



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

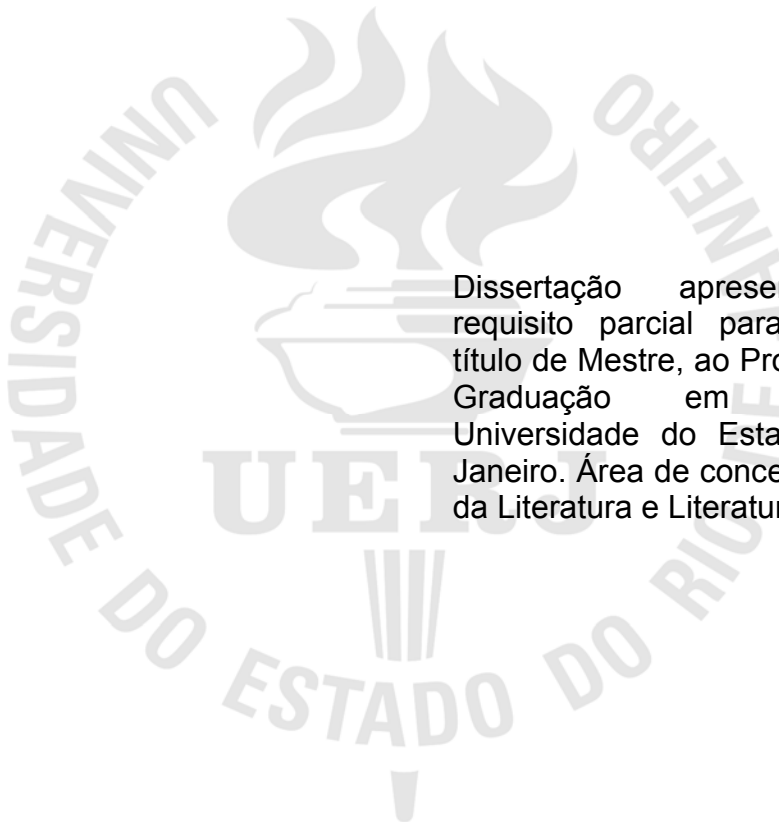
Marcelle Ferreira Leal

A literatura de Simone de Beauvoir: por um sexto sentido

Rio de Janeiro
2013

Marcelle Ferreira Leal

A literatura de Simone de Beauvoir: por um sexto sentido



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Orientadora: Prof. Dra. Deise Quintiliano Pereira

Rio de Janeiro

2013

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

B386	<p>Leal, Marcelle Ferreira. A literatura de Simone de Beauvoir: por um sexto sentido/ Marcelle Ferreira Leal . – 2013. 106f.</p> <p>Orientadora: Deise Quintiliano Pereira. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.</p> <p>1. Beauvoir, Simone de, 1908 – 1986 – Crítica e interpretação - Teses. 2. Beauvoir, Simone de, 1908 – 1986. A mulher desiludida – Teses. 3. Mulheres – Condições sociais - Teses. 3. Literatura e filosofia – Teses. 4. Existencialismo na literatura – Teses. I. Pereira, Deise Quintiliano. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.</p> <p>CDU: 840-95</p>
------	---

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação desde que citada a fonte

Assinatura

Data

Marcelle Ferreira Leal

A literatura de Simone de Beauvoir: por um sexto sentido

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Aprovada em 27 de março de 2013.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Deise Quintiliano Pereira. (Orientadora)
Instituto de Letras da UERJ

Prof. Dr. Pedro Armando de Almeida Magalhães
Instituto de Letras da UERJ

Prof. Dr. Ronaldo Lima Lins
Faculdade de Letras da UFRJ

Rio de Janeiro

2013

DEDICATÓRIA

Às cinco grandes mulheres da minha vida: Denise Faria Ferreira, Cleusa Faria Ferreira, Tainne Ferreira Leal, Lenice Gonçalves Leal e Celi Gonçalves Leal.

AGRADECIMENTOS

Demonstrar gratidão a todos que contribuíram para a realização deste trabalho é uma tarefa difícil. Ao longo da minha jornada, tive o prazer de compartilhar momentos bons e difíceis ao lado de grandes pessoas. Se deixo de citar alguém, não é por menor apreço.

Inicialmente, agradeço a minha família. Ao seu modo, cada um me ensinou a viver com responsabilidade, a prezar pela minha liberdade e a pregar a generosidade em todos os momentos da minha vida. Certamente, chegar onde estou seria muito mais difícil sem o apoio de cada um.

Não posso deixar de destacar entre estes, Denise Faria Ferreira, minha mãe, e Taianne Ferreira Leal, minha irmã. As duas mulheres que sempre estão ao meu lado e me encorajam a seguir sempre em frente.

Agradeço a Bruno Gambert com quem partilho bons momentos desta efêmera vida. Sua compreensão e incentivo fizeram com que os dois anos de mestrado ficassem mais leves e coloridos.

Aos meus amigos de longa data, reservo um agradecimento especial. Juliana Almeida, Leonardo Marcotulio e Thaís Basílio estiveram presentes em momentos cruciais da minha história. Com certeza, há um pouquinho de cada um dentro do que sou hoje.

Não deixo de agradecer aos amigos que, apesar de mais recentes, contribuem intensamente para a minha caminhada. Virgínia Dias, Henrique Monnerat, Bruna Ventura, Ana Jensen, Letícia Montenegro e Adriana Penha são companheiros para todas as horas.

Sou grata a todos os professores da UERJ, UFRJ e UFF cujas contribuições teóricas foram imprescindíveis para a elaboração desta investigação. Entre tantos destaco os seguintes professores: Fernanda Lima com quem pude explorar com mais segurança os escritos de Walter Benjamin, Beth Chaves e José Luís Jobim que ampliaram minhas leituras sobre a Estética da recepção e Ana Cristina dos Santos com quem aprendi a me afirmar como mulher negra latinoamericana em uma disciplina cujas discussões contribuíram para a minha vida acadêmica e pessoal.

Não posso deixar de agradecer ao professor Ronaldo Lima Lins. Através de suas aulas, descobri o Existencialismo e Jean-Paul Sartre. A atenta orientação de

iniciação científica foi fundamental para a minha formação como investigadora. A sua generosidade intelectual e o carinho com os alunos representam algumas das lições que aprendi com este grande homem.

Finalmente, agradeço imensamente à minha orientadora, a professora Deise Quintiliano. Grande incentivadora deste estudo, abraçou o projeto e me deu liberdade para desenvolvê-lo. Seus aportes teóricos e ensinamentos enriquecem este trabalho e minha existência. Sempre esteve disponível para me ouvir e me aconselhar. Sou muito grata por sua compreensão e auxílio nos momentos mais difíceis. Espero que este seja o primeiro de muitos outros frutos de nossos diálogos existencialistas.

RESUMO

Leal, Marcelle. *A literatura de Simone de Beauvoir: por um sexto sentido*. 2013. 103f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

Através da visão multidimensional que a Literatura proporciona, acredita-se que a voz de Simone de Beauvoir desperta o pensamento crítico dos leitores sobre a condição da mulher, na segunda metade do século XX. A análise se situa entre os odores que exalam do estudo de Walter Benjamin sobre o conceito de reflexão dos primeiros românticos alemães e os sabores dos desencobrimentos presentes em *A Mulher Desiludida*, narrativa ficcional de Simone de Beauvoir. *O que é a literatura?*, ingrediente adicionado por Jean-Paul Sartre, traz consistência ao texto que, em sua finalização, é apimentado pela *Teoria Estética*, de Theodor Adorno. O autor do *Magnum opus a Dialética do esclarecimento* demonstra ainda a necessidade de se acrescentar o gosto que incomoda para que saibamos apreciar o alimento que nos é oferecido. Todo o banquete é servido sobre a base fundadora do feminismo: *O Segundo Sexo*. Agucem todos os sentidos, a iguaria será servida!

Palavras-chave: Simone de Beauvoir. Literatura de autoria feminina. Experiência literária. Experiência filosófica. Existencialismo.

ABSTRACT

It is believed that through the multidimensional view provided by literature, Simone de Beauvoir leads the readers to think about women's conditions in the second half of the twentieth century. The analysis is based on Walter Benjamin's concept of reflection of the first German romantic writers – the smell it exhales – and what is disclosed in *A Mulher Desiludida*, fiction written by Simone de Beauvoir – the flavor one experiences when reading it. An ingredient added to the text and giving it consistency is Jean Paul Sartre's "What is literature". The final spice is given by *Teoria Estética* (Theodor Adorno). The writer of the *Magnum Opus Dialectica do Esclarecimento* further shows the need to add an unpleasant taste for us to be able to appreciate the food we are given. The whole feast is served on the founding basis of feminism: *The Second Sex*. Excite every way, the dish will be served!

Keywords: Simone de Beauvoir. Literature of female authorship. Literary experience. Philosophical experience. Existentialism.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	11
1	Dos odores da filosofia ao sabor da literatura	20
2	O olhar além das palavras	43
3	Os ecos de Simone de Beauvoir	58
3.1	Les Salines: O Labirinto do Eu	63
3.2	A Artificialidade dos Sab(e)(o)res Patriarcais	65
3.3	Caleidoscopiem-me	68
4	Anestesia do corpo: vida na literatura	81
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
	REFERÊNCIAS	100

INTRODUÇÃO

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher
(Simone de Beauvoir)

A declaração de Simone de Beauvoir apresenta um desafio não apenas à sua geração, mas também àquelas que lhe sucederam: desconstruir o imperativo categórico do determinismo que durante séculos subjugou as mulheres. Quando se entende que a sociedade constrói o gênero discursivamente, convoca-se a sociedade feminina para que se imponha com voz e autoridade, diante de uma cultura impregnada pelos valores machistas. O pensamento da autora francesa ainda é fonte de inspiração para feministas de todas as partes do mundo e, por mais que desdobramentos teóricos surjam a partir de novas demandas sociais, políticas e econômicas, as bases reflexivas sobre a questão de gênero ainda se inscrevem a partir de provocações de sua obra.

O *Segundo Sexo* é um dos livros mais conhecidos da expoente intelectual do feminismo. Neste ensaio, o olhar arguto da autora tece uma investigação esclarecedora sobre a situação da mulher ao longo do tempo a partir de diversas perspectivas. A divisão em dois tomos aborda desde as determinações biológicas e históricas que incidem há tantos séculos sobre a figura feminina até a situação das mulheres numa sociedade que ainda as encerra nos deveres do matrimônio e da maternidade. Também evoca os desafios da velhice e os estereótipos que a seguem ao longo de toda a vida, não deixando à margem o debate sobre as opressões sofridas por lésbicas e prostitutas.

Na semana de lançamento, venderam-se 22.000 exemplares do livro que consagrou Simone de Beauvoir como uma das escritoras francesas mais notáveis do século XX. Traduzido para mais de 70 idiomas, possibilitou que pessoas de todo o mundo avaliassem criticamente a condição feminina, partindo da indagação: *O que é ser mulher?* O texto é trabalhado com acuidade e defende uma prática discursiva que exclui as predeterminações biológico-sociais que incidem sobre o sexo feminino, tais como: “toda mulher nasceu para ser mãe”, “se a comida é saborosa, já está boa para casar”, “a mulher deve ser uma dama na mesa e uma puta na cama”, “se a mulher é lésbica é porque ainda não encontrou o homem certo”, entre tantas outras que se perpetuam ao longo de anos.

É indiscutível a quantidade de testemunhos de leitoras e leitores extasiados pelas descobertas que cada capítulo proporciona. O documentário de Virginie Linhart, *No se nace mujer*, expressa de forma peculiar a repercussão do ensaio em diversas partes do mundo. Entre leitura de cartas e depoimentos de grandes teóricas sobre o feminino, a diretora trata a abrangência deste estudo e mostra que, apesar da privilegiada posição intelectual da autora, a obra ganha espaço entre mulheres e homens de diferentes classes e etnias.

O texto se constitui numa série de desvelamentos. Progressivamente, o leitor é orientado a se despir dos preconceitos históricos que o discurso patriarcal entranhou na figura feminina. As justificativas que ao longo de anos cunharam as mulheres como frágeis, inábeis ou incapazes são desconstruídas. A autora denuncia os meios perversos pelos quais o segundo sexo é convencido a vestir a máscara da inferioridade e ressalta a forma pela qual o sexo universal a desloca para a posição de *Outro*. O leitor não escapa à autora, pois cada possibilidade de questionamento é prontamente posta em xeque. A reflexão circunscreve uma bibliografia vasta e complexa demonstrando o trabalho exímio da filósofa na produção do ensaio. O testemunho da militante feminista Clémentine Autain revela que *O Segundo Sexo* dialoga, inclusive, com os leitores mais céticos em relação às opressões sofridas pelas mulheres:

Como muitos de minha geração, eu cresci com a ilusão que havia uma igualdade entre homens e mulheres. E quando eu tinha 20 anos, fazia parte daquelas que diziam “Não sou feminista, sou feminina”. E então a vida me fez retificar e...um bom dia...me vi...então diante do sexismo com a sua cara mais violenta. E comecei a ler, atentamente, *O Segundo Sexo* e foi brutal para mim.¹

Se considerarmos que o *locus* existencial da mulher foi moldado pelos homens, o deslocamento da figura feminina de objeto a sujeito, é capaz de produzir uma revolução. A jornalista Natacha Polony usa uma frase bastante apropriada: “[*O Segundo Sexo*] enfatiza o lado totalmente inexplorado da humanidade que é o continente feminino”². Metaforicamente, Polony demonstra que ao invés de colorir uma realidade ilusória, a mulher segura o lápis da existência nas mãos e toma posse da liberdade para construir os contornos da própria vida. Há toda uma estrutura

¹ Transcrição do seguinte documentário: *No se nace mujer*. Direção: Virginie Linhart. 59min. Disponível em www.youtube.com.br. Acesso em 15/11/2011

² Transcrição do seguinte documentário: *No se nace mujer*. Direção: Virginie Linhart. 59min. Disponível em www.youtube.com.br. Acesso em 15/11/2011

patriarcal falida a ser destruída, passível de dar lugar a um universo feminino a ser (re) descoberto.

As ferramentas são entregues e tudo está aí, para ser feito. Semelhante à figura do *Angelus Novus* de Klee, revisitado por Walter Benjamin, em suas teses *Sobre o conceito da História*, Simone de Beauvoir permite que vejamos o passado como “uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés” (BENJAMIN, 1994, p. 226). Assim como os materialistas históricos descritos por Benjamin, a autora não escreve um texto “que se esgota no bordel do historicismo, com a meretriz ‘era uma vez’”, mas encoraja “uma atitude viril para fazer saltar pelos ares o *continuum*³ da história” (BENJAMIN, 1994, p. 226).

A autora francesa elabora um rigoroso estudo que se situa além da exposição gratuita de formas pelas quais as opressões atingiram as mulheres ao longo dos anos. Os capítulos consistem numa revisão de abordagens sobre o feminino em busca de uma inédita compreensão sobre o que é ser mulher. O ensaio lança um profundo olhar para o passado e concede os meios necessários de reescrevê-lo pela ótica dos dominados. A autora de *A Força das Coisas* encoraja uma postura feminina ativa diante de um futuro que é pura construção. Não há espaço para determinismos e cabe apenas ao segundo sexo se tornar aquilo que deseja ser.

Apesar da eminente relevância do ensaio, deve-se lembrar que a obra é meticulosa e complexa. Fruto de uma mente inquieta, a reflexão da autora é multifacetada e se expande em distintos canais de comunicação. Lembranças, teorias, diálogos e ficções são meios pelos quais a mesma materializa seus pensamentos. No entanto, é importante destacar a inexistência de limites entre as formas. Defrontamo-nos com um limiar pelo qual as estruturas se interpõem em prol da necessidade de expressão. É indiscutível que em *A Cerimônia do Adeus* há um caráter estético que transborda ao simples relato dos fatos. Também é inegável a discussão sobre a presença de uma teoria existencialista em sua produção literária.

Vale ressaltar que, além da bibliografia extensa, Simone de Beauvoir encarna na própria existência os valores de suas convicções filosóficas. Em curso ministrado

³ Entende-se por *continuum* da História a repetição do passado numa circularidade contínua, tal como concebiam os antigos gregos. A partir deste trecho, Benjamin propõe uma construção histórica “saturada de ‘agoras’”. Para o autor, a linha do tempo não se desenha sobre uma circularidade plana na qual o futuro é um retorno vazio ao passado, mas se define sobre uma espiral que proporciona retomar o anterior a partir de uma nova perspectiva. Com base no materialismo histórico, o filósofo compreende que o curso da História sai do predeterminismo que garante o poder das classes dominantes e se torna uma “oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido”. (BENJAMIN, 1994, p.231)

no ano de 2011⁴, o crítico Ronaldo Lima Lins, leitor atento do existencialismo sartriano, frisa a necessidade de coerência da postura do filósofo com aquilo que escreve. Para elucidar, o professor recorre à História Grega com o fim de destacar a figura de Sócrates. O filósofo grego não abdica daquilo em que acredita para escapar da morte⁵. Ao contrário, profere um discurso que exalta as contradições de seus acusadores e não abre mão de seus pensamentos. Por isso, é condenado à morte.

Embora não tenha sido executada fisicamente, muitos tentavam lhe calar em vida. Entretanto, a autora não se intimidou e levou adiante os seus projetos. O comportamento e teorias desta francesa incomodavam os conservadores que ditavam uma moral hegemônica. Apesar de ter sido excluída do liceu, após uma acusação de “tentativa de perversão de menores”, e ter tido sua obra alvejada pela língua de fogo de críticos que se sentiam constrangidos pelas suas temáticas, a intelectual nunca deixou de exercer a liberdade a que estava condenada. O único compromisso que firmou consigo e com a humanidade era o de dar sentido à própria existência. Em *Memórias de uma Moça Bem-Comportada*, na qual a filha de Georges de Beauvoir expressa recordações de sua infância e juventude, há um trecho que corrobora tal afirmação:

[...] Fixando o olhar no tapete puído, ouvi dentro de mim uma voz imperiosa: “É preciso que minha vida seja útil! É preciso que em minha vida tudo sirva”. Uma evidência petrificava-me: tarefas infinitas aguardavam-me, era exigida por inteiro; se me permitisse o menor desperdício, trairia minha missão e prejudicaria a humanidade. “Tudo servirá”, murmurei, com um nó na garganta. Era um juramento solene, e eu o pronunciei com a mesma emoção que se com ele houvesse comprometido irrevogavelmente meu futuro perante o céu e a terra. (BEAUVOIR, s/d, p. 170).

Aquela que se tornaria uma das maiores intelectuais de sua época não aceita as predestinações que o pai lhe designa⁶ e se obstina em servir por inteiro aos seus projetos. O existencialismo e o feminismo são as causas que motivam o seu engajamento. Assim como os movimentos planetários, pode-se dizer que o primeiro

⁴ Curso intitulado: *Por que Literatura?* Ministrado no primeiro semestre de 2011 na Universidade Federal do Rio de Janeiro para os alunos de mestrado.

⁵ Sócrates apontava que determinadas tradições e crenças da cultura grega impediam o desenvolvimento intelectual da sociedade. Pregando mudanças estruturais, o filósofo atraiu muitos jovens e desagradou a elite que vê suas estruturas ameaçadas. Sócrates é condenado à morte, mas em nenhum momento nega suas teorias.

⁶ A família de Simone de Beauvoir era fruto de uma alta burguesia decadente. O pai nunca se convenceu da nova situação. Por ter filhas do sexo feminino, não via um futuro promissor para ambas. Segundo suas palavras: “Vocês, meninas, vocês não se casarão, precisarão trabalhar” (BEAUVOIR, s/d, p. 165). Constantemente, manifestava o pesar de não ter filhos do sexo masculino. Dizia: “Que pena que Simone não seja um rapaz: teria ido para a Politécnica.” (BEAUVOIR, s/d, p. 166). Observa-se que o pai não tinha ambições em relação à filha, afinal, era uma mulher.

é como o sol ao redor do qual a obra beauvoiriana circula. Por sua vez, o segundo é como a lua que, além de realizar o movimento em torno da estrela central, gira no próprio eixo e faz o movimento de revolução, ou seja, orbita nos contornos da produção da autora. Há uma força de atração que mantém um sólido elo entre a doutrina existencialista, as teorias feministas e a produção intelectual do Castor⁷.

A filosofia lhe permite apresentar de forma objetiva a experiência oriunda da relação entre o seu pensamento e os objetos do mundo. Contudo, é através da literatura que Simone de Beauvoir convida o leitor para compartilhar tais reflexões. Na medida em que nos insere no mundo imaginário, a escritora permite que vivamos as situações e façamos uma reconstrução crítica do percurso que trilhamos. Assim, o texto literário estimula a prática do pensamento filosófico e os termos complexos da filosofia ganham a suavidade necessária para dialogar com as percepções mais íntimas dos indivíduos.

Enquanto escritora engajada, insere provocações na sua escrita ficcional que remetem aos pressupostos da teoria existencialista e às reflexões sobre a condição da mulher no seu tempo. As narrativas não são objetos de mera fruição, mas oferecem um estímulo para que o leitor, em sua subjetividade, explore as experiências que se apresentam. A possibilidade de imergir em um universo alheio e criar juízos de valor sobre simulacros de seres humanos transforma a literatura num campo fértil para o livre desdobramento do pensar. Assim sendo, a ficção atrai tanto aqueles que se intimidam diante de um texto permeado por linguagem técnica quanto os que não querem moldar suas reflexões segundo um ponto de vista. Simone de Beauvoir é ciente da liberdade inerente à ficção. No ensaio *Literatura e Metafísica* há uma passagem que reforça as afirmações do presente parágrafo:

O teórico quer constranger-nos a aderir às ideias que a coisa, o acontecimento, lhe sugeriram. Esta docilidade intelectual repugna a muitos espíritos. Querem salvaguardar a liberdade do seu pensamento; pelo contrário, agrada-lhes que uma ficção imite a opacidade, a ambiguidade, a imparcialidade da vida; subjugado pela história que lhe é contada, o leitor reage aqui como perante os acontecimentos vividos. Comove-se, aprova, indigna-se, por um movimento de todo o seu ser, antes de formular juízos que arranca de si mesmo sem que tenhamos a presunção de que lhos ditamos. (BEAUVOIR, 1965, p. 81)

⁷ Embora alguns críticos atribuam essa alcunha de Simone de Beauvoir a Sartre, em *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Simone esclarece que foi Herbaud, seu amigo na Ecole Normale Supérieure e condiscípulo de Sartre e Nizan, quem a denominou assim pela primeira vez: "Um dia, ele escreveu no meu caderno, em letras grandes: BEAUVOIR = BEAVER. 'Você é um Castor, disse. Os Castores vivem em bandos e têm o espírito construtor' " (BEAUVOIR, 1958, p. 452).

O discurso literário outorga autonomia para o leitor analisar as experiências existenciais que o enredo sugere tal como deseja. Conforme se observa na citação, a pensadora feminista entende a literatura como um meio de maior liberdade para a formulação de ideias. Diferentemente do caráter doutrinário da filosofia, cujos pressupostos são expostos em um sistema organizado com fins de elucidação, a escrita literária confere uma intersubjetividade partilhada entre aquele que escreve e o leitor. Conforme a teoria de Jean-Paul Sartre há um apelo à liberdade do leitor, ou seja, é necessário que o último tenha um papel ativo diante das situações que se apresentam para reconstruir a obra e produzir significação ao texto.

Uma vez que a estória não se encerra em suas partes e recorre à participação daqueles que se aventuram por suas linhas, pode-se dizer que a literatura é um meio de estimular o homem à ação. No momento em que acariciamos as palavras de uma narrativa ficcional com o movimento horizontal e contínuo dos nossos olhos, somos estimulados a visitar os valores e morais que nos constituem, ecoando da voz interna que nos acompanha na leitura. Somos lançados em questionamentos cujo desenvolvimento nos pertence. Ninguém dita as respostas. Portanto, o texto se reconstrói a partir da relação que estabelece com a consciência dos indivíduos e o homem se redescobre na medida em que é constantemente lançado num confronto consigo mesmo.

Eis o objeto da presente investigação: a literatura como um despertar da reflexão. Visando a um recorte temático, escolhe-se a narrativa *A Mulher Desiludida*, de Simone de Beauvoir, com o escopo de indicar o modo como a autora se vale do objeto ficcional para incitar o pensamento crítico sobre a condição feminina. Nas trilhas do existencialismo ateu, pretende-se discutir a mão invisível da sociedade patriarcal sobre as prospecções femininas. Pode-se dizer que o homem é livre para se tornar aquilo que deseja. Primeiro ele existe e depois ele é, ou seja, há uma trajetória partindo do nada em direção ao que deseja se tornar. Por sua vez, a mulher não tem a mesma oportunidade. Ela nasce predestinada a realizar as projeções patriarcais. É necessário que haja uma ruptura para com tais valores tornando possível a concretização das próprias escolhas. Primeiro ela luta contra a nadificação, e, posteriormente, parte em direção à definição da própria essência.

A análise se sustenta sobre quatro pilstras principais. O primeiro capítulo se justifica pela necessidade de defender a possibilidade estética de narrativas ficcionais escritas por filósofos. A comunidade crítica considera que a literatura lhes

serve instrumento para a difusão de teorias filosóficas. No entanto, sabe-se que a experiência é o elo de interseção entre literatura e filosofia e que a diferença consiste na maneira de expressá-la. Isto posto, recorre-se aos escritos de Walter Benjamin sobre o estudo de Schlegel e Novalis, primeiros românticos alemães, sobre o desdobramento do pensamento para conferir à ficção beauvoiriana o status de medium-de-reflexão.

Constituindo o segundo capítulo, *o olhar além das palavras* se debruça sobre a forma pela qual a literatura de Simone de Beauvoir se configura como um meio de reconstrução intelectual da experiência. A partir do ensaio *O que é a Literatura?*, de Jean-Paul Sartre, analisamos o processo de leitura, bem como a dinâmica que se estabelece entre autor, leitor e texto, necessária para fazer do objeto literário um agente de transformação. Vale ressaltar que não há uma tentativa de entender a recepção pública do texto, uma vez que não há tempo, tampouco material necessários para desenvolver tal investigação. Importa destacar a fenomenologia do ato individual da leitura, conforme Antoine Compagnon expressa no capítulo IV do livro *O demônio da teoria*.

Intitulado *Os ecos de Simone de Beauvoir*, o terceiro capítulo se dedica à análise do *corpus* selecionado: o conto *A Mulher Desiludida*. A forma do texto é híbrida, pois compreende a escrita confessional do diário, o discurso direto das personagens e a narração em primeira pessoa da personagem central. O enredo consiste na investigação da protagonista das razões que motivariam a traição do seu marido. Sempre dedicada à família e ao casamento, Monique decide não se separar, mas busca em si a culpa do interesse do seu cônjuge por uma mulher independente. A má-fé existencialista mostra que a personagem está perdida na própria existência. Enreda os seus projetos em prol do casamento burguês perfeito e depois abraça, desconfortavelmente, o vazio em que mergulhou a sua vida. As conexões estabelecidas demonstram os papéis que a sociedade impõe à mulher visando à manutenção da estrutura que as tornariam merecedoras da proposição: “foram felizes para sempre”: o casamento.

Finalmente, o último capítulo indica a forma pela qual a literatura erige-se como um despertar da situação feminina. Enquanto o homem constrói o seu projeto, a indústria cultural e a sociedade patriarcal constroem sua versão de mulher. Toca-lhe o empenho na destruição dos papéis sociais e na re-construção do próprio projeto individual. Sabe-se que, através da valorização do consumo, a sociedade

moderna anestesia os indivíduos. A mulher é uma das maiores vítimas, à medida que representa um dos principais alvos desta indústria, seja durante a infância – no faz de conta de bonecas – seja na velhice, mascarada por uma infinidade de cosméticos. A arte em interação com a mulher alienada por uma “moral cansada”, que há muito determina a sua situação, propicia a construção de um pensamento crítico desvelador do significado do que efetivamente signifique ser mulher.

O interesse pelo tema se justifica pela necessidade de reavivar o debate sobre a obra de Simone de Beauvoir. Acredita-se que, ainda hoje, a existência da autora seja resumida à elaboração d’*O Segundo Sexo* e ao relacionamento polêmico com o filósofo do século XX, Jean-Paul Sartre. Ignora-se a complexidade e a importância de sua obra ficcional. Infelizmente, o papel que lhe é imputado é o de coadjuvante teórica nos estudos de cunho feminista. A filósofa e a literata permanece à margem dos estudos das universidades. Parece que lhe empurram cada vez mais para a posição do *Outro*, tentando cassar a sua licença de *Sujeito intelectual*.

