amor, dos dias que estão por vir, no entanto, não admite implorar por afeto. Para a personagem, os sacrifícios lhe parecem repugnantes. Na despedida do casal, Lewis admite que talvez ainda sinta amor por Anne, mas a personagem não tenta germinar essa esperança. Ela está consciente da impossibilidade daquele caso continuar, ainda que tenha passado o verão inteiro tentando socorrer esse amor perdido. Bom, não é preciso muitas palavras para explicitar a diferença que existe entre as duas personagens nesse sentido: Paule implorou para ser necessária a Henri, pediu que ele aceitasse somente sua amizade, ou o que quer que fosse, contanto que não se afastassem. Henri, ao recusar tais sacrifícios, torna-se o algoz de Paule e Paule a vítima de Henri. É provável que essa percepção das coisas tenha impedido Paule de se livrar dessa imagem e, assim como Anne, enfrentar o presente e ir em buscas de outros modos de viver.

Anne também se utiliza dessa comparação com Paule, perguntando-se se ela, no fim, não estaria na mesma condição de sua amiga, remoendo remorsos, uma vez que a escolha de permanecer em Paris, ao lado de Robert, e abandonar Lewis, a quem amava, lhe parecia absurda e intolerável. Cabe lembrar uma passagem em que Anne vacila sobre a cura de Paule, questionando a respeito de que exatamente iriam curá-la e, caso esse tratamento surtisse efeito, como sua amiga viveria depois? Ao que ela responde: « Elle serait comme moi, comme des millions d'autres : une femme qui attend de mourir sans plus avoir pourquoi elle vit » (BEAUVOIR, 2014, p. 219-220)<sup>85</sup>. Esse parece ser, em parte, um possível balanço final: todas são mulheres como as outras, semelhantes entre si nessa busca por uma resposta que não encontram porque, de fato, não existe. Não se sabe por que se vive, não há algo que justifique uma existência, ela é absurda, como defenderia Camus (2019), mas continuar sobrevivendo aos dias exige ter de escolher como se quer viver. Ao mesmo tempo, trata-se de mulheres distintas, que sofrem cada uma a sua maneira, que se regozijam por coisas diferentes e que, sobretudo, se imaginam e enxergam essas outras mulheres por lentes dessemelhantes.

Anne sente uma profunda indiferença depois de seu caso com Lewis ter terminado, indiferença essa que já é uma semente no início da narrativa, quando a personagem, no primeiro Natal pós-guerra, não consegue participar da festividade, colocando-se sempre à margem de seus sentimentos. Anne, no fim do romance, sente-se desligada dos outros, de suas vontades,

<sup>85</sup> “Ela seria como eu, como milhões de outras: uma mulher aguardando a morte, sem saber por que vive” (BEAUVOIR, 2017, p. 530).

as coisas do mundo não acusam nela sentimentos que a despertem para uma vida de desejos, seu antigo corpo novo morreu novamente, aquela imagem voluptuosa voltou ao seu lugar de origem. Diante deste descontentamento generalizado, Anne descobre que o indivíduo está irremediavelmente sozinho: « J'ai cru pendant vingt ans que nous vivions ensemble ; mais non ; chacun est seul, enfermé dans sons corps, avec ses artères qui durcissent sous la peau qui se dessèche, avec son foie, ses reins qui s'ausent et son sang qui pâlit, avec sa mort qui mûrit sourdement en lui et qui le sépare de tous les autres » (BEAUVOIR, 2014, p. 494-495)<sup>86</sup>. A morte, assim, que foi protagonista no discurso de Anne no começo da narrativa, retorna ao final para delatar o individualismo humano frente a ela, frente a sua inescapabilidade, frente ao absurdo de dias que, conforme passam, caminham para o fim.

Os motivos abandonam a personagem (conforme o excerto a seguir), é preciso viver sabendo que não há um sentido fechado que justifique suas escolhas:

Je me suis donné des raisons, toutes les raisons m'ont quitée [...].  
[...] Que de morts je porte en moi ! |Morte la petite fille qui croyait au paradis, morte la jeune fille qui pensait immortels les livres, les idées et l'homme qu'elle aimait, morte la jeune femme qui se promenait comblée dans un monde promis au bonheur, morte l'amoureuse qui se réveillait en riant dans le bras de Lewis. Elles sont aussi mortes que Diégo et que l'amour de Lewis ; elles non plus, elles n'ont pas de tombe : c'est pour ça qu'on leur interdit la paix des enfers ; elles se souviennent encore, faiblement, et elles appellent en gémissant le sommeil. Pitié pour elles. Enterrons-le toutes à la fois (BEAUVOIR, 2014, p. 495-497)<sup>87</sup>.

Ainda, é preciso viver sabendo que a memória resiste e que não é possível selecionar e enterrar aquilo que se quer. Anne, ao mesmo tempo em que fala sobre “matar as memórias” assume que elas não têm túmulo, que continuam ali, reclamando, gemendo, numa espécie de limbo infernal, suscitando algum tipo de lembrança, ainda que fraca, ainda que longínqua. É preciso saber o que fazer disso tudo.

Beauvoir, por meio de duas vozes narrativas, coloca diante dos olhos do leitor tais conflitos: o paradoxo entre o querer dentro de uma existência originalmente finita, o grande

<sup>86</sup> “Durante vinte anos acreditei que vivíamos juntos. Mas, não. Cada um está só, encerrado no seu corpo, com suas artérias endurecendo sob a pele dessecante, com seu fígado, seus rins, que se desgastam, e seu sangue, que empalidece; com sua morte que amadurece surdamente em si e o separa do todos os outros” (BEAUVOIR, 2017, p. 728).

<sup>87</sup> Arranjei razões; todas elas me abandonaram [...]  
[...] Quantos mortos trago em mim! Morta a menininha que acreditava no paraíso, morta a mocinha que achava imortais os livros, as ideias e o homem a quem amava, morta a mulher jovem, que passeava, satisfeítíssima, num mundo destinado à felicidade, morta a amante que despertava rindo nos braços de Lewis. Estão tão mortas como Diego e como o amor de Lewis; também elas não têm túmulo: por isso, é-lhes vedada a paz dos infernos; recordam-se, ainda, fracamente; e reclamam, gemendo, o sono. Piedade para elas. Enterremo-las todas de uma vez (BEAUVOIR, 2017, p. 728-729).

paradoxo analisado por Camus (2019), a inescapabilidade da morte e a urgência da vida, com tudo o que tem de horrível e de belo. Anne, por fim, percebe que é necessário deixar « le passé en arrière, l'avenir en avant, invisible » (BEAUVOIR, 2014, p. 498)<sup>88</sup>, a fim de viver o presente conforme lhe seja possível.

