



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

EMÍLIA RAFAELLY SOARES SILVA

MATERNIDADE INCÔMODA E JOGOS DE ESPELHOS FEMININOS NA
TETRALOGIA NAPOLITANA DE ELENA FERRANTE

FORTALEZA

2022

EMÍLIA RAFAELLY SOARES SILVA

MATERNIDADE INCÔMODA E JOGOS DE ESPELHOS FEMININOS NA
TETRALOGIA NAPOLITANA DE ELENA FERRANTE

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof.º Dr. Yuri Brunello

FORTALEZA

2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S579m Silva, Emília Rafaelly Soares.

Maternidade incômoda e jogos de espelhos femininos na Tetralogia Napolitana de Elena Ferrante /
Emília Rafaelly Soares Silva. – 2022.
311 f.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação
em Letras, Fortaleza, 2022.

Orientação: Prof. Dr. Yuri Brunello.

1. Elena Ferrante. 2. Literatura Comparada. 3. Maternidade. 4. Feminismo. I. Título.

CDD 400

EMÍLIA RAFAELLY SOARES SILVA

MATERNIDADE INCÔMODA E JOGOS DE ESPELHOS FEMININOS NA
TETRALOGIA NAPOLITANA DE ELENA FERRANTE

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof.º Dr. Yuri Brunello

Aprovada em: 04/05/2022.

BANCA EXAMINADORA

Prof.º Dr. Yuri Brunello (Orientador)
(Universidade Federal do Ceará)

Prof.ª Dra. Algemira de Macêdo Mendes (Avaliadora Externa)
(Universidade Estadual do Piauí)

Prof.ª Dra. Dolores Aronovich Aguero (Avaliadora Externa)
(Universidade Federal do Ceará)

Prof.ª Dra. Fernanda Maria de Abreu Coutinho (Avaliadora Interna)
(Universidade Federal do Ceará)

Prof.ª Dra. Stefania Porcelli (Avaliadora Externa)
(City University of New York)

À minha mãe (*in memoriam*) por todas as máscaras da maternidade que precisou vestir para se dedicar às filhas, esquecendo-se de si mesma. Meu eterno amor e respeito à sua trajetória.

AGRADECIMENTOS

Ao Instituto Federal do Piauí Campus Pedro II, pela concessão do afastamento integral.

À Universidade Federal do Ceará, por ser um centro de excelência em formação de saberes.

Ao meu orientador e amigo prof^o Dr. Yuri Brunello, pela dedicação não só ao meu trabalho quanto ao Programa de Pós-graduação como um todo.

Às professoras que muito me orgulham em compor a banca examinadora: prof.^a Dra. Algemira de Macêdo, prof.^a Dra. Lola Aronovich, prof.^a Dra. Fernanda Maria de Abreu Coutinho e prof.^a Dra. Stefania Porcelli. À prof.^a Dra. Tiziana de Rogatis pelas contribuições na qualificação.

Aos colegas de doutorado, em especial, Gil, Thaís, Gisele, Ieda, Jhony, Erimar, Edilane, Vanessa e Ricelly (*in memoriam*) pelos debates e trocas de ideias em sala de aula.

Aos professores Carlos Augusto e Roseli Barros, pelas disciplinas maravilhosas.

Aos professores da Casa de Cultura Italiana por oportunizarem conhecimento de qualidade.

Aos funcionários do PPG-Letras que sempre prontamente me ajudaram nas questões formais.

Ao meu companheiro, Aristides Oliveira pela compreensão, apoio, leituras e trocas de ideias.

Aos meus familiares e demais amigos que torceram por mim.

À minha filha de quatro patas, Capitu (*in memoriam*), pela eterna amizade, proteção e companhia nessa trajetória de estudos ao longo de 15 anos.

À minha mãe por ter me incentivado, desde cedo, ao caminho da leitura e do feminismo.

Minha mãe me deixou um vocábulo do seu dialeto que ela usava para dizer como se sentia quando era puxada para um lado e para o outro por impressões contraditórias que a dilaceravam. Dizia que tinha dentro de si uma *frantumaglia*. A *frantumaglia* (ela pronunciava *frantumalha*) a deprimia. Às vezes, causava-lhe tonteira, um gosto de ferro na boca. Era a palavra para um mal-estar que não podia ser definido de outra maneira, remetia a um monte de coisas heterogêneas na cabeça, detritos em uma água lamacenta do cérebro. A *frantumaglia* era misteriosa, causava atos misteriosos, estava na raiz de todos os sofrimentos que não podiam ser atribuídos a uma razão única e evidente. A *frantumaglia*, quando minha mãe não era mais jovem, a acordava no meio da noite, a induzia a falar sozinha e, depois, a se envergonhar do que fizera, sugeria alguns temas indecifráveis cantados a meia voz e que logo se extinguíam em um suspiro, empurrava-a para fora de casa de repente, abandonando o fogão aceso, o molho queimando na panela. Muitas vezes, também a fazia chorar, e essa palavra ficou na minha mente desde a infância para definir, sobretudo, os choros imprevistos e sem um motivo consciente: lágrimas de *frantumaglia*. (FR, p.105)

RESUMO

A Tetralogia Napolitana formada por *A amiga genial* (2011), *História do novo sobrenome* (2012), *História de quem foge e de quem fica* (2013) e *História da menina perdida* (2014) de Elena Ferrante nos apresenta a trajetória de Lila e Lenu em sua odisseia subjetiva diante das complexas regras masculinas. Nosso estudo objetiva analisar como a linguagem ferrantiana constrói uma poética da maternidade cuja matriz criativa encontra-se na *frantumaglia*, que corresponde a um território movediço, pantanoso, onde um emaranhado de fragmentos de dor, advindos da infância faz emergir a complexa identidade da mãe incômoda. A genealogia feminina, deste modo, é constituída por meio de jogos de espelhos entre as demais personagens que também vivenciam a maternidade com consciência subversiva, portanto, não romantizada. A trajetória das mulheres é marcada pelo casamento e maternidade como destinos impostos a elas, porém sem garantias de espaço para o desenvolvimento da genialidade feminina, como Ferrante problematiza. A mãe disciplinada é um dos pressupostos que a sociedade patriarcal preconiza como estratégia de manutenção da instituição familiar. A autora, por meio de variados e ambivalentes perfis femininos, rejeita o bom-mocismo em detrimento a outras subjetividades, tais como: a mãe-desiludida, a mãe-torta, a mãe-arrepentida, a mãe-transgressora e a mãe-morta. Analisamos também a presença das bonecas como um elemento do simbólico que atua como *performance* das ações e dos sentimentos das personagens femininas e como a autora amplia os significados desse objeto. Discutimos ainda o realismo de Ferrante por meio da análise de sua linguagem e da subversão ou assimilações de características do gênero *Bildungsroman*. A poética da maternidade é elaborada por Ferrante desde a sua primeira obra, *Um amor incômodo* (1992), e ganha um contorno mais feminista, ao tratar de uma genealogia feminina na Tetralogia. Na Série Napolitana, Ferrante amplia a discussão ao trazer para o contexto da obra questões feministas do pós Segunda Guerra na Itália. Nossa metodologia de pesquisa é por meio da literatura comparada que nos permite analisar obras literárias do passado, com as quais Ferrante dialoga, além da filosofia, história e psicanálise feministas. O cemitério criativo onde Ferrante escava as obras do passado contempla livros aqui analisados, como: *Mulherzinhas* (1868), *Jane Eyre* (1847), *Casa de bonecas* (1879), *Uma mulher* (1906), *A história* (1974), *Perto do coração selvagem* (1943), *A paixão segundo G.H* (1964), *No caminho de Swann* (1913), *À sombra das moças em flor* (1918), *O caminho de Guermantes* (1920-1921) e *Sodoma e Gomorra* (1921-1922), dentre outros. As contribuições de Adrienne Rich, Simone de Beauvoir, Adriana Cavarero, Hélène Cixous, Betty Friedan, Anthony Giddens, Luce Irigaray, Jacques Lacan, Sigmund

Freud, Virgínia Woolf, Susan Maushart, Julia Kristeva, Tiziana de Rogatis e Stiliana Milkova nos ajuda a compreender o quanto Ferrante revisita a história do feminismo por meio das complexas relações entre mãe e filha.

Palavras-chave: Elena Ferrante; Maternidade; Feminismo; Literatura Comparada.

RIASSUNTO

La Quadrilogia Napoletana formata da *L'amica geniale* (2011), *Storia del nuovo cognome* (2012), *Storia di chi fugge e di chi resta* (2013) e *Storia della bambina perduta* (2014) di Elena Ferrante ci presenta la traiettoria di Lila e Lenu nella loro odissea soggettiva di fronte a complesse regole maschili. Il nostro studio si propone di analizzare come il linguaggio ferranteano costruisca una poetica della maternità la cui matrice creativa si trova nella *frantumaglia*, che corrisponde a un territorio mutevole, paludoso, dove un groviglio di frammenti di dolore, scaturito dall'infanzia, rende complessa l'identità della madre molesta. La geneologia femminile, in questo modo, si costituisce attraverso giochi di specchi tra gli altri personaggi che vivono anche la maternità con una coscienza sovversiva, quindi non romanzata. La traiettoria delle donne è segnata dal matrimonio e dalla maternità come destini imposti alle donne, ma senza garanzie di spazio per lo sviluppo dell'ingegno femminile, come problematizza Ferrante. La maternità è disciplinata, poiché si tratta di uno dei presupposti che la società patriarcale sostiene come strategia per il mantenimento dell'istituto familiare. L'autrice, attraverso profili femminili vari e ambivalenti, rifiuta la femminilità docile a vantaggio di altre soggettività, quali: la madre-disillusa, la madre-storta, la madre-pentita, la madre-trasgressiva e la madre-morta. Abbiamo analizzato la presenza delle bambole intesa come elemento del simbolico che sfugge alla rappresentazione delle azioni e dei sentimenti dei personaggi femminili e abbiamo anche esaminato in che maniera l'autore dilata i significati di questo oggetto. Discutiamo altresì del realismo di Ferrante attraverso l'analisi del suo linguaggio e la sovversione o assimilazione di caratteristiche del genere *Bildungsroman*. La poetica della maternità è stata elaborata da Ferrante sin dal suo primo lavoro, *L'amore molesto* (1992), e assume un profilo più femminista, quando si confronta con una geneologia femminile nella Quadrilogia. Nella Serie Napoletana, Ferrante amplia il discorso portando nel contesto dell'opera le questioni femministe del Secondo Dopoguerra in Italia. La nostra metodologia di ricerca è attraverso la letteratura comparata che ci permette di analizzare opere letterarie del passato, con cui dialoga Ferrante, oltre alla filosofia femminista, alla storia e alla psicoanalisi. Il cimitero creativo in cui Ferrante scava nelle opere del passato comprende libri qui analizzati, come: *Piccole donne* (1868), *Jane Eyre* (1847), *Casa di bambola* (1879), *Una donna* (1906), *La storia* (1974), *Vicino al cuore selvaggio* (1943), *La passione secondo G.H.* (1964), *Dalla parte di Swann* (1913), *All'ombra delle fanciulle in fiore* (1918), *I Guermentes* (1920-1921) e *Sodoma e Gomorra* (1921-1922), tra gli altri. I contributi di Adrienne Rich, Simone de Beauvoir, Adriana Cavarero, Hélène Cixous, Betty Friedan, Anthony Giddens,

Luce Irigaray, Jacques Lacan, Sigmund Freud, Virginia Woolf, Susan Maushart, Julia Kristeva, Tiziana de Rogatis e Stiliana Milkova ci aiutano a capire quanto Ferrante rivisiti la storia del femminismo attraverso le complesse relazioni tra madre e figlia.

Parole chiave: Elena Ferrante; Maternità; Femminismo; Letteratura Comparata.

LISTA DE ABREVIATURA E SIGLAS

- AG *A amiga genial* (2011)
AI *Um amor incômodo* (1992)
DA *Dias de abandono* (2002)
FP *A filha perdida* (2006)
FR *Frantumaglia* (2003)
HFF *História de quem foge e de quem fica* (2013)
HMP *História da menina perdida* (2014)
HNS *História do novo sobrenome* (2012)
MD *I margini e il dettato* (2021)
NP *Uma noite na praia* (2007)
VMA *A vida mentirosa dos adultos* (2020)

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	15
2	PRESSUPOSTOS SOBRE A OBRA DE FERRANTE	20
3	CONFIGURAÇÕES DA MATERNIDADE	34
3.1	A mãe disciplinada	34
3.2	Da instituição familiar ao casamento: as trocas de tutela.....	53
4	OS ROMANCES DE FORMAÇÃO E O REALISMO DE FERRANTE.....	75
4.1	A condição feminina nos romances de formação.....	75
4.2	A escrita realista de Elena Ferrante e o <i>Bildungsroman</i> feminino.....	100
5	COMO AS MÃES BRINCAM COM AS BONECAS: PERCEPÇÕES E PERFORMANCES DO FEMININO	128
5.1	A odisseia das bonecas na produção ferrantiana.....	128
5.2	Representatividade da boneca na Tetralogia Napolitana.....	140
6	PROFESSORA LINEAR VERSUS MÃE TORTA: ALTERIDADES DO SABER E DO PODER	155
6.1	Oliveiro e Lila: as mentoras intelectuais	156
6.2	A inadequação de Immacolata e a matrofobia	161
7	A VERDADE, O PÂNTANO E A BARATA: <i>FRANTUMAGLIA</i> DA LINGUAGEM	185
7.1	A busca pela autenticidade e o pântano	185
7.2	O corpo materno da barata clariceana.....	193
8	OS JOGOS DE ESPELHOS FEMININOS E AS AMBIVALENTES MÃES DA TETRALOGIA.....	209
8.1	Juventude	209
8.2	Maturidade.....	227
8.3	Velhice-história do rancor	282
9	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	300

REFERÊNCIAS	304
--------------------------	------------

1 INTRODUÇÃO

Quem é Elena Ferrante? Existem três respostas a essa pergunta: alguém nascida em Nápoles, que já morou na Grécia e que é mãe. Parece pouco a saber, mas já pode ser o bastante para aguçar a curiosidade e mergulhar no universo que se pretende mostrar verdadeiro de Ferrante. Nápoles, representada como uma cidade machista que revela as asperezas do mundo, cidade natal que não acolhe, no entanto da qual não se pode escapar; Grécia, fonte de imaginários mitológicos, povoada de Elenas, Medeias e Didos; Mãe, categoria ambivalente, origem e fim, amor e medo, corpo do qual a filha quer se libertar e, ao mesmo tempo, possuir. Três respostas e vários mundos a desvendar.

Quais caminhos a obra de Elena Ferrante é capaz de percorrer? Quantos fios de Ariadne seriam capazes de conduzir a uma *verdade*?

Quanto mais o leitor entra em contato com o texto de Ferrante mais ele acessa um mundo anterior, que pode ser o dos remotos tempos mitológicos antes de Cristo, ou o da história do feminismo, ou o da genealogia da maternidade, ou, aos moldes de Elsa Morante, uma pequena história de amizade feminina que perfura a gigantesca História dos homens.

Ciente da falsidade das coisas, Ferrante busca por meio de sua autoficção a verdade literária extraída de *frantumaglia* das palavras. Para se chegar a algum lugar é necessário locomover-se, mas o terreno apresentado é pantanoso. Quanto mais se mexe mais se afunda nos antepassados familiares, napolitanos, de violência, de machismo dos quais não se pode escapar. Nesse terreno, feito com baldrame masculino, as mulheres pouco podem se mover, mesmo com a tomada de consciência dessa prisão. A solução poderia estar na refundação de uma nova cidade, de uma nova gramática, de uma nova mulher, como aponta algumas feministas.

As maternidades que encontramos nas obras de Ferrante chocam leitores que ainda só conseguem enxergar as mulheres que fogem para suas próprias existências como egoístas ou desnaturadas. O tema da maternidade ainda é novo por que pouco explorado. Colocar essa antiquestão como uma questão já é de toda uma atitude subversiva. São inúmeros os manuais que didaticamente ensinam como ser uma boa mãe e são poucas as obras, como a de Ferrante, que conseguem tratar com tamanha honestidade esse “sagrado” e “indiscutível” tema. Ninguém sai imune ao texto de Ferrante. As máscaras que revestem a maternidade de caminho para a felicidade caem e o rosto que se mostra é o de uma mulher desejosa de algo a

mais. Esse desejo de conviver com outras identidades para além da materna nem sempre será povoado de compreensão pela sociedade, inclusive a atual, que agora colocou a maternidade também como escolha, o que não aplacou a problemática, centrando ainda mais a responsabilidade na mulher.

As trajetórias das personagens femininas ferrantianas, como um todo, orbitam na ambivalente relação entre mãe e filha. Essas experiências atravessam ciclos dolorosos de autodescoberta e de espelhamento no Outro ou na Outra. Em *A amiga genial* (2011), Ferrante insere o elemento da amizade feminina, ampliando as possibilidades de experiências, e isso traz substância e profundidade às suas discussões. Nas obras anteriores, as personagens vivenciavam seus conflitos sozinhas, sem a presença da “outra necessária”, sem esse espelhamento mais complexo.