Atento observador do mundo contemporâneo, Ronaldo Lima Lins nos chama a atenção para o “enterro de opinião” que atinge determinados pensadores pelo viés da ação do “anjo exterminador do conhecimento”. Há uma exaltação de deslizes teóricos de alguns autores cuja obra apresente um grande poder de transformação social, com vistas ao esvaziamento de suas reflexões e contribuições. Numa sociedade capitalista que aniquila o conhecimento a título de sua sobrevivência é necessário salvaguardar a anestesia humana de qualquer ameaça intelectual. As palavras sobre Sartre presentes em *A construção e a destruição do conhecimento* podem ser igualmente aplicadas ao que se faz hoje com a obra de Simone de Beauvoir:

O autor de *O ser e o nada*, aclamado, a despeito de suas posições controversas e da coragem de se posicionar politicamente, uma vez falecido, caiu em pouco tempo, com a sua obra, em quase total abandono, fenômeno facilitado pelas reviravoltas ocorridas em escala mundial com a decadência e a queda do regime soviético. Era um segundo enterro, mais sério e definitivo do que o primeiro, porque um enterro de opinião. É como se os seus inimigos aproveitassem a sua impossibilidade de entrar na polêmica para lhe lançar um ataque definitivo. A fertilidade dos seus escritos pareceu de repente, com este tipo de ofensiva, falha na base e dispensável. A pesquisa acadêmica dos departamentos de letras seguiu os passos da orientação dos departamentos de filosofia, e os dois ajudaram a diminuir a importância de um escritor, visto, até então, como um dos mais importantes artistas e pensadores da época. Era uma espécie de “assassinato cultural”, se considerarmos uma obra que, examinada, guarda, acima das injunções, qualidade e vigor. (LINS, 2009, p. 45)

É extremamente nocivo para a comunidade acadêmica que se cometa qualquer tipo de assassinato cultural. Convoca-se, nessa investigação, uma resistência contra as pestes que impedem o florescer das idéias semeadas por Simone de Beauvoir em seus escritos. Em busca de terras férteis para a expansão dos princípios beauvoirianos, pretende-se, através dos sentidos, despertar o corpo da comunidade crítica do coma a que a sociedade de consumo lhe induziu: Para que sejamos mais humanos! Para que o conhecimento seja a nossa prática diária! Para que tenhamos menos e sejamos mais!

1. Dos odores da filosofia ao sabor da literatura

Não me ajeito com os padres, os críticos e os canudinhos de refresco: não há nada que substitua o sabor da comunicação direta.

(Mário Quintana)

Os odores convidam para o banquete. O alimento é dado na língua. A sua penetração se espalha. O doce, o salgado, o azedo, o amargo, o infinito. Dizem que cheiro e gosto são autônomos. Mau gosto. Que prejuízo quando um vírus nos priva de algum destes! Sentidos químicos. Olfato e paladar se entrelaçam em vias da gustação. O primeiro se ativa através do ar. Quando se tapa o nariz, perde-se algo da transcendência. O segundo o faz pela matéria. A fragrância de um beijo não provado fantasia o amor.

(Marcelle Leal)

Entre os odores da filosofia e os sabores da literatura há a poesia primeira. Algo que se exprime por si com tamanha autenticidade que a palavra não dá conta de manifestar. A força vital que simplesmente pulsa. Assim também são os sentidos do olfato e paladar. Ambos são químicos, ou seja, dependem do contato direto entre os seus receptores e as substâncias químicas para que se tornem ativos. Quando unidos, propiciam o sabor que é o resultado de sua *inter*-ação. Da mesma maneira que a poesia, qualquer possibilidade de apresentá-los nos escapa. Se não nos arriscamos na vivência, ninguém poderá construí-la para nós. Por isso, Friedrich Schlegel afirma que “somente as formas e as cores podem expressar, em cópia, como o homem é constituído; e de poesia, também, só se pode falar em poesia” (SCHLEGEL, 1994, p.30). Se nos enredamos, verdadeiramente, por estas trilhas, o que resta é a união das experiências para remontá-las, mesmo em sua incompletude, visando à amenização da angústia de jamais alcançar este objeto almejado.

Retomar o diálogo entre a Filosofia e a Literatura é resgatar a possibilidade do saber. Giorgio Agamben esclarece que a principal consequência da cisão entre “a palavra poética e a palavra pensante” para a cultura ocidental é a “impossibilidade de possuir plenamente o objeto do conhecimento” (AGAMBEN, 2007, p.12). A partir da reflexão do filósofo italiano, entende-se que, assim como os sabores são mais bem usufruídos quando olfato e paladar estão em interação, os saberes são vivenciados mais autenticamente quando a subjetividade literária e a objetividade filosófica se entrelaçam. Quando as barreiras que segregam os desdobramentos da

palavra se rompem, o saber passa a ser estimulado tanto pelo faro filosófico, que busca as questões da existência, quanto pela língua, que joga com a versatilidade da palavra, numa representação agri-doce do ser humano.

No entanto, convém atentarmos para um *pré-conceito* em relação às obras que promovem o intercâmbio entre ambas as áreas de expressão do saber. A ficção produzida por filósofos existencialistas, por exemplo, sofreu diversas críticas. Compreendia-se que o ambiente ficcional era utilizado apenas como moldura para ressaltar as convicções filosóficas destes autores e, por isso, eram desprovidos de qualidade estética. Uma hipótese que justifica a postura negativa da comunidade crítica pode ter origem na proposta de Émile Zola, em *O Romance Experimental*. Impulsionado pelos ares do progresso científico, experimentado no século XIX, e à luz do método experimental de Claude Bernard, o escritor francês propõe o romance como um campo de experimentação da ciência, no qual enredo e personagens são mantidos sob controle com o fim de provar determinada verdade:

A idéia da experiência traz em si a idéia de modificação. Partimos realmente dos fatos verdadeiros, que constituem nossa base indestrutível; mas, para mostrar os mecanismos dos fatos, temos que produzir e dirigir os fenômenos. (ZOLA, 1982, p.34)

Émile Zola almejava elevar a literatura ao *status* de ciência. De acordo com a sua proposta, o romance teria a função de instrumentalizar, a partir do método de causa e efeito, a forma pela qual o meio influencia a constituição humana. O caráter científico que o autor de *Germinal* sugere para a arte suprime qualquer desdobramento para além daquele que se pretende revelar, ou seja, o homem enquanto fruto do seu ambiente. O enredo e os personagens seriam coordenados minuciosamente pelo romancista na demonstração de “como” o mecanismo social se apresenta. A liberdade é anulada no processo. Outro ponto que merece destaque é a separação entre o “como” e o “porquê” da influência do meio sobre o homem. O autor entende como a tarefa da filosofia a busca do “porquê”, ou seja, define uma interpretação concernente à atividade reflexiva dos filósofos. Segundo o escritor francês:

Os romancistas são certamente os autores que se apóiam no maior número possível de ciências, pois eles tratam de tudo e devem saber de tudo, uma vez que o romance se tornou uma investigação geral sobre a natureza e sobre o homem. [...] Fica bem entendido que falo do *como* das coisas, e não do *por que*. Para um cientista experimentador, o ideal que procura reduzir - o indeterminado - está sempre

no *como*. Ele deixa para os filósofos o outro ideal, o do porquê, o qual ele não tem esperança de determinar um dia. Acho que os romancistas experimentadores não se devem tampouco preocupar com este desconhecido, se não quiserem se perder nas loucuras dos poetas e dos filósofos. (ZOLA, 1982, p.61).

Enquanto idealizador do Naturalismo, Zola acreditava na arte literária como uma fotografia social. *Thérèse Raquin*, por exemplo, é um romance em que a minuciosa descrição dos ambientes dialoga com a apresentação instintiva dos protagonistas. O autor é incisivo ao afirmar que Thérèse e Laurent são traçados objetivamente, sem possibilidade de desprendimento da alma. No prefácio que introduz a segunda edição francesa da obra, lançada em 1868, Zola afirma: “Eu simplesmente fiz com dois seres vivos o trabalho que os cirurgiões fazem com cadáveres.” (ZOLA, 2001, p. 103). Não é outra a imagem que temos de Flaubert, chefe de fila do realismo, no trato de sua *Madame Bovary*: a de um dissecador de cadáver⁸.



⁸ Cf. Littérature (Textes et Documents). Collection Henri Mitterand. *Le XIX^e siècle*. Introduction Pierre Nora. Paris: Nathan, 1986, p. 426.

É importante destacar que indicar a ficção do realismo/naturalismo como o fantasma que obscurece os romances existencialistas é uma hipótese. A supressão da "literariedade"⁹ sensível do romance em benefício da sustentação rigorosa de teses é o argumento de alguns críticos para invalidar esteticamente a ficcionalidade da prosa existencialista. Assumindo, decisivamente, a defesa dos romances de Sartre, Maurice Blanchot é contundente ao denunciar a má reputação que ronda estas narrativas:

Podemos nos indagar por que os romances de tese têm má reputação. As queixas são numerosas. A própria "tese" se queixa da sobrecarga de verdade que ela implicitamente recebe dessas aventuras. Viva no meio teórico em que tomou forma, seu transplante entre reflexos das coisas reais faz dela um pensamento morto. Nos romances deste gênero, reprovamos os personagens por não terem vida, mas é a ideia que não tem vida. (BLANCHOT, 1997, p. 186).

As palavras de Maurice Blanchot corroboram a comparação, por parte da comunidade crítica, do romance existencialista com o romance experimental. O escritor é claro quando relata a valorização da tese em relação ao desenvolvimento do enredo ou peripécias. Esta é a principal crítica que se dirige aos romances escritos por filósofos da corrente de Simone de Beauvoir. Acusam-lhes de usar a literatura como ilustração de especulações filosóficas. Contudo, a própria autora de *A Força da Idade* contrapõe-se a estas ideias quando afirma, em primeira pessoa: "não queremos que a intriga seja uma pura maquinação que se desenrola mecanicamente. Um romance não é um objeto manufaturado e é mesmo pejorativo dizer que é fabricado." (BEAUVOIR, 1965, p.84).

Em suas recordações de guerra, também Sartre assume resolutamente a defesa da ficção. Ao ler no jornal a crítica de Emile Bouvier, professor e crítico literário: "Duvido que o Sr. Sartre torne-se um grande romancista, pois ele parece rejeitar o artifício e no artifício há *arte*", o escritor existencialista reage violentamente: "Que idéia esquisita ele faz de mim, se acredita que rejeito o artifício. Ora bolas, bem sei que num romance é preciso mentir para ser verdadeiro. Mas adoro esses artifícios, sou mentiroso por gosto, senão não escreveria nada" (SARTRE, 1995, p. 374-375).

Vale lembrar que Simone de Beauvoir tampouco acredita na gratuidade do romance. O texto literário é um meio de reflexão que ganha forma pelas mãos do

⁹ Termo ambíguo e controverso pela quantidade e qualidade das discussões que suscita, encabeçando uma problemática ainda por se resolver.

autor e se realiza a partir da leitura empreendida pelo leitor. A narrativa *A Mulher Desiludida*, por exemplo, não almeja descrever ou dissecar hipóteses sociais que justifiquem a traição no casamento. Mediante o fluxo de pensamentos da protagonista, o leitor é provocado a remontar as formas pelas quais a protagonista abdica da própria existência para se atrelar à vida do marido. Concomitantemente, através das demais personagens, desvela a condição de uma mulher que, em sua má-fé, busca, em realidades humanas alheias, justificativas para possíveis escolhas que tenham resultado no relacionamento extraconjugal do esposo. O jogo sugerido pela autora não busca respostas nas causas da traição, na sociedade burguesa do século XX, reiterando, uma vez mais, a diferença de sua proposta no cotejo com os romances de Zola. Para Simone de Beauvoir, o romance não se torna um retrato social e tampouco se limita à dialética da causa-efeito:

Só ele [o romance] pode ter êxito no que fracassa a pura literatura e a pura filosofia: evocar, na sua unidade viva e na sua fundamental ambigüidade viva, esse destino que é o nosso e que se inscreve de uma só vez no tempo e na eternidade. (BEAUVOIR, 1965, p.95)

A ambigüidade viva que Simone de Beauvoir menciona é a possibilidade de o romance permitir que a subjetividade e a historicidade da experiência singular se desenvolvam numa reflexão que alcance a ideia objetiva e universal da existência. Diferentemente da matemática ou da física, a autora de *A Cerimônia do Adeus* expõe que a metafísica não se “faz”, mas se “é”, ou seja, “é realizar em si a atitude metafísica que consiste em pôr-se na sua totalidade em face da totalidade do mundo”. (BEAUVOIR, 1965, p. 87). Esta teoria nos seduz a pensar sobre a ficção existencialista a partir de dois eixos: a obra de arte e o existencialismo.

Os conceitos explanados por Walter Benjamin e sua leitura sobre os primeiros românticos alemães, especificamente Friedrich Schlegel e Novalis, referem-se à obra de arte como um objeto finito que se realiza através do processo de reflexão. Para entender tal afirmação, é necessário explorar alguns ingredientes que compõem esse banquete – os perfumes filosóficos da reflexão, os sabores da obra de arte e o processo de degustação crítica da obra de arte. Ao fim da exposição desta tríade, almeja-se encontrar a autêntica vocação da obra de arte, que é na justa medida em que se realiza.

Exalada por Friedrich Schlegel e Novalis, a fragrância cítrica da reflexão nos remete a desdobramentos infinitos. A origem de tal odor advém das ideias de

Immanuel Kant e Johann Gottlieb Fichte. O primeiro contribui para tais reflexões na medida em que repensa o fazer metafísico, em sua *Crítica da Razão Pura*. Immanuel Kant rompe com os estudos da faculdade do conhecimento que compreendiam os objetos como reguladores do conhecimento e apresenta uma tese inversa, ou seja, a de que o conhecimento é o responsável pela atividade de saber sobre os objetos. É possível elucidar o raciocínio do filósofo alemão a partir da afirmação que segue:

Na Metafísica pode-se então tentar algo similar no que diz respeito à *intuição* dos objetos. Se a intuição tivesse que se regular pela natureza dos objetos, não vejo como se poderia saber algo a priori a respeito da última; se, porém o objeto (*Gegenstand*) (como objeto [*objekt*] dos sentidos) se regula pela natureza de nossa faculdade de intuição, posso então representar-me muito bem essa possibilidade. (KANT, 1996, p.39)

Ancorado em tal conceito, Kant apresenta a definição de intuição, que compreende a relação imediata entre a consciência do sujeito e o objeto dado. Entretanto, o filósofo prussiano reconhece que para transformar esta relação em conhecimento é necessário que esta inter-ação ultrapasse a intuição. Kant postula que é “preciso referi-las [as intuições] como representações a algo como objeto e determinar este através daquelas”. (KANT, 1996, p.39). Com efeito, a experiência na qual se apoia a relação sujeito-objeto se regula por estes conceitos que determinam os objetos. Segundo o autor, a validade desta teoria consiste na tese segundo a qual:

A própria experiência é um modo de conhecimento que requer entendimento, cuja regra tenho que pressupor *a priori* em mim ainda antes de me serem dados os objetos e que é expressa em conceitos *a priori*, pelos quais, portanto todos os objetos da experiência necessariamente têm que se regular e com eles concordar. (KANT, 1996, p.39).

Conclui-se, então, que a experiência é fundamental na elaboração do conhecimento. Entende-se que, uma vez que a origem de todo o conhecimento advém do sujeito, a metafísica amplia seus horizontes. Desta forma, a atividade do *eu* abarca não apenas os fenômenos — enquanto objetos da intuição sensível —, mas também o entendimento, quando pensa os objetos apreendidos pela intuição e a razão, que analisa os objetos que não podem ser provados pela experiência, mas que se apresentam para o conhecimento por nossa própria representação dos mesmos. A compreensão da realidade para este filósofo é produto da dialética entre

os objetos dados e a minha atividade individualizada de conhecimento sobre os mesmos.

O sujeito se torna fundamental para a produção de conhecimento e a experiência é definida como seu ponto de partida. Entretanto, o mestre de Königsberg sugere que uma crítica poderia surgir a partir de suas teorias, uma vez que, com a faculdade de conhecer exposta, “jamais podemos ultrapassar os limites da experiência possível” (KANT, 1996, p.40). A resposta apresentada por Kant para esta questão é que estes objetos incondicionados devem ser pensados como coisas em si mesmas. Logo, o autor afirmaria que “o incondicionado tem de ser encontrado não em coisas na medida em que as conhecemos (nos são dadas), mas sim nelas na medida em que não as conhecemos, como coisas em si mesmas” (KANT, 1996, p.41). O autor entende que Deus, Liberdade e Imortalidade são objetos incondicionados a qualquer experiência.

Os estudos de Immanuel Kant imprimem uma nova dinâmica à metafísica. Johann Gottlieb Fichte é um dos autores que seguem a trilha aberta pelas análises da faculdade do conhecimento, com as quais Kant desenvolveu os seus postulados. A questão do sujeito como elemento fundamental para o processo de desenvolvimento do conhecimento é retomada, mas Fichte tenta efetuar a unidade perdida em Kant quando este separa o eu transcendental dos objetos dados. Fichte sugere a existência de um Eu Absoluto que precede a toda a oposição entre sujeito e objeto, necessária para a efetivação do conhecimento. O Eu Absoluto é pura atividade e, por isso, não necessita de condicionamentos que estejam além de si. A oposição deste Eu Absoluto está no não-eu, ou seja, no objeto externo ao Eu. Corrobora-se a afirmação com as palavras do fundador do idealismo alemão, em *A Doutrina da Ciência*, de 1794:

Na medida em que o Eu põe limites e, segundo o que precede, põe a si mesmo dentro desses limites, sua atividade (de pôr) vai, não imediatamente a si mesma, e sim a um não-eu a ser oposto (§2,3). Portanto, não é mais atividade pura e sim atividade *objetiva* (que se põe um *objeto*). A palavra objeto (Gegenstand) designa com acerto o que deve designar. Todo objeto de uma atividade, na medida em que o é, é necessariamente algo oposto (Entgegengesetztes) à atividade que lhe está contra (wider-oder-gegen-stehendes). Se não há uma resistência (Widerstand), também não há em geral um objeto (Objekt) da atividade nem uma atividade objetiva, e sim, se deve haver atividade, é atividade pura, que retorna a si mesma. (FICHTE, 1988, p.138)

A atividade do Eu de retomar a si é o ponto de partida de Walter Benjamin para desenvolver seus estudos sobre *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo*

Alemão. Segundo o grande pensador da escola de Frankfurt, Fichte lança o gérmen “da interpenetração mútua do pensamento reflexivo e do conhecimento imediato” (BENJAMIN, 1999, p. 30). Esta possibilidade de o conhecimento se transpor mutuamente sem qualquer mediação é a contribuição dos estudos do autor para o presente trabalho.

Entretanto, como se observa na citação anterior, Fichte restringe o seu sistema na medida em que contrapõe este Eu, que é pura atividade, a um oposto, denominado Não-Eu. O contraponto com a negação se torna condição essencial para sua autodeterminação. Assim, o pensador da faculdade de Iena defende um método de posicionamento no qual a representação limita a atividade infinita do Eu. A restrição é oriunda da dialética que se estabelece entre a atividade pura e sua antítese¹⁰.

Eis o ponto diferencial entre o sistema fichtiano e o dos românticos. A Escola Romântica exclui a posição da cadeia reflexiva e se concentra na imediatez e na conexão infinita do pensamento. Diferentemente de Fichte, que transfere a reflexão para a posição originária do Eu, Schlegel e Novalis partem do simples pensar a si mesmo como fenômeno. Portanto, a sistematização se caracterizaria da seguinte maneira: o primeiro grau do pensamento consiste na simples relação entre o pensar com o algo pensado, o segundo grau no pensar sobre (o pensar sobre algo), o terceiro em pensar sobre [o pensar sobre (pensar sobre algo)] e, assim sucessivamente. Verifica-se que se forma um sistema a partir da rede de pensamentos que se entrelaça.

Cumprir observar alguns pontos deste sistema. Na tese de doutoramento de Benjamin, há um destaque para a estrutura desta cadeia. Os românticos alemães indicam que, no 1º grau, há uma correlação do pensar com a matéria da reflexão. Se eu penso sobre a Literatura, tenho uma ligação entre a forma inicial - o pensar - com a matéria pensada - a literatura. No segundo grau, é quando se inicia a reflexão propriamente dita, uma vez que se estabelece o pensar sobre o conteúdo, ou seja, a

¹⁰ Não poderíamos deixar de apontar que o estudo da posição ganha maior impulso no pensamento de Hegel. Walter Benjamin reitera que a importância de Fichte consiste na contribuição para os estudos filosóficos em dois caminhos: a reflexão e o pôr. Segundo o autor, “enquanto o conceito de reflexão se torna a base da filosofia do primeiro romantismo, o conceito do pôr aparece – não sem relação com o precedente – de maneira acabada na dialética hegeliana. Talvez não seja demais afirmar que o caráter dialético do pôr em Fichte, exatamente devido à sua combinação com o conceito de reflexão, não atinge ainda a mesma expressão completa e característica que em Hegel. (BENJAMIN, 1999, p. 33)

forma de uma forma. Portanto, seria o pensar (o pensar sobre a Literatura). (BENJAMIN, 1999, p. 37).

Entretanto, a partir do terceiro grau o sistema se organiza em uma nova dinâmica, já que há um maior distanciamento da reflexão autêntica. À luz dos primeiros românticos, o crítico alemão afirma que há uma “decomposição dessa forma originária” e a nova cadeia pressupõe uma ambiguidade, tendo em vista que podemos entender o “pensar do pensar do pensar” sob dois pontos de vista: do objeto pensado – pensar (do pensar do pensar) ou do sujeito pensante (pensar do pensar) do pensar. Ao longo das conexões, a multiplicidade se estenderia e, então, se comprovaria a infinitude das conexões.

Deve-se ressaltar que a reflexão, em tais conexões, não reproduz uma continuidade vazia. Como um sistema, as redes se entrelaçam e formam uma organização que é completa em si. A reflexão originária se prolonga até o instante no qual há uma interrupção consciente do processo: o Absoluto. Configura-se, ao mesmo tempo, como o cessar voluntário de uma rede de pensamentos e o início de diversos outros. Por isso, Walter Benjamin denomina a intercessão na qual habita a origem e o fim dos desdobramentos como *medium-de-reflexão*¹¹.

Portanto, observamos que a construção oriunda da atividade do pensamento é mais valiosa que qualquer definição. No artigo *Friedrich Schlegel e Novalis: Poesia e Filosofia*¹², Marcio Seligmann-Silva indica que o discurso filosófico romântico é uma constante reflexão sobre esse absoluto. O professor da Unicamp afirma que a crítica que se faz ao presente sistema consiste na impossibilidade de se conceituar ou conhecer este ponto em direção ao qual o pensamento se inclina. Entretanto, este ponto representa apenas uma continuidade, consistindo na própria busca. Diz Seligmann-Silva:

O conceito, já o nome mesmo da filosofia e também toda a sua história nos ensinam que ela é um eterno buscar e não poder encontrar; e todos os artistas e sábios concordam quanto ao fato de que o mais elevado é indizível, ou seja, em outras palavras: toda filosofia é necessariamente mística (SELIGMANN-SILVA, 2004, p. 98)

¹¹ Segundo Benjamin, Schlegel não cunha em seus estudos o termo “medium”, porém “depositou uma grande importância na conexão uniforme e constante no absoluto ou no sistema, ambos interpretados conforme a conexão do real não na sua substância (que é em toda parte a mesma), mas nos graus de seu desdobrar manifesto. (BENJAMIN, 1999, p. 45).

¹² SELIGMANN-SILVA, M. . Friedrich Schlegel e Novalis: Poesia e Filosofia, in: *Terceira margem. Estética Filosofia e Ciência nos Seculos XVIII e XIX*, ano VIII n.10, 2004, p.95 a 111.. Terceira Margem, Rio de Janeiro, v. 10, p. 95-111, 2004.

Deve-se lembrar que o movimento romântico surge na Europa no fim século XVIII. A engrenagem das indústrias inglesas já acelerava a vida nas cidades e os ventos Iluministas provenientes da França espalhavam a fumaça cinza da racionalidade. A sensibilidade e a intuição se condensavam em técnica e utilidade. O homem iniciava, assim, a mumificação de seus corpos com as atas da modernidade. O grito ensurdecido do pensar emudece o gemido íntimo do sentimento. Assim, o universo europeu experimentava a frieza das máquinas e dos homens na expectativa da construção de um mundo melhor.

O Romantismo Alemão brota como uma flor na pedra da razão. Os pensadores deste movimento (Schlegel, Novalis, Schelling) propõem um equilíbrio entre a razão e a emoção. Através da arte e do misticismo, sugerem um resgate das capacidades mais íntimas e primitivas do ser humano como um contraponto à cientificidade vigente. Incentivam o mergulho no mais profundo do indivíduo, impulsionando o desbravamento da realidade circundante. Por isso, em seus escritos, é comum defenderem o cotejo entre a dureza da Filosofia e a magia da Poesia, assim como o seu inverso. Cito dois fragmentos de Friedrich Von Schlegel que corroboram a afirmação anterior:

Pensamentos entremesclados deveriam ser os esboços da filosofia. Sabe-se quantos estes valem para os que conhecem pintura. Para aquele que não puder rascunhar mundos filosóficos a lápis, não puder caracterizar alguns rabiscos todo e qualquer pensamento que tenha fisionomia, a filosofia jamais se tornará arte e, portanto, tampouco ciência. Pois na filosofia o único caminho que leva à ciência passa pela arte, assim como, ao contrário, só por meio da ciência o poeta se torna artista. (SCHLEGEL, 1997, p. 101)

Quanto mais a poesia se torna ciência, tanto mais também se torna arte. Se a poesia deve se tornar arte, se o artista deve ter profundo discernimento e ciência dos seus meios e fins, e dos obstáculos e dos objetos dela, o poeta tem de filosofar sobre sua arte. Se não deve ser meramente inventor e trabalhador, mas também conhecedor de seu ramo, e se deve poder entender seus concidadãos no reino da arte, também tem de se tornar filólogo. (SCHLEGEL, 1997, p. 93)

A arte se apresenta, por conseguinte, como o modo de expressão mais autêntico do conhecimento. O objeto artístico nada mais é do que um fragmento do desdobrar do pensamento. O sistema reflexivo alinhavado pelos românticos atravessa este objeto. Por isso, pode-se dizer que a obra de arte repousa no medium-de-reflexão. Enquanto forma ela é absoluta; enquanto potência reflexiva ela é infinita. Portanto, a obra de arte possibilita que a reflexão se desdobre sobre si. Como diz Walter Benjamin: “a célula germinal de todo conhecimento é, então, um

processo de reflexão numa essência pensante, através do qual ela conhece a si mesma¹³. (BENJAMIN, 1999, p.63).

Antes de desenvolver a questão da obra de arte em si, é necessário retomar a concepção romântica sobre a matéria pensada. Consoante as teorias destes filósofos, a produção de conhecimento é resultante de uma relação dinâmica entre o contemplador e o contemplado. O olhar atento do sujeito fita o objeto em vias de uma apropriação intelectual. Entretanto, a matéria não se entrega como uma forma vazia. O alvo da reflexão que outrora se formou pelas mãos de um ser pensante é avivado pela contemplação ativa que a ela se dirige. Sendo assim, há uma relação ativa entre ambos.

Walter Benjamin constrói um discurso sobre o conceito de crítica de arte embasado no sistema reflexivo elaborado pelos românticos alemães. Os percursos trilhados nos últimos parágrafos visam a uma simplificada¹⁴ reconstituição do rastro gnosiológico percorrido pela investigação benjaminiana. Na qualidade de alavanca que impulsiona a atividade do saber, a concepção kantiana do sujeito e a proposta fichteano da interpenetração mútua do pensamento são fundamentais para compreender o sistema de conhecimento de Schlegel e Novalis. Uma vez apresentadas tais vertentes, torna-se fundamental explicitar como o filósofo alemão entende a atribuição de mérito estético aos objetos artísticos.

A determinação da arte como medium-de-reflexão é o princípio da teoria crítica do autor de *Passagens*. Vislumbrada como o centro da atividade reflexiva, a obra deve promover diversas e distintas leituras sobre si. Ao crítico cabe a tarefa de desdobrar o objeto, aparentemente finito, em uma multiplicidade discursiva que tende ao infinito¹⁵. Este processo estimula não só o conhecimento e autoconhecimento da obra, mas também do próprio sujeito. Por isso, Benjamin afirma que “a tarefa crítica da arte é o conhecimento no medium-de-reflexão da arte” (BENJAMIN, 1999, p. 74).

A reflexão sobre a obra artística a eleva ao medium da arte. Enquanto forma, ela é incompleta. É necessária a atividade de criação do crítico para impulsioná-la

¹³ Eis o conceito de si-mesmidade. Tudo o que pode pensar, pensa a si. Tudo que está no Absoluto, pensa e, neste movimento, pressupõe um autoconhecimento.

¹⁴ Sabe-se que a reconstrução das origens do pensamento romântico é complexa e vasta. O presente trabalho não pretende abarcá-la por completo, mas sim indicar algumas veredas sobre as quais esta se inscreve.