### 3.1.3 Nadine

*« Depuis le temps qu'on est soi-disant en révolution ! et puis rien ne bouge... »(BEAUVOIR, 2008, p. 29)<sup>89</sup>*

Filha de Anne e Dubreuilh, Nadine é uma jovem de 18 anos que tenta lidar com as perdas da guerra, sobretudo de seu namorado, Diego, e com a configuração de um mundo que, a seu ver, não apresenta muitas perspectivas. Nadine aparece em ambas as narrativas: na de Henri, ela é apresentada, de início, como uma jovem que não tem grandes atributos de beleza e que se mostra sempre insatisfeita com o modo de vida que leva. Inclusive essa impressão é ratificada pela própria personagem : « je ne suis pas jolie, je danse mal et je ne cause pas bien » (BEAUVOIR, 2008, p. 87)<sup>90</sup> Anne conta que « Nadine dormait peu, elle estimait que dormir c'était perdre son temps ; quoiqu'elle ne sût trop que faire de son temps » (BEAUVOIR, 2008, p. 274)<sup>91</sup>. Essa personagem se furta a fazer escolhas que lhe pareçam satisfatórias, mas está sempre a postos para julgar quem escolhe agir, adotando para si uma postura de superioridade, como Henri bem observa: « C'est toujours facile de prendre des supériorités sur les gens qui tentent quelque chose » (BEAUVOIR, 2008, p. 153)<sup>92</sup>. Sobre mostrar-se superior, Anne formula a seguinte opinião a respeito de sua filha: « C'est vrai que Nadine si soucieuse de son indépendance, si rétive à toute critique, à tout conseil, étalait volontiers sa vie en plein jour ; sans doute était-ce une manière de s'y montrer supérieure » (BEAUVOIR, 2014, p. 64)<sup>93</sup>.

<sup>88</sup> “o passado pelas costas, o futuro à frente, invisível” (BEAUVOIR, 2017, p. 730).

<sup>89</sup> “Sempre se diz que estamos em revolução! Mas, afinal, nada sai do lugar...” (BEAUVOIR, 2017, p. 20).

<sup>90</sup> “Não sou bonita, danço mal e não converso bem” (BEAUVOIR, 2017, p. 63)

<sup>91</sup> “Nadine dormia pouco, achava que dormir era perder tempo, ainda que não soubesse bem o que fazer do seu tempo” (BEAUVOIR, 2017, p. 204).

<sup>92</sup> “É sempre fácil dar-se ares de superioridade sobre pessoas que tentam alguma coisa” (BEAUVOIR, 2017, p. 113).

<sup>93</sup> “Era verdade que Nadine, tão ciosa de sua independência, tão impermeável a toda a crítica, a todo conselho, expunha voluntariamente sua vida à luz do dia. Sem dúvida, esse era um modo seu de mostrar-se superior” (BEAUVOIR, 2017, p. 419).

Nadine afirma reiteradas vezes que, se nada acontece ao seu redor, é em decorrência dos outros e da situação que a cerca. Essa personagem, de certa forma, não é consciente do alcance de seus braços, pernas e ideias, embora, aparentemente, ela pareça escolher sempre e, mais que isso, de acordo com uma vontade individual, mas só na aparência. Ou seja, ainda que Nadine não seja alguém que se prostra diante dos dias, identificando, de certa maneira, sua angústia, ela não a reconhece de fato, pois todas as suas escolhas a deixam em um estado ainda mais angustiante. Essa afirmação sustenta-se, pois, as diversas situações em que Nadine parece efetuar uma escolha consciente forjam para ela uma insatisfação constante. Seria possível que a personagem quisesse de fato estar sempre insatisfeita, sempre com raiva? Assim, Nadine não busca compreender a causa dessa insatisfação, mas segue procurando-a diante de opções que, posteriormente, julga serem equivocadas. Ela é uma moça inteligente, mas, assim como Virgínia, conhece pouco a si mesma e suas ações estão direcionadas ao outro, o que quer dizer que Nadine busca, com seu modo de agir, aturdir ou felicitar o outro, ela mesma quase nunca está em perspectiva. Se comparada com Paule, Nadine também projeta sua felicidade sempre para fora: uma viagem, um relacionamento, uma noite de sexo, mas já sabendo de antemão que o sexo, por exemplo, a enfastia. Ao fazer essa aproximação entre as duas personagens não sugiro que se comportem da mesma maneira, nem tampouco que suas representações se equivalem, mas pode-se notar que, diferentemente de Anne, que, por um intenso processo reflexivo, tenta responder às suas perguntas, buscando entender suas próprias vontades, Paule e Nadine projetam suas possibilidades de felicidade para fora de si mesmas, procurando externamente tanto os motivos de seus contentamentos quanto de suas frustrações. O caminho que essas duas personagens percorrem não vai em direção a um autoconhecimento, pois nenhuma das duas está implicada nessa busca, mas sim em encontrar algo que justifique suas existências errantes (como a de todas as personagens). Nesse interim, percebe-se a fragilidade dessa busca por motivos, não da busca propriamente dita, mas dos motivos, visto que não há algo único e pré-definido que possa preencher integralmente uma vida. Paule e Nadine também não filtram as consequências de suas ações, nem tampouco sugerem que o outro possa pesar sobre suas escolhas, acreditam que escolhem individualmente, ainda que suas decisões constantemente coloquem o outro em perspectiva. A única que parece desempenhar de forma concentrada esse movimento é Anne.

No início da narrativa, Nadine delimita o alcance de suas ações. Segundo defende, sua idade não é suficiente para desempenhar grandes papéis ou fazer grandes coisas, assim, ela decide resignar-se em uma atitude de reclamação diária. Não se vê a personagem buscando alternativas para empregar alguma ação que esteja direcionada àquilo em que acredita. Por

exemplo, ainda que Nadine constata uma injustiça entre classes, não age no sentido de defender algo propositivo. Talvez por que sua inquietação seja grande demais para a dimensão individual da ação? Mas se ela agisse, mesmo que parcialmente, em direção ao que acha justo, não estaria mais satisfeita, assim como seu discurso de justiça faz pressupor? Não é o que demonstra o episódio em que ela decide juntar-se a Vincent e agir por algo que julga “justo”, mas, depois, se depara com a necessidade de repensar seu conceito de justiça. O mesmo ocorre quando Nadine denuncia Sézanac a Vincent, após perceber que tinha parte, ainda que indiretamente, no assassinato do ex-colega, a personagem perturba-se com sua ação. Anne avalia que « Nadine avait besoin de commander pour prendre de l’assurance: occupée à se faire obéir, **elle cessait de s’interroger** » (BEAUVOIR, 2008, p. 361, grifo meu)<sup>94</sup>. Ao que parece, Anne acerta em sua avaliação. Por exemplo, quando Nadine decide engravidar de Henri, não o faz por vontade própria, mas como um jogo para impor a Henri uma situação que ele não havia mensurado, enganando-o a respeito da data correta de sua gestação, que fora concebida somente após Henri aceitar casar-se com Nadine, mas ele casa acreditando que ela já estava grávida. Assim como quando decide denunciar Sézanac a Vincent por “vingança” à postura complacente de seus pais e de Henri frente a um delator da Gestapo. Diferentemente de Paule, que fantasiava ao menor sinal de afeto, uma palavra, um gesto, Nadine desacreditava de toda e qualquer “prova” de afeição. E conseguia admitir com muita resignação que ela enfastiava as pessoas ao seu redor, Henri inclusive. Evidentemente isso era um motivo de sofrimento, e sem saber o que fazer de si, dessa angústia de estar atada a esse corpo, ao seu modo de ser (pelo menos ao modo que veio escolhendo ser durante esse tempo), Nadine tentava viver os dias sem refletir seriamente sobre suas ações. Quando decide engravidar, essa ação lhe parece uma possível faísca de uma vida contente, ao menos mais estável: um marido e uma criança.