Essa inserção da amizade feminina como mentora dos processos de formação do indivíduo no romance autobiográfico aparece em um cenário literário que pouco explora essa relação. Além disso, temos o casamento e a maternidade como elementos cruciais para o *Bildungsroman*, mas que não encerram a ideia de um amadurecimento das heroínas. Nem mesmo as inúmeras concepções feministas com as quais a obra dialoga são capazes de determinar um porto seguro para as mulheres ou de sobrepular o meio hostil em que vivem. Ferrante constrói suas personagens diante dessas questões literárias e extraliterárias, por meio de uma proposta realista que tem como objetivo apagar os artifícios das palavras devolvendo ao texto a impressão de realidade. Conscientemente, a autora sabe que tal processo é difícil, mas, mesmo assim, não deixa de persegui-lo, tal qual Lenu que deseja fixar a presença da amiga em um livro, mas Lila é viscosa e, assim como o dialeto, impossível de se amarrar em palavras escritas.

Esta tese tem por objetivo analisar como as concepções de maternidade atravessam a vida das personagens da Tetralogia Napolitana, que constitui o nosso *corpus*, provocando-lhes alterações subjetivas e relacionais. Ferrante elabora um arcabouço feminino por meio de *frantumaglia* da linguagem que, como ela mesma explica, é de origem materna. A construção da mãe numa visão não-romantizada choca as leitoras ao mesmo tempo que as consola por saberem que, muitas vezes, o questionamento da maternidade aparece na vida delas tardiamente, quando já se tornaram mães. A possibilidade de abandonar esse destino naturalizado socialmente é experimentada tanto por Lila quanto por Lenu, de maneiras diversas. A literatura de expressão feminina nos oferece muitos debates já feitos no passado sobre esse dilema e a obra de Ferrante nos faz percorrê-los para entendermos e recuperarmos

a História das Mulheres. Desse modo, a leitura da Tetralogia requer, por meio da literatura comparada, estudo de pontos de contato ou de repulsão com obras da tradição e com obras fora dela, análise de subversões à estrutura de gêneros, como a do romance de formação, e travessias pela construção do conceito de feminino ensejadas pela história, filosofia, psicanálise e sociologia. Para o nosso estudo de caráter bibliográfico e comparativo, dividimos o nosso trajeto em nove capítulos na tentativa de aprofundarmos, gradativamente, o debate em torno das questões que a autora faz emergir e de como ela as articula por meio de sua linguagem realista.

No segundo capítulo, após este primeiro capítulo de introdução, apresentaremos alguns trabalhos que já foram publicados sobre a produção de Elena Ferrante, enfatizando os principais aspectos que tomaram relevância para pesquisadores e pesquisadoras. Diante desses esforços de pesquisas já elaboradas, inserimos a nossa proposta como uma possibilidade de ampliar os debates em torno da expressão da maternidade, já evidenciada em outras obras da autora, mas ainda pouco investigada na Tetralogia Napolitana até então.

No terceiro capítulo, iniciaremos a discussão sobre a maternidade no que diz respeito às suas configurações dentro da sociedade patriarcal. Nesse sentido, dialogamos com áreas do conhecimento (história, filosofia, sociologia) que já trataram do assunto. Autoras como Hélène Cixous, Gerda Lerner, Adriana Cavarero, Simone de Beauvoir, Nancy Chodorow, Adrienne Rich, Elaine Showalter, Susan Maushart e o autor Anthony Giddens explicam como as configurações da maternidade chegaram até nós e, nesse processo, como ocorreu a disciplinarização da mãe enquanto categoria irrevogável da mulher. Esse percurso é importante para entender como Ferrante situou suas personagens diante da institucionalização da maternidade no sistema patriarcal.

O capítulo quatro, ainda de base teórica, aponta-nos o casamento como primeira parte do processo de aprisionamento da mulher ao lar. Nesse sentido, por meio da patologização e histerização do corpo feminino, criou-se uma divisão sexual em que à mulher foi atribuída a integridade total dos filhos, seja no aspecto nutricional, psíquico ou educacional. Luce Irigaray traz nova luz ao debate por meio da crítica ao pensamento de Freud e Lacan, questionando o significante fálico como único ordenador e situando a mulher como um ser que foi estruturado segundo padrões homocêntricos. Eva Illouz, enquanto socióloga, interroga como o capitalismo afetivo modificou as escolhas e as experiências românticas, em especial, para a mulher. Esses debates estão presentes na obra de Ferrante em questões relacionadas à culpa, à ideia de “feminilidade”, aos casamentos infelizes de suas

personagens e à premissa de pertencimento da mulher enquanto objeto, primeiro ao pai, e, depois, ao marido.

No quinto capítulo, faremos um percurso pelos romances de formação que, a nosso ver, dialogam com a obra de Ferrante seja na estrutura ou no aspecto referencial. As obras *Mulherzinhas* (1868), *Uma mulher* (1906), *A história* (1974), *Perto do coração selvagem* (1943), *No caminho de Swann* (1913), *À sombra das moças em flor* (1918), *O caminho de Guermantes* (1920-1921) e *Sodoma e Gomorra* (1921-1922) serão analisadas em aspectos diversos envolvendo questões femininas, linguagem e *Bildungsroman*. Após esse trajeto, delinearemos o realismo de Ferrante diante da proposta de Federico Bertoni com as ideias de paradoxos dos realismos plurais.

Já o capítulo seis tratará da síntese ferrantiana das bonecas que aparece em seus livros como *A amiga genial* (2011), *A filha perdida* (2006) e *Uma noite da praia* (2007). As bonecas não são vistas nas obras como meros artefatos da infância feminina, mas como elementos performáticos das relações entre mães e filhas. Nesse capítulo, recuperaremos um pouco da história social da boneca para ativarmos os significados simbólicos que elas adquiriram ao longo dos tempos. Veremos também a exclusão social feminina endossada pela visão de mulher enquanto boneca do lar em obras que nos fazem refletir sobre o assunto, como *A mística feminina* (1963) de Betty Friedan e *Casa de bonecas* (1879) de Henrik Ibsen. Esses questionamentos, dentre outros, são tentativas de compreender a aparição cíclica das bonecas na Tetralogia Napolitana, principalmente no que concerne ao obscuro desfecho da obra.

No capítulo sete, por sua vez, daremos destaque especial à análise das personagens Immacolata, mãe de Lenu, e Oliveiro, a professora que incentiva esta aos estudos. A narradora, em sua travessia rumo ao amadurecimento, não conta com a mãe enquanto mentora de jornada, cabendo à professora e à amiga, Lila, esse papel. Além disso, outros conflitos permeiam as relações entre mãe e filha marcadas pelo antagonismo entre ambas. Analisaremos a visão da mãe enquanto ser portador e disseminador de uma história milenar de subalternidade feminina e a difícil relação das filhas com o corpo materno, que deságua numa *matrofobia*. Ferrante apresenta essa desconcertante relação para evidenciar que a única saída, como explica algumas feministas, seria aprender a amar a mãe.

O capítulo oito possui um caráter mais ensaístico e relacionará a hereditariedade marcante na obra como uma proposta de verossimilhança na construção de seus personagens.

Como que retirados de um pântano ou de uma *frantumaglia*, os personagens se apresentam mergulhados ou empoeirados com as suas origens. O contato com a barata, aqui uma referência à imagem que Clarice Lispector constrói em *A paixão segundo G.H.* (1964), coloca-nos diante do estranho que também é familiar. A figura materna ou o corpo da barata também geram fobia, principalmente quando se constata que aquele corpo também é parte constituinte do próprio ser que a ojeriza. O inquietante ou o “infamiliar” também presente no conto *Homem da Areia* (1817), de Hoffmann, e analisado por Freud nos ajuda a entender o reaparecimento das bonecas como esse elemento estranho da infância que sempre está à espreita, mas que nunca se revela por completo.

Nosso capítulo final apresenta, a partir de todas as discussões feitas, um painel geral dos perfis femininos da Tetralogia, principalmente no que concerne ao terceiro e quarto volumes. Encontraremos no capítulo nove, portanto, uma análise mais detalhada das personagens em suas trajetórias rumo a uma pretensa maturidade, passando pelo casamento e pela maternidade. As relações ou os jogos de espelhos entre as imagens femininas serão intensificadas levando em consideração as discussões já empreendidas ao longo desse estudo.

A leitura feminista ou a crítica feminista que propomos nesse trabalho não exclui outras formas de se entender o literário. Nossa proposta de interpretação da Tetralogia de Elena Ferrante leva em consideração a abrangência e a complexidade que o tema da maternidade assume não só em nosso *corpus* de estudo, mas também nas demais produções da autora. Concordamos com o posicionamento de Elaine Showalter (2002) quando, em seu texto “A crítica feminista no deserto”, afirma que toda a crítica feminista é revisionista. Isso porque interpela as estruturas e os conceitos postos, contudo, como alerta a autora, deve ir para além do revisionismo por meio de criação de uma “base teórica firme” que permita reivindicar de forma independente e coerente a experiência feminina. Para nosso estudo, entendemos a necessidade de citarmos e interpretarmos também obras de outras autoras e autores do passado cujo inventário cultural Ferrante dialoga. Nossa intenção é refletir sobre o feminino circunscrito ou borrado pela autora por meio da questão da maternidade que, assim como a amizade feminina, concorre como temáticas condutoras da construção realista de Ferrante.

2 PRESSUPOSTOS SOBRE A OBRA DE FERRANTE

Em *Frantumaglia* (2016), a partir de um comentário sobre a lenda de Befana, Ferrante esclarece a seus editores o porquê de sua recusa em revelar sua identidade. O comportamento da autora pode ser comparado ao dessa bruxa que deixa presentes para crianças, mas que desaparece antes que alguém a veja. A essa misteriosa figura, desejosa de intangibilidade, cabe somente cumprir seu destino e operar o milagre de sua obra, cujo sentido está guardado nesse maravilhoso segredo. Para Ferrante (2017), escrever é uma forma de libertação, é um libertar-se do livro, protegendo-se dos efeitos deste.

A autora iniciou sua trajetória com o livro *Um amor incômodo* (1992) que foi adaptado ao cinema por Mario Martone em 1995. Ambas as produções constituíram sucessos e receberam prêmios: o livro de Ferrante recebeu o Procida, de melhor obra de estreia, e o filme de Martone recebeu o David di Donatello, em três categorias, de melhor diretor, melhor atriz e melhor atriz coadjuvante. Após dez anos de intensa produção, porém nenhuma publicação, Ferrante reaparece no cenário com o livro *Dias de abandono* (2002) que narra uma história de devastação após uma separação conjugal. Em 2006, publica *A filha perdida*, que conta a enigmática história de uma mulher madura que rouba uma boneca e, em 2007, publica *Uma noite na praia*, que trata do drama de uma boneca que se vê perdida e abandonada numa praia cheia de elementos assustadores. Após quatro anos, ressurgiu com *A amiga genial* (2011) que logo recebeu mais três volumes em sequência, a saber: *História do novo sobrenome* (2012), *História de quem foge e de quem fica* (2013) e *História da menina perdida* (2014). Essas obras ficaram conhecidas como Tetralogia Napolitana e constituem o nosso *corpus* de análise por desenvolverem mais detalhadamente temas já apresentados nos livros anteriores, dentre os quais destacamos a maternidade e os jogos de espelhos femininos.

Várias questões já foram apontadas como temáticas relevantes para Elena Ferrante, muitas delas com conexões profundas entre si. A comunicabilidade de suas obras é flagrante para os leitores que se aventuram na leitura integral da produção ferrantiana. Elena Ferrante é um nome que circula nos clubes de leitura – em geral, constituídos por leitores e leitoras de diversas formações ou de nenhuma formação – assim como nos espaços acadêmicos – com seu público-leitor mais especializado. Vozes distantes têm encarado a obra de Ferrante, desde a Inglaterra até a China, como afirma Tiziana de Rogatis (2018), como um fenômeno que faz refletir leituras sobre particularidades das mais diversas, em locais distintos. Uma espécie de

“clássico do nosso tempo”, globalizador e ultramoderno, que evoca as trajetórias das nações, das revoluções e do feminismo.

Depois de *L'amica genial* ter sido traduzida para o inglês, em 2012, por Ann Goldstein¹, Ferrante tem sido cada vez mais lida e reconhecida, principalmente após o crítico literário James Wood ter publicado uma resenha, em 2013, sobre a sua obra numa revista de importante circulação, *The New Yorker*. O autor evidencia, principalmente, a obra *Dias de abandono* (2002) como um dos romances ferrantianos que, até então, mais chamou a atenção dos leitores americanos. Wood (2013) situa a obra de Ferrante na Segunda Onda do feminismo, da qual se destaca Margaret de Drabble e Hélène de Cixous, por entender que a autora apresenta *l'écriture féminine* em sua linguagem.

Anna Momigliano (2019) cita que o efeito Ferrante trouxe a redescoberta de autoras italianas do passado, como Elsa Morante e Natalia Ginzburg, além de abrir portas para escritoras contemporâneas, cuja escrita passou a ser mais valorizada e os seus temas, antes vistos como “coisas de mulher”, acabaram sendo notados também como sentimentos universais. Além disso, a Tetralogia de Ferrante foi adaptada, em 2019, para uma série da HBO, *My brilliant friend*, que já está na sua terceira temporada, o que atesta que a sua obra está atingindo outras camadas de leitura. O próprio cenário napolitano se modificou após o sucesso da série, com cenas das duas amigas Lila e Lenu pintadas em paredes e janelas do *Rione Luzzati*, convidando leitores ou turistas a se interessarem ainda mais pela obra da autora.

No Brasil, em 2018, ocorreu o *Colóquio Internacional Elena Ferrante: margens, autorias e outros abismos da ficção*², o qual, na ocasião, reuniu estudiosos e estudiosas para dialogar sobre as singularidades da escrita dessa autora. Maurício Santana Dias, tradutor da Tetralogia Napolitana para o Brasil, esteve presente nesse evento e destacou a produção da autora como um retorno ao realismo, confiando à obra novos contornos sobre o que seria considerado *verdade* na literatura contemporânea. Como consequência desse evento, em 2022, a revista *Entrelaces*, do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC, dedicou um dossiê a análises que destacavam questões acerca da constituição ficcional da autora, tais como: a violência, o machismo, o feminismo, a metaficção, os “sublugares”, as políticas, a autoria, o espaço, dentre outras.

¹ A autora também traduziu para o inglês as obras *L'amore molesto* (1992), *I giorni dell'abbandono* (2002) e *La figlia oscura* (2006).

² Evento realizado pelo Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Federal do Ceará (UFC).

Os universos femininos são, talvez ainda não tão reconhecidamente, plurais. As obras da autora orbitam nesses universos, por isso grande parte dos trabalhos publicados versam direta ou indiretamente sobre a identidade feminina. Neste capítulo, mapearemos alguns dos principais temas e estudos já empreendidos acerca de sua produção com o objetivo de verificar quais tipos de diálogos a produção ferrantiana já despertou.

Laura Benedetti (2012) argumenta em seu artigo, *Il linguaggio dell'amizicia e della città: 'L'amica Geniale' di Elena Ferrante tra continuità e cambiamento*, que a obra *A amiga genial* apresenta um novo caminho ao colocar no centro da narrativa a amizade feminina e ao deixar de lado a mãe enquanto figura dominante, como já trabalhado em seus três romances anteriores, percurso nem sempre encontrado com frequência em outras produções, especialmente na literatura italiana. A amizade é analisada como parte constitutiva da narração ferrantiana, como ferramenta crucial para o controle da própria experiência e encadeamento de passado e futuro.

Acerca da identidade da autora, Viviana Scarinci (2014) afirma que o anonimato de Ferrante, desde quando sua primeira publicação em 1992, poderia parecer um passo falho na visão dos editores, no entanto gerou ainda mais interesse pelo conjunto de sua obra, como demonstraram os anos que se seguiram. Essa escolha radical é justificada também, segundo a estudiosa, pelos temas que sua obra emana, dentre eles, o destaque para a identidade feminina:

(...) Una scelta così radicale rispetto alla propria immagine riguarda in un certo qual modo anche i temi preferiti da Ferrante, primo tra tutti il tema dell'identità femminile, che in questi romanzi si pone in aperto dialogo con le questioni di natura psicologica più importante, cioè quelle che strutturano e demoliscono la percezione di sé. (SCARINCI, 2014, p.5)

A tetralogia tornou-se, segundo Scarinci (2014), muito importante para as leitoras por se tratar de uma obra que rastreia as principais conquistas femininas desde a década de 1950. As descobertas da autoconsciência e da possibilidade de maior participação nos debates sociais vigentes também se fazem presentes nessa ficção. Há uma reivindicação por uma identidade feminina, em especial no primeiro volume.

“Lila dallo sguardo poco infantile e forse neanche umano, più che un'antagonista è il demone costantemente impegnato in un'azione di disturbo atta a disorientare la parte meno decifrabile e desiderabile della nostra identità.” (SCARINCI, 2014)

Outra observação importante elencada por Scarinci (2014) refere-se sobre a ambientação em Nápoles, na qual afirma que, antes de ser apenas um signo de pertencimento cultural, esse lugar é simbólico ao equiparar amor e cidade como ambivalentes e

contraditórios. Essa mitologia contemporânea presente na história de Ferrante retrata Nápoles como um ambiente irresoluto e ambivalente, relacionado com o patriarcalismo da própria origem geográfica, que Scarinci define como “molde materno”:

Origine sempre e comunque di stampo materno, in cui il luogo, la madre, il dialetto, sembrano appartenere alla stessa matrice sofferente di uno spaesamento culturale che pare in qualche modo connesso all'impossibilità di un'evoluzione individuale. (SCARINCI, 2014).