¹⁵ Vale lembrar que Novalis já designa como romantizar a reflexão mediadora que desdobra os limites da arte no infinito. Segundo Benjamin, com este termo “ele descreve exatamente o procedimento da crítica de arte.” (BENJAMIN, 1999, p. 76) Portanto, a crítica nada mais é do que a romantização da obra de arte.

em direção ao Absoluto. Em contraposição aos juízos que enquadram a obra na Idéia superior de Arte, Walter Benjamin entende, em consonância com os românticos, que o ofício do crítico é de encontrar o que há de mais supremo na obra individual. O juízo de valor sobre uma obra se estabelece na relação desta com as demais e com a própria Idéia da Arte. Transcreve-se, abaixo, a passagem de *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão* que descreve a função da crítica:

A tendência imanente da obra e o correspondente critério de sua crítica imanente são a reflexão que está em sua base e que manifesta em sua forma. Esta reflexão, no entanto, na verdade não é tanto o critério do julgamento, mas, antes de mais nada e em primeira linha, o fundamento de uma crítica totalmente outra, não posta como julgadora, cujo centro de gravidade está não na estimação da obra singular mas na exposição de suas relações com todas as demais obras e, finalmente, com a Idéia da arte [...] A crítica é, então, de modo totalmente oposto à concepção atual da sua essência, em sua intenção central, não julgamento, mas antes, por um lado acabamento, complemento, sistematização da obra, e, por outro, sua dissolução no absoluto” (BENJAMIN, 1999, p. 85).

Com base nas teorias expostas, nota-se que Walter Benjamin emprega os argumentos defendidos pelos românticos para construir um conceito de crítica criativa, instrutiva e mística. Isto é um ofício que não apenas opera na reconstrução da obra, mas também a eleva à Idéia de Arte. Paralelamente a tal processo, há desenvolvimento de conhecimento, já que, à medida que refletimos sobre a arte, refletimos sobre nós mesmos. Invalida-se a voz autoritária que dita os parâmetros artísticos. O valor da obra se estabelece, então, em dois âmbitos: o individual e o coletivo. O primeiro está na capacidade de a obra de se oferecer enquanto objeto de reflexão e o segundo consiste na possibilidade de a mesma se conectar ao *continuum*¹⁶ das formas. Configura-se, então, uma clara oposição à crítica outrora desenhada por Immanuel Kant.

Neste contexto pode-se indicar sem dificuldade uma diferença entre o conceito kantiano de juízo e o romântico de reflexão: a reflexão não é, como o juízo, um procedimento subjetivo reflexivo, mas, antes, ela está compreendida na forma-de-exposição da obra, desdobra-se na crítica, para finalmente realizar-se no regular continuum das formas. (BENJAMIN, 1999, p. 94).

Quando se compreende a tarefa crítica a partir destes fundamentos, nota-se a existência de um juízo prévio depreciativo responsável pela preterição da arte produzida por filósofos do existencialismo. Indiferentemente do ofício ou daquele

¹⁶ Termo cunhado por Walter Benjamin para tratar da Idéia da arte.

que produzirá a obra, a relevância do objeto artístico reside em sua composição e na conexão reflexiva que entabula com o sujeito que a desvela. A acusação da arte literária como meio de instrumentalização de teorias existencialistas revela o desmerecimento da obra enquanto criação artística. Os sabores e saberes provenientes destes objetos são bloqueados pelo ranço destrutivo de uma crítica aprioristicamente impositiva. É necessário, então, combater o pré-conceito existente com o fim de resgatar o caráter estético de obras injustamente excluídas da Ideia da Arte.

Em defesa da produção literária produzida pelos integrantes da corrente existencialista, apresentamos a inadequada aproximação da literatura naturalista e propomos a desconstrução da crítica imperativa, responsável pela anulação de suas propriedades estéticas. A seguir, sugerimos a análise de um dos aspectos que transpassa a barreira limítrofe entre Filosofia e Literatura: a experiência. Esta é tanto a matéria bruta sobre a qual a comunidade filosófica esculpe suas teorias quanto o cenário em que a ficção se inspira para constituir uma representação reflexiva. Como se desenvolverá posteriormente, ambas necessitam da experiência para alcançar a totalidade.

A primeira análise sobre a experiência se desenvolverá sob o prisma filosófico, aqui recortado no existencialismo. Os filósofos desta linha acreditam que o homem só se constitui enquanto essência através das escolhas que faz ao longo de sua existência. De maneira análoga, a partir de uma leitura benjaminiana, entende-se que o objeto artístico existe na proporção que a sua forma o representa, mas só se desvela como essência quando a sua contemplação possibilita um desdobramento infinito de reflexões. Por isso, a segunda abordagem sobre a experiência irá se circunscrever a uma perspectiva literária, na qual a representação será enfatizada.

Inicia-se a discussão pelo método filosófico no qual o existencialismo finca as suas bases: a fenomenologia. Segundo o dicionário filosófico de Hilton Japiassú e Danilo Marcondes (2001) o termo foi criado por J.H. Lambert no século XVIII. Entretanto, Edmund Husserl o retoma, sob uma nova perspectiva, em 1913. O conceito de intencionalidade, herdado do seu mestre Franz Brentano, fundamenta esta teoria cujos principais preceitos estão no livro *Ideias para uma Fenomenologia Pura e para uma Filosofia Fenomenológica*. Visando à elucidação da importância do método de Husserl para o desenvolvimento do

Existencialismo, cito, abaixo, o famoso episódio em que Sartre descobre um caminho filosófico que discorra sobre as coisas tais como elas são:

Raymond Aron passava o ano no Instituto francês de Berlin e, enquanto preparava uma tese sobre história, estudava Husserl. Quando veio a Paris, falou com Sartre. Passamos uma noite juntos no Bec de gaz, na rua Montparnasse; pedimos a especialidade da casa: coquetéis de abricó. Aron apontou seu copo: “Estás vendo, meu camaradinho, se tu és fenomenologista, podes falar deste coquetel, e é filosofia. Sartre empalideceu de emoção, ou quase: era exatamente o que ambicionava há anos: falar das coisas tais como as tocava, e que fosse filosofia. Aron convenceu-o de que a fenomenologia atendia exatamente a suas preocupações: ultrapassar a oposição do idealismo e do realismo, afirmar a um tempo a soberania da consciência e a presença do mundo, tal como se dá a nós” (MACIEL, 1970, p.34)

A fenomenologia husserliana movimentou a filosofia produzida na Europa no início do século XX. Através de atos intencionais da consciência, o matemático defende a “volta às coisas mesmas” e confere maior concretude aos temas filosóficos. O professor gaúcho Ernildo Stein, em seu livro *A questão do método na filosofia. Um estudo do modelo heideggeriano*, sugere, inclusive, que a importância da fenomenologia se compararia à força do idealismo alemão. Pode-se verificar esta afirmação nas linhas finais da seguinte citação cujo conteúdo trata de um comentário do autor sobre as *Investigações Lógicas* de Husserl, livro em que a fenomenologia pura faz sua primeira aparição:

O sopro da renovação da filosofia europeia continental trazida pela obra de um desconhecido livre-docente, as *Investigações Lógicas* de Edmund Husserl, publicadas no início deste século, só tem similar no movimento grandioso do idealismo alemão, única corrente filosófica imediatamente anterior que se aproxima, pela riqueza de suas conseqüências, do movimento fenomenológico. (STEIN, 1983, p. 30)

O método filosófico de Edmund Husserl aponta para um estudo dos fenômenos. Entretanto, o pensador protege a sua teoria de uma possível aproximação de outras ciências, já designadas como estudiosa dos mesmos¹⁷. O pai da fenomenologia defende o método filosófico criado como uma

Orientação inteiramente outra, pela qual se modifica, de determinada maneira, o sentido de fenômeno que encontramos nas ciências já nossas velhas conhecidas. Esta orientação a que se refere parte de uma visão natural do mundo, “tal como o temos diante de nós, da consciência [...] a um método de ‘reduções fenomenológicas’” (HUSSERL, 2006, p. 25).

¹⁷ Vale lembrar que o uso em distintas áreas culminou na vulgarização do termo, por isso era comum a menção: “fenômenos psicológicos, “fenômenos históricos”, fenômenos físicos”, entre outros.

Em síntese, pode-se dizer que o processo fenomenológico desenvolvido pelo filósofo alemão entende as coisas tais quais aparecem à consciência como fenômeno. Uma vez que compreende que “toda consciência é consciência de alguma coisa”, estes fenômenos são, simultaneamente, dados objetivos e conteúdos da consciência. Esta, por sua vez, é a sua própria intencionalidade, ou seja, é a projeção da consciência em direção as coisas que a ela se entregam como fenômenos. Este é o processo que caracteriza o método fenomenológico e, segundo Husserl, cabe ao filósofo a tarefa de descrevê-lo da maneira que se apresenta. Deve-se fazê-lo não a partir de definições pré-concebidas, mas apoiando-se na *epoché*, que ao praticar a suspensão do mundo, isola os fenômenos de qualquer contaminação para que sejam estudados em si mesmos. Este processo de conhecimento que desconstrói a definição clássica da verdade relativizando o conhecimento e abrangendo suas funções transcendentais, guiará o existencialismo, a que vamos nos deter nas próximas linhas.

A filosofia existencialista preconiza que a existência precede a essência, ou seja, primeiro o homem existe e só por suas projeções e escolhas, vai se caracterizando tal qual é. Há uma valorização da individualidade e da alteridade, pois cada ser é uma construção a partir da relação que estabelece com o mundo, com os outros e consigo. A liberdade e a responsabilidade se destacam nesta filosofia, uma vez que o homem é livre para fazer qualquer escolha, até mesmo não escolher e, a cada decisão é responsável não só pelos efeitos que vai causar em si, mas também pela maneira que afetaria a humanidade se todos decidissem pela mesma coisa. Elucido as afirmações através das palavras de Jean-Paul Sartre:

[...]o homem existe primeiro, se encontra, surge no mundo, e se define em seguida. Se o homem, na concepção do existencialismo, não é definível, é porque ele não é, inicialmente, nada. Ele apenas será alguma coisa posteriormente, e será aquilo que ele se tornar. [...] O homem é, não apenas como é concebido, mas como ele se quer, e como se concebe a partir da existência, como se quer a partir desse existir, o homem nada é além do que ele se faz (SARTRE, 2010, p. 25)

A experiência ganha valor na reflexão filosófica existencialista. O filósofo observa o modo como o homem experimenta a si mesmo, o entorno e os outros. A angústia, a má-fé, a responsabilidade e, principalmente, a liberdade são temas que o filósofo, ao mesmo tempo, observa e experimenta. Toda a subjetividade que impregna o existencialismo receberá, da mesma maneira que os demais objetos fenomenológicos, uma intencionalidade da consciência e serão descritos. Seja sob a

forma de ensaio, seja conforme o molde romanesco, não deixarão de carregar em si a reflexão.

Em sua obra, Jean-Paul Sartre exemplifica a versatilidade de expressão que a filosofia da existência comporta. *O Ser e o Nada* é o tratado no qual encontramos uma investigação filosófica minuciosa e detalhada sobre os principais temas do existencialismo. Os três livros que compõem os *Caminhos da Liberdade*¹⁸ representam a construção existencial de Mathieu e sua conturbada relação com a liberdade. A peça teatral *Entre Quatro Paredes* encena a maneira como somos afetados pelo exame do olhar do outro, que nos petrifica pela eternidade. O ensaio *O Existencialismo é um Humanismo* é proferido numa conferência de vulgarização dos pressupostos do movimento. Neste breve levantamento bibliográfico, percebe-se que o existencialismo – filosofia sobre a existência humana – é passível de distintas exposições e representações.

Em seu ensaio *Literatura e Metafísica*, Simone de Beauvoir utiliza a experiência como o vaso comunicante entre as áreas literária e filosófica. A escritora defende que só há uma realidade e “que é no seio do mundo que pensamos o mundo” (BEAUVOIR, 1965, p.80). A experiência se torna a interseção entre os dois campos. Sustentando-se nesta tese, Beauvoir desconstrói as tradicionais críticas lançadas aos pensadores que se empenham na conciliação entre ambos os discursos. Cito a filósofa:

Enquanto o filósofo, o ensaísta, comunicam ao leitor uma reconstrução intelectual da sua experiência, é essa própria experiência, tal como se apresenta antes de qualquer elucidação, que o romancista pretende reconstituir num plano imaginário. No mundo real, o sentido de um objeto não é um conceito apreensível pelo objeto puro: é o objeto enquanto se nos desvela na relação global que mantemos com ele e que é ação, emoção, sentimento. (BEAUVOIR, 1965, p. 81).

O ensaio mencionado destaca as estratégias do romance para se preservar de qualquer tese que se sobreponha à própria ficção. Segundo a autora, um bom romancista saberá que a obra de arte está além de sua delimitação e que a experiência ali construída lhe escapa. Portanto, “o romance só se reveste do seu valor e da sua dignidade quando constitui para o autor e para o leitor uma descoberta viva” (BEAUVOIR, 1965, p. 83). Os autores existencialistas entendem que a realidade não é apreensível apenas pela inteligência, mas sobretudo pela

¹⁸ Sabe-se que o projeto inicial era elaborar uma tetralogia.

relação vital entre sujeito pensante e a obra desvelada. O romance existe, mas só se faz essência quando o leitor estabelece com ele uma construção reflexiva.

Quando se trata da relação entre existência e literatura não se pode ignorar o conceito de representação. O crítico Jonathan Culler, em seu livro *Sobre a desconstrução*, afirma que “a literatura tem como matéria toda a experiência humana e, particularmente, a ordenação, interpretação e articulação da experiência [...]” (CULLER, 1997, p.17). Assim, verifica-se que a experiência humana é a matéria-prima do romance. Não se pode tratar da sua interpretação e articulação sem que toquemos no conceito de *Mimesis*. Em sua aula magna pronunciada no Collège de France, em 1977, Barthes a ressaltava entre as três forças da literatura, expressas pelos conceitos gregos: *Mathesis*, *Mimesis* e *Semiosis*. A primeira destaca a literatura como instância de todos os saberes, a segunda enaltece seu caráter representativo e a terceira assinala o jogo que esta estabelece com os signos. Sobre a *Mimesis*, afirma o papa da semiologia:

Desde os tempos antigos até as tentativas da vanguarda, a literatura se afina na representação de alguma coisa. O quê? Direi brutalmente: o real. O real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há uma história da literatura. Que o real não seja representável — mas somente demonstrável — pode ser dito de vários modos: quer o definamos, com Lacan, como o *impossível*, o que não pode ser atingido e escapa ao discurso, quer se verifique, em termos topológicos, que não se pode fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) e uma ordem unidimensional (a linguagem) (...) a literatura é categoricamente realista, na medida em que ela sempre tem o real por objeto de desejo; e direi agora, sem me contradizer, porque emprego a palavra em sua acepção familiar, que ela é também obstinadamente: irrealista; ela acredita sensato o desejo do impossível. (BARTHES, 2004, p. 21).

A representação é a tentativa utópica de reprodução da realidade pela linguagem. Para Roland Barthes, a literatura é privilegiada, pois “o saber que ela mobiliza nunca é inteiro nem derradeiro; a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe *de* alguma coisa; ou melhor; que ela sabe algo das coisas” (BARTHES, 2004, p. 18). O texto literário carrega em si a lei do “*como se...*”, ou seja, da metáfora e, assim, legitima a inacessibilidade do real através de uma estrutura, de um *logos*. Percebe-se, então, a vocação da Literatura de se promover como campo de reflexão. Conforme afirma o escritor francês: “a literatura engrena o saber no rolamento da reflexividade infinita: através da escritura, o saber reflete incessantemente sobre o saber.” (BARTHES, 2004, p.19). Tal afirmação permite

uma aproximação clara com o processo reflexivo dos românticos alemães destacado por Walter Benjamin.

Considerando-se essa discussão, conclui-se que sempre haverá algo de ficcional à sombra do *logos*, pois a realidade, diluída no texto, já se acomoda numa função representativa. Assim sendo, também é importante abarcar o termo ficção. Para tal, a pesquisa apresentada por Karlheinz Stierle, visando à descrição do conceito no *Dicionário Enciclopédico Ästhetische Grundbegriffe*, é bastante ampla e organizada, traçando um longo e minucioso percurso sobre o fictício – das *Metamorfoses* de Ovídio à modernidade de Mallarmé. O autor justifica a ampla abrangência da obra como um caminho necessário para o entendimento da complexidade do termo.

Entre tantas acepções apresentadas pelo professor da Universidade de Constança¹⁹, destaca-se a conceituação de Wolfgang Iser. O expoente teórico da *Teoria da Recepção* defende a existência de uma relação entre o fictício e o imaginário porque ambos implicam a transgressão do real. Todavia, diferentemente do caráter passivo do imaginário cuja realização está apenas no irreal, o primeiro se diferencia por transformá-lo de forma que permita também uma realização no campo real. Stierle apresenta dois conceitos latinos fundamentais para entender a ficção: *fictio* e *fingere*.

No capítulo *A Inocência da Ficção* é possível entender a diferença entre os termos. Segundo o teórico, a *fictio* é uma superposição entre a *poiesis* e a *mimesis* e ambas se atualizam no horizonte da outra. De forma bastante simplificada, pode-se dizer que há um intercâmbio entre criação e imitação. Por sua vez, a *fingere* se relaciona ao desenvolvimento de formas a partir do informe e, como afirma Stierle, “pode-se pôr conscientemente a serviço do engano” (STIERLE, 2006, p. 14). Visando à compreensão original dos termos, o autor utiliza passagens do livro *Metamorfoses*, de Ovídio. Transcreve-se o trecho no qual a criação de Pigmalião engloba estes termos:

Esculpiu no mármore com a alvura da neve um corpo que uma mulher / Não pode ter na natureza; e concebeu amor por sua obra. / Tinha a aparência de uma verdadeira virgem, que se podia crer viva / E, se o pudor não o impedisse, desejosa

¹⁹ Vale dizer que não pretendemos aprofundar a investigação sobre a ficção. O estudo de Karlheinz Stierle se empenha em elaborar um trabalho diacrônico com o fim de apresentar o termo em distintas épocas.

de se mover: / Tanto a arte se dissimula graças à sua arte (OVÍDIO *apud* STIERLE, 2006, p.15)²⁰

A breve narrativa demonstra o jogo da arte. A obra se configura como representação de uma realidade inalcançável. Entretanto, a forma transborda à ideia. A criatura se volta contra o próprio criador. O engano se dá *através* da obra e *na* própria obra, conforme externa Stierle:

Como a obra de arte, a *fictio* pode muito bem remeter a si mesma; como engano, não menos se esconder. O duplo sentido da palavra, em sua disposição significativa, permite a oscilação entre os dois. Isso se torna particularmente evidente quando o meio da ficção é a linguagem. A linguagem é meio tanto da arte quanto do engano, assim como, sobre o engano, da arte enaltecadora e, no entanto, que não apaga o engano. (STIERLE, 2006, p. 15).

A lacuna entre o fictício e o imaginário é onde o sujeito pensante ingressa para construir sua reflexão sobre o objeto. A relação entre leitor e obra se torna fundamental para alcançar a plenitude da arte. Em seu trabalho fenomenológico sobre a literatura²¹, Sartre explicita este processo como um exercício e demonstra que o flerte entre o leitor e as palavras ultrapassa uma simples operação mecânica. Ele afirma que “o objeto literário ainda que se expresse *através* da linguagem, nunca é dado *na* linguagem” (SARTRE, 1993, p. 37). Transcrevo as palavras do filósofo para mostrar que a leitura é uma tarefa árdua e individualizada, pois cada leitor, dependendo do texto, lhe institui uma dinâmica diferente e própria:

A leitura, de fato, parece ser a síntese da percepção e da criação; ela coloca ao mesmo tempo a essencialidade do sujeito e a do objeto. O objeto é essencial porque é rigorosamente transcendente, porque impõe as suas estruturas próprias e porque se deve esperá-lo e observá-lo; mas o sujeito também é essencial porque é necessário, não só para desvendar o objeto (isto é, para fazer com que *haja* um objeto), mas também para que esse objeto seja em termos absolutos (isto é, para produzi-lo).” (SARTRE, 1993, p. 37).

A relação entre leitor e texto se torna um processo criativo. A obra está sempre aberta a um novo olhar e, se se retornarmos à teoria de Benjamin que a define como medium-de-reflexão, a tarefa de desvendá-la se torna inesgotável. Sartre acredita que “cada palavra é um caminho de transcendência” (SARTRE, 1993, p. 38). No entanto, é necessário recordar que este processo místico só ocorre quando há um intercâmbio, quando quem lê se propõe verdadeiramente a dissecar

²⁰ “Sculpfit ebur, formanque dedit, qua femina nasci / Nulla potest; operisque sui concepit amorem. / Virginis est verae fácies, quam vivere credas / Et, si non obstet reverentia, velle moveri: / Ars ardeo latet arte sua.” (Tradução de Karlheinz Stierle)

²¹ SARTRE, Jean Paul. *O que é a Literatura?* São Paulo: Ática, 1993

aquela forma finita. Schlegel representa esta necessidade, nas seguintes palavras: “Somente mostro que entendi um escritor quando sou capaz de, sem estreitar sua individualidade, traduzi-lo e alterá-lo multiplamente. (SCHLEGEL, 1997, p. 98).

Estas características revelam que há uma interdependência na relação entre leitor e obra. Isto é, o ponto final da narrativa determina o absoluto no qual o autor decide limitar a sua forma. Esse, porém, deve estar ciente que o fim pode ser o início de muitas outras reflexões, ou seja, de que a obra encerra em si possibilidades infinitas. Nas linhas seguintes, adianto o tema que será desenvolvido de maneira mais ampla no segundo capítulo – a obra literária como um apelo:

Escrever é apelar ao leitor para que este faça passar à existência objetiva o desvendamento que empreendi por meio da linguagem. Caso se pergunte a *que* apela o escritor, a resposta é simples. Como nunca se encontra no livro a razão suficiente para que o objeto estético apareça, mas apenas a estímulos à sua produção; como tampouco há razão suficiente no espírito do autor, e como a sua subjetividade, da qual ele não pode escapar, não consegue esclarecer a passagem para a objetividade, a aparição da obra de arte é um acontecimento novo [...] essa criação dirigida é um começo absoluto, ela é operada pela liberdade do leitor, naquilo que essa liberdade tem de mais puro. Assim o escritor apela à liberdade do leitor para que esta colabore na produção de sua obra. (SARTRE, 1993, p. 39),

As linhas traçadas até aqui procuram desenhar os conceitos que permitiriam entrever as primeiras fissuras no bloqueio construído entre a Filosofia e a Literatura. Nota-se que os tópicos desenhados não estão encerrados em si mesmos. A reflexão, a experiência, a ficção, o texto não podem ser estabelecidos como ilhas fechadas, mas como construções dinâmicas, que permitem a elaboração de um sistema maior e não determinações unilaterais entendidas como verdades. A questão central que despontará a partir destas reflexões será a representação tanto da Literatura quanto da Filosofia, uma vez que suas estruturas estão em constante construção e não se adéquam a um *logos* e/ou *locus* totalizante.

Em entrevista concedida à revista *Diversa*, o professor Ivan Domingues esclarece a necessidade de reformulação da produção de conhecimento num período em que descobertas técnico-científicas e redefinições da configuração social se fazem a cada segundo. O antigo modelo categórico não comporta as novas demandas e há necessidade de uma visão mais holística entre os campos do saber. O professor afirma que: “A transdisciplinaridade ocupa as zonas de indefinição do conhecimento, as áreas de ignorância. Ela ocupa os espaços existentes entre as

disciplinas”²². Entende-se, assim, que as discussões precisam de um novo cenário. Os pesquisadores e a Universidade não podem tentar, a fórceps, encaixar novas discussões em antigas categorias.

Em seu livro *Estâncias*, Agamben também discute os prejuízos oriundos da velha “inimizade” entre a Filosofia e Poesia. A ruptura de campos do saber complementares resulta na perda do próprio objeto do conhecimento. O discurso filosófico se enreda em teorias para alcançá-lo. O discurso poético o representa, mas não logra êxito em conhecê-lo. Então, a palavra cindida almeja, sem sucesso, a reestruturação. Cito o filósofo italiano para ilustrar tal problemática:

De acordo com uma concepção que está só implicitamente contida na crítica platônica da poesia, mas que na idade moderna adquiriu um caráter hegemônico, a cisão da palavra é interpretada no sentido de que a poesia possui o seu objeto sem o conhecer, e de que a filosofia o conhece sem o possuir. A palavra ocidental está, assim, dividida entre uma palavra inconsciente e como que caída do céu, que goza do objeto do conhecimento representando-o na forma bela, e uma palavra que tem para si toda a seriedade e toda a consciência, mas que não goza do seu objeto porque não o consegue representar. A cisão entre a poesia e a filosofia testemunha a impossibilidade da cultura ocidental de possuir plenamente o objeto do conhecimento (pois o problema do conhecimento é um problema de posse, e todo problema de posse é um problema de gozo, ou seja, de linguagem). (AGAMBEN, 2007, p. 12).

É urgente uma reformulação das teorias. A crise do signo e da narrativa demonstram que antigos modelos categóricos já não atendem às novas demandas. Jacques Derrida, por exemplo, debate sobre a necessidade de superar a dicotomia significante/significado de Saussure. Além disso, devido à saturação do termo linguagem, defende uma valorização da escritura. O filósofo compreende que “a inflação do signo ‘linguagem’ é a inflação do próprio signo”. Perde-se a origem, o próprio significado, e se inicia uma remessa de significantes. O objeto escapa e a linguagem se configura como um eterno devir. Quando propõe *O fim do livro e o começo da escritura*, o filósofo da desconstrução demonstra que a origem de uma escritura está no rastro de uma anterior e assim sucessivamente. Portanto, não é mais possível manter o logocentrismo de outrora.

As investigações de Walter Benjamin são referências nos debates sobre a crise da narrativa. *O Narrador* é um ensaio cujo debate se centra na extinção da arte de narrar. A experiência perde seu valor. A efemeridade e velocidade das informações debilitam a memória, pois não se permite mais degustar o mundo em

²² DOMINGUES, Ivan. “Humanidade inquieta”. In: *Revista Diversa*. Minas Gerais: 2003, n° 2.

que vivemos. A sociedade capitalista, embasada no lucro, prega a individualidade. *Time is money* e já não há mais tempo para contar e trocar histórias. O filósofo alemão é o precursor das discussões que se acentuam no final do século XX sobre o destino da literatura, do livro e da reflexão, em épocas de intensa difusão da internet. É época em que mensagem eficiente se apresenta em poucos caracteres e da forma mais simplificada possível.

Retomando o propósito inicial, o presente capítulo sugere uma defesa da arte ficcional produzida por filósofos da corrente existencialista. Conforme vimos, é necessário reformular antigos paradigmas para que não deixemos à margem obras de qualidade. Se a adequação a valores hegemônicos e restritivos é a condição para legitimar obras e teorias, excluimos das discussões acadêmicas tudo o que é inovador e/ou se encontra no limiar. Por isso, é necessário ressaltar que os conceitos não abrangem o todo e as teorias estão em eterna (re) construção. Assim como o homem, a reflexão, os termos e a representação se inscrevem no devir.

Simone de Beauvoir, autora existencialista, objeto do presente estudo, representa um grupo de escritores ficcionais de alta qualidade que se encontra alijado das discussões acadêmicas. Julgada como a filósofa que faz da literatura um ventroquilismo, muitas vezes é submetida à crítica antes mesmo que uma análise justa incida sobre seu pensamento. A vitalidade da sua obra consiste na produção de textos que se enredam no conhecimento em busca do próprio conhecimento. A categorização é desnecessária, pois tratar do homem e da sua reflexão está muito além da fronteira que se estabelece entre as áreas.

Blanchot descreve os artistas com esta característica como aqueles que “não apenas expõem ideias, mas também as encontram” (BLANCHOT, 1997, p. 189). São pensadores que entendem que o fim não se inicia com o ponto final. O desenlace não pertence aos seus textos e sim àqueles que os desvelam. Assim, as verdades não encerram A Verdade. A obra de arte provoca a reflexão, mas sem instituir qualquer resposta definitiva, uma vez que permanece na esfera do “como se...”. Preserva o jogo do real e irreal que a configura.

Ao se empenharem em criar seus textos, Literatura e Filosofia buscam reconstituir uma completude que se perde. Seus mosaicos entrelaçados só aumentam os fios que nos dão a passagem para uma viagem de reflexões infinitas em direção um destino cada vez mais distante do ponto de partida. Walter Benjamin é o teórico que valoriza os fragmentos, que preza pela reconstrução do novo,

partindo dos escombros de demolições anteriores. Os restos se unem, de maneira heterogênea, formando um terceiro elemento desconexo que incomoda o simples olhar. Abaixo, apresento as palavras da pesquisadora Beatriz Sarlo:

[...] Nem relativista, nem cético, Benjamin trabalhou decididamente na questão sobre o significado da arte em relação ao seu conteúdo de verdade. Acreditava que esta era uma pergunta fundamental da crítica literária, a que lhe conferia um lugar em relação à filosofia (à teológica ou à materialista). Como na rememoração, este conteúdo de verdade se esconde nas dobras e os detalhes de uma materialidade que Benjamin crê infinita, mas que só pode se manifestar e se conhecer em uma flexão da história. A verdade, como uma presa de caça, salta no concreto. Benjamin é subversivo pela corrosão a que submete seus materiais artísticos, sem dúvida. Porém mais ainda por esta idéia, que não desaparece de sua questão teórica e crítica: a existência, secreta e esquiva, de um conteúdo de verdade que produz um saber se estende em uma dimensão prática. A arte, como cenário privilegiado deste saber, carrega as marcas do passado, da exploração e da dor; e anuncia o futuro. Entretanto não há síntese, mas sim conflito: a forma da sua verdade é a contradição.²³ (SARLO, 2009, p. 2).