É preciso considerar também que Nadine é uma jovem que, embora viva em meados do século XX, tem uma vida sexual liberta dos padrões empregados pela moral e bons costumes da época. Claro que o grupo com o qual convive (mãe, pai, amigos) não adota a moral vigente (diferentemente do que ocorre com o grupo ao qual Virgínia está ligada). Todavia, essa entrega ao sexo, para Nadine, não se concretiza como um pensar sobre seu próprio corpo ou sobre sua sexualidade. Henri, além de vários episódios em que Anne também lança essa dúvida para a personagem, se pergunta se Nadine se relacionaria com tantos homens por prazer ou por decepção. Nadine revela que é sempre por decepção, com uma mescla de raiva e ressentimento,

<sup>94</sup> “Nadine tinha necessidade de comandar, para adquirir segurança; ocupada em fazer-se obedecer, **deixava de questionar a si mesma**” (BEAUVOIR, 2017, p. 269, grifo meu).

tanto consigo quanto com os outros, além de também deixar evidente que, do seu ponto de vista, a relação homem-mulher somente funciona a partir de uma troca sexualmente orientada, em que cabe a mulher se oferecer ao homem para obter dele alguma contrapartida. Num diálogo com sua mãe sobre seu relacionamento com Lambert, assume:

– Comment veux-tu que j’aie des histoires avec des types si je ne baise pas ? Les femmes m’emmerdent, je ne m’amuse qu’avec les garçons ; mais si je veux sortir avec eux il faut que je couche avec, je n’ai pas le choix. Seulement, il y en a qui le font plus ou moins souvent, plus ou moins longtemps (BEAUVOIR, 2014, p. 95-96)<sup>95</sup>.

Nesse sentido, a insatisfação e a decepção constantes parecem balizar as escolhas da personagem, até mesmo quando decide casar-se com Henri e assumir, com ele, uma família. Contudo, nesse momento, Nadine parece encontrar o motivo que procurava, esse algo que serve para justificar sua existência, pelo menos enquanto dura a narrativa. Nadine transita entre ser uma jovem mulher “sentimentalmente desapegada” e querer algum tipo de “atenção forçada”. Ainda que, na superfície, a personagem seja supostamente confiante e desapegada de sentimentos amorosos, quando inicia um caso com Henri lhe solicita atenção, pede que se dedique, ao menos um pouco, a ela; ou seja, em várias passagens Nadine defende que o sexo é a melhor maneira de se conhecer alguém e que, depois dele, a coisa toda fica chata (para usar expressões da própria personagem), mas nem ela mesma sente-se bem desempenhando esse papel, uma vez que passa a querer a presença de Henri em outros momentos além do ato sexual, buscando por algum tipo de afeto que lhe falta. A personagem é consciente de seu corpo, sabe que ele funciona como uma moeda de troca quando lhe é favorável, e que essa troca quase nunca ocorre no plano afetivo, mas essa falta de afeto não é admitida por Nadine. O leitor percebe o mal-estar da personagem com a situação, porque ela relata sobre suas relações sexuais e como se sentia diante delas. Um jeito de Nadine conviver com essa falta inominável foi criar uma resposta imediata que a colocava como agente da sua solidão: ela admitia que gostaria de estar sozinha, que utilizava dos homens por puro prazer, para que fosse servida por eles, depois os abandonava, mas sem sopesar a contrapartida, afinal ela colocava os homens e a si nesse lugar, e isso a angustiava. Tanto é verdade que Nadine é incapaz de acreditar de boa-fé no amor de Lambert (e também de Henri, ainda que, no fim, decida lhe dar um voto de confiança). Anne tenta intervir e mostrar para sua filha os sentimentos que Lambert oferece a ela, mas Nadine os recusa veementemente. A recusa é parte do jeito de viver dessa personagem: ela recusa os

<sup>95</sup>– Como quer que eu tenha relações com os rapazes sem me entregar? As mulheres me enchem, só me divirto com os moços. Mas, para sair com eles, também tenho que ir para a cama com eles, sem alternativa. Apenas, há os que fazem isso mais ou menos frequentemente, com maior ou menor duração (BEAUVOIR, 2017, p. 441).



estudos, os afetos gratuitos, a aproximação de sua mãe, a preocupação de seu pai. Essa revolta desorientada e inominável bagunça os dias da personagem e a coloca à deriva de si mesma. Nadine deseja coisas sem saber o que deseja.

Depois de casada com Henri, Nadine é descrita por ele como alguém de « bonne volonté désordonnée [...] et elle essayait de se réformer » (BEAUVOIR, 2014, p. 430)<sup>96</sup>. Henri volta a manifestar o desejo de “salvar” as mulheres, e essa é a vez de Nadine:

Il avait voulu l'aider. Il s'était dit que s'il la rendait heureuse, il la délivrerait de ce ressentiment confus qui lui empoisonnait la vie ; puisqu'elle avait tellement envie qu'il l'épousât, il avait décidé de l'épouser : il tenait assez à elle pour tenter le coup. Drôle de fille ! **Il fallait toujours qu'elle vous arrachât de haute lutte ce qu'on était tout disposé à lui donner** (BEAUVOIR, 2014, p. 431, grifo meu)<sup>97</sup>.

Essa violência que Nadine manifesta consigo mesma e com os outros provavelmente é fruto de sua desconfiança, o que faz a personagem se obstinar em sua solidão, em seus rancores, em sua má-fé. A memória, enquanto sofrimento de experiências passadas, serve como justificativa das escolhas presentes da personagem, isto é, Nadine utiliza suas lembranças para reafirmar sua má-fé, até mesmo no tratamento que confere àqueles que a rodeia. Henri reconhece nela uma certa dureza:

Ce qui était sûr, c'est qu'elle se résignait mal à n'être plus qu'une mère de famille. Elle s'assit sur un tronc d'arbre, avec Maria dans ses bras ; elle lui donnait son biberon avec autorité, avec patience, elle mettait son point d'honneur à être une mère compétente, elle avait acquis de solides principes de puériculture et un tas d'objets hygiéniques ; mais jamais Henri n'avait surpris de vraie tendresse dans ses yeux quand elle s'occupait de Maria. Oui, c'est ça qui la rendait difficile à aimer : même avec ce bébé elle gardait ses distances, **elle restait toujours murée en elle-même** (BEAUVOIR, 2014, p. 436, grifo meu)<sup>98</sup>.

Na relação mãe e filha, Nadine manifesta sua insatisfação confrontando Anne, como se a mãe fosse capaz de salvar os dias de sua filha do tédio e das más escolhas, mas a mãe, de seu lugar, se recusasse a fazê-lo. Para Anne, Nadine nunca vai em busca de experiências que sejam suas, numa tentativa verdadeira de atender aos seus desejos mais íntimos e entender-se.