Nesse cenário de estudos, merece destaque também o livro *The Works of Elena Ferrante: reconfiguring the margins* (2016) que reúne análises acadêmicas sobre diversos temas, dentre eles: questões de gênero, linguagem e cultura. Nessa coletânea de artigos, a febre Ferrante é explicada por Bullaro e V. Love (2016) pelo alcance popular dos romances da autora, pelos inúmeros trabalhos produzidos até então acerca de suas produções e pelos diversos temas do universo feminino que sua obra tem suscitado pesquisa, principalmente aqueles relacionados ao casamento, à maternidade e ao divórcio.

Em se tratando de contexto histórico, as provocações de Ferrante situam-se no retrato da Itália pós-guerra – com a consolidação do sistema capitalista baseado no consumismo – e na estandardização da linguagem que declinava o dialeto regional a uma subcultura. Em praticamente toda a sua produção literária, a questão do dialeto torna-se central para explicar a fuga de muitos italianos da pobreza, da baixa escolaridade e, até mesmo, das sentimentalidades ou dos gestos extremos.

As pesquisadoras mencionam a obra *A filha perdida* para elencar um dos temas mais inquietantes que repercutem na obra de Ferrante: “the motif of the unfit mother and a mother's unapologetic abandonment of her own children flares up in this short novel, themes that recur in the Neapolitan Novels.” (BULLARO & V. LOVE, 2016, p. 4). Essas características promovem a construção de personagens femininas destemidas, não sentimentais e desapegadas. O familiar e o não-familiar entram em colapso numa plataforma de ambiguidades, composta de outros temas – identidade feminina, subjetividades, amizade feminina, relação entre mãe e filha – que permeiam desde sua primeira obra, em 1992, até mesmo quase vinte anos após, em 2011, com a publicação de *A amiga genial*. A diferença é que a tetralogia napolitana amplia o universo, não focando apenas na psicologia feminina mas também veementemente em questões históricas que envolvem uma Itália emergente desde o pós-guerra até os dias atuais.

Bullaro (2016), ao escrever sobre o milagre econômico e a força do contexto na obra de Elena Ferrante, descreve uma Itália pós-guerra destruída psicológica e economicamente,

fragmentada em regiões e em classes, além da poliglossia do dialeto. Enquanto Elena e Nino ascendem em prestígio social e econômico, os Solara ascendem na criminalidade, o que faz da obra um manancial de perspectivas relativas ao que significou o milagre econômico.

A história na tetralogia aponta para uma visão prospectiva, uma “era” que estava se estabelecendo em múltiplas perspectivas: políticas, econômicas e sociais, como afirma Bullaro (2016). Essa “era” assistiu ao crescimento das indústrias e à emergência de grandes redes empresariais. A pesquisadora admite que a causa dessa poderosa reviravolta se explica pelo fato de que a guerra, apesar de seu poder inquestionável de destruição, possui um contraponto:

Of course, we must acknowledge that wars, while devastating and unfortunate, destrucieve of life and property in the short run, almost always bring many rewards such as economic prosperity and social and scientific innovations in the long run.” (BULLARO, 2016, p. 18)

Vários eventos em *A amiga genial* marcam essa transição histórica entre o velho e o novo, ensejada pelo milagre econômico. O próprio dom Achille representa os criminosos que dominavam os pobres a partir do medo e da extorsão. Mais tarde, teremos Lila como uma figura que domina as questões do bairro, a um só tempo por despertar admiração por sua inteligência para os negócios e por imprimir certo medo de que ela se enfureça e coloque tudo a perder.

Although Elena is not aware of it at the time, she and Lila are experiencing Don Achille much as they would have done in previous eras when people like him, ever the minor "Dons" and "Donnas", respected figures in the community either or their wealth, would have had the power to determine the course of other's lives. (BULLARO, 2016, p. 20)

A descida ao porão de dom Achille, na ocasião em que Lila joga a boneca de Lenu pela grade, é descrita como uma imersão a um submundo infernal. Os napolitanos, segundo Bullaro (2016), são conhecidos como pessoas que conseguem lidar com as adversidades da vida (“l’arte di arrangiarsi”). Essa capacidade de sobreviver aos infortúnios ou privações também conduz ao sentimento de “disperazione”, o que faz com que suas atitudes sejam conhecidas por emocionalismo exacerbado que pode resultar em violência. Exemplo emblemático é a cena em que o pai de Lila, num momento de fúria, arremessa-a pela janela quando ela ainda era uma criança, pelo motivo dela querer continuar os estudos na escola.

Além da dialética entre o velho e o novo, outra questão que chama a atenção de estudiosos na obra é a forma como a linguagem na Tetralogia Napolitana está relacionada à metalinguagem no que concerne ao uso do dialeto. O uso dessa linguagem é mencionado em

momentos de crise e transformação, conflito com o outro, ou seja, em momentos de dificuldades, como afirma Jillian R. Cavanaugh (2016). O efeito gerado pelo dialeto, enquanto dispositivo³, é o de aquecer as relações entre as personagens ao ponto máximo de ebulição e de aprimorar a construção desses indivíduos:

In doing so, Ferrante exploits the rich semiotic potentials of Italian and dialect to situate characters in time and space, enhance the emotional stances of those characters, and highlight the conflicts among friends and kin that drive her narrative. (CAVANAUGH, 2016, p. 46)

Esse ponto máximo pode levar repetidamente à violência. Na Itália, as valências linguísticas são situadas tanto historicamente quanto socialmente. No período pós-guerra assistiu-se a uma mudança na fala, do dialeto para o italiano, com a valorização deste. O domínio da língua italiana significava, portanto, educação e *status*, principalmente para a geração de Lila e Lenu.

Stephanie V. Love (2016) aponta o contraste entre escola e vizinhança como um binarismo simbólico primário que salienta outras oposições operadoras de metonímias e metáforas no período pós-guerra, tais como: riqueza/pobreza, progressista/retrógrado, nacional/local, norte/sul, cosmopolita/provincial, padrão/dialeto, paz/violência, professora/mãe e civilizado e primitivo.

Nesse entorno, a escola, no período inicial, constitui-se uma metonímia da modernidade de promessas na visão de uma nação progressiva futura. Love (2016), para defender sua tese, evoca o conceito de *cronotopo* bakhtiniano do romance para se referir a relação entre escola e vizinhança. Na Tetralogia Napolitana, o *cronotopo* da escola é emblemático da emergência da visão de sociedade moderna, com seus valores de autonomia, humanismo e autodomínio que convergem para um espaço acessível e universal. Essas características seriam responsáveis também pela formação de uma nova personalidade, culturalmente e linguisticamente em ruptura com o passado, cujas consequências são o desenvolvimento de determinadas características subjetivas e alteridades em jogo.

³ Sandro Chignola, em seu artigo *Sobre o dispositivo* (2014), cujo título dialoga com o texto “O que é um dispositivo?” de Agamben, elucida que o conceito de dispositivo citado por Foucault não apresentava uma definição completa. O autor indica que Agamben reconheceu que essa ideia de dispositivo foi retomada por Foucault a partir do conceito de “positividade” de Hyppolite e que foi usado por Foucault para “aludir ao elemento histórico e para colocar o problema da relação entre os indivíduos e o conjunto definido pelas instituições, pelos processos de subjetivação que esses mantêm sob tensão, das regras onde se concretizam as relações de poder. “Dispositivo” seria o termo (meio misterioso, na verdade) escolhido na década de 1970 para preencher o papel anteriormente atribuído à “positividade”.”

Love (2016) considera, diante desses pressupostos, que as protagonistas Lila e Lenu transgridem os ideais dessa sociedade moderna que buscava categorias mais totalizantes:

Lila's character is seen as dangerous at least in part because she refuses to remain bounded too ne space, her brilliance superseding the confines both of the school and neighborhood. Therefore, her identity cannot be read through the lens of either the school or the neighborhood. Elena similarly fails to fit into either space, as she remains estranged both from her Family and the outside, educated world. Existing in this threshold between the chronotope of the school and the chronotope of the neighborhood, Elena's identity is always liminal. (LOVE, 2016, p. 73-74)

A escola torna-se, no pós-guerra italiano, um espaço primordial em que novas temporalidades e espacialidades são inculcadas e naturalizadas. Sobre essa “identidade educada”, Antonio Gramsci já discutia as ambivalências da escola que, mesmo apresentando função reprodutora de conformismo e adesão, ainda tinha de positivo o fato de poder trazer discernimento para a elevação cultural das massas. Contrapondo a ideia do então ministro da Educação de Mussolini, Giovanni Gentile, que reservava aos alunos da classe alta um ensino tradicional e aos alunos da classe baixa uma formação profissional, Gramsci defendia a existência de uma “escola unitária” que atuaria como uma escola única inicial de cultura geral, humanista e formativa de modo a equilibrar o fazer técnico e industrial, e o desenvolvimento de atividades intelectuais.

O pensamento de Gramsci de escola como uma instância contraditória e organizadora de interesses dominantes, mas também de local em que dá acesso aos trabalhadores a um novo saber, influenciou vários debates em torno do assunto. A obra de Ferrante não abriu mão dessas questões, como podemos perceber na leitura do artigo *Sublugares políticos da desmarginação do feminino em História de quem foge e de quem fica, de Elena Ferrante*. Nesse estudo de Emília R.S. Silva e Yuri Brunello (2019) há uma análise do personagem Pasquale enquanto secretário da seção do partido socialista, ocupando uma posição de destaque na composição do bloco histórico “contra hegemônico”, incitando críticas, inclusive, ao próprio sindicato a que fazia parte. Esses desacordos e dissidências dentro do próprio partido levam, além dessas disputas sindicais, a brigadas de rua, a disputas entre intelectuais e, até mesmo, à morte de personagens como Bruno Soccavo e Gino.

Por meio da noção de operarismo de Mario Tronti, Silva & Brunello (2019) analisam também a personagem Lila enquanto operária da fábrica de embutidos que toma uma posição oposta àquela de Pasquale. A luta de Lila, desse modo, é a de uma mulher em rebelião, que não se obriga a reconhecer a força de um partido, desterritorializando o “bloco histórico” que

a atravessa. Desse modo, Lila, de acordo com seus interesses pessoais, flerta com os pensamentos de Gramsci e de Tronti, em um movimento de vai-e-vem ou de quem foge e de quem fica, tal qual ocorre no processo de *desmarginação*.

Os leitores de Elena Ferrante sabem quanto na tetralogia napolitana os sapatos de criança desenvolvem um papel crucial. Tais sapatos, desenhados por Lina durante a infância, foram comercializados pelos irmãos Solara (Michele e Marcello), com ótimos resultados. Contudo, se os sapatos artesanais desenhados por Lina, por um bom tempo, revelam-se um sucesso comercial – conseguindo se integrar dentro da lógica do mercado capitalista –, Lina não é integrável: Lina (contra o pensamento de Gramsci, indiretamente, e diretamente contra qualquer arquitetura ideológica com vocação orgânica) desmonta a síntese hegemônica entre forma e forças materiais. Essa personagem territorializa, ao mesmo tempo desterritorializa, num processo singular que Elena Ferrante chama de *desmarginação*. (SILVA & BRUNELLO, 2019, p. 213).

Ainda em se tratando da escola e de seu papel na divisão de classes, Love (2016) analisa como a geração dos pais de Lila e Lenu divergia da nova geração que agora tinha acesso mais facilitado ao ensino:

This context helps explain that while schooling was understood as a central tool for the creation of a unified national identity, the reality of education remained out of reach for the vast majority of Italians until well after WWII. The characters of Neapolitan Novels were part of the last generation before the mandate of scuola dell'obbligo in 1962 required all children to complete middle school. The reform of 1962, which introduced the unified scuola media, made school attendance compulsory for everyone until the age of 14, and only in 1999, was the age raised to 16 years with the riforma Berlinguer. In any case, all of Elena and Lila's peers attended elementary school in contrast to their parent's generation, many of whom never learned how to read or write. (LOVE, 2016, p.81).

Contido na mesma coletânea, encontramos também o artigo de Franco Gallippi (2016) que analisa os três primeiros volumes da Tetralogia concentrando-se em três temas que predominam na memória de Lenu, a saber: a arte de escrever, a relevância da escola e a cidade de Nápoles. A interpretação de Gallippi gira em torno da ideia de que Lila sugere a possibilidade de encontrar na contemporaneidade uma nova Nápoles.

O primeiro evento que desencadeia a memória de Lenu é o desaparecimento de Lila, sua melhor amiga. Gallippi (2016) faz uma associação desse desaparecimento ao mito da sereia Parthenope e à lenda de um Virgílio mágico enquanto salvador da cidade. A partir dos personagens apresentados, segundo o pesquisador, é construído o retrato de Nápoles. Desse modo:

Donato Sarratore, the Naples that sings, that chatters, that seduces you with song and poetry; Fernando Cerrullo, the Naples of craftsmanship, of the artisan who fights for survival in an industrialized Italy that sometimes compromises quality and cultural heritage - the things Lila and Rino instinctively attempt to save and recreate for the future; Elena's mother, the Naples of mothers who sacrifice

themselves for their children, and have a difficult time letting them have a better life; the Solara family and the family belonging to the legacy of Don Achille, the Naples of unwritten laws and of rival clans; Elena and school, the Naples that seeks redemption and escape from the unwritten laws; and Lila, the Naples of rare beauty and ancient mysteries: the one everyone would like to possess but she is always too sly for even the best minds, and she always seems to slip away when you think you have her within your grasp. (GALLIPPI, 2016, p. 107).

Assim, como conclui o pesquisador, a tensão entre Lenu e Lila pode ser interpretada como uma tentativa de encontrar um ponto de ligação entre o mundo da escrita (epistemológico) e o mundo da não escrita (ontológico).

Já Enrica Maria Ferrara (2016), ao tratar do realismo performativo e pós-humanismo em *Dias de abandono*, explora a presumível “intenção da autora” em reprogramar o sujeito cognitivo em uma direção pós-humana. Há nessa obra, conforme a pesquisadora, uma subversão desse processo cognitivo tradicional em defesa de uma nova lógica performativa que engendra a formação de um novo sujeito. A personagem Olga, nesse entorno, é vista não como mera vítima dos eventos, mas como um dos agentes decisivos dos procedimentos. O cão Otto também vem a ser um dos elementos, nessa realidade performativa que se esboça, com papel decisivo para o encadeamento da ordem, da racionalidade e da moral do sujeito.

Iniciando em *Um amor incômodo*, passando por *Dias de abandono* até chegar na Tetralogia Napolitana, a obra de Ferrante trabalha o realismo por meio de sujeitos que buscam suas identidades freneticamente: “Reality, for Ferrante, seems to equal what can be said and written in the effort of rationalizing the chaos of a subconscious and magmatic irrational existence.” (FERRARA, 2016, p. 130).

Além dessa questão do realismo⁴, temos o estudo de Stilian Milkova (2016) que descreve o uso de *ekphrasis* nas obras *Um amor incômodo*, *A amiga genial* e *História do novo sobrenome* como estruturas-chaves em determinados momentos do texto. Em se tratando da Tetralogia, a autora analisa como, no segundo volume, a fotografia de Lila é transformada num quadro de objetificação e comodificação ao ser exibida como um anúncio nas lojas dos Solara. Não só essa personagem, mas também Delia e Amalia perdem suas agências ao terem seus corpos violados fisicamente ou objetificados por meio de fotografias e pinturas.

A utilização de *ekphrasis*, como destaca Milkova (2016), ainda se apresenta como um procedimento utilizado por Ferrante para promover uma visão metafórica dos mecanismos de violência, opressão e objetificação imbricados numa estrutura social patriarcal. As

⁴ Outros textos também retratam as formas literárias utilizadas por Ferrante, como no caso do artigo “An alternative geometry: *L'amica geniale* and the *Bildungsroman*” (2021) de Victor Xavier Zarour Zarzar.

personagens Delia e Lila demonstram passagens de revolta contra essa manipulação de seus corpos: Delia adquire autonomia de sua vida quando reinventa sua fotografia por meio de um desenho; Lila demonstra necessidade de reinvenção ao desfigurar e fragmentar sua fotografia, gerando uma nova perspectiva artística de sua própria imagem. Além disso, nessa dinâmica retórica de Ferrante, há descrições de corporeidade feminina e suas funções (tais como: menstruação, gravidez e parto) ou papéis sociais (como a maternidade). As *ekphrasis* nas obras citadas, conforme Milkova (2016) são focalizadas por meio da voz, visão e experiência de uma narração feminina em primeira pessoa.