Assim como outros autores abordados nesta investigação, Walter Benjamin indica que a obra de arte só se identifica como tal quando nos acorda do sono em que a modernidade nos embala. O movimento é o responsável pela ação. Como abordamos anteriormente o discurso filosófico, especificamente o existencialista, acompanhamos descrições de experiências humanas que apresentam o homem tal qual ele é, em suas qualidades e fragilidades. Demonstrando que somos seres aí, pulverizados no mundo, só as nossas escolhas podem construir o que somos, constituindo a própria humanidade. Diferentemente da cultura de distração dos novos burgueses, o romance agora é a pílula que nos deprime na nossa própria condição. A arte se manifesta como a possibilidade de despertar nesse mundo de moribundos, criado pela modernidade. Enquanto fragmento de reflexão, o objeto artístico propicia o encontro do ser humano consigo, com o mundo e com os outros. Como Schlegel sustenta, com incrível propriedade: “Somente quem está unido com o mundo, pode estar unido consigo mesmo. (SCHLEGEL, 1997, p. 161). Que a filosofia seja a nossa literatura! Que a literatura seja a nossa filosofia!

²³ ni relativista ni escéptico, Benjamin trabajó decididamente en la empresa de saber qué significaba el arte en relación a su contenido de verdad. Creía que ésta era una pregunta fundamental de la crítica literaria, la que le daba un lugar en relación a la filosofía (a la teológica o a la materialista). Como en la rememoración, este contenido de verdad se esconde en los pliegues y los detalles de una materialidad que Benjamin sabe infinita pero que sólo puede manifestarse y conocerse en una flexión de la historia. La verdad, como una presa de caza, salta en lo concreto. Benjamin es subversivo por la corrosión a que somete sus materiales artísticos, sin duda. Pero más todavía por esta idea, que no desaparece de su empresa teórica y crítica: la existencia, secreta y esquiva, de un contenido de verdad que produce un saber y está tendido hacia una dimensión práctica. El arte, como escenario privilegiado de este saber, lleva las marcas del pasado, de la explotación y el dolor; y anuncia el futuro. Pero no hay síntesis sino conflicto: la forma de su verdad es la contradicción. (SARLO, 2009, p. 2)

2. O olhar além das palavras

Conseguirei transpor aquele dia em que me atolei? Como seguir se não dá para sair daquele instante inflexível feito rocha? A força que me levava à expressão tinha sumido em algum ralo do cérebro, qualquer coisa assim. Não que eu emudecesse, mas a coisa que me vinha aos lábios desviava seu curso sem aviso, passando a viver uma correnteza sem nítida nascente ou franca direção

(João Gilberto Noll)

O substantivo, mesmo acompanhado do artigo, se envaidece com os galanteios do adjetivo. Um advérbio aparece e com suas determinações brinca de dar direção ao discurso. No meio de tudo está o verbo que, em sua indecisão, ora chama para o baile das ações, ora empurra para o mundo das sensações. Pausa, uma vírgula. Ponto, uma idéia final. Entretanto o término sempre está em reticências.

(Marcelle Leal)

O capítulo anterior, *Entre os odores da filosofia e o sabor da literatura*, empenha-se na defesa de textos literários produzidos por filósofos. Para tal, propõe-se a complementaridade entre obra de arte e reflexão filosófica, pelo viés do conceito benjaminiano²⁴ de *medium-de-reflexão*. Em *O olhar além das palavras*, almeja-se demonstrar que o texto literário ultrapassa a mera fruição. É possível entendê-lo como um caminho de conhecimento, tão ou mais eficiente quanto os tratados teóricos e científicos. A estética que o envolve alcança o ser humano nas suas paixões, acredita-se que quando o olhar vai além das palavras, a literatura se transforma no grito que convoca os indivíduos à reflexão. Aristóteles afirma em sua *Arte Poética*:

Não é em metrificar ou não que difere o historiador e o poeta; a obra de Heródoto podia ser metrificada; não seria menos uma história com o metro do que sem ele; a diferença está em que um narra acontecimentos e o outro, fatos quais podiam acontecer. Por isso a poesia encerra mais filosofia e elevação do que a História; aquela enuncia verdades gerais; esta relata fatos particulares. Enunciar verdades gerais é dizer que espécie de coisas de um indivíduo de natureza tal vem a dizer ou fazer verossímil ou necessariamente; a isso visa a Poesia, ainda quando nomeia personagens. Relatar fatos particulares é contar o que Alcibiades²⁵ fez ou o que fizeram a ele. (ARISTÓTELES, 2005, p. 28).

O texto é um mundo de possibilidades. Matéria-prima que dá corpo a este emaranhado, a palavra já carrega a duplicidade do significante e significado que lhe confere. Ela amplia o espectro. O escritor traz consigo toda sua experiência e se defronta com a folha em branco a ser preenchida. O leitor, por sua vez, mistura suas

²⁴ Conforme apresentado no primeiro capítulo, ainda que a ideia esteja nos escritos de Friedrich Von Schlegel é Walter Benjamin quem cunha o objeto de arte como uma potência reflexiva como *medium-de-reflexão*.

²⁵ Segundo o tradutor Jaime Bruna, *Alcibiades* é aqui como se dissesse *Fulano*.

vivências a signos e faz com que o conjunto de folhas impressas construa um novo mundo a ser explorado. A metáfora é o elemento que oferece a este sistema a possibilidade da trapaça, fundamental para o cumprimento da tarefa literária.

Sabe-se que a literatura “é uma realidade complexa, heterogênea e mutável”, como afirma Antoine Compagnon. Ao longo das épocas, as suas concepções variaram de acordo com algumas noções. Por exemplo, na época de Aristóteles, o termo, ainda sem nome, compreendia essencialmente o gênero épico e dramático. Já na época moderna, as categorias compreendiam o romance, o teatro e a poesia. Da antiguidade à metade do século XVIII, a literatura era definida como imitação ou representação de ações humanas pela linguagem. Posteriormente, designa o uso estético da língua, uma arte com um fim em si. Estes são apenas algumas dentre tantas caracterizações desta arte que tem a palavra como matéria-prima.

Verifica-se a impossibilidade de definir uma essência mediante a qual se determinaria o que é ou não literatura. Esta tarefa cabe ao leitor crítico, cujo olhar atento desvela o contexto e o texto com o fim de elevar determinada obra ao status de literária. Embora a discussão da terminologia não seja o objetivo da presente investigação, é fundamental apresentá-lo para entender que o conceito de literário não se dirige de um cânone à determinada obra. É a imposição do objeto diante do olhar que o aprecia que o transforma numa potencialidade digna de integrar o hall das grandes obras.

Considerando os argumentos apresentados, retomamos o objetivo do capítulo. Propõe-se não apenas demonstrar a literatura como meio de conhecimento, mas também inserir a importância desta forma de expressão para a conscientização das mulheres sobre a própria condição. O porquê de recorrer ao literário para promover reflexões atinentes a outros recursos também é uma questão que levantaremos. As provocações circundam as teorias de Simone de Beauvoir e a narrativa ficcional *A Mulher Desiludida*, objetos da presente pesquisa.

Uma das motivações que justifica o interesse pela ficção beauvoiriana está na entrevista que a autora concede à Alice Schwarzer²⁶, entre 1972 e 1982. Questionada sobre a possibilidade de escolher entre entrar na história reconhecida como escritora ou filósofa, declara que escolheria a primeira opção²⁷. Filósofa e

²⁶ Líder das feministas alemãs no final do século XX.

²⁷ “Nas últimas entrevistas publicadas, Beauvoir pergunta a Sartre: Se pudesse escolher, ele preferiria entrar na história como filósofo ou escritor? Como escritor, respondeu Sartre. Fiz, indiretamente, a mesma pergunta a ela,

romancista, Simone de Beauvoir dedica sua vida às letras. Escreve diversos textos ficcionais, ensaios, autobiografias. Adota a mulher como eixo central da sua escritura e se torna, assim, uma das maiores vozes feministas não só de sua época, mas também das posteriores. Ainda hoje, início do século XXI, é extremamente difícil abordar a questão do feminino sem mencionar os seus escritos.

Contraditoriamente, pouco se discute sobre a arte ficcional beauvoiriana. Apesar de uma obra rica em quantidade e qualidade, o nome da autora quase sempre se associa a *O Segundo Sexo*. A escrita literária fica à margem e faz com que muitas vezes seu nome não figure nos estudos dos Institutos de Letras das Academias, restringindo-lhe à mera instrumentalização teórica quando se debatem temas relacionados ao feminino. Por isso, é fundamental resgatar seus romances e contos com o fito de mostrar que a ficção de sua autoria consiste num potencial medium-de-reflexão sobre a condição feminina.

A análise do literário abrange a conexão entre três elementos-chave para a leitura: autor, leitor e texto. Além disso, vistoria também a atividade reflexiva que dela se oriunda, em seus movimentos centrífugo e centrípeto. O primeiro pressupõe a convergência de experiências do autor e do leitor que, respectivamente, constrói e reconstrói o texto. A força inversa representa o retorno deste conteúdo na consciência de cada um desses agentes, motivando uma re-organização de valores e morais preexistentes. Esta dinâmica propicia a literatura atuar como um instrumento de modificação ou de consenso das ideias vigentes, em determinada época. Cosoante Compagnon: “a literatura pode estar de acordo com a sociedade; mas também em desacordo, pode acompanhar o movimento, mas também precedê-lo” (COMPAGNON, 2010, p. 37).

A estética da recepção erige-se num dos pilares que sustentam a presente análise. Em *A Estética da Recepção: colocações gerais*, Hans Robert Jauss, um dos maiores representantes desta teoria, sustenta que a fruição da obra de arte não é estática, conforme apresentada ao longo da história, a partir da ontologia do belo, da verdade, entre outros, mas sim dinâmica. Para tal, baseia o seu argumento na experiência literária e afirma que esta práxis se sustenta em três processos fundamentais: produção, recepção e comunicação²⁸. O teórico alemão destaca,

que também escolheu a literatura ‘Escolhi a literatura’, respondeu, comparando sua obra à de Sartre.” (SCHWARZER, 1986, p. 21)

²⁸ A produção e a recepção se referem, respectivamente, ao autor e ao leitor. Jauss define como *comunicação* a relação entre o texto e o leitor em um tempo histórico determinado. Dois conceitos importantes se originam

outrossim, que a experiência literária é acessível a qualquer leitor atento, ou seja, “que a experiência relacionada com a arte não pode ser privilegio dos especialistas”. (JAUSS, 2002, p. 45).

Esta teoria cujo leitor se torna passivo e ativo no processo de leitura, defende Compagnon, se divide em duas grandes categorias: “por um lado os que dizem respeito à fenomenologia do ato individual de leitura (...), por outro lado, aqueles que se interessam pela hermenêutica da resposta pública ao texto. (COMPAGNON, 2010, p. 145). O presente trabalho fincará bases teóricas na vertente fenomenológica da recepção que prioriza a *realiz-ação* do texto no ato da leitura individual, baseando-se, principalmente, nas reflexões de Jean-Paul Sartre, explicitadas em *O que é a Literatura?*.

Quando se discorre sobre a experiência literária, as conexões e construções que se estabelecem em torno das letras impressas no papel são essenciais para a construção do texto. Jean-Paul Sartre ancora sua argumentação no literário, enfatizando os três elementos essenciais que apresentamos: o texto, o autor e o leitor. O intercâmbio desta tríade teceria significação às letras impressas no papel. Inicialmente, ao tomar o livro, a nomeação dos três capítulos iniciais se apresenta como uma impossibilidade, afinal consistem em perguntas que se definem na dependência uma das outras: *Que é escrever?*, *Por que escrever?* *Para quem se escreve?*.

No decorrer da leitura, percebe-se que o autor não fecha conceitos. Ele desenvolve uma obra cujos temas se interpenetram sem qualquer imposição ao leitor. É importante ressaltar que, no prefácio, Sartre se compromete a “examinar a arte de escrever, sem preconceito” (SARTRE, 2004, p. 7), o que reafirma o caráter fenomenológico da obra, pois o que sugere nestas linhas é o conceito de *epoché*, aclarado no primeiro capítulo da investigação.

Quando trata do texto como forma, Sartre distingue a poesia da prosa. Segundo o filósofo francês, a diferença está na relação que ambas estabelecem com a palavra. Enquanto a primeira *a serve*, a segunda *se serve* desta. Uma vez que o recorte escolhido é romance beauvoiriano, propõe-se enfatizar a análise do autor sobre este “império dos signos” (SARTRE, 2004, p. 13). Sartre compreende que a prosa é utilitária. A linguagem é concebida pelo intelectual francês como uma

neste movimento: o *efeito* produzido pelo texto em determinado momento e a *recepção*, resposta dos leitores, no âmbito individual ou coletivo, a este texto.

atitude do espírito. Ainda que entranhada no ser humano, a sua percepção só ocorre em contato com o outro, ou como diz o autor, “existe a palavra vivida e a palavra encontrada. Porém, em ambos os casos, isso ocorre no curso de uma atividade, seja de mim sobre os outros, seja dos outros sobre mim” (SARTRE, 2004, p.19). Observa-se a semelhança do conceito de linguagem com a própria noção existencialista de *re-* e *auto-* conhecimento, pois em *O Existencialismo é um Humanismo*, o autor afirma que “para obter qualquer verdade sobre mim, é necessário que eu passe pelo o outro. O outro é indispensável para minha existência, tanto quanto, ademais, o é para o meu autoconhecimento. (SARTRE, 2010, p. 47).

Tendo em vista o caráter dialético da linguagem, Sartre sugere a necessidade de indagar aquele que escreve sobre a finalidade pela qual o faz. Não deixa de contemplar também o motivo pelo qual recorre à escrita, visando a entender o que o autor almeja comunicar. Espera-se uma ação por parte do escritor, já que o ato da fala é impregnado pelo seu ponto de vista. Quando usamos a palavra, revelamos ao outro uma mensagem determinada por nossa interpretação. Através deste discurso, o emissor se vê e sabe que é visto por todos os outros. Por isso Sartre define esta dinâmica como ações de desvendamentos. Mencionam-se as palavras do autor, na busca de uma melhor compreensão:

Falar é agir; uma coisa nomeada não é mais inteiramente a mesma, perdeu a sua inocência. Nomeando a conduta de um indivíduo, nós a revelamos a ele e ele se vê. E como ao mesmo tempo a nomeamos para todos os outros, no momento que ele se vê, sabe que está *sendo visto*; seu gesto furtivo, que dele passava despercebido, passa a existir enormemente, a existir para todos, integra-se no espírito objetivo, assume dimensões novas, é recuperado [...] Assim ao falar, eu desvendo a situação por meu próprio projeto de mudá-la; desvendo-a a mim mesmo e aos outros, para mudá-la. (SARTRE, 2004, p. 20).

O aspecto de mudança inerente a este processo dirige ao leitor um importante conceito desta obra, historicamente datada, 1947: o engajamento. Sartre defende que o autor deve estar ciente da sua responsabilidade diante do mundo. Quando cita Brice-Parrain, diz que as “palavras são pistolas carregadas” (SARTRE, 2004, p. 21), isto é, quando proferidas devem se direcionar ao alvo. No momento em que desvela o mundo, a si e ao outro pelas palavras, o escritor deseja alcançar o interlocutor visando a algum processo de mudança. Entretanto é fundamental assinalar que este engajamento não faz das palavras fins, mas sim meios. Sartre se protege de

possíveis críticas assemelhando a escrita ficcional aos cálculos matemáticos, pois da mesma forma que a cada problema uma nova fórmula é inventada, cada exigência social, “obriga o artista a explorar uma nova técnica”. O filósofo termina a exposição sobre o tema afirmando que a mensagem é uma alma feita objeto, ela deve transpassar os signos em vias de uma transcendência.

(...) uma subjetividade que se entrega sob a aparência de objetividade, um discurso tão curiosamente engendrado que equivale ao silêncio; um pensamento que se contesta a si mesmo, uma Razão que é apenas a máscara da loucura, um Eterno que dá a entender que é apenas um momento de História, um momento histórico que, pelos aspectos ocultos que revela, remete de súbito ao homem eterno; um perpétuo ensinamento, mas que se dá contra a vontade expressa daqueles que ensinam. (SARTRE, 2004, p. 28).

A segunda indagação sobre a qual Sartre reflete é o motivo pelo qual se escreve. Por que o homem, entre tantos meios de fuga, o faz através das letras. Em busca de um caminho, Sartre pontua a finitude do homem em relação ao mundo – ele se sabe transitório num mundo que permanece. Um dos primeiros tópicos que o existencialismo destaca é a condição do homem de ser aí, o que Heidegger define como *dasein*. A escrita permite ao homem encontrar uma maneira de ser essencial ao mundo. Diferentemente da natureza que independe de sua existência, ele vê no objeto literário um produto de suas mãos, capaz de perenizar sua história. Todavia, conforme explicitado na epígrafe, a reprodução da força do espírito que leva à expressão deixa escapar algo e faz com que o objeto carregue uma lacuna intermediária entre a idéia e a palavra. Sartre diz, então: “o objeto se torna o essencial e o sujeito como o inessencial; este procura a essencialidade na criação e obtém, mas então é que o objeto que se torna o inessencial” (SARTRE, 2004, p.35). Entende-se, assim, que neste processo criativo a cada finalização o objeto se desprenda do criador, tornando-se um ser próprio. Resta àquele que deu forma caçar dados da subjetividade perdidos na realização da criatura.

A partir desta dialética, o filósofo francês expõe a sua concepção de que a arte de escrever só ocorre a partir do movimento propiciado pela leitura que, por sua vez, dá vida ao objeto literário. Vale ressaltar as suas palavras: “(...) o objeto literário é um estranho pião, que só existe em movimento. Para fazê-lo surgir é necessário um ato concreto que se chama leitura, e ele só dura enquanto essa leitura durar.” (SARTRE, 2004, p. 35). Desta forma, dois agentes são necessários para a realização artística: autor e leitor. Assim, a leitura se torna um processo de re-

construção, pois ainda que a obra se entregue objetivamente a partir da criação do autor, ela só se realizará no desdobramento empreendido pelo leitor quando este decidir lançar a sua consciência em direção ao texto. Sartre defende a obra literária como um apelo de uma liberdade a outra. O escritor apela à liberdade do leitor para a construção de sua obra, tendo em vista a lacuna que se apresenta entre a sua idéia e a forma que o objeto toma. Como o autor diz, “para o leitor tudo está por fazer e tudo já está feito” (SARTRE, 2004, p. 39).

Desta forma, assim como o autor é responsável pelo texto que produz, o leitor também deve ter comprometimento com a sua leitura. Uma vez que num ato de liberdade se debruça sobre uma obra, deve utilizar toda a sua “bagagem”, empregando o termo de Umberto Eco, para construí-la. Esta doação é nomeada por Sartre como generosidade, pois é um exercício de entrega de sentimentos e conhecimentos, tanto do autor quanto do leitor, em busca da construção da obra. Por mais que a obra seja produto de um homem que deseja falar algo, ela sempre estará em diálogo com o leitor, que com as suas paixões e leituras, constituirá uma estrutura que transcende o elemento objetivo. Apresenta-se um fragmento em busca de um melhor entendimento sobre as teorias expostas:

Cada quadro, cada livro é uma recuperação da totalidade do ser; cada um deles apresenta essa totalidade à liberdade do espectador. Pois é bem esta a finalidade última da arte: recuperar este mundo, mostrando-o tal como ele é, mas como se tivesse origem na liberdade humana. Mas como aquilo que o autor cria só ganha realidade objetiva aos olhos do espectador, é pela cerimônia do espetáculo - e particularmente da leitura - que essa recuperação é consagrada. (SARTRE, 2004, p. 47).

Finalmente, o último tópico desenvolvido por Jean-Paul Sartre, refere-se ao público ao qual o escritor se dirige. Não se pretende, todavia, uma grande extensão sobre este ponto, tendo em vista que o maior interesse consiste na recepção individual da obra de arte. Apesar do caráter singular, é fundamental que se entenda como a obra reportar-se-á ao coletivo. Pela perspectiva existencialista, sabe-se que a humanidade não é uma abstração vazia: sendo composta por um grupo formado por indivíduos. Ainda que haja o diálogo *autor x leitor*, a soma progressiva desta equação sempre resultará na relação *obra x público*.

O filósofo francês esclarece que a escritura e a leitura são produzidas em situação, ou seja, precisam ser consideradas no interior de uma sociedade e de um momento histórico. Uma mesma obra pode produzir impactos diferentes, de acordo

com o público que vai instrumentalizá-la, por isso a temporalidade/espacialidade são dados fundamentais. Deve-se ressaltar também que um escritor não se dirige a ignorantes, tampouco a sábios, mas a leitores que trazem para determinada obra todo o seu arquivo de leituras. Segundo Sartre, o autor e o leitor são “impregnados por sua época” e cada livro “propõe uma libertação concreta a partir de uma alienação particular”. Tendo em vista que escritor e leitor são ativos e passivos da história, o primeiro, ao se engajar na sua escrita, deve estar atento ao público a quem se dirige. Desta forma, encontra-se uma convergência da teoria de Sartre e Jauss. O notável pensador da estética da recepção nomeia esta definição como “horizonte de expectativa”. Reportam-se às palavras de Sartre:

É esse mundo [mundo que o autor e o leitor tem em comum] bem conhecido que o autor anima e impregna com sua liberdade, e é a partir dele que o leitor deve realizar a sua libertação completa: ele é a alienação, a situação, a história, é ele que deve recuperar e assumir, é ele que deve mudar ou conservar, para mim e para os outros. [...] como as liberdades do autor e do leitor se procuram e se afetam através de um mundo, pode-se dizer igualmente que a escolha que o autor faz de determinado aspecto do mundo é decisiva na escolha do leitor, e, reciprocamente, que é escolhendo o seu leitor que o escritor decide qual é o seu tema. Assim todas as obras do espírito contêm em si a imagem do leitor a quem se destinam. (SARTRE, 2004, p. 58) .

A partir destes três conceitos é possível observar o quanto, para Jean-Paul Sartre, a relação que se estabelece entre escritor, leitor e texto é holística. Entretanto, vale lembrar que o livro de Sartre é publicado em 1948, num momento em que estão latentes os reflexos do fim da Segunda Guerra Mundial, o que faz do seu texto uma arma em favor do engajamento num mundo em que surgem novas potências e onde uma nova configuração política se constitui. O engajamento é fomentado principalmente pelos intelectuais. Numa sociedade devastada pela guerra, a literatura se apresenta como uma ferramenta que possibilitaria a reestruturação de ideais perdidos. Assim como Sartre, Simone de Beauvoir é consciente do papel do escritor como agente transformador.

A obra da autora compreende o período um pouco superior à metade do século XX e a temática feminina é constante em seus escritos. Na apresentação do livro *A Mulher Independente*, edição que contém textos selecionados de *O Segundo Sexo*, Martine Reid descreve o panorama da sociedade francesa, visada nos escritos de Simone de Beauvoir. A professora da Universidade de Lille retrata uma sociedade que vive o pós-guerra numa transformação de costumes e mentalidades, e nas relações entre homens e mulheres. Exemplifica-o o ingresso da mulher no

mercado de trabalho com o fim de suprir a falta de mão-de-obra masculina, que havia migrado para a guerra. Reid afirma que a partir de 1939 “a história impõe sua presença brutal, as escolhas políticas deixam de ser palavras vãs, o exercício da literatura assume um caráter de autêntica necessidade”. (BEAUVOIR, 2008, p. 11).

Baseando-se na visão existencialista, pode-se afirmar que, diferentemente do homem, que constrói sua essência a partir de projeções pessoais, a mulher tem uma tarefa dupla: *des*-construir-se das projeções sociais pelas quais está subjugada desde o nascimento e se *re*-construir a partir da própria liberdade. O casamento e a maternidade se apresentam como imposições sociais ao feminino. Quando não corresponde a estas expectativas, a mulher é apontada como incapaz dentro do seu grupo. À luz do determinismo de Darwin, diz-se que estas são as mais fracas. A sociedade espera uma projeção em paralelo com estes dois destinos. Transcrevo duas passagens de *O Segundo Sexo* que corroboram tais afirmações:

O destino que a sociedade propõe tradicionalmente à mulher é o casamento. Em sua maioria, ainda hoje, as mulheres são casadas, ou o foram, ou se preparam para sê-lo, ou sofrem por não o ser. É em relação ao casamento que se define a celibatária, sinte-se ela frustrada, revoltada ou mesmo indiferente ante essa instituição. (BEAUVOIR, 1990, p. 165).

É pela maternidade que a mulher realiza integralmente seu destino fisiológico; é a maternidade a sua vocação “natural”, porquanto todo o seu organismo se acha voltado para a perpetuação da espécie. (BEAUVOIR, 1990, p. 248).

Simone de Beauvoir combatia com a própria existência tais determinações. Não se casou com Sartre e tampouco teve filhos. De acordo com a intelectual, “Como não se podia dizer às mulheres: é uma tarefa sagrada limpar as panelas, dizem é uma tarefa sagrada criar filho”²⁹. A própria autora foi diversas vezes questionada sobre uma possível incompletude vital por não cumprir esses desígnios. Na entrevista à feminista alemã, é questionada sobre algum arrependimento, ao fim da vida, pela decisão de não procriar:

De jeito nenhum! Jamais lamentei não ter filho. Porque tive muita oportunidade, não apenas nas minhas relações com Sartre, mas também entre minhas amizades. E quando vejo as relações das mulheres que conheço com seus filhos, principalmente com as meninas – acho que às vezes é atroz – fico, ao contrário, muito feliz por ter escapado a isso.³⁰

²⁹ BEAUVOIR, Simone. *Simone de Beauvoir hoje*. [1986]. Rio de Janeiro: Simone de Beauvoir. Entrevista concedida a Alice Schwarzer. (p.16)

³⁰ *Ibidem* (p.53).

As posições existenciais da autora também trafegam na escrita literária. Em suas narrativas ficcionais, as personagens femininas demonstram uma ruptura para com certos determinismos sociais ou apresentam o lado obscuro do mundo cor de rosa que lhe designam. Protagonista de *A Convidada*, Françoise é uma mulher independente financeiramente. Entretanto, a aparição da provinciana Xavière desestabiliza sua relação com Pierre. É um romance que nos coloca diante das perversidades emocionais que a relação monogâmica exige. A independência financeira não sustenta a necessidade emocional da protagonista, que, permitindo-nos ingressar no seu fluxo de consciência, abre uma via de acesso à complexidade com que vislumbra a própria existência.

Uma das narrativas que compõe o livro intitulado *Quando o espiritual domina* dialoga com a trama referida anteriormente. Marcelle, cujo nome dá título à estória, é a protagonista. Menina de sensibilidade extremada é apresentada, desde a primeira linha como sonhadora e precoce. A descoberta do amor e das decepções a levam a conflitos existenciais entre as próprias opiniões e os valores tradicionais incutidos pela família. Casa-se, mas, abandonada pelo marido, no final da trama, consegue tomar as rédeas da própria vida e seguir com o que restou:

— Agora só tenho a mim mesma — disse, Marcelle, fechando os olhos. Parecia-lhe estar se reencontrando, era como se voltasse de um antigo exílio. Revia-se, criança, triste e precoce, agachada atrás de grossas cortinas que a separavam do mundo, ou escondida na escuridão de um corredor recoberto de livros; revia-se na idade ingrata, ardente e incompreendida, confiando seus males a um céu cor-de-malva. Relembra sua juventude solitária, cheia de exigências e orgulho. Todo esse caminho que ela dolorosamente percorrera só a levava à solidão, e nunca mais tentaria evadir-se. Uma grande exaltação reanimou-a; levantou-se foi até a janela e, com um gesto brusco, abriu as cortinas. Não devia procurar fora de si mesma o sentido de sua vida; estava livre do amor, da esperança, da presença sufocante que há um ano absorvia suas forças, seu tempo: tudo estava em ordem. (BEAUVOIR, 1980, p. 48).

Na medida em que o texto de autoria feminina apresenta outra perspectiva de mundo, proporciona um olhar mais crítico sobre situações que durante séculos foram debatidas apenas embaixo dos bigodes patriarcais. Os desejos e silêncios das mulheres por muito tempo foram interpretados pela ótica masculina. Conforme se observa nos trechos apresentados, nem sempre a resignação é correlata ao consentimento. Muitas mulheres se submetem aos deveres sociais por medo de combater a tradição de suas famílias ou por falta de opção dentro da classe a que pertencem. O determinismo no qual foram educadas as imobiliza, fazendo com que

acreditem na inexistência de outro caminho. Os atos traduzem o que se espera delas, mas suas ideias mais íntimas não podem ser silenciadas.