<sup>96</sup> “boa vontade desordenada [...] e procurava reformar-se” (BEAUVOIR, 2017, p. 682).

<sup>97</sup> Ele tinha querido ajudá-la. Disse para si mesmo que, se a fizesse feliz, a libertaria desse ressentimento confuso que lhe envenenava a vida. Uma vez que ela queria muito que ele se casasse com ela, decidiu casar: tinha-lhe afeição bastante para isso. Moça esquisita! **Precisava sempre arrancar com violência aquilo que a gente estava inteiramente disposto a dar-lhe** (BEAUVOIR, 2017, p. 682, grifo meu).

<sup>98</sup> O que era certo é que se resignava mal ao fato de não ser mais do que mãe de família. Com Maria nos braços, sentou-se sobre um tronco de árvore; deu-lhe a mamadeira com autoridade, com paciência, era um ponto de honra ser mãe competente, adquirira sólidos conhecimentos de puéricultura e uma porção de objetos higiênicos; jamais Henri, entretanto, havia surpreendido em seus olhos uma ternura real quando ela se ocupava de Maria. Sim, era isso que tornava difícil amá-la: até em relação ao bebê guardava distância, **permanecia sempre emparedada dentro de si mesma** (BEAUVOIR, 2017, p. 686, grifo meu).

Enquanto Nadine é explosiva, inquieta, petulante, provocadora, irônica, sarcástica, irascível, Anne é o contrário disso, e Nadine reconhece essa imagem de sua mãe quando expressa que ela nunca tira suas “luvas de pelica”, como se tocasse o mundo e os outros com o cuidado e o silêncio que comungam em si mesma. Essa distância de personalidades (e de imagens) criou entre mãe e filha um ruído que parece insuperável: « entre elle [Nadine] et moi [Anne] il y a une vrai mesure qui est ce bruit de rongeur, ce bruit de souci dans ma poitrine » (BEAUVOIR, 2008, p. 282)<sup>99</sup>. Anne revela que não sabe como se comportar diante da filha, seus gestos a incomodam: seja por falar demais, seja por falar de menos, seja por se preocupar demasiadamente, seja por não se preocupar, seja por esperar demais, seja por não esperar nada. Ou seja, isso faz com que não haja diálogo, pois Anne está sempre cuidando das palavras que dirige a Nadine, numa tentativa de não deixar a relação ainda mais problemática. Nadine, por sua vez, age ao contrário, busca provocar sua mãe com anseio de atrair sua atenção, o que ocasiona, ao mesmo tempo, sofrimento. Ao definir seus sentimentos, Nadine, quando confrontada por Henri a respeito da relação que mantém com sua mãe, aponta: « Tu as de drôles de rapports avec ta mère. – Pourquoi drôles ? dit Nadine d’un air piqué. Je l’aime bien, mais souvent elle m’agace ; je suppose que c’est pareil pour elle. Ça n’a rien de rare, c’est comme ça les rapports de famille. » (BEAUVOIR, 2014, p. 449)<sup>100</sup>.

Igualmente curioso é perceber a avaliação, por oposição, que uma faz da outra. Para Anne, Nadine não sabe estar sozinha, por isso a urgência de relações sexuais, mesmo que não a satisfaça. Nadine, por outro lado, acredita que sua mãe não saiba viver pois passa metade do dia conversando com Robert e, na outra metade, cuidando dos loucos. Se, para Anne, Nadine é extravagante em suas ações, para Nadine, Anne é sempre tão discreta com suas “luvas de pelica”. Essa oposição também está presente na atenção que cada qual solicita de Robert. Anne felicita-se com a viagem de Nadine a Portugal a fim de que, em casa, volte a reinar um pouco de paz e ela e Robert possam estar novamente sozinhos. Nadine parece querer a mesma presença ativa de seu pai, inclusive no tocante às suas escolhas profissionais, quando, para confrontá-lo, tal qual faz com a mãe, e à revelia das vontades de Dubreuilh, Nadine manifesta o interesse de tornar-se a secretária do semanário que seu pai dirige, ainda que Robert reconheça nela atributos

<sup>99</sup> “Entre ela [Nadine] e mim [Anne] há uma distância verdadeira, este ruído que corrói, este ruído de funda preocupação no meu peito” (BEAUVOIR, 2017, p. 210).

<sup>100</sup> – Você tem relações estranhas com sua mãe.

– Por que estranhas? – perguntou Nadine, como que aguçada. – Amo-a muito, mas frequentemente ela me irrita. Suponho que com ela se dê o mesmo. Isso nada tem de raro: são assim as relações de família (BEAUVOIR, 2017, p. 695).

que a levariam a outras funções, mais prestigiadas e voltadas ao intelecto. Ela, porém, recusa qualquer tipo de elogio e de caminho que pudesse ser seguido nessa direção. Cabe observar que a imagem que Anne projeta sobre Nadine a interpela; quando Anne admite que guardou reservas para com sua filha desde seu nascimento, e que isso gerou situações em que Anne não a repreendia a fim de não evidenciar algum tipo de desamor, fez com que Nadine digerisse de algum modo essa imagem que a mãe lhe oferecia, de rival e de filha, que ela assimila e projeta em sua relação com outras pessoas, além de ser evidente que trata-se de uma personagem que não acolhe o posicionamento alheio, que não aceita ser repreendida nem tampouco contestada.

Nadine, quando diz não haver muitas opções dado o contexto, na verdade, nega todas as oportunidades que aparecem em seu caminho, em uma atitude de resignação; porém, é possível depreender que ela poderia continuar seus estudos em química, conforme desejava seu pai; também poderia ter se dedicado ao jornalismo, visto que acompanha Lambert em uma de suas incursões para realizar matérias e parece se sair bem; além de, claro, desempenhar a função de secretária. Como a maioria das mulheres de *Les mandarins* pertencem à alta sociedade parisiense, poucas delas têm alguma profissão, Anne é um ponto fora da curva, juntamente a Nadine, que busca trabalhar até o momento em que decide engravidar de Maria e resignar-se mal (como observa Henri) à sua função de mãe tão somente. Assim, a personagem continua tateando seu modo de estar no mundo, sem encontrar um motivo que justifique sua existência (talvez por isso a resignação), sem perceber, igualmente, a ausência dessa causa única, da fragmentariedade de sua própria existência e, como disse Anne, da perda diária de sua “vida eterna” diante do agora.

#### 3.1.4 Josette

*Ce n'est pas pareil, dit-elle gravement. Je suis une femme (BEAUVOIR, 2008, p. 491)*<sup>101</sup>

Na primeira cena em que Josette aparece, ela está tímida em frente a Henri, o qual reconhece sua beleza e futilidade. O narrador relata que a personagem chega a sentir medo: « Josette restait plantée em face de lui, un sourire apeuré aux lèvres; elle portait une robe de couleur ambrée, fragile et très indiscreète » (BEAUVOIR, 2008, p. 461)<sup>102</sup>. O desejo de Henri por Josette é manifestado como por um objeto sexual, resignado a sua função:

<sup>101</sup>– Não é a mesma coisa – disse gravemente. – Sou uma mulher. (BEAUVOIR, 2017, p. 367).