Milkova, em um estudo mais ampliado, intitulado *Elena Ferrante as World Literature* (2021), discute questões-chaves para a compreensão do imaginário feminino ferrantiano, tais como: o entrelaçamento dos mundos moderno e antigo, as intertextualidades com a psicanálise, a filosofia e a literatura moderna, a tradução como mediação cultural-linguística e a interferência do poder patriarcal dentro dos limites socioculturais e espaciais. Há também uma análise enfática na corporeidade feminina que leva em consideração a recorrência das perfurações (rompimento da pele e inserção subcutânea) nas obras de Ferrante. Essas cicatrizes por penetrações são entendidas pela autora como gravuras discursivas de um sistema falocrata e falocêntrico.

Outros estudos focaram na constituição de novas formas de se conceber aspectos relacionados ao feminino, como a amizade, o amor e a maternidade. Essas perspectivas da subjetividade feminina, com sua odisseia interior, são encontradas nos trabalhos das estudiosas descritos a seguir.

Christine Maksimowicz (2016) em seu artigo *Maternal failure and its bequest: toxic attachment in the Neapolitan Novels* analisa a relação entre Lenu e sua mãe em aspectos subjetivos da experiência. A sua proposta baseia-se em investigar essa relação partindo da ideia de amor “furioso”:

I propose that Ferrante brings us closer to a deeper understanding of the repulsive as well as the attractive forces that constitute a "furious" love between Mother and daughter through its relational inheritance, the ways in which Elena and Lila's relationship is lives as an embodiment of an earlier primal one. (MAKSIMOWICZ, 2016, p. 209)

Para tratar deste assunto, Maksimowicz (2016) retoma a leitura que Ferrante fez da obra *Quase noite* (2007) de Alice Sebold e entrelaça as temáticas existentes entre essa obra e a Tetralogia Neapolitana, demonstrando as agruras e as frustrações que permeiam a relação entre a personagem Lenu e sua mãe.

Assim como Maksimowicz, Katrin Wehling-Giorgi⁵ (2019) também aponta a relação entre *Quase noite* e as obras de Ferrante em seu artigo *Picturing the Fragmented Maternal Body: Rethinking Constructs of Maternity in the Novels of Elena Ferrante and Alice Sebold*. Em suas discussões, a autora aborda a construção do corpo materno enquanto centro das narrativas dessas autoras por meio da análise de *ekphrasis* e metatextos fotográficos. O estudo situa as autoras como vanguardistas dessas concepções por trazerem uma remodelação à objetificação do feminino e do corpo materno.

A obra *A filha perdida* é estudada por Leslie Elwell (2016) pelo viés da reconfiguração da maternidade no artigo *Breaking bonds: refiguring maternity in Elena Ferrante's The lost daughter*. Nele, a autora cita a obra de Sibilla Aleramo, *Una donna* (1906) e de Henrik Ibsen, *A doll's house* (1879), para analisar na literatura casos em que as mães abandonam os filhos, considerados pela tradição como “crime cultural”. A análise de Elwell concentra-se na temática do abandono e da contaminação por uma linguagem materna, sob o ponto de vista da personagem Leda que rejeita a ideia do autossacrifício, relacionado aos deveres da maternidade, em prol de sua individualidade. Em síntese, o pensamento de Elwell:

In conclusion, this chapter has aimed to sketch a preliminary, alternative genealogy, both between mothers and daughters, and also between texts. Perhaps *A Woman* and *The lost daughter* are two stops on an itinerary that might become an underground canon of subversive texts: narratives related from the subject position of a mother whose narration resists the ideology of maternal self-sacrifice without rejecting her own mother, or the maternal, in the process: texts that attempt to locate a non-normative mothering without distancing, but rather borrowing, from her (linguistic) authority in forging a new, tentative discourse. In order to produce a non-normative representation of maternity (to rupture with past representations), Ferrante's novel pays homage to its literary precursor *A Woman* though an establishment of difference. It breaks with the prior novel's rhetoric, but echoes its dependence on (its mediation by) the maternal voice and language. *The Lost Daughter* must break with *A Woman* in order to establish its shared project. Likewise, Leda has spent her life trying to separate from her mother but, in the novel's final scene, in the very moment of enactment of her mother's departure, Leda is penetrated (beyond branded) and contaminated by her language. (ELWELL, 2016, p. 261-262)

Nicoletta Mandolini (2016), em seu artigo *Telling the abuse: a feminist-psychoanalytic Reading of gender violence, repressed memory, and female subjectivity in Elena Ferrante's Troubling Love*, também trabalha a questão da subjetividade feminina na obra de Ferrante, porém sob a perspectiva psicanalítica da violência de gênero. A autora analisa como a personagem Delia assume uma visão masculina na tentativa de sublimar a violência sexual sofrida na infância. Essa história de abuso reverbera na memória da

⁵ Ver também o artigo da mesma autora publicado anteriormente “Playing with the maternal body: violence, mutilation, and the emergence of the female subject in Ferrante's novels” (2017).

protagonista assim como a lembrança do corpo de sua mãe marcado pela violência de ordem patriarcal.

Desse modo, o projeto de Ferrante, como afirma Mandolini (2016), é colocar o abuso como metáfora para a tentativa de aniquilação da agência feminina numa estrutura patriarcal. Por meio das personagens Delia e Amalia, propõe demonstrar as diversas formas de violência e os traumas gerados a partir delas:

While violence against women is not the sole thematic focus of Elena Ferrante's *Troubling Love*, it is, as I have attempted to demonstrate, a key aspect for the comprehension of the novel's ethical and political implications. Delia's and Amalia's stories of gender violence, in particular, are used as a vivid allegory that projects into the literary realm not only the strategy of female oppression in patriarchal societies but also the paradoxical and eccentric condition that women have to accept in order to develop an active but specifically feminine subjectivity. (MANDOLINI, 2016, p. 287)

Para tratar do significado da voz materna na Tetralogia Napolitana, Emma Van Ness (2016, p. 300) discute como Ferrante traça uma desconstrução de um antigo para um novo significado de maternidade: “(...) Ferrante's metaliterary text creates a semiotic web of motherhood that recounts both the traditional image of motherhood in the neighborhood and the ways in which the girls break from this generational mimesis”. Baseando-se no pensamento de Kristeva, mais especificamente no conceito de prática literária “herética”, a professora Ness (2016) vê o projeto semiótico de Ferrante na representação da mãe e suas “indizíveis” experiências.

Em seu artigo *Metamorphosis and Rebirth: Greek Mythology and Initiation Rites in Elena Ferrante's Troubling love*, De Rogatis (2016) promove uma análise sobre a odisseia interior que a personagem Delia realiza diante do enfrentamento de seus traumas. Para a estudiosa, por meio de ritos, mitos e romance, Ferrante entrelaça o antigo e o contemporâneo para tratar da complexidade da identidade feminina, emaranhada na relação conflituosa entre mãe e filha.

De Rogatis também é a autora do livro *Elena Ferrante: Parole Chiave* (2018), obra na qual apresenta conceitos-chaves para um mapeamento acerca dos labirintos que Ferrante propõe para seus leitores e suas leitoras. Conceitos como *polifonia*, *caverna*, *matrofobia*, dentre outros, são analisados a partir da leitura das obras de Ferrante considerando a comunicabilidade delas entre si. O livro contém um arcabouço de temas e pontos de partida para o universo da escrita de Ferrante, relacionando-o tanto a obras do passado quanto a obras mais atuais.

Esse estudo dessa pesquisadora explora temas atuais principalmente no que diz respeito às estratégias que Ferrante utiliza diante da sociedade de consumo e de um chamado da militância feminista, principalmente a partir do movimento “#MeToo”. A recepção dos textos de Ferrante acompanha a égide desse turbilhão de acontecimentos e conta com enorme alcance por apresentar uma “narração genial e popular”. A realidade fabricada pela autora é construída e desconstruída de modo contínuo, por meio de metamorfose do tempo e polifonia, e, principalmente, levando em consideração o critério da “emoção”. Essa subjetividade, alimentada por uma “potente fantasia di memoir”, é construída por meio da amizade de Lila e Lenu, da relação entre mãe e filha e da potência ambígua do amor.

De Rogatis (op. cit.) recorre também ao pensamento pós-colonial de Gayatri Spivak e Franz Fanon para explicar como Ferrante explora o tema da violência simbólica e colonial por meio de uma recontagem do panorama patriarcal que as personagens Lila e Lenu enfrentam. Fugindo do enquadramento da diferença sexual ou do vitimismo, Ferrante busca em suas obras trajetórias históricas e subjetivas para explicar como o feminino sobrevive de forma imprevisível aos desmandos da sociedade masculinizada e violenta.

O livro de Isabella Pinto *Elena Ferrante: Poetiche e Politiche della soggettività* (2020) traça diálogos com essa obra de Tiziana de Rogatis, principalmente no que se refere à poética da subjetividade diaspórica e à fantasia de autoficção. Por meio da análise da produção como um todo de Ferrante, Pinto (2020) aprofunda a questão da subjetividade entendendo o “retorno à realidade”, “a escrita de si” e a relação entre narração e história como ferramentas primordiais para a construção de uma “*performance* autoral de ausência”. Recorre também a textos da tradutora Anita Raja para mostrar a similaridade entre os pensamentos desta com os de Ferrante no que concerne à sexualização da linguagem e à tradução da diferença de gênero.

No rol de estudos sobre a obra da autora temos ainda a tese de Constanza Barchiesi sob o título *Donna Ferrante's library: resonance of the classics in the “Neapolitan Novels”* (2018). Nela, a autora analisa a questão da fundação da cidade a partir dos mitos femininos de Ariadne, Dido e Medeia, demonstrando que Ferrante defende a agência das mulheres nessa tarefa. As prerrogativas giram em torno de como se poderia construir essa cidade provisória e quais seriam os modelos para a escrita das mulheres e para a cidade feminina, diante de uma *polis* que nasceu masculina. Em uma segunda etapa de sua tese, a autora analisa a etimologia latina da palavra “gênio” (*genius* e *genialis*) relacionando-o à personagem Lila a um só tempo como *gênio* de Elena e como um local *genial* para a cidade de Nápoles.

Além dos trabalhos já citados, encontramos também o de Fabiane Secches intitulado *Elena Ferrante: Uma longa experiência de ausência* (2020)⁶ que trata da ambivalência como um importante jogo na escrita da autora. Secches traça um mapeamento de leitura, em especial da Tetralogia Napolitana, a partir de um diálogo entre literatura e psicanálise que propõe uma investigação sobre os significados que o conceito de “ausência” assume em relação à ambiguidade e à *desmarginação*. A obra de Secches possui também uma outra camada de leitura por meio das ilustrações de Talita Hoffmann que acompanham o livro, promovendo um diálogo cuidadoso e criativo com o texto verbal.

Outros trabalhos certamente ainda irão surgir para alimentar esse corpo crítico sobre as obras de Ferrante. Recentemente a autora publicou *La vita bugiarda degli adulti* (2019) deixando os leitores desejosos de uma possível nova tetralogia a partir desse livro, mas o tempo mostrou que essa continuidade não parece ser a intenção da autora. Também publicou, mais recentemente ainda, um livro de ensaios intitulado *I margini e il dettato* (2021) que oferece um percurso pelo seu processo criativo. Seus temas possuem longos e ramificados fios que ora ou outra desemboram e se entrelaçam nos cabelos ou nas linhas de costura das mães. A relação entre filha e mãe parece, a nosso ver, o cerne de várias questões que permeiam a linguagem de Ferrante. É um doloroso nervo latejante mergulhado nesta pantanosa palavra que poderia funcionar como título de qualquer obra de Ferrante: *frantumaglia*.

Após essas considerações sobre esforços que já foram feitos no intuito de aproximar-se no universo criativo de Ferrante, veremos agora como a maternidade se configura enquanto parte fundamental da experiência feminina e o quanto questionar esse tema foi (e ainda é) visto como um tabu social. Esse percurso é importante para se entender quais discussões a Tetralogia Napolitana evoca diante dessa antiquestão social, histórica, cultural e psicológica.

⁶ Esse livro é fruto de uma dissertação de mestrado publicada pela USP, em 2019, intitulada *Uma longa experiência de ausência: a ambivalência em 'A amiga genial' de Elena Ferrante*.

3 CONFIGURAÇÕES DA MATERNIDADE

Tão grande é a potência feminina que, arrebatando a sintaxe e rompendo o famoso fio (tão pequeno, dizem eles) que serve aos homens como um substituto de cordão umbilical a assegurá-los – e sem o qual eles não gozariam – de que a velha mãe ainda está ali atrás deles vendo-os fabricarem falos, é que as mulheres irão ao impossível.

(CIXOUS, 2022, p. 64)

Em 1975 ouviu-se o grito do texto de Hélène Cixous incitando as mulheres a escreverem mesmo diante de uma resistência *falologocêntrica*. Tal como uma potência de mãe metafórica, as mulheres deveriam assumir sua própria história, tomar ou “roubar a palavra” para “deixá-la voar” (CIXOUS, 2022, p.67). Dentre muitas histórias da mulher que foram negligenciadas, certamente uma das mais importantes é a história da maternidade. É por isso que muitas escritoras, como Elena Ferrante, enfatizam essa experiência feminina em suas várias nuances, principalmente nas mais ambíguas.

Para se entender como a obra de Ferrante dialoga com a questão da maternidade incômoda e como isso interfere na constituição de suas personagens é necessário, primeiramente, compreender como tudo se configurou. Desde os antecedentes da criação do patriarcado, com a divisão sexual das tarefas e com a invenção da propriedade privada e do Estado, até a institucionalização da maternidade como destino “natural” e irrevogável da mulher.

3.1 A mãe disciplinada

Em seu livro *A criação do patriarcado* (1986), a historiadora Gerda Lerner apresenta o surgimento do patriarcado como um sistema de dominação masculina que se apoia em instituições como a família, as religiões, a escola e as leis. Diante dessa condição, a História das Mulheres, posto que afastada do “universal”, configura-se como uma história de exclusão, silenciamentos, sabotagens e diminuições. Por isso, segundo a autora, é necessário que as mulheres tenham acesso aos seus antecedentes históricos para imaginarem alternativas ao patriarcado, responsável por destruir a autoestima individual delas.

Ao longo dos tempos as questões de classe foram determinantes para a exclusão social de homens e mulheres dos registros históricos, com a ressalva de que os homens nunca foram excluídos por questão de sexo. Outra importante observação que a autora elenca é o fato das mulheres serem maioria, porém permanecerem estruturadas em instituições sociais como se fossem minoria. Diante dessas obviedades, algumas perguntas incomodam a mente da historiadora: Seria a mulher essencialmente uma vítima? Por que as mulheres se colocariam na condição de “cúmplices”? Como se articulou essa suposta “inferioridade”?

Lerner (2019), por meio de fontes mesopotâmicas e hebraicas, vai traçando suas ideias e construindo uma história de perspectiva feminista para explicar essas e outras perguntas. Em seu estudo analisa a interseção entre a função sexual e reprodutiva das mulheres e a formação da propriedade privada e da sociedade de classes. Nesse sentido, a explicação tradicionalista vê a mulher como inferior e a submissão como algo natural, emanado por Deus, portanto imutável. Essa ideia concentra a mulher apenas na sua capacidade biológica reprodutiva e deposita na maternidade a meta máxima da vida dela, instituindo como desviante aquela que não se torna mãe como as outras. Os defensores do patriarcado, dessa forma, colocaram o papel materno como definidor da natureza das mulheres e entendem a exclusão de oportunidades econômicas e educacionais como necessária para a perpetuação e manutenção da humanidade.

Simone de Beauvoir, em seu livro *Segundo sexo: a experiência vivida* (1949), já apontava e discutia a questão do destino feminino relegado à passividade, ao coquetismo, ao casamento e à maternidade. Ao negar a questão do instinto, Beauvoir acreditava que a construção do feminino se moldava, principalmente, pelo caráter da passividade imposto pelo meio social:

Assim, a passividade que caracterizará essencialmente a mulher “feminina” é um traço que se desenvolve nela desde os primeiros anos. Mas é um erro pretender que se trata de um dado biológico: na verdade é um destino que lhe é imposto por seus educadores e pela sociedade. (BEAUVOIR, 2016, p. 24)

A vocação “natural” da mulher à maternidade é questionada por Beauvoir (2016) ao analisar que a função reprodutora não é mais vista como um simples acaso biológico, posto que presidida pela vontade. Nessa discussão, a autora faz uma defesa ao aborto enumerando diversas questões e seus contrapontos, sejam eles religiosos, morais, de gênero ou de classe. A condição de mãe solteira também é colocada como uma maternidade ilegítima que acaba obrigando mulheres a cometerem aborto ou, até mesmo, suicídio.

A inferioridade era justificada também pela menstruação, gravidez e menopausa, vistas como doenças debilitantes que incapacitavam as mulheres para o trabalho. Outra estratégia dos tradicionalistas para manter as mulheres distantes das variadas práticas sociais foi a defesa científica da importância da maternidade, da exclusividade da nutrição e da educação por parte das mães, excluindo praticamente a participação de outras pessoas. No entanto, a autora defende que essas questões não estariam relacionadas ao papel sexual, mas ao gênero:

Atributos sexuais são fatos biológicos, mas o gênero é produto de um processo histórico. O fato de mulheres terem filhos ocorre em razão do sexo; o fato das mulheres cuidarem dos filhos ocorre em razão do gênero, uma construção social. É o gênero que vem sendo o principal responsável por determinar o lugar das mulheres na sociedade. (LERNER, 2019, p. 43)

Lerner (op. cit.) reconhece ainda que, com advento do Estado, a família monogâmica transformou-se depois na família patriarcal, em que a mulher era a criada “natural”, munida de altruísmo instintivo e materno, e, portanto, excluída de participação na produtividade da sociedade.