Ao adotar a Literatura, percebe-se que Simone de Beauvoir não deseja somente apresentar as suas concepções para a crítica especializada. *O Segundo Sexo* é uma obra de importância ímpar, de linguagem acessível e de temas cotidianos, embora eivada de conceitos filosóficos e de críticas epistemológicas. Trata-se de um trabalho de cunho fenomenológico que desconstrói o que a sociedade, a partir de uma perspectiva paternalista, propõe como ideal representativo de mulher. Consoante a esse modelo, na perspectiva beauvoiriana, os romances poderiam constituir um instrumento de *inter-ação*, no qual a construção reflexivo-crítica começaria pelo apelo ao leitor e não a partir de uma base teórica esquematizada.

Outro livro pode ser tomado como exemplo no universo ficcional beauvoiriano: *A Mulher Desiludida*, corpus da presente investigação. Terceira narrativa de um livro composto por três contos de temática feminina é permeada de questões que englobam reflexões sobre o casamento e a maternidade. Não haverá um aprofundamento analítico da obra, pois este é o objeto do terceiro capítulo, mas o enredo institui uma boa ilustração do tema de que nos ocupamos, presentemente. Na narrativa, Monique é casada e mãe de duas filhas: Colette, moldada a partir dos valores da mãe, e Lucienne, questionadora e de personalidade singular. Apresentada como uma mulher de sua época, boa esposa e mãe exemplar, ela não tem vontade de desenvolver a vida profissional. Segundo suas palavras, a devoção à família já lhe completava enquanto mulher. Entretanto, essa estrutura perfeita se vê em questão quando a protagonista descobre que seu marido a trai com Noellie Guérard, divorciada, independente, dona de si.

Como a base existencial da mulher é a própria família, a saída das filhas de casa – de Colette para o casamento e de Lucienne para os estudos no exterior – aliada ao abandono do marido, reduzem a vida da protagonista a um vazio desolador. A trama acompanha a rede de má-fé que a protagonista tece para fugir da realidade que se desvelava diante de seus olhos. Todavia, a escrita do diário e a descrição dos lampejos reflexivos da personagem sobre tudo o que lhe acontece é uma estratégia narrativa que possibilita ao leitor olhar além das palavras e dos fatos apresentados: Podemos acompanhar minuciosamente o descompasso entre os pensamentos e as ações de Monique.

É notável o modo como a literatura produzida por Simone de Beauvoir em nada se assemelha a um instrumento de fruição gratuita. A protagonista deste conto, por exemplo, é descrita como uma mulher que se enquadra nos padrões burgueses, levando uma vida consentida pela sociedade: sem rebeliões, exaltações, resistências ou revoluções, de qualquer sorte. Contudo, um ato de liberdade desestrutura o mundo absoluto que acreditava lhe pertencer e esta não se identifica mais com a própria história vivida. Resta-lhe assumir a marginalidade do não-lugar que ocupa e a busca incessante pelas razões do fracasso de algum dos papéis sociais que ela teria deixado de cumprir. Monique tenta encontrar nela mesma “falhas” que justifiquem a traição do marido. Vale destacar que ainda no início do século XXI, muitas mulheres se culpam por razões semelhantes, na tentativa de explicar o envolvimento de seu parceiro com outra pessoa. Entre as inúmeras causas apontadas como responsáveis pela traição, destacam-se os estereótipos da esposa que não o satisfaz, da mãe que não se doou o suficiente, da mulher que não se enquadrou na ditadura do corpo perfeito (segundo o juízo de gosto, para usar a palavra de Kant, fartamente exposto pelos meios de comunicação de massa contemporâneos).

Uma vez que o questionamento é lançado e a resposta não é encontrada, permite-se uma nova reflexão para a elucidação das indagações em suspenso. Marcel Proust ressalta a leitura como “uma comunicação no seio da solidão” (PROUST, 2003, p. 28). As palavras impressas são traduzidas por uma voz interna do nosso ser e dialogam diretamente com os pensamentos. À luz de lembranças, valores e morais, as letras ganham o cenário necessário para que se desenvolvam. Diferentemente de um filme, cuja censura podemos dissimular fechando os olhos e apenas escutando a sucessão de fatos, o livro, se ignorado, o será por completo. Ou continuamos a passear pelas suas linhas inserindo diversas reprovações ou o fechamos e encerramos a comunicação, não há meio-termo. Quando lançamos a consciência em sua direção, oferecemos todas as paixões e leituras que fizemos até então, sem qualquer restrição. A efetiva realização do objeto literário ocorre porque texto e leitor se afetam reciprocamente.

O autor de *Em Busca do Tempo Perdido* sugere a leitura como “iniciadora cujas chaves mágicas abrem no fundo de nós mesmos a porta das moradas onde não saberíamos penetrar.” (PROUST, 2003, p. 35). Acredita-se que este é o papel que a literatura de Simone de Beauvoir desempenha: apresentar o segundo sexo

como indivíduos sem determinismos ou limitações. Consciente do engajamento no qual se lança, a autora não permite que homens e mulheres ignorem o mundo de opressões em que vivemos. O trabalho e o voto são alguns progressos para o estabelecimento da igualdade entre ambos os sexos. Porém, ainda há uma mão invisível que intimida a mulher, que tem voz, mas não tem autoridade.

Em *A Mulher Desiludida*, por exemplo, a história de Monique revela o quanto o casamento pode ser uma instituição “perigosa para a mulher”.³¹ Compreende-se a importância de considerar o tempo histórico no texto. Porém, apesar das crescentes conquistas femininas realizadas ao longo dos anos, pode-se dizer que ainda na segunda década do século XXI, muitas mulheres perpetuam a subserviência feminina, ao aceitar a aliança pelo matrimônio, sabendo-se que, assim como a protagonista Monique, ainda é freqüente a inferiorização da mulher na relação conjugal. Mesmo sem a imposição masculina, acreditam ser responsáveis por todas as tarefas determinadas, historicamente, para o feminino tal como a organização da casa, a educação dos filhos e os cuidados com o marido. Geralmente, não delegam estas atribuições aos homens e, conseqüentemente, cumprem uma dupla jornada: no trabalho e em casa.

Na estória, Monique realiza impecavelmente a destinação feminina, ditada pelo *statu quo*. Casa-se, molda sua vida em função das necessidades laborais do marido, cria duas filhas de maneira exemplar e se atualiza culturalmente para manter as conversas com o cônjuge e seu grupo de amigos. Socialmente, esta mulher percorre o caminho correto para envelhecer ao lado do marido, rodeada pelas filhas e netos, assim como as famílias felizes dos anúncios de TV. Entretanto, Simone de Beauvoir estilhaça este determinismo. Os reverses que a protagonista experimenta demonstram que o cumprimento de “deveres sociais” não garante “direitos de felicidade”. Os extremos condicionais (tenho que cumprir os deveres sociais – para ser feliz para sempre) excluem a liberdade à qual o ser humano está condenado. Não informam que qualquer história pode mudar em qualquer momento.

Conforme podemos ver, a obra se revela em múltiplas possibilidades de reflexão. Porém, não podemos esquecer que o leitor, ao se debruçar sobre a narrativa, carrega consigo todos os seus valores, morais e leituras anteriores. Quando toma determinado exemplar na mão, espera algo daquele punhado de

³¹ BEAUVOIR, Simone. *Simone de Beauvoir hoje*. [1986]. Rio de Janeiro: Simone de Beauvoir. Entrevista concedida a Alice Schwarzer. (p.40)

folhas impressas. Há um encontro entre o empreendimento da autora e a expectativa do leitor em função de sua bagagem. Estes âmbitos se modificam mutuamente, tal como as palavras de Compagnon:

Quando lemos, nossa expectativa é função do que nós já lemos, mas em outros textos —, e os acontecimentos imprevistos que nos encontramos no decorrer de nossa leitura obrigam-nos a reformular nossas expectativas e a reinterpretar o que já lemos, tudo o que já lemos até aqui neste texto e em outros. (COMPAGNON, 2010, p. 146)

O trecho indica os resíduos que acompanham o leitor na aventura do texto. Em termos de uma vulgarização, poderíamos exemplificar com os contos de fada. Comum a todas as sociedades, as estórias dos irmãos Grimm trazem para as mulheres o ideal do príncipe encantado que as fará feliz para sempre. Contudo, a leitura beauvoiriana atua como um olhar diverso sobre os relacionamentos. Na medida em que nos enredamos nas decepções de Monique, questionamos o mundo encantado nos foi forjado e imergimos na realidade dos fatos. Percebemos que não é a bruxa, a maçã ou a madrasta tampouco o marido, os filhos ou a própria sociedade a causa dos males que nos atingem, mas sim nós mesmas.

Em *A Obra de Arte Literária*, Roman Ingarden afirma que a realização da obra está entre as “operações subjetivas do leitor” e os “limites característicos de cada obra”. (INGARDEN, 1998, p. 410-412); Estruturalmente, o texto oferece uma mensagem e lacunas a serem preenchidas. Cabe, então, ao leitor *re*-construí-lo reflexivamente através da práxis literária, para que esta aponte caminhos em direção a uma nova constituição do feminino. Conforme apresentado, a mulher a que a autora dá vida não é mais a princesa do conto de fadas que, apesar de todos os infortúnios, terá direito encerrar a sua história com um *happy end*. A personagem beauvoiriana depois de estilizada, tem apenas a liberdade de escolher. Já não se sabe se ela vai tentar se remontar numa reciclagem existencial, ou se abandonará tudo em busca do novo projeto. O final depende da aventura da *re*-construção.

No fim reina o silêncio do que não se expressou e a voz daquele que se dispõe a partir para a guerra. E, então, o ponto final...

História exterior e explícita, sim, mas que contém segredos – a começar por um dos títulos. “Quanto ao futuro”, que é precedido por um ponto final e seguido de outro ponto final. Não se trata de capricho meu – no fim talvez se entenda a necessidade do delimitado. (Mal e mal vislumbro o final que, se minha pobreza permitir, quero que seja grandioso. Se em vez de ponto fosse seguido por reticências o título ficaria aberto a possíveis imaginações vossas, porventura até más e sem piedade. (LISPECTOR, 1995, p. 22).

3. Os ecos de Simone de Beauvoir

A traição é um tema que promove inúmeras discussões na literatura mundial. Seja pelo deslumbramento da sonhadora Emma Bovary, cuja trapaça vai além dos livros e culmina no julgamento do seu autor, seja pela personagem de olhar dissimulado de Machado de Assis, que materializa em seu filho a incógnita da consumação do adultério, a ficção que se desenvolve a partir desta questão, baseia-se, geralmente, a partir da perspectiva masculina. Ainda que o autor outorgue poder ao leitor para designar quem sentará na cadeira dos réus, o discurso tende a apresentar a mulher como culpada. Até mesmo quando o ato é cometido pelo marido, entende-se que o resultado de tal situação seja decorrente da falha da mulher no desempenho de um de seus papéis.

Em direção contrária à tradição, Simone de Beauvoir apresenta uma narrativa que aborda a traição sob a perspectiva da mulher. *A Mulher Desiludida* é um livro composto por três contos que abordam a crise de mulheres de meia idade, tendo experimentado, cada uma ao seu modo, o fracasso e a solidão que transbordam de sua existência. A obra é lançada em janeiro de 1968 e, ao mesmo tempo em que se apresenta como sucesso de vendas, é alvo de duras críticas. Em seu livro de memórias, intitulado *O Balanço Final*, a autora apresenta algumas impressões e fatos que permearam o aparecimento do livro.

Segundo Beauvoir, a motivação para escrever a obra adveio das inúmeras cartas de mulheres abandonadas pelo marido que se encontravam perdidas na própria história. A linguagem simples e a temática cotidiana não reduzem a profundidade do conteúdo, mas geram um inconformismo crítico. A autora cita Bernard Pivot como um daqueles que lançam um olhar simplista sobre seu texto. Quando uma parte da narrativa é publicada na revista *Elle*, o jornalista francês declara que: “já que a *A Mulher Desiludida* aparecia numa revista feminina, tratava-se de um romance para ‘costureirinhas’, um romance água-com-açúcar” (BEAUVOIR 1982, p.140). Ainda de acordo com a escritora, alguns insinuavam que a editora Gallimard continuava a publicá-la por pena; outros diziam que o livro era indigno de *Mandarins* e d’*O Segundo Sexo*. Houve, inclusive, rejeição por parte de certas feministas que acusaram o texto de nada ter de militante.

É notório que as críticas se originam de uma leitura desatenta do diário íntimo. Talvez, grande parte dos juízos negativos concernentes ao texto tenha origem nos preconceitos que emanam do olhar sexista com o qual o público está acostumado a receber a obra. A publicação de parte do texto em uma das maiores revistas, cunhada como feminina, na França, gera comentários que tendem a apontar a escrita feminina como inferior. Estes juízos não consideram que a divulgação de uma narrativa de tamanho caráter reflexivo, em um meio popular, possibilita que a mulher coloque em debate a própria situação. Outro fator de relevância é o horizonte de expectativa do público em relação aos lançamentos posteriores às obras de maior destaque da autora. O tom das críticas sugere que o público espera, naquele momento, um enredo complexo que enalteça a posição da mulher. Entretanto, Simone de Beauvoir apresenta um texto acessível ao grande público, no qual assinala o fracasso de mulheres que, por opção, embasaram suas vidas nos modelos prescritos pela sociedade patriarcal.

Irmã mais nova da escritora, Hélène de Beauvoir defende o livro das críticas com as seguintes palavras:

Há duas categorias de pessoas que o apreciam: as pessoas simples que se tocam com o drama de Monique; os intelectuais que captam as intenções do livro. Os que não o apreciam são os semi-intelectuais, insuficientemente sutis para compreendê-lo, excessivamente pretensiosos para lê-lo com olhos ingênuos. (BEAUVOIR, 1982, p.141)

O drama de Monique, ao qual a pintora francesa se refere, pertence ao terceiro conto do livro. Objeto da presente análise e com título que nomeia o livro, *A Mulher Desiludida* narra a história de Monique que devota a sua vida ao casamento e às filhas. Todavia, vê as bases da sua existência destruídas quando Maurice, o marido, lhe revela que tem um caso com uma advogada que aparenta ser uma mulher independente e segura em relação àquilo que quer para si mesma.

Diferentemente do que se espera, a protagonista não rompe o matrimônio, mas dissimula uma aceitação do relacionamento extra-conjugal, acreditando que o tempo se encarregará de resgatar o cenário que se apresentava até então. No entanto, com o desenvolver da trama, percebe-se que o marido torna-se cada vez mais distante. Concomitantemente à dissolução do casamento, há o aniquilamento das verdades que Monique creditava à sua existência, uma vez que a mesma abriu mão da própria liberdade em prol da vida dos outros. Pode-se dizer, alegoricamente,

que Simone de Beauvoir oferece um grande jantar à protagonista de *A Mulher Desiludida*. Colocada sozinha num salão de medidas desproporcionais, a mulher se depara com belos talheres de prata e taças de cristal sobre uma toalha que parece ter sido cuidadosamente tecida à mão. Os alimentos começam a ser servidos um a um e, ainda que provados, devem se manter à frente da personagem sobre suas bandejas. No entanto, algo não lhe é revelado: à primeira vista, todos são de um aspecto suculento, mas o jogo consistirá em cheirá-los, prová-los, tocá-los, para descobrir aqueles que, apesar da agradável aparência, exalam odores da putrefação que advêm de sua essência.

A autora não encarrega apenas o leitor da análise dos fatos. Apoiando-se no mote da traição, a personagem principal retoma a história da própria vida, em busca de causas que justifiquem a relação do marido com outra mulher. A tensão ficcional estabelecida não consiste em investigar se houve ou não traição e tampouco se uma das partes vai descobri-la, pois, já nas primeiras páginas, o leitor se depara com a indagação de Monique “O que aconteceu? Há uma mulher em sua vida?” e com a resposta objetiva de Maurice, corroborada pela imagem “olho no olho”, descrita pela esposa: “Sem deixar de me olhar, disse: Sim, Monique. Há uma mulher em minha vida”. O eixo da narrativa se apóia na desconstrução existencialista de Monique que se encontra desamparada quando aqueles a quem ela tanto se dedicou a abandonam em meio ao vazio de sua existência negligenciada.

Seguindo os atos e discursos diretos da personagem, de sua postura diante dos demais, de suas confissões e impressões escritas no diário, é possível entender a complexidade que a compõe. A mulher, a mãe, a esposa se integram, polifonicamente, na figura de um único sujeito. A manifestação destas vozes expressa realizações e frustrações que permitem ao leitor empreender uma leitura individual, ou seja, sem que haja determinações de verdades por parte da autora. Assim como nos labirintos de Borges, os caminhos são intrincados, múltiplos e não permitem uma visão panorâmica de seu conjunto. Leitor, personagem e autor são lançados, de forma igualitária, no emaranhado de passagens que se apresentam para escolher um caminho a seguir.

Simone de Beauvoir permite que o leitor observe a protagonista sob diferentes ângulos. Enquanto filósofa, a escritora entende que a consciência é intencional ou, como defende Husserl, “tem a propriedade de ser ‘consciência de algo’” (HUSSERL, 2006, p. 90). Em termos ônticos e tomando como base os escritos

de Jean-Paul Sartre sobre o tema, pode-se dizer que, diferentemente do ser-em-si que é, que está aí no mundo, que consiste numa identificação consigo mesmo, o ser-para-si e o ser-para-o-outro são formas relacionais da consciência. O primeiro designa a relação da consciência com o mundo, como forma de estabelecer um diálogo entre aquilo que ela não é e aquilo que ela é, ou seja, “é uma obrigação para o para-si existir somente sob a forma de um-em-outro-lugar com relação a si mesmo” (SARTRE, 2011, p.127). O último associa-se à relação humana, ou seja, o Outro aparece como “fenômeno situado fora de toda experiência possível para mim” e faz com que o para-si esteja em eterno confronto com os demais. Sabe-se que, na medida em que Simone de Beauvoir oferece ao leitor diversas perspectivas sobre a sua personagem, permite que o mesmo entenda o modo pelo qual Monique se relaciona com o mundo e consigo, distanciando a interpretação de qualquer imposição autoral.

O texto se apropria da liberdade que o sustenta e absorve. A máxima de Heráclito, que indica a impossibilidade de se entrar duas vezes no mesmo rio, ilustra a fluidez literária que a escritora francesa imprime no curso narrativo. O silêncio da autora ecoa altissonante entre as formas narrativas que se alternam ao longo do *corpus*. Nestes espaços, o leitor se insere na estória e, progressivamente, emaranha-se na rede de má-fé que, pouco a pouco, vai sendo urdida. Uma vez presente na trama, não é mais possível se posicionar de forma gratuita. É o momento em que a literatura se torna o espírito, deixando-nos sensíveis aos nossos preconceitos, fragilidades, entre outras paixões e valores humanos, visando à reconstrução do enredo da existência. O produto deste ato nada mais é do que o espelho que reflete a subjetividade do indivíduo diante das questões que se apresentam.

Vale lembrar que a perspectiva feminina do texto propõe um outro olhar sobre a traição. Conforme já observamos, essa temática é abordada, frequentemente, por um ponto de vista masculino. No momento em que assume a própria representação, a mulher ocupa um espaço na história da literatura, que durante muitos anos esteve restrito à figura masculina. Lembra-se que, de acordo com as palavras de Michel Foucault, “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar.”(FOUCAULT, 1996, p.10). Este instrumento pode se tornar um veículo

poderoso e eficaz de transformação da condição feminina, porque dá voz às mulheres para que passem a representar a si mesmas.

Além da importância da representação feminina na literatura, cumpre assinalar que, quando Simone de Beauvoir apresenta um texto em que o leitor se sente motivado a ingressar, ela o transforma em um “medium-de-reflexão”. A obra se torna um caminho para desdobramentos que transcendem a trama, envolvendo a história circunstanciada de Monique e Maurice. É possível pensar nas implicações do matrimônio e da maternidade para a mulher, na (im)possibilidade da relação monogâmica, no machismo que se manifesta entre as próprias mulheres, no conjunto de outras provocações a que a narrativa remete. Logo, é necessário recortar um aspecto do texto para que a análise não se perca em seus desdobramentos naturais. Neste caso, o objeto em questão é a forma pela qual o texto ficcional de Simone de Beauvoir convida o leitor a refletir sobre a condição feminina sem impor um ponto de vista, mas oferecendo caminhos para que ele siga as próprias trilhas. É nesse contexto que a vida insurge-se como obra de arte, uma vez que traz à luz todas as implicações do pacto instaurado entre Sartre e Simone. O “construído” define-se sob o modo da união ilegítima, morganática, desenvolvida pelo casal por dez anos e renovada por igual período, numa carta enviada pelo autor de os *Diários de uma guerra esquisita* ao Castor: “Meu amor, meu doce Castor, [...] quando você receber essa carta terão transcorrido exatamente dez anos desde que nos casamos morganaticamente pela primeira vez, [...] renovo imediatamente o contrato por mais dez anos” (SARTRE, 1983, p. 336)

Em suas memórias, Simone de Beauvoir também explicitaria sua perspectiva do “construído”, no momento em que Sartre lhe propõe casamento, na tentativa de evitar que ela fosse transferida para Marselha, enquanto ele tinha sido designado a ocupar seu posto de professor num liceu, no Havre. Conta-nos Simone:

Se nos casássemos seríamos beneficiados por um duplo posto. A idéia de nos casarmos nunca tinha nos tocado, [...] nosso anarquismo era tão bem delineado e tão agressivo quanto o dos libertários que nos incitavam, como eles, a recusar a ingerência da sociedade nos nossos assuntos particulares [...]. O celibato para nós falava por si mesmo. Somente motivos poderosos poderiam ter-nos feito curvar diante de convenções que nos repugnavam. Não tive nem mesmo que deliberar, não hesitei, nem calculei, minha decisão tomou-se sem mim (BEAUVOIR, 1958, p. 90).

3.1. Les Salines: O Labirinto do Eu

Os parágrafos de abertura da narrativa são um grande convite aos sentidos. Simone de Beauvoir oferece uma variedade de estímulos que permite ao leitor aguçar toda a sua percepção para se posicionar nesse novo universo em que ingressa. As imagens, o tato, os odores, os sabores e os sons são representados, respectivamente, através das seguintes descrições: “contemplei a sóbria majestade desses edifícios construídos com fins utilitários”; “a grama quente”; “o odor das folhas mortas”; “fumei escutando Mozart”. (BEAUVOIR, 1986, p.113).

Deve-se lembrar que os cinco sentidos são potenciais mediadores entre os animais e o meio ambiente. Em *Tratado de la sensación*, Aristóteles destaca a importância destes meios para a produção de conhecimento. Segundo o filósofo grego, “através delas [as sensações] é possível distinguir nas coisas várias diferenças, que lhes fornece o conhecimento, e também as coisas que a sua inteligência pode pensar, assim como as que deve executar.”³² (ARISTÓTELES, 1947, p. 42). As primeiras linhas se apresentam como uma provocação aos instintos mais primários do leitor.

Uma vez que o contato sensorial se manifesta a partir de um discurso ficcional, a imaginação atua como o cenário que abriga tais sensações. Este processo exige que o leitor ingresse com todo empenho na reconstrução de percepções que são oferecidas através de palavras. Nas primeiras linhas do texto *A Imaginação*, Jean-Paul Sartre ressalta a dificuldade de se apreender a existência em imagem. Segundo o autor, “para isso, é preciso contenção de espírito; é preciso, sobretudo, livrar-se de nosso hábito quase invencível de constituir todos os modos de existência segundo o tipo de existência física.” (SARTRE, 2008, p. 9).

Entende-se que o estímulo aos sentidos é a forma pela qual Simone de Beauvoir solicita o *pacto de generosidade* com o leitor. Lembra-se que o termo é utilizado por Sartre em seu livro *O que é a Literatura?* e designa a “a doação [do leitor] de toda a sua pessoa, com suas paixões, suas prevenções, suas simpatias, seu temperamento sexual, sua escala de valores”. Para o filósofo, “somente essa pessoa se entregará com generosidade; a liberdade a atravessa lado a lado e vem transformar as massas mais obscuras da sua sensibilidade. (SARTRE, 1993, p. 42).

³² “mediante ellas pueden distinguir en las cosas una multitud de diferencias, que les suministra el conocimiento, y también las cosas que su inteligencia puede pensar, así como las que deben ejecutar” (tradução nossa)

O apelo sensorial permite um diálogo imediato com a descrição apresentada e nada alheio a *inter-ação* sujeito-ambiente interfere na representação da personagem. Entende-se que a estratégia da invocação dos sentidos despe a leitura de tal forma que o leitor enxerga Monique a olho nu: é quando o *eu* está aí, em sua experimentação. Ela vive o êxito de haver cumprido o que a sociedade burguesa dita para uma mulher, em relação ao casamento e à criação dos filhos, e acredita ingressar, finalmente, no momento do “foram felizes para sempre”.

Ainda que se apresente como uma convocação ao leitor, o conteúdo das primeiras linhas não é uma indicação gratuita da liberdade que a personagem experimenta. Nas páginas conclusivas, há uma confissão na qual esta mulher expressa que as palavras escritas em *Les Salines* não eram mais do que uma fuga da realidade que pressentia e não tinha coragem de assumir, tendo em vista que ainda não era capaz de enfrentá-la. A recordação e a suposta liberdade, descritas em meados de setembro, revelam-se uma tentativa de re-escrever os acontecimentos tal como Monique gostaria que se realizassem. Esta estratégia evoca as palavras de Maurice Blanchot que afirma que a obra de ficção trapaceia e só existe trapaceando.

Sabe-se que o escritor francês utiliza a frase para ressaltar o jogo de desvelamento, intrínseco à ficção em relação à realidade. Não obstante, é necessário notar que a narrativa de Simone de Beauvoir resgata o des-localamento da verdade na própria ficção e, portanto, exige um leitor que esteja atento aos constantes movimentos do texto, para que não se deixe enredar na traiçoeira teia do discurso. A passagem a seguir apresenta a forma como a realidade é desvelada ao longo da narrativa.

Se eu comecei a escrevê-lo [o diário], não foi por causa de uma mocidade súbito recuperada nem para povoar minha solidão, mas para conjurar uma certa ansiedade que não se confessava. Ela estava escondida no fundo do silêncio e no calor daquela tarde inquietante... (BEAUVOIR, 1986, p. 205)

O diário é a materialização do resgate de Monique. O desenhar das letras possibilita a criação de uma realidade paralela à que ela se encontra. Conforme a mesma afirma, “era necessário este gesto de minha mão para me assegurar que ainda estava viva.” (BEAUVOIR, 1986, p. 205).

A possibilidade de escrever a experiência vivida e criada se transforma em um ato de sobrevivência. Nesta ação, figura uma imersão no *eu* em que o sujeito

reconhece a sua solidão diante do mundo e tenta estabelecer um pacto consigo. Todavia, é uma atitude vã, uma vez que a identidade do indivíduo não é ensimesmada, esbarrando nas representações do “para-si” e do “para-o-outro”. Lembra-se que Sartre ressalta em seu *Diário de uma guerra estranha* que a expressão do eu permite que o homem sirva como seu próprio modelo retórico. O diálogo consigo permite que o sujeito se posicione enquanto objeto e se desvele em seus sentimentos. Entretanto, é necessário não se enganar, pois, como o próprio escritor francês afirma, “um traço do ser dos sentimentos: eles existem duvidosos”. (SARTRE, 2005, p. 79-80).

Ainda no rastro de Jean-Paul Sartre, convém destacar a diferença que o autor, também em seus diários de guerra, estabelece entre sensações e sentimentos, ancorada nos escritos de André Gide. A verdade que permeia ambos os termos é o ponto de diferenciação, ou seja, as sensações são sempre verdadeiras, ao passo que o sentimento é uma incógnita em relação à sua autenticidade (SARTRE, 2005, p. 80). Quando se retorna à narrativa de Simone de Beauvoir, percebe-se que a ênfase concedida às sensações auxilia o leitor a desbravar as verdades ocultas na personagem. Contudo, o desenvolvimento da trama exige maior atenção, uma vez que outras existências são lançadas no jogo.

Desde Hegel, notadamente a partir da *Dialética do senhor e do escravo*, sabe-se que o olhar do outro é fundamental para a constituição do sujeito, o que leva Sartre a afirmar: “meu pecado original é a existência do outro” (SARTRE, 2011, p. 302). Portanto, a aparição das demais personagens e a revelação de pontos de vista alheios anulam a neutralidade suspeita que envolve, até então, a figura da protagonista. Inicia-se o período de encontros e desencontros do *eu*. Neste momento da trama, constata-se que não é possível que Monique seja a mesma, haja vista que a sua consciência entra em contato-conflito com as demais. A mulher que adormecia na crença de uma identidade unitária esbarra no imprevisto da infidelidade do marido e começa a conviver com uma desconhecida pluralidade que a constitui.

3.2. A Artificialidade dos Sab(e)(o)res Patriarcais

A identidade unitária em que Monique adormecia funda os seus alicerces nas expectativas que a sociedade de valores patriarcais confere à mulher. A protagonista

acredita que o exímio cumprimento de suas responsabilidades como esposa e mãe lhe assegurarão um determinado percurso de vida, glorificado por um final feliz com Maurice. Entretanto, a aparente doçura do conto de fadas, oferecido à mulher, desde tenra idade, torna-se amarga quando entra em contato com as papilas gustativas da vida real. O marido a trai com outra mulher independente e a protagonista se dá conta de que o determinismo redentor em que acreditava era apenas uma fantasia.