<sup>102</sup> “Josette permanecia plantada diante dele [de Henri], um sorriso de medo nos lábios. Trajava um vestido cor de âmbar, frágil e muito indiscreto” (BEAUVOIR, 2017, p. 344).

Elle s'assit à côté de lui ; il y avait bien longtemps qu'il ne s'était pas trouvé assis à côté d'une fille aussi belle. Tout en parlant, il respirait ses cheveux ; son parfum sentait le parfum, comme tous les parfums, mais chez elle ça semblait presque une odeur naturelle ; et ça donnait à Henri une terrible envie de respirer cette autre odeur, moite et tendre qu'il devinait sous la robe ; fourrager dans ces cheveux, enfouir sa langue dans cette bouche rouge : c'était facile, ça l'était même trop. Il sentait que Josette attendait son bon plaisir avec une résignation vraiment décourageante (BEAUVOIR, 2008, p. 462)<sup>103</sup>.

Para Henri, Josette era semelhante a uma prostituta, assim como Lucie Belhome supunha Paule em sua juventude: « Voilà ce qui me manquait pour que ça m'amuse de m'amuser, se dit Henri gaiement : une belle gueuse à côté de moi » (BEAUVOIR, 2008, p. 464)<sup>104</sup>. Depois de começar a se relacionar com ela, ele aprofunda seu ponto de vista. Josette é apresentada como uma mulher que se cala. Henri questiona-se se é em razão da timidez, do tédio, da descrição ou da falta de conteúdo, sugerindo que Josette fosse burra ou retardada (para utilizar os termos dele), mas concluindo, no fim, que a beleza não estava atrelada à falta de inteligência, e a beleza de Josette escondia algum mistério ainda insondável. À personagem também é atribuído o dom do disfarce, Henri supõe que Josette finge indiferença em sua presença, ainda que esteja dormindo com ele. A propósito deste episódio, Henri evoca a hipocrisia da personagem (o que ele ainda não compreendeu, nessa altura, é que Josette não finge indiferença, ela de fato é indiferente ao relacionamento amoroso que mantém com Henri, orientado pela “necessidade”). No plano da hipocrisia, Henri aproxima Josette e Paule. Esta lhe parece hipócrita por fabricar o sublime; aquela, por saber fingir com destreza. Essa aura de dúvida, de mistério, de fingimento, como se algo tivesse velado aos olhos de Henri, continua até que ele descubra o caso amoroso de Josette com um militar alemão morto na guerra. Essa sensação de que existe uma cortina de fumaça, talvez não tenha a ver diretamente com a personalidade de Josette, mas com a maneira como Henri se sentia no período em que decidiu se envolver com Belhome: ele tinha a consciência suja e não queria, tal como as pessoas de quem se aproximou, conviver com as consequências de seus atos; preferia “sujar-se na lama, mas divertir-se com os porcos” (em interpretação livre dos sentimentos evidenciados pelo narrador a respeito de Henri).

<sup>103</sup> Ela se sentou ao seu lado. Fazia muito tempo que ele não se encontrava sentado ao lado de moça tão linda. Falando, respirava-lhe os cabelos. O perfume dela cheirava a perfume, como todos os perfumes. Nela, todavia, parecia um odor natural. E dava a Henri a vontade terrível de respirar aquele outro odor, ligeiramente úmido e terno, que ele adivinhava sob o seu vestido; de desordenar seus cabelos, de enfiar a língua naquela boca vermelha: era fácil, muito fácil. Sentia Josette aguardando a sua hora e com uma resignação verdadeiramente desencorajadora. (BEAUVOIR, 2017, p. 345).

<sup>104</sup> “Eis o que me faltava para que a diversão realmente me divirta”, pensou Henri, alegremente, “uma bonita prostituta a meu lado” (BEAUVOIR, 2017, p. 346).

Assim, Josette Belhomme é descrita por Henri como uma « femme prodigue de son corps et qui n'a rien d'autre à donner » (BEAUVOIR, 2008, p. 480)<sup>105</sup>, e que usa de certo ar dissimulado quando fala a respeito de sua proximidade com os alemães durante a Segunda Guerra Mundial. O narrador, por meio dos pensamentos de Henri, supõe que a beleza de Josette vela alguma atitude terrível que ela possa ter tomado, questionando, portanto, sua inocência. Contudo, ainda que Henri tenha sido advertido por seus colegas sobre o envolvimento de Josette com nazistas, para ele isso tem menos importância do que estar com aquele corpo por mais algumas noites. Nessa relação, Josette tinha o valor de um brinquedo ou, para falar com Henri, era como um brinquedinho sem valor: « D'ordinaire, dès leur premier baiser, il se trouvait enfermé dans un monde en miniature, au milieu de joujoux sans poids » (BEAUVOIR, 2008, p. 489)<sup>106</sup>. Henri a lê como uma mulher estúpida, pois confessa seus desejos sem se preocupar com a nobreza ou a sordidez deles. A política era tratada pela personagem com igual desinteresse. Henri revela que nunca sabe se Josette está sendo grata ou calculista pois, diferentemente de Paule, ela está preocupada com suas conquistas individuais, pouco importam os sonhos ou planos de Henri. O tema do diálogo entre Henri e Josette gira sempre em torno da figura dela, já entre Henri e Paule, concentra-se na figura dele.

Essa análise das impressões de Henri sobre a personagem lança luz sobre o lugar ocupado por Josette e sua consciência dele. Ela não se engana a respeito das intenções de Henri e sabe que tem um corpo desejável, que é usado a seu favor, como foi com os alemães, embora a personagem admita que era muito nova e não compreendia o “trabalho” dos nazistas durante a guerra e que se apaixonou verdadeiramente por um dos soldados. Interessante perceber que Henri a supõe burra, chega até a fazer uma comparação entre ela e Nadine, mas, ao que parece, Josette se apresenta como “burra” ao lado de Henri (em certa altura, o narrador sugere que a personagem seja uma mulher calculista), pois o jeito de convencê-lo a ceder às suas vontades é se fazendo de inocente, o que não quer dizer que ela tenha, de fato, essa personalidade. Josette mostra ser consciente até mesmo a respeito da influência que sua mãe exerce sobre ela. Ou seja, é sabido que obedece, ainda que à revelia, a essa mulher, e ainda que Josette não se afaste dos desejos maternos, sempre cumprindo o que sua mãe julga necessário, ela tem consciência do caminho que está tomando, e sabe que existiriam outras opções, mas segue naquela direção que supostamente a levaria mais rápido ao sucesso, à obtenção de alguma posição de luxo.

<sup>105</sup> “Mulher privilegiada de seu corpo e que não tem outra coisa a dar” (BEAUVOIR, 2017, p. 359).

<sup>106</sup> “Geralmente, a partir do primeiro beijo ele se trancava num mundo em miniatura, em meio a brinquedinhos sem valor” (BEAUVOIR, 2017, p. 365).