Segundo a autora, feministas-maternalistas modernas como Dorothy Dinnerstein, Mary O’Brien e Adrienne Rich argumentavam que as mulheres, enquanto mães, tinham mais condições de otimizar a sociedade. Como se pode observar, havia entre essas maternalistas, uma preocupação que as anteriores não tiveram com a questão da origem. Acreditava-se que a busca pela existência de sociedades matriarcais em qualquer lugar ou época poderia trazer mais respeito e aprovação na luta por igualdade. Desse modo, as figuras de Deusas-Mães poderiam fermentar a ideia do poder feminino nos tempos antigos.

Na visão de Lerner (op. cit.), porém, esse matriarcado nunca existiu de fato, visto que, dentre várias explicações que a autora tece, as mulheres não tinham poder sobre os homens, mas sim ao lado deles, e sua relativa soberania era mais relacionada a seus parentes que a comunidade como um todo. No entanto, mesmo sem essa sugestiva ideia do matriarcado, a autora alerta sobre a importância de se buscar um sistema explicativo desse passado e que, inclusive, por meio dele, forneça-se uma visão alternativa de futuro.

Nessa busca por antepassados, desde o Neolítico, com as evidências da existência da Deusa-Mãe, é possível entender que homens e mulheres optaram como primeira forma de implicação religiosa o laço psicológico entre mãe e filho. Essa mãe que dava a vida, também poderia ser cruel e dar a morte por negligência de cuidados, por isso: “Não surpreende que homens e mulheres, observando esse poder dramático e misterioso da mulher, tenham passado

a adorar a Deusa- Mãe. ” (LERNER, 2019, p. 66). Com as transformações sociais, essa relação foi mediada pelo processo civilizatório que modificou a maternidade.

Adriana Cavarero, em *Il femminile negato* (2007), toma como ponto de partida o pensamento da filósofa Hannah Arendt sobre cultura ocidental e, especialmente, sobre a morte como categoria metafísica. Segundo esse raciocínio, há uma ansiedade em torno do desaparecimento, um medo de ser devorado pelo “não-ser”. Mas há também a morte provocada, a matança, que é a perspectiva política da morte como intervenção de um sujeito. Partindo dessas premissas sobre a morte, Cavarero (2021) adentra na mitologia grega para tratar da relação entre a categoria da morte associada ao feminino e analisa também a simbologia de personagens como Pandora, Cibele e Grande Mãe.

Pandora é a responsável por trazer para a humanidade a desgraça da morte; Cibele sofre estupro e gera um embrião que é instalado na coxa interna de Zeus, como um sinal de misoginia com relação ao útero; Grande Mãe é aquela que sofre e busca proteger a todo custo a filha Perséfone, encenando a relação mãe-filha, raríssima em nossa cultura ocidental (que segundo a autora foi substituída simbolicamente pela de Maria e Jesus, ou seja, mãe-filho). O que Cavarero quer dizer com suas análises é que a violência é fundada a partir da universalização e priorização absoluta de somente um dos dois sexos, e ordenada politicamente em torno das diferenças, sobretudo, as sexuais.

A guerra, a morte e a política são poderes associados, segundo Cavarero (2021), historicamente ao masculino, enquanto a máxima potência do feminino é forjada por meio do nascimento, porém essa capacidade não é valorizada, visto que não é nesse momento que o homem nasce para a sociedade patriarcal, mas sim quando ele adentra na ordem política.

La nascita viene ignorata, non tematizzata, non pensata, perché la nascita vede protagonista la soggettività femminile che ha una grande ed esclusiva potenza. Mentre il dare la morte non è geneticamente legato al maschile, il dare la vita è geneticamente legato al femminile. (CAVARERO, 2021, p. 12)

Essa espécie de medo e admiração pelo feminino, segundo a tese de Lerner (2019), pode ter levado os homens a um processo de criação de instituições que validassem seu ego, desse modo, como Mary O’Brien (*apud* LERNER, 2019) já falara, o homem compensava a sua incapacidade de dar à luz com dominância sexual sobre as mulheres e violência para com os outros homens. E como Cavarero (2021), a partir das considerações de Arendt, nos atenta em sua tese: a assimilação e a uniformização potente do masculino são componentes de violência responsáveis pela manutenção da ordem política e cultural “homossexual”, ou seja, conferindo exclusividade às relações políticas entre homens.

Talvez por isso uma aproximação com o feminino é vista pela sociedade patriarcal como marginal. Na Tetralogia Napolitana, por exemplo, na contramão desse afastamento do universo feminino, temos o personagem Alfonso que sobrevivia em um ambiente familiar machista e em meio a uma heterossexualidade compulsória que o obrigava, inclusive, a casar com uma mulher para não “desonrar” a masculinidade de seus familiares. Daí temos o casamento como uma instituição que regula o ego masculino e a submissão feminina. Mesmo não sendo o pai do filho da sua esposa, foi obrigado a assumir a paternidade com o intuito de assumir um “erro” cometido por Michele e, ao mesmo tempo, reafirmar (contra a sua vontade) uma masculinidade. Desse modo, a Alfonso lhe reservaram um casamento e um filho compulsórios para forçar um afastamento do universo feminino.

Como analisa Lerner (2019), conforme o Estado foi se aprimorando, o *status* social das mulheres foi se tornando mais limitado na sociedade mesopotâmica. O primeiro tipo de escravidão, segundo a pesquisadora, foi o da escravidão sexual de mulheres prisioneiras de guerra. O estupro de mulheres era uma ferramenta utilizada para aumentar os domínios entre as tribos rivais ao passo que os casamentos diplomáticos eram moedas de troca para garantir alianças entre os soberanos locais. Embora muitos historiadores concordem que se escravizavam, inicialmente, mais mulheres que homens, o assunto não era muito endossado: “A maioria dos historiadores que abordam o tema da escravidão observou o fato de que a maior parte das primeiras pessoas escravizadas eram mulheres, mas não deram muita importância a isso.” (LERNER, 2019, p.111).

Essas observações de Lerner são importantes para se perceber o quanto o impacto da invenção do patriarcado obliterou os avanços femininos na conquista de participação efetiva e isonômica nas relações de poder. Às mulheres de todas as classes, principalmente as de classes baixas, cabia a missão de gerar filhos, como nos recorda a passagem bíblica em que Raquel implora a Jacó que tenha relações sexuais com a criada Bila para que o casal possa ter seus filhos através desse corpo sexualmente explorado. Esse episódio bíblico de opressão ao feminino, inclusive, foi rememorado na literatura distópica de Margaret Atwood em seu livro *Conto da Aia* (1985). A importância de resgatar essas histórias de opressão está em trazer à tona explicações para as realidades ainda vivenciadas por mulheres de diferentes classes. Esse livro de Atwood foi visto até mesmo como uma obra profética após a eleição de Donald Trump nos EUA, o que fez o romance ser novamente relido por volta de 2017 e adaptado à série televisiva, obtendo grande sucesso.

As obras escritas por mulheres, desse modo, parecem ter a missão séria e dolorosa de resgatar a história de um passado opressor, entendendo os seus significados mais profundos e complexos, para que se possa projetar um futuro com maior conhecimento desses antecedentes. Expor e questionar os enquadramentos conceituais relativos às mulheres têm sido instrumentos válidos nessa empreitada de criação de uma nova dinâmica para o feminino. A Tetralogia de Elena Ferrante, nesse sentido, parece se alinhar a essas obras que reavaliam a História das Mulheres por meio de suas personagens Lila e Lenu. No entorno de mais de meio século de amizade, com idas e vindas, a autora mostra os recuos e avanços do feminismo, bem como as travessias da maternidade que alteram profundamente a subjetividade feminina. Essa obra intensifica a discussão do quanto o percurso de construção de uma irmandade pode ser mais complexo e não-linear que se pode imaginar.

Um dos questionamentos mais difíceis de fazer na sociedade é com relação ao amor materno. Há muitas construções apaixonadas em torno desse tema, mas há também quem duvide de uma apresentação “universal”, “natural” e “sagrada” no que diz respeito à maternidade. Para interrogar essa pretensa feminilidade inata, Elizabeth Badinter, em seu famoso livro *Um amor conquistado: o mito do amor materno* (1980), trata das controvérsias e da história da construção da maternidade desde o século XVII. A maternidade, como um conceito, surgiu juntamente com as transformações das intimidades nas sociedades modernas que trouxe consigo uma nova forma de enxergar o amor romântico e, com ele, o papel das mulheres.

O sociólogo Anthony Giddens (1993), ao analisar a transformação da intimidade nas sociedades modernas, aponta que a categoria sexo continuamente na atualidade aparece como uma “linguagem da revolução”. Tratar dessa categoria emana a presença de outras, tais como amor e gênero masculino e feminino. O amor romântico pode ser estudado como raízes do relacionamento em sua pureza. Por muito tempo foi introjetado como ideal das aspirações femininas, e também masculinas, ainda que em menor escala, por dois motivos: o primeiro, “colocar as mulheres “em seu lugar”, o segundo, encabeçar um compromisso de atitude radical contra o machismo da sociedade moderna. Dessa forma, Giddens (1993) insere o amor romântico como precursor do que ele denomina “relacionamento puro”. Às mulheres, em contrapartida, coube a tarefa de sustentação da pureza das tradições enquanto seres mais propensos a uma emotividade caprichosa. A questão da virgindade foi por muito tempo um eixo norteador das regras estabelecidas, o verbo “resistir” aos “avanços de sinais” era a tônica

da dita dignidade feminina, ao passo que ao homem caberia o verbo “conquistar” no sentido de uma ética da conquista sexual masculina.

Hoje em dia a “sexualidade” tem sido descoberta, revelada e propícia ao desenvolvimento de estilos de vida bastante variados. É algo que cada um de nós “tem”, ou cultiva, não mais uma condição natural que um indivíduo aceita como um estado de coisas preestabelecido. De algum modo, que tem de ser investigado, a sexualidade funciona como um aspecto maleável do eu, um ponto de conexão primário entre o corpo, a autoidentidade e as normas sociais. (GIDDENS, 1993, p. 25).

A ética do “conquistar” é desenvolvida na obra de Ferrante por meio dos personagens Marcello, Stefano e Michele que tentavam a todo custo “domar” o gênio de Lila. No entanto, nessa corrida desenfreada, não há de fato nenhum vencedor no final, pois a filha do sapateiro não se rende à essa lógica de exploração, visto que, na maioria das vezes, sempre há o questionamento e a insubordinação. Mesmo diante de extremas violências (como quando fora estuprada), Lila não se deixava ser governada em seu caráter íntimo e subjetivo, muito menos cedia ao império da subserviência feminina imposta pela ideologia da mulher que se rendia ao amor matrimonial.

O amor romântico, segundo Giddens (op. cit.), foi o responsável por introduzir a ideia de uma narrativa para a vida individual. Os ideais desse amor marcaram presença a partir do final do século XVIII e inseriram-se nas ligações emergentes entre liberdade e autorrealização. O surgimento desse tipo de amor afetou diretamente e mais intimamente as mulheres que foram influenciadas por três agentes interligados entre si, a saber: a criação do lar, a modificação das relações entre pais e filhos e a “invenção da maternidade”.

Como afirma o sociólogo, o poder patriarcal no meio doméstico passou a declinar a partir da última metade do século XIX. O controle matriarcal doméstico aumentou à medida que as famílias se tornaram menores e as crianças passaram a ser compreendidas como seres vulneráveis. Desse modo, com a transposição da autoridade patriarcal para a afeição maternal, a idealização da mãe constituiu uma premissa para a moderna construção da maternidade.

A idealização da mãe foi parte integrante da moderna construção da maternidade, e sem dúvida alimentou diretamente alguns dos valores propagados sobre o amor romântico. A imagem da “esposa e mãe” reforçou um modelo de “dois sexos” das atividades e dos sentimentos. As mulheres eram reconhecidas pelos homens como sendo diferentes, incompreensíveis – parte de um domínio estranho aos homens. A ideia de que cada sexo é um mistério para o outro é antiga, e tem sido representada de várias maneiras nas diferentes culturas. O elemento distintamente novo, aqui, era a associação da maternidade com a feminilidade, como sendo qualidades da personalidade – qualidades estas que certamente estavam impregnadas de concepções bastante firmes da sexualidade feminina. Como observou um artigo sobre o casamento, publicado em 1839, “o homem exerce domínio sobre a pessoa e a conduta de sua esposa. Ela exerce o

domínio sobre as inclinações do marido; ele governa pela lei; ela governa pela persuasão... O império da mulher é um império de suavidade... suas ordens são as carícias, suas ameaças, as lágrimas” (GIDDENS, 1993, p.53-54).

O amor romântico pode se conduzir a uma tragédia e se abastecer na transgressão, “mas também produz triunfo, uma conquista de preceitos e compromissos mundanos” (GIDDENS, op. cit., p.56). Esse amor se projeta em duas vias: a partir da centralização no outro e da idealização do outro, com uma trajetória futura. Nesse ideal, cabe à heroína o papel ativo de enternecer o coração de um homem intratável que se mostra indiferente a ela, transformando a afeição mútua no principal objetivo de suas vidas juntos. O casamento torna-se, nesse pensamento, um objetivo primordial para essas mulheres.

A ideia do amor romântico para os homens constituía uma ponte de acesso para as mulheres cuja virtude ou reputação era protegida. Para tanto, tais homens procuraram ser ‘especialistas em amor’ no que concerne à sedução e à conquista. Diferentemente desse tipo de amor, temos o que Giddens denomina de amor confluyente, isto é, um amor ativo que não condiz com as ideias de “para sempre” e “único” que encabeçam o amor romântico.

A “sociedade separada e divorciada” de hoje aparece aqui mais como efeito da emergência do amor confluyente do que como sua causa. Quanto mais o amor confluyente consolida-se uma possibilidade real, mais se afasta da busca da “pessoa especial” e o que mais conta é o “relacionamento especial” (GIDDENS, 1993, p.72).

Nessa sociedade da separação e do divórcio, a família é recombinação por meio de uma confiança negociada e barganhada, não mais tacitamente aceita, em que o compromisso se torna uma questão bastante complexa. Nesse entorno, o que se destaca como mais problemático é a relação entre pais e filhos. A invenção da maternidade, como vimos, projetou a ideia de que a mãe deveria desenvolver um relacionamento afetivo com o filho. No entanto, os primeiros manuais de educação infantil no início do século, segundo Giddens (1993), já apontavam para a necessidade de os pais serem menos amigáveis com os filhos por conta do risco de perderem sua autoridade. Posteriormente, desenvolveu-se a opinião de que os pais deveriam criar laços emocionais mais íntimos com seus filhos com vistas ao entendimento da autonomia do filho.

A invenção da maternidade cria uma situação em que, tanto aos olhos da menininha quanto do menino, a mãe é percebida como mais todo-poderosa, e também mais bem-amada, do que acontecia nas gerações anteriores. Entretanto, aquele poder e aquele amor estavam também associados a um maior respeito pela autonomia da criança, mesmo muito precocemente na vida, do que era típico no passado (embora haja muitos momentos empíricos em que tal respeito é bastante negado). (GIDDENS, 1993, p.141)

Essas transformações refletem outras mudanças que distinguem as sociedades modernas das pré-modernas. O domínio das mães no ambiente privado trouxe, segundo o sociólogo, consequências psicológicas substanciais para ambos os sexos e hoje em dia está profundamente relacionado a alguns aspectos mais importantes da diferença entre os gêneros.

Beauvoir (2016) traça dois tipos de relações existentes: entre a mãe e a filha, e entre a mãe e o filho. A mais complexa seria aquela entre a mãe e a filha, isso porque a filha é, a um só tempo, o duplo da mãe e uma outra. Nesse sentido, a mãe adora e odeia freneticamente a filha; reivindica sua própria feminilidade, porém se vinga também desta. Entrega as filhas aos cuidados de outras mulheres como, por exemplo, a professoras para que lhes ensinem as regras de comportamento.

Nesse sentido, Susan Peck MacDonald em seu estudo sobre a obra de Jane Austen chama a atenção para o distanciamento entre mãe e protagonista como uma tradição na narrativa escrita por mulheres:

In order for these girls to mature as successfully independent adults... the Mother must be kept at some sort of distance. By this distancing the daughter is allowed to fulfill the potential passed along to her by her mother; she recreates her mother's life, preserving what is best in it and avoiding its failures(...) She must (...)be distanced either physically or psychologically in order to create herself and in so doing to fulfill her inheritance from her mother. (MACDONALD, 1980, p. 68-69).

Alguns estudiosos, segundo Anna Scacchi (2005), direcionam a evolução do pensamento feminista sobre a maternidade em três fases, a saber: a recusa da mãe prevalecente no primeiro feminismo, a recuperação e a celebração, e, por fim, a reflexão crítica.