A mulher não tem liberdade para escolher aquilo que deseja se tornar e, se não alcança a prometida felicidade, é devido ao seu fracasso nos deveres femininos. Ainda no século XXI, é possível encontrar o discurso machista de acordo com o qual a traição é fruto de uma falha da mulher. No mês de abril de 2012, a esposa de um famoso jogador de futebol concedeu uma entrevista à revista *Isto é Gente*, na qual declarou que se fosse traída seria porque teria errado em algum aspecto. Devido à grande repercussão negativa do relato, fortemente explorado pela mídia, a mulher se sentiu incomodada, muito provavelmente por ter-se sentido julgada pelo olhar do outro. O depoimento está presente em diversos sites, mas a edição da revista não se encontra mais disponível. A empresária diz:

Eu perdoaria uma traição [de marido]. E sabe por quê? Porque quando o homem trai é sinal de que sua mulher falhou em algum ponto. Ela não estava dando o necessário. E não falo de sexo. Falo de carinho, diálogo, cumplicidade. Se eu descobrisse um caso [do marido], seria complicado. Mas se ele me trair, acho que estou fazendo algo de muito errado.³³

A partir da filosofia existencialista, entende-se que, diferentemente do homem, que motivado por seus projetos pessoais se torna aquilo que determina para si, a mulher está submetida a escolhas que a sociedade lhe impõe e, por isso, sua existência deve amparar-se na realização do projeto singular estipulado para o segundo sexo, eliminando, assim, qualquer hipótese de investimento na singularidade. No que diz respeito ao homem, o projeto funda-se em escolhas, como afirma Sartre:

[...] O homem existe primeiro, se encontra, surge no mundo, e se define em seguida. Se o homem, na concepção do existencialismo, não é definível, é porque ele não é, inicialmente, nada. Ele apenas será alguma coisa posteriormente, e será aquilo que ele se tornar.(...) O homem é, não apenas como é concebido, mas como ele se quer, e como se concebe a partir da existência, como se quer a partir desse ela de existir, o homem nada é além do que ele se faz.(SARTRE, 2010, p. 25).

³³ www.mdemulher.abril.com.br. Consultada em 19/01/2013.

Sabe-se que não há igualdade social entre os gêneros. Quando trata da situação da mulher, n' *O Segundo Sexo*, Simone de Beauvoir denuncia que “o destino que a sociedade propõe tradicionalmente à mulher é o matrimônio” (BEAUVOIR, 2010, p.373). Portanto, é perceptível que, uma vez que o existencialismo ateu anula qualquer possibilidade de um destino predeterminado, em relação ao ser humano – ou à realidade humana, como prefere Sartre - a mulher não se enquadra em tal teoria. O segundo sexo está pré-destinado ao casamento, não podendo se constituir tal como deseja. A autora francesa assinala esta diferença quando afirma que o casamento é a condição necessária para a completude feminina:

Socialmente, o homem é um indivíduo autônomo e completo; fundamentalmente é considerado como o produtor e sua existência se justifica pelo trabalho que proporciona à coletividade. [...] a mulher, ao se casar, recebe como feudo uma parcela do mundo. (BEAUVOIR, 2010, p. 374 e 377).

O matrimônio, por sua vez, não lhe garante autonomia. Ao contrário, há uma perda de individualidade e a existência da mulher se conecta às atribuições sociais e da maternidade. De acordo com as palavras da filósofa francesa: “[a mulher] rompe com o seu passado e é anexada ao universo do seu marido; entrega-lhe a sua pessoa: assegura ao mesmo a sua virgindade e uma rigorosa fidelidade” (BEAUVOIR, 2010, p. 377).

Conforme vimos, a imagem da mulher como propriedade masculina não foi totalmente superada no presente século. No Brasil, por exemplo, sancionou-se, no ano de 2006, a denominada lei Maria da Penha, que torna crime a agressão de mulheres no âmbito familiar ou doméstico, desconfigurando a agressão física à esposa como um direito adquirido. Exponente pensadora sobre problemáticas acerca do feminino, Beauvoir afirma que o feminino ocupa um lugar discursivamente construído. Compreende-se, portanto, que a felicidade da mulher é diretamente proporcional às realizações dos papéis que a sociedade lhe atribui. Quando não as cumprem, são prontamente condenadas como indivíduos falhos em sua atuação, estando social ou biologicamente inaptas para o exercício de suas funções, ou seja, não há uma opção, mas sim uma imposição, atacada ferozmente pela filósofa, de codinome Castor:

O mundo sempre pertenceu aos machos. Nenhuma das razões que nos propuseram para explicá-lo nos pareceu suficiente. É revendo à luz da filosofia existencial os dados da pré-história e da etnografia que poderemos compreender como a hierarquia dos sexos se estabeleceu (BEAUVOIR, 1980, p. 81).

As discussões promovidas permitem observar que, em um primeiro momento, os questionamentos de Monique são embasados na crença de que a traição do marido se justifica pelo fracasso na representação de mulher que a sociedade constitui. Após algumas páginas, percebe-se que a análise se desdobra em um segundo âmbito. Simone de Beauvoir apresenta a dualidade que caracteriza a figura feminina, desde a sua época até os dias atuais. Consoante os moldes patriarcais, tal dualidade dita que, ao mesmo tempo que os homens buscam uma figura feminina tradicional para casar, a mulher independente, que se compromete exclusivamente com sua vida, os seduz e fascina. A autora identifica estas duas figuras do feminino na esposa e na amante.

3.3. Caleidoscopiem-me

A traição é o momento ficcional em que o espelho existencial da personagem principal se rompe. Forma-se o caleidoscópio: o olhar dos outros se posicionam como espelhos inclinados que refletem diversas imagens fragmentadas de Monique. A projeção nos remete à peça *Huis clos* (*Entre quatro paredes*), de Jean-Paul Sartre, na qual os personagens, após a morte, são submetidos ao eterno jogo uns dos outros. Neste momento da trama, o drama da protagonista se assemelha ao mal estar de Estelle provocado pela privação do espelho, no espaço em que está condenada a permanecer eternamente. Não é mais possível recorrer à figura simétrica e linear que lhes é refletida. Resta o abandono e a mediação do olhar do outro para delinear a deformidade que os constitui. Ilustra-se com as palavras de Estelle e de Monique, respectivamente: “Eu me sinto esquisita (Ela se toca). Isto não lhe causa este efeito: quando não me vejo, por mais que me toque, penso se existo de verdade” (SARTRE, 1972, p.44) e “Colette, Diana, Isabelle... e eu que não gostava de confidência! Gostaria tanto que pudesse me esclarecer”. (BEAUVOIR, 1986, p.180).

Progressivamente, acompanha-se a desfiguração do sujeito e a constituição de simulacros que representam o caos necessário para o encontro do que há de

essencial na existência humana. Na *Teoria estética*, Adorno defende que, após a guerra e principalmente os massacres promovidos pelo nazismo, é necessário que haja o choque com o mais pútrido da vida para que o homem seja retirado da esfera anestésica em se encontra. Quando se reflete sobre o drama da personagem de *A Mulher Desiludida*, compreende-se que esta dolorosa perda da subjetividade se torna fundamental para que a ilusão do conto de fadas ganhe vida no mundo real através de carne, pele, suor e sangue. Ao longo da estória, Monique descobre que o buquê que lhe é oferecido, após o cumprimento de seus deveres para com a sociedade burguesa, em relação ao matrimônio e à criação dos filhos, “são flores mortas / num lindo arranjo”, conforme versa o artista brasileiro Criolo.³⁴

A infidelidade do marido lança Monique num longo percurso que se inscreve nas trilhas da verdade. Inicialmente, a protagonista questiona Maurice, em busca de detalhes sobre o seu relacionamento com Noellie Guérard, como a própria afirma: “Pedi detalhes” (BEAUVOIR, 1986, p.123). Em seguida, repete para si mesma frases como “ele me enganou” e “traiu nosso juramento”. Desta forma, indica a presença da mentira no ato e discurso de Maurice, já que ele não lhe contou sobre o envolvimento com a advogada. Finalmente, Monique se aconselha com os demais personagens em busca de respostas que justifiquem o ato do marido. Logo, pode-se verificar que o escrutínio da verdade ocorre no campo do sujeito, do outro e dos outros, representados, respectivamente, por Monique, Maurice e os demais personagens.

O pensamento da mulher desiludida tenta apreender o objeto que se desloca ao longo de toda a narrativa: a verdade. A verdade sobre a vida de Monique, sobre o seu relacionamento afetivo, sobre tudo o que se inscreveu até o momento em que a revelação entra em cena. Assim como a cor branca resulta da sobreposição de cores primárias, a personagem tenta misturar os tons de sua aquarela na procura da resposta original, mas esquece que a cor nada mais é do que uma percepção, construída a partir da junção da máquina humana – o olho-cérebro – com a luz. A verdade, assim como a cor branca, apesar da aparente homogeneidade, é resultante da totalidade do espectro que é visível apenas ao olhar atento. O seu desabrochar não revela a essência do tom uniforme, mas a pluralidade do arco-íris que a compõe.

³⁴ Verso da música *Não existe amor em SP*, composta pelo artista brasileiro Criolo.

Deve-se lembrar, portanto, que o conceito de verdade é amplo em si. Logo, é imprescindível explicitá-lo para que se evitem possíveis conflitos de interpretação. Entre diversos escritos, destaca-se a análise de Martin Heidegger sobre a “Deusa-Verdade”, do poema doutrinário de Parmênides. Apoiando-se nos fragmentos do fundador da escola de pensamento da Eléia, o filósofo alemão desenvolve um estudo minucioso que contempla as distintas concepções da verdade e as possibilidades que se inscrevem como seus respectivos opostos. O percurso de Heidegger permite que o leitor interprete, etimologicamente, o termo, e, conseqüentemente, possibilita uma compreensão mais esclarecedora do que, vulgarmente, simplificou-se como o contrário da mentira.

A contribuição das reflexões do fenomenólogo da Floresta Negra para a leitura de *A Mulher Desiludida* se justifica pelo matiz de “verdades” presentes na narrativa. Monique se lança em direção à ἀλήθεια sem saber onde irá encontrá-la. Em distintos contextos da narrativa, é possível identificar falas da personagem, em que a mesma expressa a necessidade de encontrá-la. No entanto, é necessário ressaltar, a exemplo de Heidegger, que: “[Nós] simplesmente nunca pensamos séria e cuidadosamente sobre o que é que chamamos de “verdade”. Ao mesmo tempo, no entanto, desejamos constantemente “a verdade”. (HEIDEGGER, 2008, p. 26).

É necessário entender em que consiste, de fato, o objeto perscrutado pela protagonista. Cotidianamente, compreende-se a verdade a partir de uma correspondência com a realidade. O verdadeiro se expressa como representação do real, tendo como antípoda a mentira. Sendo assim, ambos se relacionam, respectivamente, com o pólo positivo e negativo do discurso, tendo em vista que tais noções se expressam pela linguagem. Em termos sociais, o homem é instruído a agir sempre na benéfica esfera da verdade, pois é o que lhe confere um status de integridade. Quando se desvia de tal convenção, passa a ser designado de mentiroso e qualquer uma de suas declarações é passível de questionamentos, pois pode tender tanto para o âmbito do real quanto para o da invenção.

Quando se pensa na narrativa em análise, observa-se que a infidelidade do marido faz germinar inúmeras indagações angustiantes, no âmago da protagonista. Ao longo do texto, há uma decomposição da solidez que constituía este matrimônio e a mulher inicia um processo de elucidação da própria existência. Percebe-se que a noção de verdade ultrapassa a ordinária contraposição com a mentira, pois nem tudo o que se revela como real à protagonista se relaciona inversamente com o

falso. O que se apresenta é um intrincado jogo de velamentos e desvelamentos no qual a mulher retira os véus de sua relação conjugal e, concomitantemente, vê que a verdade que criou para a sua vida, não passa de uma ilusão.

Tendo em vista que a noção de verdade é cara à narrativa, entende-se que é fundamental examinar cuidadosamente o termo para que o leitor não se atenha a generalizações. O autor de *Parmênides* indica a contextualização e interpretação da palavra ἀλήθεια, a partir de sua tradução usual e literal, representada, respectivamente, como “verdade” e “desencobrimento”. Uma vez que a transposição das palavras de uma língua para outra não garante a adequação contextual em que é utilizada, o autor recorre ao âmbito social em que se utiliza a ἀλήθεια, com o escopo de desentranhar sua essência primeira. Heidegger propõe uma trilha que segue os vestígios morfológicos e semânticos da verdade, propiciando ao leitor uma escavação de sentidos que conduzam ao esclarecimento de um termo tão vulgarizado.

Inicialmente, o autor de *Zein und Zeit* propõe uma imersão na língua e na cultura grega, visando perquirir as possibilidades semântico-morfológicas da ἀλήθεια. O desmembramento do significante assinala o morfema (α), cujo significado indica privação, supressão e equivale ao prefixo “des-”, existente em língua portuguesa. Além disso, o autor destaca que a transposição do lexema grego para a língua alemã se expressa como *Verbergung*, tendo, no português, o valor de encobrimento. Logo, esta formação permite uma dupla abordagem da palavra: *des-encobrimento* e *des-encobrimento*. Segundo Heidegger, a primeira aponta o caminho do encobrimento, do velado e se apresenta como “ocultamento e dissimulação, como conservação e recusa, como fechamento e preservação originária” (HEIDEGGER, 2008, p. 32). A segunda reforça a negação inerente ao prefixo -des (α) e revela um aspecto de “supressão, superação e aniquilação do encobrimento” (HEIDEGGER, 2008, p. 32).

A compreensão da verdade através do jogo que se instaura entre o prefixo de negação e a noção de encobrimento é fundamental para a presente investigação. Monique finca as bases de sua existência num suposto valor de veridicidade atribuído à vida conjugal. Orgulha-se da devoção ao marido e às filhas, conferindo a estes “tudo aquilo que é”. Contudo, a infidelidade do marido rompe a aparente unidade que a compõe e como a mesma pronuncia, em determinado momento da trama: “Em migalhas o casal exemplar! Sobra um marido que engana a sua mulher e

uma mulher abandonada a quem se mente” (BEAUVOIR, 1986, p. 153). Inicia-se, então, a partir de um primeiro desencobrimento, um processo que se dissemina entre a aniquilação do que está encoberto, o ocultamento e a dissimulação.

Após a revelação da traição, Monique percebe que não há verossimilhança entre a verdade universal que a sociedade dita ao casamento e a verdade que construiu para si, na relação que mantinha com Maurice. O espelho se rompe e, inicialmente, a personagem tenta, sobre o desenho do absoluto, unir os estilhaços na tentativa de resgatar o que não mais retornará à forma unitária. A desilusão se torna o mote que conduzirá a narrativa, uma vez que a cada encobrimento desvelado, um nova realidade se apresenta. A verdade dos fatos desencobre as certezas que Monique construiu. Inicia-se a tensão velamento e desvelamento que permitirá ao leitor confrontar as prescrições de comportamento que a sociedade dita com a liberdade individual dos seres em construírem suas próprias verdades.

Sabe-se que ao longo de muitos anos, e ainda no século XXI, o casamento é um projeto de vida que a sociedade impõe à mulher. Embora as conquistas femininas sejam crescentes a partir da segunda metade do século XX, muitas ainda acreditam que a manutenção do matrimônio depende da dedicação ao marido e aos filhos. A mentalidade patriarcal que por muitos séculos ditou o ordenamento segundo o qual a mulher é feita para casar e servir à família ainda perdura. Simone de Beauvoir apresenta uma personagem que, apesar de viver em uma sociedade em que as mulheres já são livres para trabalhar e se divorciar, mantém a sua existência atrelada a antigos valores. Com o fim de se disponibilizar totalmente para a família, Monique interrompe os estudos e renuncia à vida laboral. Desta forma, atrela sua existência exclusivamente ao matrimônio e à maternidade.

Quando estas estruturas começam a desmoronar, a protagonista percebe que a mãe e mulher perfeitas que acreditava ser têm sua inteireza dissolvida, sua verdade destrocada, dando espaço a uma mulher em pedaços, reduzida ao vazio que se tornou. A revelação do marido inaugura uma tensão fundamental: a dialética entre a verdade e o seu oposto. Heidegger aponta que o diálogo entre ambas é imprescindível. Contudo, vale lembrar que o autor expõe uma perspectiva que não considera o falso como não-verdade.

Segundo o filósofo, a noção de falso é correlata “ao certitudo, que cunha essência da *veritas* desde Descartes”. (HEIDEGGER, 2008, p. 37). A ἀλήθεια remete ao desencobrimento, logo o seu oposto seria o encoberto. A verdade se insere na

tensão com o seu contrário e, por isso, está em situação. Sobre esta questão, destaca-se o trecho do *artigo A estrutura ambivalente da “verdade” a partir de “Sein und Zeit”*, de Daniel S. Toledo, para a Revista *Ética e Filosofia Política*: “Entre velamento e revelamento, a “verdade” se mostra a Heidegger como a delimitação do que vem a ser e do que deixa de ser, ou seja, de tudo aquilo que está sendo enquanto tal.” (TOLEDO, 2007, p.9).

A partir de tais referências, observa-se que a narrativa em questão permite a visualização da dinâmica em que verdade, descobrimento e mentira se inscrevem. Por exemplo, Maurice encobre o seu relacionamento com Noellie, mas o desvela quando Monique o interroga sobre a existência de outra mulher em sua vida. O véu que encobria o relacionamento extraconjugal se desloca para a vida matrimonial. Se o descobrimento por um lado revela a verdade, por outro desvela a mentira.

Além disso, nota-se que a relação com a verdade se apresenta, nesta situação, de forma particular. Quando lhe evidencia o que acontece, o marido se sente mais confortável para exercer a própria liberdade. Uma vez que a esposa decide manter o casamento, apesar do desagrado da situação, é possível acompanhar a trajetória da relação do mesmo com a amante. Inicialmente, só deitavam algumas noites e depois, após concessões da esposa, passam fins de semana juntos e viajam. O desvelamento da verdade lhe permite ser cada vez mais para Noellie e o afasta, progressivamente, de Monique. Durante este processo, também é notório que o homem está mais à vontade para criticar a dedicação extrema que Monique conferiu à família. Os fatos assinalados provam que para o marido há uma relação estreita entre verdade e liberdade.

Por seu turno, à medida que Maurice retira os véus que cobriam sua insatisfação, Monique se encontra mais encoberta na própria história. Ao invés de admitir a realidade e assumir a responsabilidade sobre sua existência, a mulher decide pegar um atalho, agir de má-fé e dissimular uma aceitação do relacionamento entre o marido e a amante. A verdade para ela ganha tons de aprisionamento. Logo, é imprescindível compreender a estratégia que a autora utiliza para demonstrar que a verdade não é algo estático e imutável, mas passível de questionamentos a todo o tempo. A má-fé é a forma pela qual Simone de Beauvoir insere esta dinâmica no texto. Tal estratégia também permite que não se suprima a voz do marido ao longo da desconstrução do matrimônio, que se acompanha do processo de pulverização da protagonista. Consequentemente, as

impressões e lembranças passam a ser mediadas pelo olhar do homem e o leitor não se expõe, apenas, ao ponto de vista da mulher. Isto posto, entende-se que é necessário explorar o conceito existencialista de má-fé, visando a uma melhor compreensão do texto.

O existencialismo entendia por má-fé³⁵ as justificativas que o homem cria para si objetivando explicar a razão pela qual deixa de exercer a própria liberdade. No tratado de ontologia fenomenológica *O Ser e o Nada*, Sartre expõe que a má-fé é uma forma de mentir para si mesmo e, a partir deste ato, o indivíduo “mascara a translucidez da consciência”. O autor também indica que, diferentemente da mentira, cuja estrutura pressupõe um enganador e um enganado, a má-fé “implica por essência, ao contrário, a unidade de uma consciência.” Prossegue afirmando que o homem se utiliza desta estratégia quando pretende “mascarar uma verdade desagradável ou apresentar como verdade um erro agradável (SARTRE, 2011, p. 92). Torna-se claro que Monique o faz porquanto só não aceita o interesse do marido por outra mulher ao nível da aparência.

Monique começa a tecer a rede de má-fé quando pede conselho a Isabelle, amiga que mantinha em seu próprio matrimônio uma relação de liberdade (e não de fidelidade). Sabe-se que a protagonista consulta esta mulher tão somente porque lhe dirá aquilo que deseja e necessita ouvir: “Aconselhou-me paciência”. Com efeito, Isabelle convence Monique de que, após alguns anos de casamento, os homens naturalmente buscam aventuras, acrescentando que para superar a situação é preciso que a mulher “seja compreensiva e alegre, sobretudo seja amiga”. (BEAUVOIR, 1986, p.125). Quando busca essa interlocução, a protagonista já está ciente da resposta que irá receber. Age apenas em função do irresistível desejo de ouvi-la, enunciada por outra pessoa, num claro diálogo com Sartre, ao refletir sobre escolhas e engajamento: “Mas se você procura aconselhar-se com um padre, por exemplo, já sabe, no fundo, o que ele iria lhe aconselhar (SARTRE, 2010, p. 45).

Monique decide manter o casamento e permite que o marido prossiga em sua relação com Noellie. Apesar do dissabor que experimenta, resolve simular um bem-estar para reconquistá-lo ou para não ser obrigada a um desnecessário desgaste de energia que, forçosamente, requereria a mudança do *statu quo*. Numa passagem posterior, a personagem afirma “Foi necessário que me enganasse para que

³⁵ Atitude que consiste em negar o fato de que o olhar que lançam sobre cada um de nós não nos torna responsáveis pelo que fazemos, com vistas a mascarar nossa angústia e responsabilidade.

ressucitássemos as noitadas de nossa juventude”. Entretanto, conforme dito, de forma oposta à mentira, a má-fé não supõe a existência do outro e, por isso, como esclarece Sartre, a consciência se afeta a si mesma de má-fé (SARTRE, 2011, p. 94).

Percebe-se que, ao longo da narrativa, a protagonista se enforca nas correntes que cria para si, na tentativa de se atar a um simulacro de realidade. O indivíduo fracassa em seu projeto quando simultaneamente se apresenta como enganador e enganado, numa situação de velamento e desvelamento. O filósofo francês justifica o malogro com as seguintes palavras:

A mentira retrocede e desmorona ante o olhar; fica arruinada, por trás, pela própria consciência de mentir-me, que se constitui implacavelmente mais aquém de meu projeto como sendo sua condição mesma. Trata-se de um fenômeno evanescente, que só existe na e por sua própria distinção (SARTRE, 2011, p. 95).

Verifica-se uma oscilação constante entre o sentimento de superioridade feminina, com tons de suposta liberdade, pelo viés da dissimulação de Monique e o incômodo embaraçoso de não suportar a situação a que se submeteu. Há passagens em que a dualidade enganador-enganado é latente. Por exemplo, a mulher reage mal quando Maurice lhe diz que passaria a noite com Noellie. Entretanto, quando o marido lhe cobra coerência em sua decisão, ao pronunciar a frase “- Pois se você aceita essa história, deixe-me vivê-la corretamente”, a protagonista prontamente retoma a máscara forjada pela dissimulação enganadora e pensa “Terminei cedendo. Pois adotei uma atitude conciliadora, compreensiva, devo cingir-me a ela” (BEAUVOIR, 1986, p.130).

Outro aspecto que pode ser observado com base na má-fé é a possibilidade de os indivíduos se alternarem entre a facticidade e a transcendência. Jean-Paul Sartre entende que no momento em que o homem mente para si não pretende coordenar ou sintetizar ambos os conceitos, mas afirmar a identidade de cada um, enquanto propriedade humana. A partir de uma duplicação não correlata do que se apresenta na realidade, os indivíduos são capazes de ser não apenas o que são, mas também aquilo que não são. Passemos às palavras do intelectual francês:

Nota-se, de fato, o uso que a má-fé pode fazer desses juízos tendentes a estabelecer que eu não sou o que sou. Se não fosse o que sou, poderia, por exemplo, encarar seriamente a crítica que me fazem, interrogar-me com escrupulo e talvez me visse forçado a reconhecer sua verdade. Mas, precisamente, pela transcendência, escapo a tudo que sou. [...] Estou em um plano onde nenhuma

crítica pode me atingir, pois o que verdadeiramente sou é minha transcendência: fujo, me liberto, deixo meus andrajos nas mãos de meu censor. Só que a ambiguidade necessária à má-fé advém da afirmação que sou minha transcendência à maneira de ser da coisa. E só assim, de fato, posso me sentir livre da censura. (SARTRE, 2011, p. 103).

O trecho indica que, enquanto característica da má-fé, a transcendência possibilita que o indivíduo se desloque continuamente entre o que é e o que gostaria que correspondesse sua realidade. Talvez, a representação mais consistente desse conceito se explicita na dramaturgia sartriana, por intermédio do personagem Garcin, na peça *Entre quatro paredes*. Após a morte, o desertor covarde tenta, desesperadamente, lograr êxito em convencer as demais personagens de que, em vida, fora um herói. Entretanto, sua estratégia, evidentemente, fracassa, já que para Sartre:

O homem será inicialmente o que ele tiver projetado ser e não o que ele deseja ser. O que entendemos comumente por querer é uma decisão consciente e que é, para a maioria de nós, posterior ao que ele fez de si mesmo. Posso desejar aderir a um partido, escrever um livro, me casar, isso tudo é somente uma manifestação de uma escolha mais original, mais espontânea do que aquilo que chamamos vontade. Mas, se, de fato, a existência precede a essência, o homem é responsável pelo que é. Assim, a primeira premissa do existencialismo busca fazer todo homem assumir o que ele é e lançar sobre ele a total responsabilidade de sua existência. (SARTRE, 2010, p. 31).

Apesar da aparente aceitação do relacionamento entre Maurice e Noellie, Monique demonstra um descontentamento que se desvela, progressivamente, ao longo da estória. De modo diferente da efemeridade que esperava, Monique percebe que Maurice está cada vez mais próximo da amante. Ainda que aja de forma compreensiva e indiferente – transcendência que a retira do confronto com a situação – a personagem não consegue alterar a facticidade e, por isso, começa a questionar a estratégia adotada, em outros termos, a má-fé. Há uma passagem que ilustra a ambigüidade inerente à situação em que a protagonista se encontra: “Não sei como a derrotarei: se é fingindo ceder ou resistindo” (BEAUVOIR, 1986, p.138).

Se não se importasse com a situação, Monique não se questionaria tanto a respeito das atitudes do marido. Diversas vezes o texto é permeado por cenas que a mulher cria, indicando diálogos ou ações entre o marido e a outra: “visualizava imagens: o olhar, o sorriso de Maurice para Noellie.”(p. 124); “Estão de pijamas, bebem café, sorriem um ao outro...” (p. 131); “Maurice pode estar contando nossa conversa a Noellie” (p. 137); “o que eles fazem, o que se dizem, onde estão, como

se olham” (p. 140). É notório o mal-estar que a inunda, comprovando, mais uma vez, que a aceitação é um ato aparente de transcendência de Monique.

Ela não se sente confortável diante da realidade, mas para não perder o marido, sendo forçada a ver a ilusória imagem que criou para si destruída, finge aceitar tudo em busca da retomada de um tempo que não mais existirá. A temporalidade no texto, por sua vez, não é linear. O leitor é frequentemente lançado nas três dimensões temporais da protagonista. O passado é o ideal que Monique deseja resgatar, o presente é uma teia de ilusões crescente e o futuro se revela a promessa de uma redenção. As dimensões temporais são fragmentárias e, conforme esclarece Walter Benjamin, uma vez que são pequenas partes que constituem o todo, são repletas de significação. A realidade temporal fragmentada apresentada pelo discurso das personagens permite que o leitor não se renda facilmente à visão da narradora, construindo seu próprio caminho de interpretação.

Para Monique, o passado é uma válvula de escape, seja pela memória, seja por fotos. Quando deseja fugir da ilusão que cria para assumir o seu eu, sem o incômodo que lhe traz o presente, Monique vasculha o tempo em que a sua existência bastava ao marido. O verbo em primeira pessoa revela o desejo de resgate de uma situação em que a mesma não se encontra mais: “...Procurei refúgio em nosso passado [...] Decerto, as lembranças mais distantes parecem mais belas” (p.140 e 141). Observa-se que, enquanto dimensão não mais existente, o passado se transforma numa possibilidade de recriação do presente vivenciado outrora a partir de impressões que são relevantes ao ser, na atualidade.

A evocação de um tempo perdido também pode ser analisada sob o prisma do pertencimento. Ainda nas sendas de *O Ser e o Nada*, pode-se dizer que o homem, enquanto ser individual, tem um passado. Denomina-se esta ordem como passado particular que difere do passado universal, cuja abrangência engloba toda a humanidade. A personagem principal encontra abrigo na história que construiu com o marido. *Ter* um passado com Maurice lhe assegura a existência de um momento em que não há a possibilidade de inserção de outros indivíduos. Ainda que veja o marido cada vez mais distante, ninguém poderá lhe roubar as lembranças e, por isso, Monique se refugia em recordações.