Assim como Nadine, Josette pensa que não pode fazer quase nada sozinha, que sua ação seria falha e de proporção insignificante em âmbito social. Para Nadine e Josette seu sexo, em comparação ao sexo oposto, é a razão de sua imobilidade e, por isso, ambas usam seu corpo como moeda de troca. Nadine, porém, não faz isso calculadamente, com interesse financeiro, por exemplo, ela busca afeto no corpo masculino, quando não encontra, frustra-se. Josette, por sua vez, faz do seu corpo seu ofício. Ela não deixa de se envolver caso não haja afeição, o interesse mútuo entre “dar” e “receber” está muito claro para a personagem. Nadine questiona, ainda, sua juventude como mais um motivo de sua imobilidade; para Josette isso ocorre tão somente em razão de seu sexo. Evidentemente, Josette vive diante de uma necessidade de cuidar-se (do corpo, do cabelo, das roupas, dos sapatos) muito mais opressora do que Nadine, visto que para ela não existe outro modo de ganhar a vida senão ofertando, como disse Henri, a única coisa que tem: seu corpo. Nadine, por outro lado, tem a seu lado tanto a educação formal quanto o pertencimento a um grupo de intelectuais, o que interfere em seu modo de ocupar os espaços e decidir sobre suas necessidades enquanto mulher, claro que dentro dos limites estruturais impostos às relações sociais. Embora Josette reconheça que algo divide homens e mulheres, ou seja, que a ela são imputadas muitas mais obrigações do que a Henri, por exemplo, é difícil dizer em que medida a personagem tem dimensão dessas dificuldades ou, até mesmo, saiba nomeá-las; assim, sem de fato reconhecer aquilo que a oprime, não se pode esperar (ou cobrar) da personagem qualquer atitude que faça frente a essa condição. Tanto é verdade que Josette não reage às imposições da mãe nem tampouco tenta entender quais seriam suas perspectivas de independência frente a um possível emprego como atriz. A impressão é de que Josette “sabe sem saber” e, por isso, decide resignar-se e tirar proveito de sua fragilidade, beleza e suposta estupidez.

No trecho a seguir, Josette tenta convencer Henri a acompanhá-la num almoço para conceder, ambos, uma entrevista, momento em que a personagem revela sua consciência do significado de ser mulher naquela sociedade e dentro de sua situação, mas não deixa de aproveitar dessa “fragilidade” para garantir aquilo que deseja, reafirmando tal estereótipo:

- Il y a bien d’autres restaurants plaisants et où nous serons tranquilles.
- Mais puisqu’on m’attend ! » dit-elle avec désespoir ; elle fixa sur lui ses grands yeux humides. « Écoute, tu peux bien faire quelque chose pour moi.
- Mais, mon amour qu’est-ce que tu fais pour moi ?
- Moi? mais je...
- Oui tu..., dit-il gaiement. Mais moi aussi, je... »
- Elle ne riait pas. « Ce n’est pas pareil, dit-elle gravement. **Je suis une femme.** »

Il rit encore et il pensa : « Elle a raison, elle a mille fois raison : ça n'est pas pareil. » (BEAUVOIR, 2008, p. 491, grifo meu)<sup>107</sup>.

Cabe observar que não somente Josette mas também Henri assevera a diferença que separa os sexos, quando pensa em sua juventude em comparação com a de Nadine. Nas duas situações, diante dessas duas mulheres com vontades distintas, Henri reconhece que sua condição de homem lhe oferece mais recursos para viver o que deseja e da maneira como tem vontade, como jovem ou adulto. Assim, ainda que Henri assuma a diferença, ele não revela explicitamente qual é ela, apenas admite em um tom autoritário: « Les femmes ne sont pas gaies » (BEAUVOIR, 2008, p. 493)<sup>108</sup>, trazendo para si a responsabilidade de fazer alguma mulher feliz, que evidentemente será frustrada.

A comparação que Henri instaura entre as personagens é um elemento sobre o qual é preciso refletir. Quando ele propõe uma aproximação entre Paule e Josette, o faz por meio da beleza. O mesmo ocorre quando Henri viaja a Portugal com Nadine, esperando encontrar o mesmo corpo, a mesma beleza. Josette, ainda mais bonita que Paule visto que mais nova, é comparada às glicínias, analogia já realizada com Paule no passado. Esse apelo à beleza também pode ser encontrado nos discursos pessoais dessas personagens: Nadine sabe-se feia (segundo sua própria avaliação); Josette sabe-se bela; Paule sabe-se bonita, mas não tanto quanto antes. Josette chega a asseverar sua impressão a respeito de Paule: uma velha gorda. Logo, essa questão da beleza aparece como um motivo definidor das mulheres para elas próprias em *Les mandarins*. O mesmo ocorre em *Ciranda de pedra*, basta pensar na constante comparação física entre Virgínia e Otávia e, também, entre Bruna e Letícia.

Para Josette, entretanto, parte de sua beleza a humilhava, mas, ao mesmo tempo, ela não se dedica a outra coisa senão cultivar esse atributo, a leitura, por exemplo, a enfastia. Embora não esteja contente com a vida que leva (fato que a personagem assevera mais de uma vez na narrativa), Josette tem pavor de ser pobre. Seu desejo mais íntimo, segundo o que ela conta, é se ver livre da mãe e ter a certeza de nunca empobrecer, revelando um espírito medíocre, por

<sup>107</sup> – Há muitos outros restaurantes agradáveis, onde poderemos estar sossegados.

– Mas estão me esperando! – disse ela com desespero, fixando sobre ele seus grandes olhos úmidos: – Ouça, você bem pode fazer alguma coisa por mim.

– Mas, meu amor, e que você faz por mim?

– Eu? Mas eu...

– Sim, você... – disse ele, alegremente. – Mas, eu também, eu...

Ela não ria.

– Não é a mesma coisa – disse gravemente. – **Sou uma mulher.**

Ele ainda riu. E pensou: “Josette tem razão, tem mil vezes razão: não é a mesma coisa” (BEAUVOIR, 2017, p. 367, grifo meu).

<sup>108</sup> “As mulheres não são alegres” (BEAUVOIR, 2017, p. 369).

isso, inclusive, sente-se obrigada a sempre obedecer (e a fatigar-se com o itinerário diário de cuidados), afinal Lucie era quem sustentava Josette.

De fato, a imagem que Josette faz de si é de inteira parcimônia ou condescendência para consigo mesma. Ainda que suas tomadas de decisão evidenciem atitudes egoístas, a personagem encontra “consolo” em sua imaginação. Ela se supõe inocente, ainda que no plano da ação não o seja. Ela sabe de sua beleza, mas parece que o fato de assumir que, por um lado, é uma humilhação, sua escolha diária em ser “humilhada” é motivo para desculpar sua estupidez consciente.