A primeira fase diz respeito à perspectiva da filha e de sua luta mítica na tentativa de separar-se do útero materno, revogando assim uma individualidade. Há, nessa etapa, uma responsabilização das mães pelas dificuldades que as filhas consideram ao viver a sua sexualidade; além do fato de não terem liberdade por conta das suas genitoras não haverem conseguido se rebelar contra a estrutura patriarcal. A essas mães é atribuída a culpa por essa não superação do destino prescrito para as mulheres por essa ideologia.

Nos anos 1960 e 1970, a perspectiva muda e o olhar sobre a relação mãe e filha torna-se mais complexo, envolvendo aspectos históricos e sociais nessa simbiose. As mães, dessa forma, deixam de ser culpadas e passam a serem vítimas de uma ideologia patriarcal que dissemina a ideia de inferioridade feminina.

Já nos anos 1980, Scacchi (2005) cita a obra da filósofa americana Sara Ruddick, a qual trata da maternidade como uma prática social ainda carente de metodologia e disciplina específicas. O “pensamento materno” que se difunde na esfera pública é orientado pela paz, pelo antimilitarismo e pela ecologia. No entanto, essa ética feminina gerou debates entre as feministas que simplificaram a obra de Ruddick em um culto ao instinto materno mitologizado pelo patriarcado.

Diferentemente da década de 1980, a autora aponta que, nos anos 1990, a crítica passa a refletir sobre outras temáticas além da relação mãe e filha, tal como a amizade feminina vista como um modelo de relacionamento para as mulheres. Na Itália, como destaca Scacchi (2005), a comunidade filosófica Diotima, influenciada pelo pensamento de Luce Irigaray, que tem Luisa Muraro como uma das fundadoras, trabalha no intuito de colocar a mãe no centro das discussões a partir de uma imaginação feminina mais alternativa. A autora ainda destaca que, nessas três fases, ainda há de se fazer ressalvas quanto às especificidades relacionadas às questões étnico-raciais e de classe social:

Come ogni schematizzazione, le tre fasi che ho brevemente illustrato semplificano la complessità del pensiero delle donne sulla maternità, nascondendo, per esempio, le voci che sin dall’inizio hanno contestato la versione dell’oppressione femminile e del rapporto con la madre raccontata dal femminismo bianco e borghese. Se le figlie di donne della classe media vedevano modelli negativi nelle loro madri imprigionate nella gabbia dorata di una casa confortevole, le donne che provenivano dalla classe operaia, dai paesi colonizzati o dalle minoranze etniche e razziali spesso avevano esperienze completamente diverse del fare materno. (SCACCHI, 2005, p. 16)

Os pensamentos de Irigaray sobre gênero são bem conhecidos por Ferrante como podemos depreender da leitura de *Frantumaglia*. Afastando-se de ser o "outro" ao qual o pensamento falocêntrico a confinou, a mulher "precisa tornar-se mulher" no sentido molecular do processo (ou o "outro do Outro", como Irigaray (2017) menciona).

No estudo de Nancy Chodorow *The reproduction of mothering: psychoanalysis and the sociology of gender* (1978), há uma revisão de conceitos psicanalíticos tradicionais que levam a conclusão de que a identificação com a mãe é, inicialmente positiva, mas que depois da fase edípica as dificuldades aparecem porque a hegemonia masculina começa a interferir no valor das diferenças sexuais.

Chodorow (1978) traz à tona os imperativos psicológicos subjacentes à criação de gênero e explica que a maternidade é um dos poucos elementos universais e duradouros que regem a divisão sexual do trabalho. Também enfatiza que é um dos elementos mais raramente analisado. Com o passar do tempo, como analisa a psicanalista, os requisitos físicos e

biológicos se atenuaram, mas a maternidade ainda desempenha grande relevância na família, agora com acentuado significado psicológico e ideológico na definição da vida da mulher.

Desse modo, a centralidade da vida social e psicológica da mulher passou a ser a maternidade, principalmente com o maior desenvolvimento das relações de trabalho capitalistas que retiraram o homem das tarefas familiares e da soberania no ambiente privado, transpondo-o para o ambiente público. Esse processo instituiu às mulheres obrigações irrevogáveis na nutrição e na educação dos filhos.

Como analisa Chodorow (op. cit.), as mulheres-mães produzem filhas com o desejo de também serem mães, e essa construção de subjetividades do mesmo modo se dá fora da relação mãe e filha. Há uma organização dos laços, moldada pelo capitalismo industrial (não deixando de lembrar que ainda se mantêm também os fundamentos pré-capitalistas e pré-industriais), que instituem a família como agente central na opressão das mulheres, principalmente por meio do casamento heterossexual e da naturalização da maternidade.

Essa visão naturalista é responsável pela crença de que a maternidade é instintiva, não condicionada e moldada por papéis de gênero instituídos socialmente. Sem questionar as especificidades biológicas, a autora investiga como a gravidez, a lactação e a ideia de instinto foram usadas ao longo dos tempos como justificativas para a divisão social do trabalho. Existe ainda, para reforçar essas ideias, uma espécie de treinamento para garotas se identificarem com o universo feminino e, conseqüentemente, com a maternidade:

One important tendency in the feminist literature looks (along with social psychologists) at role training or cognitive role learning. It suggests that women's mothering , like other aspects of gender activity , is a product of feminine role training and role identification. Girls are taught to be mothers, trained for nurturance, and told that they ought to mother. They are wrapped in pink blankets, given dolls and have their brother's trucks taken away, learn that being a girl is not as good as being a boy, are not allowed to get dirty , are discouraged from achieving in school, and therefore become mothers. They are barraged from early childhood well into adult life with books, magazines, ads, school courses, and television programs which put forth pronatalist and promaternal sex-stereotypes. They "identify" with their own mothers as they grow up, and this identification produces the girl as a mother. Alternately, as those following cognitive-psychological trends would have it, girls choose to do "girl-things" and, I suppose, eventually, "woman-things", like mothering, as a result of learning that they are girls. In this view, girls identify with their mothers as a result of learning that they are girls and wanting to be girl-like. (CHODOROW, 1978, p. 31)

Além dessas perspectivas, temos a de Susan Maushart (2006) que examina as máscaras da maternidade, colocando a questão como uma antiquestão. Isso porque, em sua análise, as mulheres fingem que a vida pós-maternidade não altera em nada seus comportamentos psicológicos, quando, na verdade, provoca intensas e definitivas mudanças.

A autora enfatiza, principalmente, o aspecto da ambiguidade que acompanha a maternidade e o pouco que esse tema é comentado, inclusive pelas mães que, mesmo diante da extenuante rotina e crises psicológicas, preferem vestir a máscara de que estão dando conta do recado.

Se por um lado a mulher com a maternidade toca em novas potencialidades físicas e psíquicas, como um novo poder, ela também vivencia a impotência e o despertar de conflitos passados com a própria mãe, como explica Adrienne Rich em *Of Woman Born*:

(...) Nothing, to be sure, had prepared me for the intensity of relationship already existing between me and a creature I had carried in my body and now held in my arms and fed from my breasts. Throughout pregnancy and nursing, women are urged to relax, to mime the serenity of madonnas. No one mentions the psychic crisis of bearing a first child, the excitation of long-buried feelings about one's own mother, the sense of confused power and powerlessness, of being taken over on the one hand and of touching new physical and psychic potentialities on the other, a heightened sensibility which can be exhilarating, bewildering and exhausting. (...) (RICH, 1995, p.36)

Diante desse panorama exposto, ao avaliarmos as especificidades da temática da maternidade, podemos entrever a obra de Ferrante por meio de várias camadas de leitura em conjunto: psicanalítica, mitológica, social, política, de gênero e de classe. Em *Frantumaglia*, a autora nos apresenta um rico posfácio de suas obras por meio de cartas que trocava com seus editores Sandra e Sandro. O livro também pode ser lido como um valioso ensaio sobre o processo criativo da escritora. No cerne de seus escritos, a autora trata de sua complexa relação com a sua mãe, uma categoria bastante investigada e insistentemente mencionada.

Um dos primeiros tributos à categoria que Ferrante (2017) cita é a urgente necessidade de aprender a amar a mãe. Para tal, ela menciona Luce Irigaray e Luisa Muraro, como autoras que suscitaram esse debate. O ciúme paterno, como Ferrante analisa em *Um amor incômodo* (1992), faz com que a menina também passe a vigiar o corpo materno. O medo de que a mãe tenha um corpo liberto e individual, de que ela possa ter uma outra vida, uma vida secreta, fora dos limites do lar, é algo assustador para a menina que teme o abandono. Isso é muito do que encontramos no pensamento da personagem Delia em relação a sua mãe Amália, e é também o que Ferrante expõe de sua própria relação na infância com o corpo materno. No entanto, a autora afirma não buscar uma autobiografia, embora utilize elementos de sua experiência com o mundo. Desse modo, Ferrante reivindica a *verdade* romanesca e não relatos habituais ou acidentais.

Os corpos femininos habitam uma Nápoles descrita pela autora como uma “cidade masculina ingovernável tanto nos comportamentos públicos quando nos privados”. (FR, p. 52). Nápoles, com os penetrantes olhares masculinos, vigia o corpo feminino de forma

“vulgar”, como uma “sereia perversa” que atrai pela beleza perniciosa do golfo, mas que, na verdade, “permanece como um lugar de decomposição, de desarticulação, de desorientação mental”. (FR, p. 52).

Milkova (2020) analisa, nesse sentido, a Nápoles de Ferrante como uma matriz urbana de uma subjetividade corporificada, pois contém o corpo feminino condicionado à sua espacialidade. Ao ancorar seu realismo topográfico em narrativa que contempla personagens em meio a topografias urbanas concretas, Ferrante constrói identidades e molda subjetividades.

No entanto, é para essa mesma Nápoles que Ferrante retorna em seus livros. É nela que a autora encontra a riqueza e as complexidades humanas. Por sua natureza obscura, a cidade apresenta a realidade como fagocitose, por meio das múltiplas formas de violência que esse espaço é capaz de mediar. A personagem Lenu é aquela que foge de Nápoles em vários aspectos subjetivos e empíricos. Já Lila é a personagem que tenta se adaptar, que não deseja fugir, mas ambiciona compreender (e nem sempre obedecer) e quem sabe modificar os complexos códigos masculinos da cidade sem amor.

A primeira parte da Tetralogia nos apresenta as protagonistas na infância e na adolescência. Desde pequena, Lila já entendia os movimentos do bairro devido a sua inteligência acima da média e olhar apurado, porém é empurrada para destinos muito comuns às mulheres do bairro: casamento e maternidade. Lila não pôde concluir os estudos porque era pobre e menina. Diante dessa constatação, passou a desenhar sapatos como uma forma tentar superar a frustração de não poder frequentar a escola como a sua amiga Lenu.

A Tetralogia trata do quanto a inteligência feminina é desperdiçada em nome dos destinos impostos às mulheres e do quanto uma mulher se esforça para conseguir dignidade, encaixar-se numa linguagem, numa coerência, numa *verdade* introduzida pelos homens.

Ferrante não objetiva, desse modo, mostrar as mulheres somente como ingênuas ou vítimas do sistema. Muito menos compartilhar um tratado feminista. A autora apresenta as complexidades da condição feminina que podem levar as personagens a atitudes nem sempre louváveis. A literatura de Ferrante se apresenta como uma metáfora; em sua linguagem encontramos uma valorização dos substantivos na construção dos sentidos em detrimento aos adjetivos. Esses substantivos, por sua vez, criam na obra atmosferas, lugares psíquicos que fundem passado e futuro, como veremos mais adiante em nossa análise sobre o *pântano* da linguagem, no capítulo sete.

Os adjetivos, quando utilizados em suas obras, servem mais para confundir que encerrar uma ideia. A começar pelo título *Amiga genial* que leva o leitor a associar o adjetivo “genial” a Lila, quando, na verdade é associado a Lenu. Por se tratarem muitas vezes de elogios, os adjetivos traem as personagens. Lenu, por exemplo, descreve elogiosamente Donato e Nino, mas, com o passar do tempo, ela mesma verifica que os adjetivos não condizem mais com a *verdade*, devido às ações dos personagens e às mudanças de perspectivas ao longo da narrativa. Desse modo, a narradora vai, paulatinamente, percebendo a pluralidade e a complexidade das ações das pessoas à medida que vai amadurecendo e ampliando o seu horizonte de expectativas. Ferrante por meio de Lenu nos oferece, desse modo, uma perspectiva metodológica de como se analisar o feminino e de como o feminino pode analisar o mundo.

A personagem Lenu se alimenta das estruturas masculinas para obter um porto seguro ao passo que testemunha Lila zombando delas na procura de reinventar e redescobrir uma nova cidade. Lenu não sabe o que Lila quer com toda essa andança, mas imagina ser algo genial, criativo, o qual ela mesma jamais poderia elaborar, porém é um desejo manifestado. Os livros de Lenu, embora em sua maioria de sucesso, não agradam a Lila, provavelmente por ainda não terem alcançado a linguagem ideal, aquela que refletiria sem artifícios os contornos invisíveis das coisas, longe dos universalismos banais ou da aprovação dos *white fathers*.

Ampliando a frase de Woolf em *Um teto todo seu*: “uma mulher ao escrever pensa através de suas mães”, Showalter (1994) afirma que uma mulher que escreve pensa inevitavelmente através de seus pais também, portanto não somente com a ascendência feminina. Já a masculina, segundo a autora, renega a feminina, daí a importância também de se entender o porquê dessa recusa em reconhecer a relevância feminina na literatura.

Sem a ilusão das “fantasias separatistas” da experiência masculina (SHOWALTER, 1994, p.29), a Tetralogia retrata a busca pelo novo caminho elaborado por uma voz feminina consciente de suas prisões e de suas possibilidades de escapes. Esse caminho existente, mas ainda não revelado por Lila, seria uma esperança de tocar o território da genialidade feminina. Esse espaço ainda utópico já foi reivindicado na literatura por autoras como Margaret Atwood, Joanna Russ e Charlotte Perkins Gilman. No caso de Ferrante, a odisséia de Lila por Nápoles não a impede de cruzar territórios e caminhos ainda masculinizados, percorrendo com consciência os dois caminhos.

A experiência feminina se mostra escassa em rituais de iniciação, principalmente no que diz respeito ao preparo das mães para receber o primeiro filho ou filha. Lenu tem com a sua primogênita Dede essa relação desconfortável de “mãe de primeira viagem” e isso se reflete no relacionamento conturbado que ambas desenvolverão no futuro. Os cuidados pós-nascimento da filha Dede e as crises de estresse e extremo cansaço evidenciam o esgotamento por que Lenu passara e o quanto estava despreparada para essa nova experiência.

Maushart (2006, p. 9) traz em sua análise sobre as máscaras da maternidade o reflexo dessa não existência de um ritual de iniciação para a “mãe de primeira viagem”. Ela afirma que até mesmo as mulheres que optam pela maternidade após a maturidade ainda não terão a ideia de fato do que estará por vir. Há pouco diálogo entre mães e filhas sobre a gravidez e o parto, como se essa “fase” da vida fosse “natural” ou um saber que se “sente” e não se “aprende”, criando uma falsa impressão de isometria dos sentimentos: “A questão da maternidade é uma antiquestão: uma empulhação disfarçada de unanimidade”.

A autora chama atenção em sua pesquisa para a falta de documentação da experiência da maternidade. A questão só foi mais levada a sério no decorrer dos últimos vinte e cinco anos e em sua grande parcela por pesquisadoras. Por esse motivo, Maushart se propõe a investigar o porquê de muitas mulheres evitarem falar sobre o lado sombrio da maternidade e a quem elas estariam de fato protegendo. Estamos vivenciando a era das “supermães”, que difere da época das mães donas de casa da década de 50 e 60, as quais vivenciavam uma sensação de vazio. No entanto, essas “supermães” enfrentam o conflito de se sentirem cheias demais por conta dos malabarismos entre a maternidade e o trabalho. A sensação é a de que, apesar de ter parecido ser uma escolha deliberada, ainda há um país estrangeiro a ser explorado:

Pois existem aquelas (em grande número, sugere a evidência) para que a maternidade é vivenciada como plenitude – depois do nascimento de um filho, vêm suas ambições profissionais e sociais degenerarem numa indiferença desnorteante. Foram levadas a crer que a maternidade era apenas mais uma entre muitas opções interessantes da vida, mas na verdade sofreram uma transformação total de valores, identidade e modo de vida. Em algum ponto ao longo do caminho, o avião a jato da vida adulta foi seqüestrado. Quando se tornaram mães, essas mulheres acabaram em um país estrangeiro que, mesmo assim, parecia-se peculiarmente com sua terra natal. (MAUSHART, 2006, p. 20-21).

A máscara do silêncio é a mais perigosa de todas para a autora, pois a mulher acaba entrando em um processo traiçoeiro de negação. Ao examinar o uso dessas máscaras sociais, Maushart (2006) afirma que não existem máscaras ambivalentes, nem de metamorfoses. No

teatro, as máscaras podem ser, por exemplo, trágicas ou cômicas, projetando uma estagnação e previsibilidade, pois não há misturas de emoções. Nesse sentido podemos entender que as máscaras usadas pelas mulheres não refletem a ambiguidade da maternidade, cujo silenciamento pode gerar culpas e ansiedades.