Contudo, é necessário lembrar que o homem existe em situação e, embora capacitado a rememorar, não está apto a inserir o passado no presente. De acordo com Jean-Paul Sartre, “o passado pode decerto infestar o presente, mas não pode

sê-lo” (SARTRE, 2011, p.165). Isso ocorre porque toda realidade humana é projeto transcendente e pura prospecção do para-si. Por mais que a mulher desiludida resgate o passado para iluminar o presente que lhe desagrada, não há qualquer possibilidade de transposição ou sobreposição temporal. A tentativa de reviver com o marido situações que marcaram tempos anteriores é frequente e são momentos ilusórios em que a mulher se deleita em migalhas de felicidade, tentando usufruir um pouco do conforto inerte, congelado pela petrificação do em-si.

Em algum instante, a mulher perceberá, necessariamente, que tal tentativa é vã. Em determinada parte da trama, Maurice entra em acordo com a amante que passará o fim de semana com a esposa. Monique revela o êxtase escorregadiço daquele momento fugaz, com as seguintes palavras: “Aquilo se parecia tanto com o passado: chegava quase a crer que o passado iria renascer desta semelhança.” (BEAUVOIR, 1986, p.149). Ambos ficam no hotel em que tinham se hospedado há vinte anos, mas a mulher reconhece que, com exceção do espaço, nada mais era igual a antes. As lembranças não são suficientes para conferir materialidade às imagens vivificadas pela memória:

Nós ficamos no mesmo hotel de há vinte anos e, talvez, em outro andar, no mesmo quarto. Eu me deitei primeiro e fiquei a olhá-lo, metido em seu pijama azul, indo e vindo descalço sobre o tapete gasto. Não parecia nem contente nem triste. E a lembrança me cegou: imagem cem vezes evocada, mas não gasta, brilhando de frescura: Maurice descalço sobre este tapete, caminhando, vestindo um pijama preto. Levantara a gola e suas pontas enquadravam seu rosto. Falava a torto e a direito com uma excitação infantil. Compreendi que viera na esperança de encontrar esse homem perdido de paixão. Há anos e anos que não o encontro, mas a sua lembrança se superpõe como um véu diáfano sobre as outras visões que tenho dele. Esta noite, precisamente, porque o quadro era o mesmo, ao contato de carne e osso que fumava um cigarro, a velha imagem esfarelou-se em poeira. Tive uma revelação fulminante: o tempo passa. (BEAUVOIR, 1986, p. 150).

Em oposição ao passado que oferece conforto, o presente se revela embaraçoso e descabido. Uma vez que atua a partir de má-fé, a personagem principal se encontra atada à máscara que cria para si. Ao mesmo tempo que o presente é para Monique, ele também *não é*, posto que suas escolhas não são livres, não refletindo, por conseguinte, sua vontade. Um aspecto que o autor de *O Ser e o Nada* ressalta é a correlação da presença a algo ou a alguém. Segundo o filósofo, os seres são copresentes, ou seja, a presença “é uma relação interna do ser que está presente com os seres aos quais está presente” (SARTRE, 2011, p. 174). A noção temporal acontece, portanto, através de conexões com o outro.

A projeção de Monique num ser que ela não é conduz à duplicidade que culmina com a repressão da própria liberdade para atender as expectativas que cria para si. Constantemente, há um conflito entre aquilo que Monique é e o que ela acredita ser. O olhar do outro se torna fundamental para balizar as suas escolhas. O estado de vigilância é corolário da má-fé e faz com que as atitudes sejam mediadas pela representação, tal como a mesma admite: “tenho que aprender a me controlar, a me policiar, mas está tão pouco em minha natureza! Eu era espontânea, transparente e serena, enquanto que hoje, tenho o coração cheio de ansiedade e rancor”. (BEAUVOIR, 1986, p.168).

Como instância temporal que ainda *não é* o futuro é pura projeção. Não há soluções no passado, mas resta a Monique a crença de que a renúncia do *eu* inscrita no presente, terá uma recompensa no tempo que há de vir. O passado e o futuro têm em comum a não-presença. Na qualidade de nada são facilmente fantasiáveis, cada um a seu modo. Uma vez que *já foi*, o passado é compreendido a partir de um ponto de vista parcial, ou seja, é abordado por fatos que interessam ao sujeito. Todavia, marcado por escolhas já efetuadas, pelos jogos já feitos, pelos dados já lançados, não ostenta no seu âmago o espaço aberto do devir. O futuro, por sua vez, ainda *não é*. Pura prospecção, permite que o sujeito idealize o mesmo tal como o deseja.

A semelhança entre o passado e o futuro, enquanto tempos que se apresentam como simulacro, não passa imune ao crivo do olhar vesgamente privilegiado de Sartre, em seu ensaio de ontologia fenomenológica:

O passado é, com efeito, o ser que sou fora de mim, mas o ser que sou sem possibilidade de não sê-lo. É o que denominamos: ser seu passado *detrás* de si. O Futuro tenho-de-ser, ao contrário, é de tal ordem em seu ser que somente posso sê-lo: porque a minha liberdade o corrói em seu ser por debaixo. (SARTRE, 2011, p.183).

A protagonista de *A Mulher Desiludida* incumbe ao porvir o resgate do seu casamento. No entanto, deve-se lembrar que, como ser em construção, o futuro nada mais é do que o resultado das escolhas do indivíduo no presente. Não há um determinismo capaz de ditar o que acontecerá, mas Monique, influenciada pelo que a sociedade patriarcal preconiza, entende que a relação de Maurice com Noellie é um caso a ser superado. Inicialmente, a protagonista acredita que manter o casamento e admitir os encontros do marido com a amante lhe garantirão um futuro

livre deste presente eivado de vicissitudes. Aconselhada por Isabelle e mergulhada na má-fe, Monique decide creditar ao porvir melhores momentos: “Certamente, ele cansará bem cedo. O que dá sabor a esse gênero de coisas é a novidade. O tempo trabalha contra Noellie”. Contudo, o passar do tempo e a não realização de suas expectativas gera uma angústia diante de um futuro que tão somente as escolhas livres irão determinar.

4. Anestesia do corpo: vida na literatura

Olhos que vêem por baixo de lentes o metal das balas e as cores de um quadro. Ouvidos que escutam o choro do homem e os acordes da canção. Nariz que se tampa diante dos fedores do mundo e respira o belo odor das flores primaverais. Papilas que degustam anfetaminas de ilusões e os cafés aromatizados de Paris. Tato que traduz o abraço do adeus e acaricia a fronte do amado. Na correnteza do mundo cada um se esconde como pode, seja num submarino negro ou na fantasia de um "yellow submarine".

(Marcelle Leal)

Ao longo desse estudo, discutimos a forma pela qual a reflexão brota da nascente literária de Simone de Beauvoir sem prejudicar o seu projeto estético. Com o fim de estruturar a exposição, de forma didática, defendemos a ficção produzida por filósofos existencialistas, exploramos a Estética da Recepção para compreender a dinâmica inerente ao processo de leitura, analisamos uma das narrativas da autora enquanto *corpus* sobre o qual se assentam as discussões que permeiam a presente investigação. Entretanto, ainda restam perguntas: Como fazer da literatura um meio de transformação numa sociedade em que nada mais choca? Como alcançar a sensibilidade das pessoas através da arte quando diariamente os jornais noticiam violências cruéis contra mulheres?

É possível que ao término da leitura do capítulo anterior o leitor questione: por que Simone de Beauvoir retrata o casamento de uma forma tão pessimista? Não seria mais fácil falar de uma mulher independente dos laços conjugais do que mostrar a degradação progressiva de uma personagem dentro do matrimônio? Conforme vimos em *O olhar além das palavras*, diversas são as formas que um autor tem à disposição para expressar suas idéias. Cabe ao leitor questionar a razão pela qual o escritor escolhe uma maneira em detrimento de outras. Em *Anestesia no corpo, vida na literatura* lançaremos algumas provocações visando ao entendimento destas perguntas. Como se sabe, nunca chegaremos a uma resposta conclusiva. Portanto, resta-nos empreender a busca, ratificando a máxima de Clarice Lispector, explicitada em *A Hora da Estrela*: "enquanto eu tiver perguntas e não houver respostas, continuarei a escrever". (LISPECTOR, 1995, p. 15)

Eis a tarefa do presente capítulo: compreender a contribuição de um discurso estético tão angustiante como *A Mulher Desiludida*, na qualidade de obra que se insere no âmbito das lutas femininas. Para tal, inicio a exposição a partir da primeira estrofe do poema *Acordar, viver*, de Carlos Drummond de Andrade:

Como acordar sem sofrimento?
 Recomeçar sem horror?
 O sono transportou-me
 àquele reino onde não existe vida
 e eu quedo inerte sem paixão. (DRUMMOND, 2002, p. 1394).

O expoente poeta brasileiro nos instiga a pensar sobre o estado letárgico em que nos encontramos. A sociedade de consumo nos embala no berço da modernidade. Atraente como o canto das sereias, carrega-nos pouco a pouco para suas águas mais profundas. Poucos são os que resistem e podem ver a imensidão de corpos inertes boiando no mais raso do mar de ilusões. O sofrimento diante desta realidade é inevitável, mas apenas o despertar brusco consegue nos resgatar do pesadelo no qual estamos inseridos.

Desde a substituição do suor pelo metal, com o advento da Revolução Industrial, o homem se curva ao poder da mercadoria. O interesse permeia as relações humanas enquanto o lucro rege o mundo. Tudo é comercializável e a generosidade gera estranhamento. O poder se associa ao consumo, por isso a aparência ganha destaque. Em *A Sociedade do Espetáculo*, Guy Debord ressalta que nesta nova concepção de sociedade há uma troca do vivido pelo representado, como se expõe nas linhas a seguir:

A primeira fase da dominação da economia sobre a vida social levou, na definição de toda a realização humana, a uma evidente degradação do ser em ter. A fase presente da ocupação total da vida social em busca da acumulação de resultados econômicos conduz a uma busca generalizada do ter e do parecer, de forma que todo o «ter» efetivo perde o seu prestígio imediato e a sua função última. Assim, toda a realidade individual se tornou social e diretamente dependente do poderio social obtido. Somente naquilo que ela não é, lhe é permitido aparecer. (DEBORD, 1997, p.13).

Jean Baudrillard é outro teórico de destaque na análise da sociedade de consumo. Atento às estratégias do mercado, o autor dissecou o processo de reificação humana. A felicidade se inscreve como justificativa para o discurso da necessidade, a propaganda é a responsável por assediar os indivíduos em direção ao mercado, o *mass media* espetaculariza os produtos e as pessoas sob um ponto

de vista hegemônico. Esta concatenação mercadológica resulta na alienação de homens cuja existência se efetiva apenas na produção e acumulação de bens e representação de aparências:

É legítimo, portanto, afirma que a era do consumo , em virtude de constituir o remate histórico de todo o processo de produtividade acelerada sob o signo do capital, surge igualmente como a era da alienação radical. Generalizou-se a lógica da mercadoria, que regula hoje não só os processos de trabalho e os produtos materiais, mas a cultura inteira, a sexualidade, as relações humanas e os próprios fantasmas e pulsões individuais. Tudo foi reassumido por esta lógica, não apenas no sentido de que todas as funções, todas as necessidades se encontram objetivadas e manipuladas em torno do lucro, mas ainda no sentido mais profundo de que é espetacularizado, que dizer, evocado, provocado, orquestrado em imagens, signos, em modelos consumíveis. (BAUDRILLARD, 1995, p.205)

Ainda que escrito na década de setenta do século passado, o texto evidencia processos que se assemelham aos atuais. As tecnologias mudam com o tempo, mas o *modus operandi* da sociedade do capital não diverge muito, na sua fundamentação. Outra característica que distingue o pensamento do autor é a análise sobre como o mercado de consumo é determinante na definição do *locus* feminino. Embora expresso por uma ótica masculina, verificamos que a sociedade de consumo contribui para a manutenção dos valores patriarcais. Além disso, o sociólogo chama atenção para procedimentos de mercantilização da mulher:

O convite à complacência³⁶ exerce-se especialmente sobre as mulheres. Tal pressão exercida sobre as mulheres realiza-se através do mito da Mulher. Isto é, da Mulher como modelo coletivo e cultural de complacência. Évelyne Sullerot diz bem “Vende-se a mulher à mulher...ao pensar que ela olha pela higiene e se perfuma, se veste, em suma, se *cria*, a mulher consome-se”. Está de acordo com a lógica do sistema: não é só a relação com os outros mas também a relação consigo mesmo que se transforma em relação *consumida*. Não se confunda, porém, o que dizemos com o fato de agradar a si mesmo em virtude das qualidades reais de beleza, de encanto e de gosto, etc. Não é essa a questão; em tal caso, não há consumo. Existe a relação espontânea e natural. O consumo define-se sempre pela substituição da relação espontânea mediatizada por meio de um sistema de signos. A propósito, se a mulher se consome é porque a sua relação se encontra objetiva e alimentada por signos, signos estes que constituem o Modelo Feminino que, por sua vez, surge como o verdadeiro objeto de consumo. (BAUDRILLARD, 1995, p. 96)

Numa sociedade em que o ter reina sobre o ser, expressar-se esteticamente é uma tarefa árdua. Diferentemente dos cegos de Saramago, desprovidos de apenas um sentido, os herdeiros da era do consumo estão totalmente anestesiados. Independentemente da origem, todos testemunham um tipo de guerra: local, regional, nacional ou transnacional. Participam de um exército de máquinas

³⁶ O indivíduo é, de todos os lados, convidado a deleitar-se, a comprazer-se. Depreende-se que é agradando a si mesmo que se tem todas as possibilidades de agradar aos outros. (BAUDRILLARD, 1995, p. 96).

comandadas pelo capital. Não se sensibilizam com as mazelas alheias por terem perdido a dimensão mínima da alteridade. Promover a *aesthesis* no mundo moderno se apresenta, então, como um desafio inquebrantável à qualidade do sensível, tanto quanto levar o jazz de John Coltrane a surdos, o odor de flores a indivíduos com anosmia ou a beleza do mar a cegos-surdos.

O pensamento de Theodor Adorno se atualiza diante da realidade em que vivemos. O questionamento chave da Teoria Estética sobre a possibilidade de se produzir arte depois de Auschwitz lhe confere características de perenidade. A sociedade crítica refaz a pergunta adorniana constantemente: como pensar arte depois da alienação através dos meios digitais? Como se aprofundar em temas num período em que *memes*³⁷ chamam mais atenção pública do que a fome que assola o mundo? Como falar de sensibilidade em um momento em que há uma banalização das atrocidades que um ser humano comete contra o outro? O término da Segunda Guerra Mundial não corresponde ao fim da era dos extermínios.

A obra de arte não escapou imune à lógica capitalista. Em texto que trata das relações entre a arte e a modernidade, Walter Benjamin evidencia a reprodutibilidade técnica como supressora da aura da arte. Isto é, na medida em que o original se desdobra numa infinidade de cópias, perde-se a unicidade do objeto artístico ou como o autor afirma “o aqui e agora da obra de arte” (BENJAMIN, 1994, p. 167). O filósofo alemão entende a vulgarização da produção artística como um marco para a sua democratização:

Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. (BENJAMIN, 1994, p. 168 – 169)

Contudo, é importante notar que nem todos os teóricos da escola de Frankfurt concordam com a visão otimista de Benjamin sobre a reprodutibilidade técnica. Theodor Adorno, por exemplo, é cético a respeito da popularização da arte. O autor de *Indústria Cultural e Sociedade* convoca o leitor a pensar na manipulação do conteúdo que chega ao grande público. Uma vez que o original é acessível apenas às elites, só há reprodutibilidade daquilo que interessa à classe superior. Logo, o processo de reprodução culmina num processo de dominação das massas:

³⁷ Conceitos que se espalham via internet.

Distinções enfáticas, como entre filmes de classe A e B, ou entre histórias em revistas de diferentes preços, não são tão fundadas na realidade, quanto, antes, servem para classificar e organizar os consumidores a fim de padronizá-los. Para todos alguma coisa é prevista, a fim de que nenhum possa escapar; as diferenças vêm cunhadas e difundidas artificialmente. O fato de oferecer ao público uma hierarquia de qualidades em série serve somente à quantificação mais completa, cada um deve se comportar, por assim dizer, espontaneamente, segundo o seu nível, determinado a priori por índices estatísticos, e dirigir-se à categoria de produtos de massa que foi preparada para o seu tipo. Reduzido a material estatístico, os consumidores são divididos, no mapa geográfico dos escritórios técnicos (que praticamente não se diferenciam mais dos de propaganda), em grupos de renda. (ADORNO, 2002, p. 7).

Apesar das diferenças, ambos os teóricos convergem na crítica à mercantilização da arte. Seja em sua reproduzibilidade, seja em sua manipulação, o objeto artístico já está incorporado na dinâmica do mercado capitalista. As premiações sempre tão contestadas no tapete vermelho de Hollywood, o ranking *Billboard*³⁸ das músicas mais tocadas nas rádios e a estante dos livros mais vendidos nas grandes redes de livrarias são apenas algumas mostras dos rótulos e padronizações da indústria cultural. Concomitantemente, verifica-se uma grande quantidade de obras de suma importância para a literatura mundial esgotadas³⁹. Os poucos exemplares garimpados em sebos são disputados a preços exorbitantes.

Em tempos sombrios é fundamental que se desenvolva um pensamento crítico-literário, trazendo para o debate textos capazes de romper o gelo que anestesia a sensibilidade humana. Nessa via, Theodor Adorno evoca a arte como um veículo de desconforto, passível de nos retirar do mundo da “felicidade artificial”, características da sociedade moderna. O objeto artístico perde a inocência da fruição burguesa, nega o *status* do belo e incorpora as verdades do mundo sem qualquer maquiagem:

Numa época de crueldade inconcebível talvez só a arte pode satisfazer a reflexão hegeliana que Brecht escolheu para divisa: a verdade é concreta. O tema hegeliano da arte como consciência da infelicidade⁴⁰ confirmou-se para lá de tudo o que ele podia imaginar. [...] Ao exprimir a infelicidade pela identificação, antecipa a sua perda de poder; isto, e não a fotografia da infelicidade nem a falsa beatitude, circunscreve a posição de uma arte atual autêntica relativamente à objetividade entenebrecida. (ADORNO, 2008, p. 38 - 39).

Numa época em que é crescente a desvalorização do conhecimento, pensar parece fora de moda. Há uma apatia intelectual diante dos grandes desafios do mundo. A fuga está na indústria do entretenimento e a dor ganha tons de espetáculo

³⁸ Revista norte-americana especializada na indústria musical.

³⁹ Vale dizer que grande parte das obras de Simone de Beauvoir traduzidas para o português está esgotada.

⁴⁰ Segundo Hegel a Arte concilia Ideia e Forma de acordo com as características de cada sociedade. Há uma conexão entre a aparência e a essência, ou seja, a arte apresenta uma verdade de um momento da história universal. Entretanto, na modernidade, com o advento da racionalização do mundo, a sensibilidade se perde. A arte não consegue conceber por si as necessidades do espírito, que agora é regido pela razão. (HEGEL, 1999).

na capa dos jornais. Corpos e lixo se amontoam desordenadamente nas ruas enquanto desfrutamos, indiferentes, nosso solipsismo, ouvindo a música favorita, num fone de ouvido. A produção artística, tão questionada por sua passividade, pode ser uma das chaves a abrir a porta para que a “realidade humana” reflita sobre a própria situação existencial. Entretanto, este papel só cumpre “a arte que dá testemunho do que o véu oculta”. (Adorno, 2008, p. 17)

Como expressão de Arte, a Literatura pode se revelar um instrumento de transformação. Em *A Parte do Fogo*, ensaio sobre Gide, Maurice Blanchot associa a atividade literária a um exercício de desvelamento, que se dá não apenas no âmbito do texto, mas também daquele que o produz. No que tange à experiência, escrever é um ato reflexivo, no qual a ação e o agente se transformam mutuamente. Ressalto as palavras de Blanchot:

A Literatura é uma atividade pela qual aquele que nela se esforça não tende apenas a produzir obras belas, interessantes, instrutivas, mas a se pôr à prova totalmente, não a se contar, a se expressar, nem mesmo a se descobrir, mas a prosseguir uma experiência em que será posto a descoberto, em relação a ele e ao mundo que é o seu, o sentido da condição humana por inteiro (BLANCHOT, 1997, p. 209).

Simone de Beauvoir é um exemplo de combate através das letras. O engajamento da autora na luta pela igualdade de gêneros está presente em grande parte de suas obras. A ficção, por exemplo, revela os bastidores do mundo de glamour no qual o feminino é inserido. A autora dá voz às frustrações encobertas pelos belos sorrisos. O príncipe encantado, o modelo de corpo *Barbie*, o casamento burguês, entre tantas outras “perfeições”, são apenas a pedra-sabão onde são esculpidas, literária e filosoficamente, as faces reais desses simulacros. Consistem numa matéria fétida e sem espírito que tenta manter as aparências no formol das representações.

Acredita-se que na medida em que a ficção de Beauvoir desconstrói o mundo de fantasias criado para a mulher, desde a sua infância, possibilita que a sua leitora se depare com a impotência decadente destes valores, tornando-se um ser crítico da própria condição. Ainda no século XXI, verifica-se uma aceitação passiva dos papéis que lhe atribuem: mãe, esposa e responsável pela casa. A sociedade de consumo e os valores patriarcais embalam os ideais nos quais adormecem. Para ser a mulher, o ser do sexo feminino deve: ser sempre jovem e sexy, ter um relacionamento afetivo, querer ou ser mãe, ser bem-sucedida profissionalmente, ser

responsável pela organização do lar e pela educação dos filhos, entre tantas outras exigências. *A Mulher Desiludida* denuncia que não será o beijo do príncipe encantado o motor de suas ações, mas suas próprias escolhas livres e soberanas, ditadas pelo ser *para-si* que ela encarna.

A sociedade do espetáculo assume a forma de propagação dos valores machistas. Reitera-se, assim, uma das discussões de *O Segundo Sexo*, que afirma ser o feminino uma categoria construída discursivamente. Desde os primeiros passos, a indústria – representada por campanhas publicitárias – dita a tonalidade que deverá agradar as meninas: o rosa que colore a vida reinará nos seus trajes, as bonecas e os utensílios domésticos lhe servirão de diversão, os filmes hollywoodianos atestam a felicidade circunscrita no amor monogâmico com um homem bonito e rico que a fará feliz para sempre. As amarras repressoras da liberdade feminina ganham força na era apolínea de hipervalorização da aparência.

Inverte-se então a questão: há espaço para a depreciação da mulher após o acesso de todos a uma teoria, a uma arte, que instigue constantemente o combate dos determinismos que definem o feminino? Acredita-se na possibilidade de a literatura resgatar as mulheres da alienação. Contudo, à luz das teorias de Adorno, devemos lembrar a necessidade de o objeto artístico abordar o lado mais obscuro do mundo cor de rosa para confrontar as mulheres com a sua real situação. Se a literatura é produzida e recebida como mera mensageira de um *happy end* ideal, bem afeito aos moldes de uma vertente clássica do romantismo, não cumpre sua tarefa de instrumento crítico da realidade.

Em *A Mulher Desiludida*, por exemplo, o drama da protagonista é angustiante. O leitor clama pela liberdade de Monique, mas a personagem opta por se enredar nas sendas da má-fé. A narrativa não é vasta na quantidade de personagens e tampouco de situações, principalmente quando se compara às demais obras literárias da escritora. O enredo aborda uma tensão ficcional linear: as desilusões da mulher sobre o casamento, sob diferentes perspectivas. Cada fantasia criada pela personagem é paulatinamente derrubada pela realidade. Progressivamente, o conto de fadas, no qual o casamento burguês finca suas bases, se desconstrói, dando

lugar ao desencanto. A narrativa condensa o quanto “as mulheres se deixam explorar em nome do amor”⁴¹.

Simone de Beauvoir era consciente de seu papel enquanto escritora. Como demonstramos no segundo capítulo, quando questionada se preferiria entrar na história como filósofa ou escritora, escolheu o segundo ofício. Não há um desenvolvimento analítico deste tópico, mas apesar de menos reconhecida pela sua arte, a autora certamente conhecia a artilharia pesada de sua literatura. Assim como Adorno defende uma arte que movimente pelo incômodo, o Castor se engaja em fazer uma literatura cujo desenlace não seja um final feliz. Há conflitos angustiantes com personagens encarceradas em casamentos arruinados, reprimidas por imposições religiosas e frustradas por uma aceitação cega dos destinos designados por suas famílias.

Essas características conferem à obra ficcional da escritora matizes de reflexão tão consistentes quanto os que se desenvolvem em seus ensaios. Não há imposição de teses, mas a defesa de idéias, sustentadas por uma argumentação filosófica contundente. O engajamento de Simone de Beauvoir expresso na ficção não pretende ser um manual de conduta feminina, objetivando os processos de emancipação. *A Mulher Desiludida* ganha nuances diferentes quando é lida por uma senhora religiosa de educação tradicional ou por uma jovem atéia revolucionária, já que a recepção do leitor está condicionada por sua vivência. Talvez a primeira se solidarize com Monique uma vez que a personagem fez o possível para não dissolver o elo sagrado do casamento. Por sua vez, é possível que a segunda se revolte com a atitude passiva da protagonista e torça para que ao fim do conto ela assuma a posição de mulher independente.

Ainda que a autora pregue a liberdade feminina em relação ao casamento e ao matrimônio, não significa que estes ideais se sobreponham à obra. É inegável a clareza da narrativa na exposição do casamento e da maternidade como um instrumento de dependência emocional da mulher. Monique admite o vazio de sua existência sem o marido: “escolheu para me abandonar, o momento em que não tinha mais minhas filhas.” (BEAUVOIR, 1986, p. 182). Simone de Beauvoir oferece

⁴¹ BEAUVOIR, Simone. *Simone de Beauvoir hoje*. [1986]. Rio de Janeiro: Simone de Beauvoir. Entrevista concedida a Alice Schwarzer. (p.17). Quando profere esta frase, Simone de Beauvoir não se refere à narrativa *A Mulher Desiludida*. O uso se justifica pela elucidação da frase à temática da obra.

uma literatura que se contrapõe ao cânone cujas bases estão na resolução do problema e no final feliz.

A visão dominante do casamento como uma instituição perfeita molda o pensamento de muitas mulheres. A protagonista da narrativa em análise expressa a sua desilusão por não corresponder mais aos valores aprovados e invejados socialmente. Em determinado momento da trama, acompanha o marido em um coquetel no qual estariam presentes amigos do casal, estando consciente do escrutínio do olhar dos outros incidindo sobre o seu relacionamento. Por isso, lastima a sua condição. Legitima-se através do olhar do outro a expectativa sobre o comportamento desta mulher com relação à infidelidade do marido:

Eu fui tão orgulhosa de nosso casamento perfeito: um casal modelo. Nós demonstrávamos que um amor pode durar sem diminuir. Quantas vezes me vi campeã de fidelidade integral! Em migalhas o casal exemplar! Sobra um marido que engana sua mulher e uma mulher abandonada a quem se mente...(BEAUVOIR, 1986, p. 153)

A Mulher Desiludida é uma possibilidade de ver o teatro do casamento em seus bastidores. Não há um apelo moral que dite às mulheres: *Casem!* ou *Não casem!* Em sua parte conclusiva, como vimos no capítulo *Os ecos de Simone de Beauvoir*, a escritora não encerra a protagonista em um final determinado. Não sabemos se Monique foi feliz ou triste sem o marido. Cabe ao leitor utilizar o silêncio da autora para delinear o futuro desta mulher.

Simone de Beauvoir permite àquele que se debruça sobre a sua obra refletir sobre o feminino por um viés diferente do discurso tradicional. É notória a importância da autora para o reconhecimento dos confrontos experimentados pelas mulheres burguesas de sua época. Os valores tradicionais se chocam com os lemas da emancipação. Muitas ainda estão atadas aos comportamentos patriarcais seguidos por suas mães e avós. Entretanto, aos poucos este cenário começa a mudar.