Josette usa Henri para publicizar a própria imagem. Ela é consciente de que não cultiva sentimentos amorosos por ele, apenas admite a gentileza de Henri e aceita fazer de seu corpo uma moeda de troca. Henri, na ânsia de cumprir com seu objetivo de felicitar alguma mulher, chega a supor que o sentimento de Josette por ele possa ser amor, ou algo que se assemelhe a algum tipo de ternura. Ele revela se sentir seguro do prazer e do afeto de Josette, sem perceber que é ele quem deseja isso, a busca de Henri se confunde entre fazer alguém feliz e encontrar alguém que ame, concluindo: « ce qu'on préfère à tout, on l'aime » (BEAUVOIR, 2014, p. 479)<sup>109</sup>, e ele prefere tentar amar Nadine. O caso de Henri e Josette finda quando ele descobre o envolvimento dela, durante a Segunda Guerra, com um soldado alemão. Diante dessa descoberta, Henri também precisa decidir entre entregar Josette à própria sorte, com a iminência de se publicar um dossiê contendo provas de que as Belhome estiveram envolvidas com os nazistas, ou salvá-la dessa situação e de um possível suicídio. Quando Henri procura Josette para explicitar seu conhecimento do caso e seu rancor por não ter sabido de seus amores passados (ainda que houvesse perguntado sobre eles), a personagem ameaça suicidar-se, caso o exílio fosse sua única saída, Josette não admite ser exilada, nem presa, ou seja, não quer arcar com as consequências de suas ações, sempre colocando em pauta sua inocência, sua falta de percepção, na época, do significado e da dimensão da guerra. Josette omitiu sua paixão por um soldado alemão, talvez para ludibriar Henri? Com certeza não foi por vergonha de ter de reconhecer esse ato. Josette é estúpida ou se faz de estúpida, numa tentativa de sempre salvar a própria pele? É difícil mensurar. Henri se faz essa pergunta em diversos momentos e não alcança uma resposta fechada. Ora ele acredita que ela seja sincera, em outros momentos vê na sua frente uma mulher dissimulada. O narrador faz supor que a personagem não é tão sagaz ou inteligente para se servir de Henri com tamanha frivolidade. Entretanto, essa dúvida não se resolve. Henri, por fim, decide mentir para salvar Josette da prisão ou do exílio, acreditando

<sup>109</sup> “a gente ama aquilo que prefere a tudo” (BEAUVOIR, 2017, p. 717).



que, sob aquela pele, existia um indivíduo que não deveria ser punido com a morte (no caso o suposto suicídio) por causa de suas escolhas passadas, ainda que essa mesma pessoa houvesse sido indireta ou diretamente responsável pela morte de outros sujeitos. Esse conflito permeia grande parte da narrativa de Henri, quando, com a consciência suja, ele tenta igualmente se desvencilhar das possíveis consequências de suas escolhas.

Josette, por fim, conquista certo estrelato, o último comentário a respeito da personagem na obra é este, feito por Henri: « Josette ne s'était pas tuée, elle était devenue une starlette dont on parlait beaucoup ; toutes les semaines on voyait sa photo dans un journal ou dans un autre » (BEAUVOIR, 2014, p. 433)<sup>110</sup>. Ou seja, a dúvida sobre a manipulação consciente e planejada da personagem permanece em aberto, cabe ao leitor decidir sobre a imagem que formulará a respeito de Josette, conhecendo, entretanto, a imagem que a própria personagem tem de si e como ela aparece às demais personagens: Henri, Lucie, Paule, Anne.

<sup>110</sup> “Josette não se tinha suicidado, tornara-se uma estrelinha, de quem se falava muito. Via-se-lhe a fotografia todas as semanas, num jornal ou outro” (BEAUVOIR, 2017, p. 684).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Início estas considerações finais compartilhando uma inquietação: se, à partida, eu já sabia que não chegaria a uma resposta conclusiva quanto à “representação feminina” no universo ficcional de *Ciranda de pedra*, de Lygia Fagundes Telles, e *Les mandarins*, de Simone de Beauvoir, por que seguir com a proposta de estudar esse tema?

Analisei de forma séria, mas talvez pouco solene, as construções dos femininos nos romances de Telles e Beauvoir. Pude constatar, o que não é uma novidade no campo dos estudos sobre representações de mulheres, que não está em jogo *uma* representação de *um* feminino; as autoras, cada qual à sua maneira, evidenciam, por meio de suas personagens, mas sem tematizar em primeiro plano esse tópico, a falácia de se acreditar (e defender) na existência d’*O feminino*, por isso o título desta dissertação ser: *Imagens de si: representações dos femininos em Ciranda de pedra e Les mandarins*; assim, ao lidar com representações, trouxe à luz as imagens que surgem por um atravessamento de olhares, seja das próprias personagens, seja dos outros com quem convivem, seja das vozes narrativas. Em outras palavras, esta análise não considerou como representativo (nem podia, ao que me parece) somente o olhar que a personagem “feminina” tem de si mesma, bem como as representações que emergem daí, mas colocou em diálogo, e em confronto, o olhar do outro, afinal: como esse ponto de vista estranho atravessa e reconfigura as representações que as personagens mulheres têm de si mesmas? De que forma essas personagens incorporam ou recusam as imagens projetadas sobre elas? E que imagens elas mesmas projetam?

Essas perguntas foram respondidas de acordo com o gesto interpretativo por mim realizado. O que quer dizer que, tentando empregar um movimento dialético no tocante ao modo de imaginar das personagens, quis entender a construção das representações das mulheres que circulam nesses enredos, que ora se apropriam de sua imaginação para suportar a realidade, vivendo em um mundo particular (como é o caso de Paule), ora rechaçam esse ato de imaginar justamente porque precisam assumir uma realidade que está indo na contramão de possíveis representações que têm de si mesmas, como é o caso de Virgínia, Luciana, Laura, Anne, Paule e, em parte, Nadine.

A tentativa não foi apenas a de juntar materiais, mas de garantir uma ordem a partir de uma construção criativa e voltada para a intersecção das realidades existentes nos dois romances, a fim de mostrar as imagens de mulheres que aparecem em *Ciranda de pedra* e *Les mandarins* de acordo com as situações vividas por cada uma dessas personagens, construindo,

assim, um leque abrangente, mas nem por isso superficial, de como essas mulheres confrontam suas representações. Concordo com Magali Engel (2018, p. 334), quando, debruçada sobre os estudos de psiquiatria e feminilidade, assevera:

se queremos mesmo dar uma guinada na história das mulheres, deslocando-a para um campo bem mais fértil e instigante da história dos gêneros, é preciso que, entre outras coisas, abandonemos definitivamente essa obsessão em buscar comprovar que a mulher é mais discriminada, é mais explorada, é mais sofredora, é mais revoltada etc., etc. nem mais, nem menos, mas sim diferentemente. Diferenças cujos significados não se esgotam nas distinções sexuais, devendo, portanto, ser buscados no emaranhado múltiplo, complexo e, muitas, vezes, contraditório, das diversidades sociais, étnicas, religiosas, regionais, enfim, culturais.

Se o objeto só ensina enquanto é interrogado, creio que a lição está concluída quando forneço uma interpretação própria a respeito dos questionamentos suscitados nesse embate crítico entre os romances. E se a liberdade é um fardo que as personagens têm de carregar e, sobretudo, de decidir *como* carregar, que, com elas, possamos entender que “o futuro nos escapa, realizar-se-á sem nós” (BEAUVOIR, 2017, p. 70). Vivamos, portanto!