O que estou chamando de “Máscara da Maternidade” é, na verdade, uma montagem de rostos, em geral corajosos, serenos e sábios, que usamos para disfarçar o caos e a complexidade da experiência vivida. Como todas as máscaras sociais, é um meio de valor incalculável para organizar e domesticar os aspectos mais predatórios das realidades que enfrentamos. No entanto, o preço pessoal e político que pagamos por esse controle excede em muito o valor de seus dividendos sociais. (MAUSHART, 2006, p. 27)

Ainda por cima, as mães que usam essas máscaras desconfiam umas das outras, criando abismos e linhas divisórias entre as mulheres que têm filhos e as que não têm, desse modo: “A Máscara da Maternidade mantém as mulheres em silêncio a respeito do que sentem, e desconfiadas do que sabem. Separa a mãe da filha, uma irmã da outra, as amigas.” (MAUSHART, 2006, p. 27).

Sobre esse aspecto, é interessante ressaltar que na Tetralogia Napolitana grande parte das personagens femininas vivencia a maternidade, com exceção de Nadia, Oliveira e Mariarosa. Nadia, que ficou conhecida por delatar Pasquale, seu ex-namorado, não casou e nem teve filhos. Mariarosa, a feminista, parecia ter motivos ideológicos para não aderir a uma gravidez. Oliveira é uma figura solitária, reconhecida apenas por sua profissão, que acaba morrendo sozinha em casa já na velhice. Sobre sua relação ou opinião sobre a maternidade, só temos uma cena em que a professora encontra Lila na rua cuidando de Gennaro e lamenta o fato de ela não ter seguido os estudos. A presença do bebê de Lila não traz à professora nenhum impulso de encantamento ou de percepção de uma realização importante na vida da ex-aluna prodígio.

As maternidades na Tetralogia são experienciadas de formas diversas. Ferrante demonstra com propriedade as linhas divisórias e as convergências entre as mães que, em sua maioria, vivenciam a ambiguidade da experiência. Se Lila, em dado momento, tenta ser uma “supermãe”, abastecendo seu filho com cuidados e conhecimentos, logo ela perceberá que todo o seu esforço seria em vão, pois uma mãe sozinha não é responsável pela inteireza de um ser livre. Não há enquanto mãe a possibilidade de criar indivíduos sublimes e perfeitos, como os projetos que Lila empreendeu em sua trajetória. Não havia também a possibilidade de reter o filho no abrigo eterno da barriga, participando para sempre de seu eu-compartilhado, protegido das influências externas.

Lila logo vai perceber também que o caminho da maternidade não é uma busca heroica, mas uma norma. Logo vai compreender que as mães, embora não consigam dominar todas as ações dos filhos ou as falhas de caráter, serão sempre as responsabilizadas. E essa responsabilidade é cobrada coercitivamente pela sociedade patriarcal que abomina a figura da mãe “desnaturada” ou “fracassada”. Há, a propósito, um mistério e um fascínio na personagem de Manuela Solara, isso porque ela é uma mãe criminosa que passou o seu legado de criminalidade para os filhos. Tal como a personagem Pandora da mitologia que trazia em sua caixa várias desgraças, dentre elas, a morte, Manuela, com o seu caderninho vermelho, administrava os crimes do bairro, contrariando a ideia de que à mulher é destinado somente o legado da vida. O mito de Pandora é, como analisa Cavarero (2021), desse modo, um mito invertido sobre o poder de morte atribuído ao masculino na fundação da ordem política:

È pero um mito rovesciato: il femminile, identificato con precisione nella potenza generante, è l'origine della morte, ossia il femminile materno che anche nel sendo più ovvio è l'origine della vita, viene visto mitologicamente come l'origine della morte. Morte e nascita sessuata vanno insieme e provengono dalla donna, fonte di tutti i mali: chi nasce viene immediatamente colpito da quella disgrazia che è la morte: si nasce solo per morire. (CAVARERO, 2021, p.33. Grifo da autora).

Ferrante, a partir dessa personagem, imacula a imagem sagrada do materno para mostrar que uma mãe também pode ser um ser humano falível e, por que não, perigoso e criminoso. E onde mora o erro mora também a curiosidade em torno dessas mães “desnaturadas”, pois

*(...) Ficamos fascinados com mães criminosas e com mães de criminosos. A mãe do serial *killer* merece invariavelmente uma entrevista de página inteira. A mãe de um prêmio Nobel, por outro lado, continua (como todas as outras mães) discretamente fora do alcance dos holofotes. (MAUSHART, 2006, p. 45).*

Dentre as inúmeras ambiguidades, coexiste também o desejo de não se aproximar da mãe e, juntamente com isso, há uma recusa em abeirar-se do feminino, como pontua Maushart (2006, p. 51): “em nossa sociedade o medo de nos tornarmos iguais a nossas mães reina soberano. O resíduo de desprezo e desconfiança em relação ao poder feminino, sentido pelas próprias mulheres, continua palpável”.

Isso gera uma espécie de misoginia, segundo pontua a autora ao se referir também ao pensamento de Dorothy Dinnerstein, nos primeiros anos de vida das mulheres até a maturidade e se estende contra outras mulheres em geral. Desse modo, é difícil reconhecer, mas “o sentimento de valor pessoal de uma mulher enquanto mãe bem-sucedida costuma ser intensificado pelo fracasso que percebe nas outras.” (MAUSHART, 2006, p. 54).

A potencialidade das mulheres enquanto rivais, assim, é endossada pelo modo como cada uma vivencia a maternidade. O olhar de uma mãe é sempre atento ao comportamento das outras mães, de forma vigilante, como se o *status* de maternidade lhe conferisse liberdade para dizer o que se pensa sobre a outra. É o que acontece com Lila que, embora ofereça ajuda a Lenu, acaba por julgá-la enquanto mãe ausente.

Se a maternidade é ambivalente, a gravidez se mostra mais ainda, pois as linhas divisórias de onde começa a mulher e onde termina o filho se tornam mais difíceis de delimitar. Há o desejo ambíguo de expulsar e de reter o filho, que pode ser parte dela mesma ou um invasor. Há sintomas físicos que causam um estranhamento de seu próprio corpo ou uma sensação de se estar enterrada viva. Lila vivencia essas ambiguidades da gravidez, principalmente em seus aspectos mais antagônicos, como a sensação de irreversibilidade da experiência ou da inutilidade de reconhecimento de estar passando por uma “fase”.

Conscientemente, Adrienne Rich coloca a maternidade como a questão mais importante da luta feminista, pois era preciso (e ainda o é) desmascarar a maternidade. Quando Rich (1995) começou a desenvolver suas pesquisas, em 1972, como ela mesma afirma, não havia quase nada escrito sobre a maternidade como uma questão, mas já existiam esforços decorrentes das lutas feministas com relação à desmedicalização do parto e do autoconhecimento do corpo da mulher, retirando a exclusividade da autoridade médica sobre a anatomia feminina.

Esses avanços nos EUA, por outro lado, assistiam a uma crescente iminência da direita católica que defendia a família nuclear e abominava o aborto e a homossexualidade. Rich (1995), diante desse quadro, e defendendo o direito da mulher enquanto ser autônomo, tece críticas aos moralismos do movimento antiaborto, à política eugênica que incentivava a esterilização de mulheres negras, indígenas e pobres em detrimento à não-esterilização de mulheres brancas abastadas. Em seu prefácio de 1986, ao decênio de seu livro *Of born woman* (1976), Rich reafirma a importância do teor radical de seu livro e da intenção de definir o patriarcado de forma concreta para que não caia em abstração ou em um conceito geral.

Rich (1995) reconhece que o problema está na repetição de ciclos de pequenas possibilidades que achamos viáveis para a criança, não permitindo a verificação da complexidade inerente a cada ser. Desse modo,

Every infant born is testimony to the intricacy and breadth of possibilities inherent in humanity. Yet from birth in most homes and social groups, we teach children that only certain possibilities within them are livable; we teach them to

hear only certain voices inside themselves, to feel only what we believe they ought to feel, to recognize only certain others as human. We teach the boy to hate and scorn the places in himself where he identifies with women; we teach the girl that there is only one kind of womanhood and that the incongruent parts of herself must be destroyed. The repetition or reproduction of this constricted version of humanity, which one generation transmits to the next, is a cycle whose breaking is our only hope. (RICH, 1995, p.42)

Para a escritora, a maternidade não é instintiva, mas sim conquistada e marcada como uma experiência irreversível na vida de uma mulher. Ao longo do seu estudo, Rich (1995) distingue dois significados essenciais da maternidade, cada um sobreposto ao outro. O primeiro diz respeito à relação potencial de uma mulher diante dos poderes de reprodução e o segundo se refere à instituição que garante esse potencial e o mantém sob a vigilância masculina.

Em linhas gerais, o que Rich (1995) discute é a visão de que a maternidade não pode ser encarada como a única dimensão da mulher, visto que as mulheres deveriam ser definidas em torno de si mesmas, como gênios que gerenciam seus próprios corpos e fazem suas escolhas dentro da participação ativa na sociedade.

A tetralogia apresenta a maternidade nessa perspectiva não-instintiva e não-romantizada para trazer à tona um tema que permeia a vida das mulheres com ou sem filhos. As personagens mães da Série Napolitana refletem em suas caracterizações e ações essas discussões feministas aqui expostas como parte de um projeto estético-realista de Ferrante. Não há plena realização feminina, não existe a terra prometida da maternidade, principalmente para as mulheres de classe mais baixa. Porém, muitas vezes, mesmo sem quererem, esse destino acaba se impondo como “natural” e importante para a manutenção da heterossexualidade compulsória, como tanto relataram as pesquisadoras feministas.

O segundo volume da Tetralogia nos apresenta uma fase importante na vida das personagens em que elas adentram ao casamento e, conseqüentemente à maternidade, como destinos impostos. A seguir, apresentamos uma análise mais apurada sobre como a instituição familiar interfere na experiência feminina com a maternidade e como o casamento articula, na sociedade patriarcal do Ocidente, a troca de tutelas a qual a mulher é submetida. Esse deslocamento, no qual a mulher é vista como um objeto que é passado de pai para esposo, não modifica a situação das personagens ferrantianas que ainda continua sendo marcada pela vigilância dos corpos e imposição de regras masculinas por meio de violência física e moral.

3.2 Da instituição familiar ao casamento: as trocas de tutela

No fim século XIX, é sabido que Freud, diante da observação do mal-estar feminino, analisou os componentes relacionados à psique humana por meio da dinâmica de ouvir e de dar importância à histeria como uma verdade que subverte a racionalidade filosófica e científica. Desde então, houve um encontro à luz do espanto entre a psicanálise⁷ e o feminino. Nesse entorno, várias interrogações sobre a questão da diferença sexual suscitaram um repertório sobre o feminino.

Esse cenário foi possível, segundo Neri (2005), por uma crise da razão que, conseqüentemente, conduziu a uma crise no masculino enquanto paradigma do sujeito da razão. A autora cita as obras literárias de Hofmannsthal, Musil, D. H. Lawrence como exemplos que mostram a crise de virilidade da época que questionava a clássica polaridade entre o masculino e o feminino.

No século XVIII, como afirma Foucault (1988), ocorreu um intenso processo de patologização e histerização do corpo feminino, com o objetivo primordial de excluir o feminino do espaço público. Os corpos dóceis, tais como descreve em *Vigiar e punir* (1975), são aqueles que podem ser submetidos a uma “disciplina”, isto é, conjunto de métodos utilizados para controlar, sujeitar e impor uma relação de docilidade-utilidade. Essas construções em torno dos corpos dóceis, por sua vez, no século XIX, trouxeram conseqüências para a mulher, as quais Neri (2005), em seu estudo sobre a psicanálise e o feminino, questiona:

Em que medida a teoria da sexualidade feminina é herdeira das duas construções do século XIX sobre a mulher, quais sejam a de uma mulher passiva e assexuada que se devota à maternidade – Madona redentora e esposa e mãe neurótica – ou a de uma sexualidade excessiva e desregrada – antimadona, histérica, insatisfeita e invejosa. (NERI, 2005, p. 13)

Com relação à questão da identidade, Neri (2005) observa que, após Freud, o que passou a interessar foi a constatação de seu caráter ilusório e instável. A psicanálise trouxe, assim, à tona a identidade como um jogo constante e imprevisível, sendo, portanto, mais plausível falar em “identificações” no plural, estas que são móveis como espécies de desbravadores do “eu”.

⁷ O termo foi utilizado por Freud pela primeira vez em 1896 e teve como marco inicial o livro *A interpretação dos sonhos* (1900). Os estudos de psicanálise foram difundidos principalmente após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) para tratar as neuroses dos soldados.

A crise do masculino como paradigma do sujeito universal metafísico deu-se, conforme Thomas Laqueur (2001), a partir da Revolução Francesa quando se passou a questionar a, até então, ideia de superioridade desse gênero. Da Antiguidade até o século XVIII o que existia era o modelo de sexo único, o masculino, restando ao feminino a categoria de masculino inferior. A partir do Iluminismo, no século XVIII, assistiu-se à introdução do modelo dos dois sexos, baseado no formato cientificista orgânico que os distinguia por uma essência natural biológica.

Segundo Laqueur (2001), antigamente acreditava-se que o orgasmo de ambos (homem e mulher) era essencial para a concepção. O historiador verificou manuais das parteiras do século XVII e descobriu que o orgasmo feminino era estimulado como uma condição para o sucesso da concepção. Já no final do Iluminismo, o caso da filha do hospedeiro⁸ que engravida de um monge, mesmo ela estando em coma, é recontado pelo médico Michel Ryan como a história de uma mulher de coito insensível no intuito de provar que a concepção não dependia do prazer feminino. Desse modo, o orgasmo passou a ser relegado a uma espécie de periferia da fisiologia humana, principalmente o feminino. Aos homens, no entanto, continuou prevalecendo a lei de aplacar os desejos carnis e às mulheres relegou-se a busca por um relacionamento matrimonial e posterior procriação.

Para esse historiador, a questão da concepção de dois sexos opostos deu-se mais por razões políticas e sociológicas que propriamente ontológicas ou biológicas. Desse modo, o sexo, seja ele entendido como único ou percebido como dois, é situacional e só pode ser compreendido dentro de um determinado contexto sobre gênero e poder:

Mas a epistemologia sozinha não produziu dois sexos opostos; isso ocorreu em certas circunstâncias políticas. A política, amplamente compreendida como concepção de poder, criou novas formas de constituir o sujeito e as realidades sociais dentro das quais o homem vivia. Falar em tom sério sobre sexualidade era, inevitavelmente, falar sobre a ordem social que ela representava e legitimava. (...) (LAQUEUR, 2001, p. 22)

⁸ História com mote de desejo e de morte contada por um médico no século XVIII que obteve duas versões. A primeira conta que a bela filha de um hospedeiro falece repentinamente e um monge aristocrata fica encarregado de velar o corpo da moça durante uma noite. Levado pela curiosidade sobre o corpo da jovem, o monge levanta a mortalha e percebe as belas feições que ainda indicavam uma vivacidade da mulher. Apesar dos votos, o monge necrófilo tem relação sexual com a aparente morta. No dia seguinte, a jovem desperta e pouco tempo depois se percebe grávida e passa a ser condenada pela sociedade. Posteriormente, o monge retorna e, ao descobrir que a jovem havia tido um bebê e fora mandada a um convento, vítima do infortúnio que ele havia causado, acaba casando-se com ela. Jacques-Jean Bruhier, com esta história, esperava que os seus contemporâneos acreditassem que só a ciência é capaz de atestar a vida e a morte. Já em 1836, o médico Michel Ryan utiliza essa mesma história para explicar que o orgasmo não era definitivo para a concepção, uma vez que até uma mulher aparentemente morta (inconsciente ou em coma) poderia engravidar.

Ainda tratando da concepção da antiguidade de sexo único, Laqueur (2001) problematiza que ela foi utilizada, sobretudo, para firmar a ideia cultural do patriarcado, isto é, do pai, em detrimento à associação sensorial da mãe.

O fortalecimento das relações familiares com seus distintos papéis de pai e mãe foi se modificando, principalmente a partir do século XVIII, quando Rousseau publicou sua obra *Emílio, ou da educação* em 1762. Nessa época, como explica Badinter (1985), o aumento da taxa de mortalidade infantil começou a ser uma grande preocupação para as autoridades. A principal causa estava na questão da amamentação que geralmente não era feita pelas mães biológicas, mas por amas-de-leite, e, nesse processo, muitos bebês acabavam morrendo devido à má nutrição e à falta de cuidados, já que essas mulheres tinham uma demanda muito grande. Para amenizar essa mortalidade, era preciso a construção de uma nova mentalidade. Coube então, uma valorização do papel da mulher como mãe, educadora e responsável pela coesão familiar.

Diferentemente das espécies animais, a espécie humana desenvolve-se de maneira singular no que concerne às relações sociais por vias de excepcionais capacidades comunicativas, obra de coletividade que constituem a chamada cultura. Na definição de Lacan (2008)

(...) a família surge inicialmente como um grupo natural de indivíduos unidos por uma dupla relação biológica: a geração, que dá os componentes do grupo; as condições do meio que o desenvolvimento dos jovens postula e que mantém o grupo na medida em que os adultos geradores asseguram sua função. (LACAN, 2008, p.7).