Uma estatística do IBGE⁴² sobre Registro Civil mostra um aumento de 45,6% no número de divórcios entre os anos de 2010 e 2011. Este índice foi divulgado pelo jornal *O Globo* no final de 2012⁴³. A menção a esta reportagem não evidenciará os dados em questão, mas apenas os comentários dos leitores sobre o tema. Entre

⁴² Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)

⁴³ Site do jornal *O Globo*, www.oglobo.globo.com, acessado em 19/12/2012.

treze opiniões, destaco duas, redigidas por homens, demonstrando que vivemos uma época em que os antigos e novos valores ainda estão mesclados:

Homem 1 (17/12/12 - 21:25)

O aumento absurdo de casos de divórcios no Brasil está diretamente relacionado com a crise moral que se abateu sobre a sociedade Brasileira nesta última década. Não seria nenhum exagero [sic] afirmar-se que o país vivencia um processo de falência [sic] de suas instituições, a começar pelo casamento. Acho que nossa mídia televisiva tem grande parcela de responsabilidade neste aspecto. Ocorre que um grupo de "moderninhos" insistem em inverter os valores [sic]. Já o povo, na sua santa ignorância [sic], simplesmente acata⁴⁴

Homem 2 (17/12/12 - 15:24)

Mulheres tolas que casam pelo simples propósito de não "ficarem pra titia". Preferem casar às pressas pra satisfazerem famílias e amigos. Dão com os burros na água mas pelo menos já podem dizer que se casaram alguma vez. Mais vale um divórcio na mão do que a felicidade voando⁴⁵

Estes dados demonstram que, embora a ficção de Simone de Beauvoir tenha sido lançada entre as décadas de 40 e 70 do século passado, seus textos ainda exercem uma grande influência sobre as mulheres do século XXI. Uma visão feminina sobre a mulher contrasta com a masculina. Há uma abertura de prismas para que o leitor estabeleça a reflexão através de dois ângulos distintos. Apesar das características próprias do nosso tempo, o casamento ainda é uma instituição valorizada, principalmente entre as mulheres. Os dados de divórcio aumentam. O número de casamentos diminui, mas é crescente o número de uniões estáveis. Além disso, cumpre assinalar que o ideal simbólico do vestido de noiva e do homem à espera da mulher que é levada por seu pai ao altar – corroborando a tradição machista – ainda não foi superado. Em 2012, houve uma expectativa de que o mercado de casamento movimentaria 14 bilhões de reais no Brasil.⁴⁶

Séculos de cristalização de uma mentalidade patriarcal não se dissolvem em algumas décadas. Porém, é importante que a liberdade da mulher seja valorizada. A escolha deve ser realizada com os embasamentos justos e fundamentados e para isso, é imprescindível fomentar a literatura de autoria feminina, produzindo estudos críticos sobre a mesma.

Estudiosa da narrativa brasileira contemporânea, Regina Dalcastagnè ressalta a importância da representação da mulher sobre o feminino:

⁴⁴ Site do jornal O Globo, www.oglobo.globo.com, acessado em 19/12/2012.

⁴⁵ Site do jornal O Globo, www.oglobo.globo.com, acessado em 19/12/2012.

⁴⁶ Dados do site www.economia.terra.com.br acessado em 19/12/2012

Ao mesmo tempo em que se vão fazendo escritoras, as mulheres continuam sendo, também, objetos de representação literária, tanto de autores homens quanto de outras mulheres. Essas representações apontam diferentes modos de encarar a situação da mulher na sociedade, incorporando pretensões de realismo e fantasias, desejos e temores, ativismo e preconceito. (DALCASTAGNÉ, 2010, p. 40).

É importante lembrar que ainda não há igualdade na produção e na divulgação ficcional feminina e masculina. Um exemplo recente foi o lançamento de um livro, na Feira Literária de Paraty⁴⁷, da revista britânica *Granta* reunindo os melhores jovens escritores do Brasil. Entre vinte autores figuravam apenas seis mulheres. Vale dizer que no corpo de jurados responsáveis por esta seleção também havia uma clara preponderância masculina. Apenas uma mulher compunha o grupo de avaliadores.

Outro dado de destaque são as consequências oriundas da falta de legitimação da mulher no mercado editorial brasileiro. Retornando à pesquisa da professora da UNB, observa-se que é possível encontrar uma análise quantitativa da participação e da representação da mulher nas narrativas contemporâneas:

Os resultados referentes ao período 1990 – 2004 – que, em linhas gerais, os dados relativos aos anos 1965 – 1979 confirmam, apesar de algumas oscilações significativas – mostram que o romance brasileiro é majoritariamente escrito por homens (72,7% dos autores) e sobre homens (62,1% das personagens são do sexo masculino, proporção que sobe para 71,1% quando são isolados os protagonistas). Além de serem minoritárias nos romances, as mulheres tem menos acesso à “voz” – isto é, à posição de narradoras – e ocupam menos as posições de mais importância. Ao mesmo tempo, os dados demonstram que a possibilidade de criação de uma personagem feminina está estreitamente ligada ao sexo do autor do livro. Quando são isoladas as obras escritas por mulheres, 52% das personagens são do sexo feminino, bem como 64,1% dos protagonistas e 76,6% dos narradores. Para os autores homens, os números não passam de 32,1% de personagens femininas, com 13,8% dos protagonistas e 16,2% dos narradores. Fica claro que a menor presença das mulheres entre os produtores se reflete na menor visibilidade do sexo feminino nas obras produzidas. (DALCASTAGNÉ, 2010, p. 47).

A apresentação destas porcentagens, como retrato falado do desempenho das mulheres no universo literário, não contempla outro fator importante: nem toda literatura escrita por mulheres apresenta cunho feminista. Sabe-se que o pensamento feminista – assim como o machista – está parcialmente atrelado ao gênero de quem escreve e que nem todas as mulheres o propagam. Portanto, além da baixa porcentagem de personagens femininas é possível que um número ainda menor não reproduza os comportamentos patriarcais.

⁴⁷ O lançamento ocorreu na edição de julho de 2012.

Desta forma, reitera-se a importância dos textos de Simone de Beauvoir para a construção de um pensamento crítico sobre a condição da mulher. A ficção da autora é um instrumento de relevância para este movimento de retomada do feminino. Não só pelo caráter realista que constitui, pois demonstra a dificuldade de assumir uma nova postura perante o poder hegemônico, mas também para impulsionar outras mulheres nesta aventura de desbravar e ocupar o espaço que lhe pertence.

Os desafios são de monta, porque além de reconstruir toda sua história, escrita a lápis, a mulher deve criar artisticamente *em* e *para* uma sociedade insensível em seu comportamento, manipulada em seus argumentos, alienada em seus pensamentos e brutalizada em seus procedimentos. Entregar as armas e abandonar a batalha não se apresenta como a melhor solução, afinal tudo está aí para ser feito, como, aliás, a própria literatura. Ao ler a história das personagens, a leitora revive a própria história a partir de suas experiências, atos e escolhas. Busca-se algo cada vez mais em desuso na sociedade moderna: a reflexão que conduz à ação. “Meu ato é minha liberdade”, anuncia a voz altissonante de Sartre.

Na introdução do livro *Crítica da moral cansada*, o autor brasileiro Ronaldo Lima Lins revela o interesse pelo tema devido ao esvaziamento da reflexão sobre a natureza do comportamento:

Comecei a notar que a natureza dos comportamentos, a forma como estes se delineiam, o desejo de organizá-los e, a partir deles, apresentar um sentido para a existência em sociedade, temas tão importantes na narrativa, haviam caído em desuso no espaço da reflexão. Ficávamos, assim, nos desafios da vida, diante do imprevisto. Não retirávamos da experiência algo que de fato se aproximasse de uma compreensão, sobre o que se pudesse dizer: entendi. (LINS, 2011, p. 11)

Assim parece se definir o feminino. Na falta de uma moral machista que lhes dite um comportamento, carece de uma reflexão sobre a própria condição. Sem saber se o deseja, em determinado momento, acaba reproduzindo o comportamento “politicamente correto”, ditado pela sociedade. Talvez, a relação entre divórcios e o crescimento de uniões estáveis no Brasil seja um reflexo desta reprodutibilidade sem o embasamento da reflexão. É claro que uma pesquisa específica elucidaria melhor esta hipótese.

Nota-se que a falta de uma construção feminina efetiva prejudica as grandes lutas das mulheres. O aborto é um exemplo. Mesmo no século XXI, as discussões sobre o direito de a mulher decidir sobre o seu corpo ainda são influenciadas por

uma moral religiosa. A interrupção de uma gravidez indesejada é crime em muitos países, ou seja, o corpo feminino pertence ao Estado. Qualquer tentativa de legalização do aborto é prontamente refutada pelos setores conservadores da sociedade que, apesar de decadentes em suas estruturas, exercem grande poder no âmbito político.

Ao lançar luz sobre o feminino, Simone de Beauvoir chama a atenção para uma literatura que aponte para a liberdade. Em *A Moral da Ambiguidade*, a filósofa assinala que a arte precisa se configurar como um caminho de transformações reais. Não somente em sua época, mas também nas posteriores:

Quanto à arte já vimos que ela não deve pretender instituir ídolos, mas descobrir aos homens e a existência como razão de existir. [...] As atividades construtivas do homem só adquirem um sentido válido quando assumidas como movimento para a liberdade. E, reciprocamente, pode-se ver que um tal movimento é concreto: descobertas, invenções, indústrias, cultura, quadros, livros povoam concretamente o mundo e abrem aos homens possibilidades concretas. (BEAUVOIR, 1970, p. 68 – 69)

A arte em interação com a mulher alienada por uma “moral cansada”, que há muito determina a sua situação, propicia a construção de um pensamento crítico desvelador do significado do segundo sexo. Apenas desbravando as zonas mais escuras e inquietas da nossa condição, conseguimos refletir sobre as nossas escolhas e desejos. Os nossos sentidos só superarão a anestesia quando nos sentirmos atingidos não epidermicamente, nas esferas mais intrínsecas do nosso ser.

Ao fim do capítulo, percebe-se que a tentativa de demonstrar a construção do pensamento crítico na obra de Simone de Beauvoir é mais provocativa do que conclusiva. Apontam-se possibilidades, mas nenhuma direção definitiva. A arte permite que olhemos para o fétido numa época em que simplesmente desviamos o olhar de tudo o que está fora da zona de conforto burguesa. É preciso encarar o sujo, o feio, o marginal, para que construamos uma sociedade mais igualitária. Não a partir de remoções de ocupações, retirada de drogados da rua, pintura das ruínas da cidade, instalação de painéis que escondam as favelas para mascarar a realidade, mas de uma arte que mostre sua face desfigurada em busca de uma construção maior e mais digna, que conduza à descoberta da liberdade por cada indivíduo. Com o fito de apor um ponto final, mas longe de estabelecer um fim, cito

as palavras de João Gilberto Noll, numa entrevista concedida ao jornal *O Estado de São Paulo* intitulada “Os instantes ficcionais de João Gilberto Noll”:

Nela [literatura] deve ser desvelado aquilo que socialmente costumamos pôr para debaixo do tapete. A ficção que interessa, ao meu juízo, é aquela que prefere chegar às raias do demencial a calar-se diante do que se convencionou chamar de abjeção. No entanto, em cada gesto autenticamente ficcional deve estar presente uma ação ética, no sentido de que não se escreve para agradar aos bem pensantes, mas com um sentimento de canina fidelidade ao que é, ao ontologicamente irrefreável. Coisa que não se confunde com uma tendência naturalista, ao contrário: por aí se chega à reinvenção, pois tudo que existe grita por mais!⁴⁸

⁴⁸ NOLL, João Gilberto. Os instantes ficcionais de João Gilberto Noll. entrevista. [27 de julho, 2003]. São Paulo: *O Estado de São Paulo*. Entrevista concedida a Ubiratan Brasil.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Na verdadeira prosa tudo tem de ser sublinhado.
(Schlegel)*

A epígrafe sucinta é um convite para que ingressemos nas linhas finais da presente dissertação. Há um trecho da obra *Pólen* no qual Novalis afirma: “Fragmentos desta espécie são sementes literárias” (NOVALIS, 2001, p. 92). Esta é a proposta de usar uma única linha plurivalente para delinear as considerações conclusivas do trabalho. Diversos são os significados oriundos desta pequena unidade de sentido. Quando Novalis e Schlegel lançam a proposta de um estilo cujas bases se desenvolvem a partir de pequenos fragmentos, propõem o estilhaço de pensamento como força-motriz para infinitas reflexões.

A liberdade brota destas sementes, porque os desdobramentos são inúmeros e variados. No momento em que o autor sugere a necessidade de sublinhar todo o conteúdo da prosa, poderíamos traçar pelo menos dois sentidos: O autor deve passar por baixo das linhas da narrativa com o fim de produzir uma verdadeira prosa e/ou o leitor deve estar atento a cada linha pela qual seu olhar atento desliza para constituir uma prosa verdadeira. Ambos os caminhos são válidos e nenhum contém em si uma importância maior, em termos de significação.

A prosa de Simone de Beauvoir abarcaria os dois sentidos. A autora tem o dom de trapacear para elaborar um texto cuja estética ultrapassa qualquer experiência vivida. *A Mulher Desiludida* é um exemplo da perspicácia literária da escritora. O leitor é colocado à prova ao longo de toda a leitura. Na medida em que parece desvendar Monique com os diversos artifícios criados pela autora – o diário, os diálogos e os pensamentos – aquele que se debruça sobre a narrativa é surpreendido e se encontra entregue a novos pensamentos. Conforme debatido no capítulo, *Os ecos de Simone de Beauvoir*, o velar e desvelar da personagem se torna num processo em constante construção. A verdadeira prosa está posicionada no subterrâneo das palavras, ou seja, ela é *sub*-linhada.

Por sua vez, o leitor deve trabalhar como um arqueólogo. As frases impressas são ruínas de um pensamento que precisa encarar. É necessário explorar cada detalhe encerrado entre a primeira palavra e o ponto final, minuciosamente. Tudo é importante e nada deve passar despercebido. As suas ferramentas nada mais são

do que os vestígios encontrados em outras ruínas. Por isso, ao fim da escavação todos os objetos compilados são fragmentos que remontam à história de vestígios anteriores, auxiliando na busca de novas pistas. O quebra-cabeça a ser montado é infinito. Portanto, devemos nos contentar com a limitação de nossa existência e assumir a participação em parte desta construção. Todo cuidado é pouco! A palavra mais simples pode conter a idéia mais profunda. Tudo deve ser sublinhado. Há uma passagem de *O Balanço Final* em que Simone de Beauvoir exprime essa rede de conexões entre as suas leituras:

Minha atividade de leitora não consiste em reunir os momentos de um livro, mas também em relacionar diversas obras que se corrigem reciprocamente, completam-se ou correspondem-se. [...] Faço assim com que apareça todo um mundo livresco que se superpõe ao outro, o ultrapassa, o ilumina e enriquece; em certo sentido esse mundo tem mais brilho e relevo. (BEAUVOIR, 1982, p. 192)

A literatura assume, assim, um valor de destaque, na era das alienações. Não como uma diversão gratuita, designada a retirar o homem da própria degradação, mas produzindo efeitos contrários aos despertados nos contos de fadas. Antes, os livros nos instigavam a sair do mundo real em direção ao faz de conta. Hoje, saímos do ambiente ilusório organizado pela indústria cultural para encontrar na literatura a realidade humana em toda a sua precariedade. Já mencionado nesta dissertação, o escritor João Gilberto Noll expressa de forma contundente a necessidade de a arte colocar o ser humano diante de suas mazelas. É saindo do mundo que conseguimos ingressar nele. Cito o autor de *A Fúria do Corpo*:

A gente tava falando antes da história da fragmentação e a vimos de uma ótica metafísica - esse desejo continental, de abraçar continentalmente as coisas, ser junto com o mundo. E, ao mesmo tempo essa diluição do eu é uma crítica ao nosso status quo. Acho que hoje o eu também é algo bastante sucateado, né, cara? Muito sucateado na cultura de massa. As pessoas cada vez mais parecidas. Nesse sentido, a literatura é um grito do indivíduo. Mostra que esse indivíduo está realmente depauperado, em vias de extinção.⁴⁹

O interesse da presente pesquisa pela prosa de Simone de Beauvoir se justifica na medida em que a autora transforma o objeto literário numa descoberta viva. A realidade invade o imaginário para ganhar uma interferência reflexiva. A razão pela qual tantos atos e discursos se repetem ao longo das gerações só é encontrada quando desdobramos nosso pensamento para analisar criticamente os

⁴⁹ Entrevista concedida à *Revista A* em 2000. Acessado no site www.joaogilbertonoll.com.br em 20/12/2012.

contornos da situação em que nos encontramos. Se no seio do mundo não é mais possível pensá-lo é necessário recorrer a outras esferas. Walter Benjamin confere à leitura esta forma de acesso ao mundo:

O homem que lê, que pensa, que espera, que se dedica à *flânerie*, pertence, do mesmo modo que o fumador de ópio, o sonhador e o ébrio, à galeria dos iluminados. E são iluminados mais profanos. Para não falar da mais terrível de todas as drogas – nós mesmos – que tomamos quando estamos sós. (BENJAMIN, 1994, p. 33)

A intelectual francesa é consciente de sua responsabilidade para com o mundo. No momento em que se envereda pela luta feminina utiliza a notável palheta de meios que a sua apurada cultura lhe permitiu consolidar. A literatura é uma maneira de convocar o leitor, principalmente a leitora, à reflexão sobre os desafios da mulher em sua época. Nesta arte há algo de metafísico, tendo em vista que na medida em que me empenho na (re) construção de um texto, mergulho na construção do meu próprio ser.

As verdades objetivas sobre a situação da mulher de sua época são analisadas detidamente n' *O Segundo Sexo*. A dissecação do feminino e os questionamentos sobre o lugar da mulher explodem nas entranhas desse texto fundador. Através de um discurso expositivo, realiza uma análise cuja estrutura se organiza de forma didática. Entre teorias, exemplos e provas o leitor acompanha, atônito, o fio de Ariadne lançado pelo raciocínio arguto da autora: são argumentos rigorosamente perfilados com o fim de embasar suas interpretações. A autora tem o desafio de defender seu ponto de vista e, para isso, envolve o leitor em seu processo reflexivo, conforme suas próprias palavras: “o teórico quer constranger-nos a aderir às idéias que a coisa, o acontecimento, lhe sugeriram.” (BEAUVOIR, 1965, p. 81)

Por intermédio da experiência subjetiva da literatura a escritora constrói a reflexão intersubjetiva com o leitor. Há uma convocação sedutora para o desbravamento do novíssimo continente: o feminino. Contudo, não somos constrangidos a aderir a um pensamento ou a uma causa, mas convidados a construí-los a partir de nossas paixões, arrebatadas por uma liberdade soberana. O conhecimento oriundo da experiência literária é fruto das provocações do autor e da resposta do leitor ao texto. Segundo a autora de *Literatura e Metafísica*:

Subjugado pela história que lhe é contada, o leitor reage aqui como perante os acontecimentos vividos. Comove-se, aprova, indigna-se, por um movimento de todo

o seu ser, antes de formular juízos que arranca de si mesmo sem que tenhamos a presunção de lhe ditarmos. [...] O leitor interroga-se, duvida, toma partido e essa elaboração hesitante do seu pensamento constitui um enriquecimento que nenhum ensino doutrinário poderia substituir. (BEAUVOIR, 1965, p. 81 – 82).

Nota-se a consciência da autora em relação ao poder esclarecedor da literatura. É uma expressão artística que assegura a liberdade daquele que se aventura em percorrer suas trilhas. Conduz à autonomia do pensamento e mantém o homem vigilante. A filósofa encontra no ambiente literário um meio para debater a posição da mulher na sociedade. Dirige-se a um público cujos valores estão amplamente regidos pelo discurso masculino e espera uma reação. Em um pensamento análogo ao de Jean-Paul Sartre, Schlegel vislumbra esta dinâmica como fundamental para a realização artística:

Estas são as leis fundamentais universalmente válidas da comunicação escrita: 1) é preciso ter algo que deva ser comunicado; 2) é preciso ter alguém a quem se possa querer comunicá-lo; 3) é preciso poder comunicá-lo efetivamente, partilhá-lo com alguém, não apenas se exteriorizar sozinho; senão seria mais acertado calar. (SCHLEGEL, 1997, p. 35)

Observam-se nas considerações finais os motivos pelos quais ao longo de toda a dissertação se evocam os sentidos. Em *Anestesia do corpo, vida na literatura*, discutimos a letargia da sociedade em que vivemos. A automatização se incorporou à realidade humana de forma que perdemos, progressivamente, a capacidade de sentir. A visão já não alcança aquilo que está tão perto dos olhos. A audição não diferencia os ruídos dos grandes centros e o cantar dos pássaros. O olfato nega tanto o perfume das flores quando a poluição que aspiramos. O paladar faz com que constantemente nem percebamos o que desatentamente ingerimos com o alimento. Quanto ao tato, talvez só sintamos a bala de um tiro quando já não pertencermos mais ao nosso corpo.

Toda insensibilidade humana deve ser combatida: a corpórea e a mental. Por isso, entendo que é urgente recorrer aos nossos meios primevos de conhecimento do mundo para desbravar o próprio mundo. Não posso alcançar minhas paixões para reconstruir um objeto literário se não sei como lidar com os próprios sentimentos. Um leitor atento precisa, constantemente, afiar as suas ferramentas de trabalho. Experimentar e experimentar-se. Só assim conseguirá, honestamente, trabalhar na re-construção da Literatura – fonte de todos os sentidos – como obra de arte.

Em seu livro *Fenomenologia da Percepção*, Merleau-Ponty define como sensação esta “maneira pela qual sou afetado e a prova de um estado de mim mesmo” (MERLEAU-PONTY, 1971, p. 21). O apelo à sinestesia para costurar os pensamentos tecidos ao longo deste estudo nada mais é do que a tentativa de afetar o leitor em algum dos seus estados sensoriais. Num mundo em que a produtividade acadêmica se sobrepõe ao próprio conhecimento, convoca-se o leitor a se despir da automatização para ingressar no campo de batalha da reflexão, vestindo a armadura do espírito crítico.

A obra literária de Simone de Beauvoir vive! O homem é provido de sentimentos! Ser mulher não é destino, é pura construção! Comprova-o as sensatas palavras Schlegel:

Imenso e inesgotável é o mundo da poesia, como o reino da viva natureza o é em animais, plantas e criações de toda espécie, forma e cor. Mesmo as obras artificiais ou produtos naturais que levam o nome e a forma de poemas: até o espírito mais abrangente não irá, com facilidade, a todos abranger. E que são eles ante a poesia sem forma e consciência que se faz sentir nas plantas, que irradia na luz, que sorri na criança, cintila na flor da juventude, arde no peito amoroso das mulheres? Esta contudo é a originária, a primeira, sem a qual certamente não haveria nenhuma poesia além das palavras. (SCHLEGEL, 1994, p. 30).

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2007.

ARISTÓTELES ; HORÁCIO ; LONGINO. *A Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005

_____. *Obras completas de Aristóteles*. Buenos Aires: Ediciones Anaconda: 1947.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papirus, 1994.

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

_____. *O Prazer do Texto*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BEAUVOIR, Simone de. *Balanço Final*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *A cerimônia do adeus*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *A Convidada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

_____. *A força da idade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *A força das coisas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

_____. *Literatura e Metafísica*. In *O existencialismo e a sabedoria das nações*. Lisboa: Minotauro, 1965. p. 79-95.

_____. *Os Mandarins*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

_____. *Mémoires d'une jeune fille rangée*. Paris: Gallimard, 1958.

_____. *Memórias de uma moça bem-comportada*. São Paulo: Círculo do livro, [19--].

_____. *Moral da ambiguidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.

_____. *La mujer rota*. Barcelona: Edhasa, 2007.

_____. *A mulher desiludida*. São Paulo: DIFEL, 1968.

_____. *A mulher independente*. Rio de Janeiro: PocketOuro, 2008.

_____. *Quando o espiritual domina*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. *El Segundo Sexo*. Buenos Aires: Debolsillo, 2010.

_____. *O Segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BAUDRILLARD, Jean. *A Sociedade de Consumo*. Rio de Janeiro: Elfos, 1995.

BENEVIDES, Carolina. Brasil tem aumento de 45,6% de divórcios em 1 ano. *O Globo*, Rio de Janeiro, 17 de mai. 2012. País, Disponível em <<http://www.oglobo.globo.com>> Acesso em 19 de dez. 2012.

BENJAMIN, Walter. *O Conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____. *Origem do drama trágico alemão*. Lisboa: Assírio&Alvim, 2004

_____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v.1)

_____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras escolhidas, v.3)

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BORGES, Jorge Luís. *Ficções*. São Paul: Companhia das Letras, 2007.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2010.

CRIOLO. Não existe amor em SP. Intérprete: Criolo. In: *Nó na orelha*. Rio de Janeiro: Universal, 2011.1CD.

CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução*. São Paulo: Rosa dos Tempos, 1997.

DALCASTAGNÉ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (Org.) *Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea*. São Paulo: Horizonte, 2010.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997

DOMINGUES, Ivan. "Humanidade inquieta". *Revista Diversa*, Minas Gerais, 2003, n. 2.

ANDRADE, Carlos Drummond de . *Poesia Completa (volume único)*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

EAGLETON, Terry. *A Ideologia da Estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993

ECO, Umberto ; CARRIÈRE, Jean-Claude: *Não Contém o fim do livro*. São Paulo: Record, 2010

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FICHTE, Johann Gottlieb, 1762-1814. *A doutrina da ciência de 1794 e outros escritos*. São Paulo: Nova Cultural, 1988. (Os pensadores)

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. São Paulo: Penguin – Companhia, 2011.

HUSSERL, Edmund. *Idéias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica*. São Paulo: Ideias & Letras, 2006.

JAPIASSU, Hilton ; MARCONDES, Danilo. *Dicionário Básico de Filosofia*. Rio de Janeiro, Zahar, 2001

JAUSS, Hans Robert. *A estética da recepção: colaborações gerais*. In: LIMA, Luiz Costa. *A Literatura e o Leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

HEIDEGGER, Martin. *Parmênides*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

INGARDEN, Roman. *La Obra de Arte Literaria*. México: Universidad Iberoamericana, 1998.

KANT, I. *Crítica da Razão Pura*. São Paulo: Ed.Nova Cultural, 1996.

LINS, Ronaldo Lima. *Crítica da moral cansada*. Rio de Janeiro: Ed.UFRJ, 2011.

_____. *A construção e a desconstrução do conhecimento*. Rio de Janeiro: Ed.UFRJ, 2009.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: F.Alves, 1995.

MACIEL, Luiz Carlos. *Sartre – Vida e Obra*. Rio de Janeiro: J. Álvaro Editor, 1970.

MANN, Thomas. *O escritor e sua missão: Goethe, Dostoiévski, Ibsen e outros*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

MARLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971.

NOLL, João Gilberto. *Mínimos Múltiplos Comuns*. São Paulo: Francis, 2003.

_____. Os instantes ficcionais de João Gilberto Noll. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 27. jul. 2003. Entrevista concedida a Ubiratan Brasil.

NO SE NACE mujer. Direção de Virginie Linhart. Paris: Zadig Productions, 2007. 59min. son.,color. Legendado. Disponível em: <<http://www.youtube.com.br>>. Acesso em 15 de nov. 2011.

NOVALIS, Friedrich Von Hardenberg. *Pólen: Fragmentos, diálogos, monólogo*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

PIRES, Valeska. *Caroline Celico: Quando homem trai, é sinal de que a mulher falhou*. Disponível em <[http:// www.mdemulher.abril.com.br](http://www.mdemulher.abril.com.br)> Acesso em 19 de jan. 2013.

PROUST, Marcel *No caminho de Swann*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

_____. *Sobre a leitura*. Campinas, SP: Pontes, 2003.

QUINTANA, Mario. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

SANIELE, Bruna. *A partir de R\$ 25 mil, casamentos movimentarão R\$ 14 bi em 2012*. Disponível em <[http:// www.economia.terra.com.br](http://www.economia.terra.com.br) > Acesso em: 19 dez. 2012.

SARLO, Beatriz. Verdad de los detalles. *Trabajo y Sociedad*. Indagaciones sobre el trabajo, la cultura y las prácticas políticas en sociedades segmentadas, Santiago del Estero, v.11, n. 12, 2009.

SARTRE, Jean-Paul. *Com a morte na alma: Os caminhos da liberdade III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

_____. *Diário de uma guerra estranha: Setembro de 1939 – Março de 1940*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

_____. *Entre quatro paredes*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2007.

_____. *O existencialismo é um humanismo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

_____. *Huis Clos*. Paris: Gallimard, 1972.

_____. *A idade da razão: Os caminhos da liberdade I*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

_____. *A imaginação*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2008.

SARTRE, Jean- Paul. *Lettres au Castor et à quelques autres*. Paris: Gallimard, 1983. 2v. Abarca a correspondência de 1926 a 1963.

_____. *Que é a Literatura?* São Paulo: Ática, 2004.

_____. *O ser e o nada – Ensaio de ontologia fenomenológica*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

_____. *Situações I: crítica literária*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. *Sursis: Os caminhos da liberdade II*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

_____. *O testamento de Sartre*. Porto Alegre: L&PM Editores. 1981

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

_____. *Conversa sobre a Poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

_____. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SCHWAZER, Alice. *Simone de Beauvoir hoje*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986

SELIGMANN-SILVA, M. Friedrich Schlegel e Novalis: poesia e filosofia. *Terceira margem*, Rio de Janeiro, ano 8, v. 10, p. 95-111, 2004.

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. São Paulo: Ática, 2000.

STEIN, Ernildo. *A questão do método na filosofia, um estudo do modelo heideggeriano*. Porto Alegre: Movimento, 1983

STIERLE, Karlheinz. *A Ficção*. Rio de Janeiro: Caetés, 2006.

TOLEDO, Daniel S. A estrutura ambivalente da “verdade” a partir de “Sein und Zeit”. *Revista Ética e Filosofia Política*, n. 2, p. 2 - 21, 2007.

ZOLA, Emile. *Germinal*. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

_____. *O romance experimental e o naturalismo no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

_____. *Thérèse Raquin*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.