## REFERÊNCIAS

ALVES, Licilange Gomes. **A des(ordem) familiar da *Ciranda de pedra***: uma leitura da construção identitária dos personagens do romance lygiano. 95 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Pau dos Ferros, 2017. Disponível em:

<[http://www.uern.br/controldepaginas/defesas2017ppgl/arquivos/4249licilange\\_gomes\\_alves.pdf](http://www.uern.br/controldepaginas/defesas2017ppgl/arquivos/4249licilange_gomes_alves.pdf)>. Acesso em: 10 mar. 2021.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Carta. In: **Ciranda de Pedra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

AQUINO, Midia Ellen White de. **Relações familiares e formação individual**: dilemas e aprendizagens das heroínas de *Ciranda de Pedra* e *Verão no aquário*. 95 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2015. Disponível em:

<[https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/22383/1/MidiaEllenWhiteAquino\\_DISERT.pdf](https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/22383/1/MidiaEllenWhiteAquino_DISERT.pdf)>. Acesso em: 10 mar. 2021.

ASSIS, Machado de. **Obras Completas de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Vol. I.

AUTOCONHECIMENTO. Houaiss. Dicionário online de Língua Portuguesa, 2020.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2019.

BEAUVOIR, Simone de. **Os mandarins**. Tradução de Hélio de Souza. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

BEAUVOIR, Simone de. **Les mandarins** (tome I). Paris : Gallimard, 2008. (collection Folio)

BEAUVOIR, Simone de. **Les mandarins** (tome II). Paris : Gallimard, 2014. (collection Folio)

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I**: magia e técnica, arte e política. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERTOZZI, Carina. **Superfície e Subterrâneos: Significações de Morte, Perda e Renascimento em *Ciranda de Pedra***. 207 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2013. Disponível em: <[https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=143741](https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=143741)>. Acesso em: 10 mar. 2021.

CAMUS, Albert. O mito de Sísifo. Rio de Janeiro: Record, 2019.

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: PRIORE, Mary Del (Org.). **Histórias das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2018. p. 223-240.

DOMINGUEZ, Francisco Gonzalez. Le Deuxième Sexe dans Les Mandarins. **Dossier**, 2008, p. 58-69. Disponível em: <<https://www.periodicals.narr.de/index.php/Lendemains/article/viewFile/93/77>>. Acesso em: 10 mar. 2021.

ENGEL, Magali. Psiquiatria e feminilidade. In: PRIORE, Mary Del (Org.). **Histórias das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2018. p. 322-361.

JAMESON, Fredric. O romance histórico ainda é possível? **Novos Estudos**, São Paulo, n. 77, p. 185-203, mar. 2007. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/nec/n77/a09n77.pdf>>. Acesso em: 26 nov. 2020

JEANNELLE, Jean-Louis. Les Mandarins de Simone de Beauvoir ou la crise du dialogue des intellectuels. In : ARTIGAS-MENANT, Geneviève ; COUPRIE, Alain (Dir.) **Le Débat d'idées dans le roman français**. Pups: 2010. p. 103-122.

KEHL, Maria Rita Bicalho. **Os deslocamentos do feminino**: a mulher freudiana na passagem para a modernidade. 1997. 280f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1997. Disponível em: <<https://tede2.pucsp.br/handle/handle/15733#preview-link0>>. Acesso em: 10 dez. 2020.

LECARME, Jacques. Camus, lecteur des Mandarins. **Bulletin de la Société des Études Camusiennes**, n. 39, janvier 1996. Disponível em: <<http://webcamus.free.fr/biographie/polemiques/mandarins.html>>. Acesso em: 10 mar. 2021.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

LYGIA FAGUNDES TELLES. Roda viva. 1996. (1h 28m). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7GBr-JFDgAU>>. Acesso em: 19 set. 2020.

MIGNOLO, Walter. Lógica das diferenças e política das semelhanças: da literatura que parece história ou antropologia e vice-versa. In: MIGNOLO, Walter (Org.) **Literatura e história na América Latina**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993. p. 115-161

NEVES, Angela das. “Num estiramento de libertação no papel”: O arquivo literário de Lygia Fagundes Telles e sua correspondência com Simone de Beauvoir. **O Eixo e a Roda**, Belo Horizonte, v. 28, n. 4, p. 97-120, 2019. Disponível em: <[http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o\\_eixo\\_ea\\_roda/article/view/15213/1125612646](http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/15213/1125612646)>. Acesso em: 03 abr. 2020.

NICOLAS-PIERRE, Delphine. **L'oeuvre fictionnelle de Simone de Beauvoir : L'existence comme un roman**. 555 f. These (Doctorale Littératures françaises et comparée) – Université Paris-Sorbonne, França, 2013. Disponível em: <<http://www.theses.fr/2013PA040169>>. Acesso em: 10 mar. 2021

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada: história, teoria e crítica**. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2015

PINSKY, Carla Bassanezi. Mulheres dos anos dourados. In: PRIORE, Mary Del (Org.). **Histórias das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2018. p. 607-639.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992. Disponível em: <<http://www.pgdef.ufpr.br/memoria%20e%20identidadesocial%20A%20capraro%202.pdf>>. Acesso em: 24 nov. 2020.

RAGO, Margareth. Trabalho feminino e sexualidade. In: PRIORE, Mary Del (Org.). **Histórias das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2018. p. 578-606.

RIBEIRO, Lucilene Canilha. **O Bildungsroman feminino de Lygia Fagundes Telles: uma leitura da mulher brasileira no século XX**. 220 f. Tese (Doutorado em História da Literatura) – Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2017. Disponível em: <[https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=5845123](https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=5845123)>. Acesso em: 10 mar. 2021.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. 3 v.

SANTIAGO, Silviano. O Averso da festa. In: **Ciranda de Pedra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SILVA, Rosana Munutte da. **O Bildungsroman e a circularidade dos motivos memoráveis nos romances de Lygia Fagundes Telles**. 115 f. Dissertação (Mestrado em Estudos literários) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, 2014. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/115815/000805814.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 10 mar. 2021.

SIMONE DE BEAUVOIR. **Porque sou feminista**. Jean-Louis Servan-Schreiber. 1975. (49m 47s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=J-F2bwGtsMM>>. Acesso em: 6 set. 2020.

TELLES, Lygia Fagundes. **A disciplina do amor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.

TELLES, Lygia Fagundes. **As horas nuas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.

TELLES, Lygia Fagundes. **As meninas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009a.

TELLES, Lygia Fagundes. **Ciranda de pedra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009b.

TELLES, Lygia Fagundes. **Durante aquele estranho chá**: perdidos e achados. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

TOLSTÓI, Lev. **A morte de Ivan Ilitch**. São Paulo: Ed. 34, 2009.

WEINHARDT, Marilene. Romance histórico: das origens escocesas ao Brasil finissecular. In: WEINHARDT, M. (Org.) **Ficção histórica**: teoria e crítica. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2011. p. 12-55.

WEINHARDT, Marilene. A ficção histórica depois de 2010: primeiros apontamentos. **Cadernos Literários**, n. 23, p. 121-135, 2015. Disponível em: <<https://periodicos.furg.br/cadliter/article/view/5499/5895>>. Acesso em: 26 nov. 2020.

YOURCENAR, Marguerite. **Memórias de Adriano**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.