Alguns traços são observados e analisados por Lacan (op. cit.) na constituição da família humana: a hierarquia e as instâncias culturais que dominam as naturais, e as relações psicológicas. A família, nessa perspectiva, desempenha várias funções, como: a de transmitir a cultura, a de reprimir os instintos e a de ensinar a língua materna.

Os complexos, segundo Lacan (op. cit.), são diferentes dos instintos e, portanto, determinados por fatores culturais, em que seu conteúdo é representativo de um objeto e sua forma é relacionada à objetivação. Em relação aos complexos familiares, Lacan descreve a presença de três: o complexo do desmame, o complexo da intrusão e o complexo de Édipo.

O complexo do desmame descreve o psiquismo da relação da alimentação e do modo parasitário das necessidades primárias. Aqui encontramos o complexo mais primitivo do desenvolvimento psíquico e, desde já, divergente do fator instintivo. A proximidade estaria somente em dois aspectos: os traços gerais em toda a extensão da espécie e o fato de

representar no psiquismo uma função biológica (a lactação). Desse modo, foi associado muitas vezes o instinto humano aos comportamentos que ligam a mãe à criança, no entanto não se pode negar o caráter transitório do instinto. Isso porque sua regulação fisiológica para de agir no animal que amamenta quando a amamentação é completada. No homem, ocorre de forma diferente, uma vez que o desmame é controlado por regulação cultural.

A substituição da presença constante do corpo materno causa na criança um traumatismo causal. A esse desejo, Lacan (op. cit.) não concorda com Freud na concepção de autoerotismo ou narcisismo, por entender que o eu ou sua imagem ainda não estão constituídos nessa fase.

A imago do seio materno, por seu caráter ambivalente, domina toda a vida do homem. Segundo Lacan, a relação da maternidade pode ser explicada:

No aleitamento, no abraço e na contemplação da criança, a mãe, ao mesmo tempo recebe e satisfaz o mais primitivo de todos os desejos. Até a tolerância da dor do parto pode ser compreendida com o fato de uma compensação representativa do primeiro dos fenômenos afetivos que surge: a angústia, nascida com a vida. Apenas a imago que imprime no mais profundo do psiquismo o desmame congênito do homem pode explicar a potência, a riqueza e a duração do sentimento materno. A realização dessa imago na consciência assegura à mulher uma satisfação psíquica privilegiada, ao passo que seus efeitos na conduta da mãe preservam a criança do abandono que seria fatal para esta. (LACAN, 2008, p.24).

O complexo da intrusão se dá a partir da experiência do sujeito primitivo diante da relação com outros sujeitos na relação doméstica, isto é, quando tem irmãos. Essa relação possui variável segunda a ordem dos nascimentos podendo ocupar a posição de abastado ou de usurpador. As observações psicanalíticas sobre a criança debruçaram-se, nesse entorno, em especial, ao ciúme infantil que, em sua essência, não indica uma rivalidade mental, mas sim uma identificação mental.

Lacan (op. cit.) descreve que na relação de confronto entre crianças podemos examinar três eixos mais comuns: o de exibição, o de sedução e o de despotismo. Quando uma criança faz uma atitude diferente daquela que a observa ficam as seguintes perguntas em órbita: Quem é a mais expectadora das duas? Qual a criança que se deleita com seu poder de dominação e qual aquela que se compraz ao se submeter a esse domínio? Qual das duas, de fato, estaria mais escravizada?

Aqui se realiza o seguinte paradoxo: que cada parceiro confunde a parte do outro com a sua própria e com ele se identifica; mas que ele pode sustentar essa relação numa participação propriamente insignificante desse outro e viver, então, toda a situação sozinho, tal como é manifestado pela discordância, às vezes total, entre suas condutas. Vale dizer que a identificação, específica das condutas sociais, nesse estágio, se funda num sentimento do outro, que só pode ser mal conhecido sem uma concepção correta de seu valor inteiramente imaginário. (LACAN, 2008, p.29)

Essa análise de ambiguidade original na primeira infância é posteriormente encontrada no adulto na paixão do ciúme amoroso, em que o sujeito concentra um poderoso interesse na imagem do rival. Ainda que se apresente negativamente como um ódio

(...) não deixa de parecer menos entretido pelo sujeito da maneira mais gratuita e mais custosa, e, frequentemente, domina a tal ponto o próprio sentimento amoroso, que deve ser interpretado como o interesse essencial e positivo da paixão. (LACAN, 2008, p.30).

A essas intrusões, Lacan acrescenta a intrusão narcísica, que é a responsável pela formação do eu, este que se constitui juntamente com o outro por meio do drama do ciúme. Desse modo, o sujeito que se compromete no ciúme por identificação e pode ou reencontrar o objeto materno (agarrando-se à recusa do real e à demolição do outro); ou pode recebê-lo como uma característica do conhecimento humano, sob a forma de objeto comunicável, uma vez que uma concorrência a um só tempo indica rivalidade e concordância.

Em contraposição, Beauvoir (2016) entende que a hierarquia dos sexos não se dá por conta da inveja do pênis, mas sim porque são os homens, e não as mulheres, os que comandam o mundo. Essa hierarquia é revelada à menina primeiramente na experiência familiar, na autoridade do pai. A menina então é convocada um dia a se tornar uma mulher semelhante à sua mãe, porém nunca se tornará o pai soberano.

Sobre a formação e consolidação dos valores do patriarcado, Lacan (2008) revisita algumas transformações, desde a história da Roma Antiga, para verificar como se firmou de forma dialética na sociedade a consciência e a universalização dos ideais, dentre eles, o laço mais preponderante para a instituição familiar: o casamento.

Nesse processo, duas funções se refletem na estrutura da própria família: a tradição, nos ideais patrícios, de formas privilegiadas de casamento; a exaltação apoteótica que o cristianismo traz às exigências da pessoa. A Igreja integrou essa tradição na moral do cristianismo, colocando em primeiro plano no laço do casamento a livre escolha da pessoa, fazendo assim a instituição familiar dar o passo decisivo para a sua moderna estrutura, a saber, o secreto reviramento de sua preponderância social em benefício do casamento. Reviramento que se realiza no século XV com a revolução econômica da qual saíram a sociedade burguesa e a psicologia do homem moderno. (LACAN, 2008, p. 57)

Mais adiante, em seu texto, Lacan (2008) afirma que a família possui papel preponderante no acabamento estrutural do eu. Dentre as diversas neuroses, destacamos as *neuroses de destino* que se manifestam por meio de uma gama de condutas de fracassos, inibição e perdas, que determinam até doenças orgânicas. Essas neuroses, que se desenvolvem

no inconsciente, podem explicar por que alguns eventos ocorrem com os progenitores e depois com o filho, como uma espécie de hereditariedade psicológica.

Já Luce Irigaray (2017) revigora os debates em torno da perspectiva psicanalítica feminista ao defender a necessidade de se reinterpretar a gramática geral da cultura cujo acesso é tradicionalmente marcado por sistemas de representações masculinos. Aos homens, segundo a autora, foi costumeiramente associado códigos de logos, clareza e racionalidade, em contraposição às mulheres com códigos de natureza e corpo. Para Irigaray, as mulheres possuem especificidade que as distingue dos homens que reside no fato delas se encontrarem em um mundo já estruturado por conceitos homocêntricos, o que as impediu de serem representadas adequadamente diante do conflito da lógica e da linguagem masculinas.

Nessa esteira, Irigaray (op. cit.) critica os trabalhos de Freud e Lacan no que concerne às bases masculinas que consideram o significante fálico como único ordenador. Questiona também as expressões atribuídas ao feminino que não lhe conferem heterogeneidade, mas sim negatividade, tais como “inveja do pênis”, “superego fraco”, “continente negro”, “menor senso de justiça”, “não-toda”, “a mulher não existe”, dentre outras.

Friedan (2020), por sua vez, acusa o pensamento freudiano de reforçar os velhos preconceitos que rondavam a sociedade, os quais nem o feminismo ou as campanhas democráticas conseguiram suplantar:

Os velhos preconceitos – as mulheres são animais, subumanas, incapazes de pensar como os homens, nascidas somente para procriar e servir aos homens – não foram tão facilmente eliminados pelas campanhas feministas, pela ciência ou pela educação, nem pelo espírito democrático, no fim das contas. Eles simplesmente reaparecem nos anos 1940, com um disfarce freudiano. A mística feminina deriva seu poder do pensamento freudiano; pois foi uma ideia nascida de Freud que levou as mulheres, e aqueles que as estudavam, a interpretar de maneira equivocada as frustrações de suas mães, os ressentimentos e inadequações de seus pais, irmãos ou maridos e suas próprias emoções e possíveis escolhas na vida. (...) (FRIEDAN, 2020, p. 121)

Já para Irigaray (op. cit.), a solução estaria em um reposicionamento da mulher no discurso a partir de uma nova estrutura de linguagem, simbolização dos dois lábios, reparação da relação mãe-filha e incitação da *mimesis*. Essa nova linguagem, um tipo de escrita do gozo, não seria guiada por uma significação fixa de roteiro patriarcal, mas conduzida por uma “subversão na mira do novo”.

A mulher é tomada em seu sentido de pluralidade. Assim, o autoerotismo da mulher é diferente do autoerotismo do homem, porque esta não tem a necessidade de instrumentos

para se tocar (tais como: sua mão, linguagem ou o sexo da mulher). A mulher o tempo todo está se tocando, visto que seu sexo é constituído por “dois lábios que continuamente se beijam”. (IRIGARAY, 2017, p. 34).

Irigaray ainda reflete sobre o que se espera de uma mulher, quais seriam as “mascaradas de feminilidade”. Neste ponto reflete sobre o tabu do toque, a maternidade e o corpo da mãe:

É verdade que ainda sobra à mulher a criança – em relação à qual seu apetite de tato, de contato, permite-se fluir livremente, a não ser que tenha sido já perdido, alienado no tabu do toque de uma civilização intensamente obsessiva. Se isso não tiver acontecido, o seu prazer encontrará no bebê compensações e derivativos às frustrações que ela encontra muito frequentemente nas relações sexuais de senso estrito. Assim, a maternidade supre as carências de uma sexualidade feminina reprimida. Será que o homem e a mulher não se acariciariam mais, a não ser por essa mediação representada entre eles pela criança? De preferência filho-homem. Identificado com o filho, o homem retorna ao prazer do carinho materno; a mulher volta a se tocar, acariciando essa parte de seu corpo: o seu bebê-pênis-clitóris. (IRIGARAY, 2017, p. 37)

A autora explica que o sexo feminino não é único, visto que a mulher teria no mínimo dois, mas que não podem ser identificados de forma individual. O seu gozo se processa em vários espaços, pois, nesse caso, a geografia do prazer é bem mais ampla.

A narrativa feminista, iniciada na segunda onda, foi determinante para a nova moldagem do eu inserido na estrutura familiar. A mulher passou, a partir de então, a ser mutuamente *observadora* e *observada*. A independência e a educação foram dois pilares do feminismo que, somados à descoberta da necessidade de uma voz autêntica, como um ato afetivo e político, foram importantes para o processo de emancipação das mulheres.

A família é apontada por Eva Illouz (2011) como nessa nova afetividade como um evento biográfico e não mais como uma simples instituição que objetiva o indivíduo em contato com o social. Tanto por remontar à origem quanto por aprisionar o eu, a família foi importante para o delineamento de novas narrativas identitárias:

Primeiro, na imaginação psicanalítica, a família nuclear é o ponto exato da origem do eu – o *locus* no qual e a partir do qual podem começar a narrativa e a história do sujeito. A família, que até então fora um modo de situar “objetivamente” o indivíduo numa longa cadeia cronológica e na ordem social, passou a ser um evento biográfico, carregado simbolicamente por toda a vida e capaz de carregar de modo singular a individualidade. Por ironia, ao mesmo tempo que os alicerces tradicionais do casamento começaram a desmoronar, a família retornou com plena força para assombrar o eu, só que, dessa vez, como uma “história” e um modo de contextualizá-lo, de situá-lo numa trama. A família passou a desempenhar um papel ainda mais crucial para a constituição de novas narrativas da identidade, por estar na própria origem do eu e por ser aquilo que ele precisava se libertar. (ILLOUZ, 2011, p. 16-17)

Dentre os diversos questionamentos que a socióloga Illouz (2011) traz em sua obra, temos alguns a sublinhar e discutir: De que forma o capitalismo afetivo transformou as escolhas e as experiências românticas? Por que o sofrimento ocupa um lugar central na construção da identidade hoje?

Diante dessas questões, podemos pensar que a personagem Lenu é marcada por uma experiência de afetos românticos por Nino desde a infância. Um romantismo associado a uma espécie de desejo de libertação, de fuga do corpo materno, de Nápoles, da pobreza, da origem; como se fosse um modelo de sentimento de obstinação e de disciplina voltado para as várias esferas da vida. Elena amava Nino porque o considerava superior a ela mesma: “Temia que me humilhasse com a sua superioridade.” (HNS, p.25). Vivía uma constante luta interna para manter firme um pouco de autoestima com relação a seu corpo, a seu intelecto e a sua capacidade de sedução.

O entendimento das regras do universo masculino representava para a personagem um poder de ascensão social; para tanto, era pertinente a tentativa de decifrar seus difíceis e dolorosos códigos. As numerosas tentativas de Lenu a fazem perceber que o adentrar a esse universo requer um esforço que pode parecer ou ser inútil. É com esse pensar que o feminismo se impõe como a tentativa de estabelecer uma nova geografia para a mulher, a partir da reflexão sobre a necessidade de construção de um novo lugar. Ferrante, inclusive, em entrevista, fala que a mulher que escreve deve procurar uma libertação dessas encenações canônicas:

Acima de tudo, não devemos abrir mão da máxima liberdade [...] devemos evitar qualquer obediência ideológica, qualquer encenação de pensamento ou linha certa, qualquer cânone. Quem escreve deve se preocupar apenas em narrar da melhor maneira o que sabe e sente, o belo, o feio e o contraditório, sem obedecer a nenhuma prescrição (FERRANTE, 2017, p. 287).

Sobre a transformação dos afetos, numa perspectiva mais contemporânea, Eva Illouz (2011) vem contrapor a tradicional oposição entre capitalismo e sentimentos. Por conta da psicanálise e do feminismo, conforme explica, criou-se no trabalho e na família, mais proeminentemente ao longo do século XX, uma cultura de intensa valorização das emoções. Desse modo, como era de se esperar, as transações econômicas tornaram-se mais afetivas, ao passo que os relacionamentos amorosos tomaram contornos em boa parte por paradigmas econômicos e políticos que envolvem, de certo modo, negociação, troca e igualdade. A essa transformação a socióloga chamou de “capitalismo afetivo”.

O conceito de afeto elaborado por Illouz (2011, p. 9) o introduz não como uma ação em si, mas como uma “energia interna que nos impele a agir, que confere um “clima” ou uma “coloração” particulares a um ato”. Desse modo, os afetos podem ser também compreendidos como significados culturais e relações sociais inseparáveis entre si. Quando, por exemplo, o patrão de Lila a acusa de ter roubado embutido, a raiva consequente dessa calúnia é reforçada pelo fato dela conhecê-lo desde a adolescência. Bruno Soccavo a assediava constantemente. Eles se conheceram na praia de Ischia quando Lila ainda era casada com Stefano e tinha iniciado um envolvimento amoroso com Nino.

Por esse lado, a afetividade envolta no ambiente de trabalho não pode ser lida como algo ingênuo. As relações de trabalho tornaram-se mais individuais e subjetivas, no entanto não se pode falar necessariamente em ganhos advindos desse capitalismo afetivo. É o momento em que o eu privado interfere na esfera pública, principalmente no campo do trabalho e da tecnologia da internet.

Essa afetividade não-ingênuo é ainda regulada pela disciplina que se estabelece em determinados locais. Foucault (1987) cita os quartéis e as fábricas, estas que Ferrante dá destaque no terceiro volume ao tratar das péssimas condições que Lila se sujeitava. Na análise de Foucault, as fábricas constituíam locais em que a entrada era restrita aos funcionários e que depois que soasse o alarme ninguém mais poderia entrar. O teórico compara as fábricas do século XVIII aos conventos pelo aspecto de ser uma fortaleza intransponível. Quando Lenu vai visitar sua amiga, Lila, ela se depara com as péssimas condições de trabalho às quais a amiga era obrigada. Os funcionários tratavam Lenu como uma intrusa naquele meio, visto que os movimentos de qualquer pessoa que adentrasse eram vigiados e suspeitos; o patrão, Bruno Soccavo abusava sexualmente das operárias, muitas vezes, acusando-as de roubo. Como afirma Foucault (1987), a intenção dos proprietários era tirar o máximo proveito dos trabalhadores e neutralizar os possíveis inconvenientes (roubos, interrupções do trabalho, agitações).

Talvez por esse motivo Lila não tinha uma função definida na fábrica, já que a neutralização e a desidentificação dos trabalhadores era uma maneira de controle. Lenu a procura em vários departamentos e ninguém estava disposto a de fato dizer em que local ela estava. Sua inteligência acima da média e insubmissão possivelmente outrora havia causado inconvenientes para o dono da fábrica de embutidos, que já a conhecia desde o episódio em Ischia.

Como afirma Friedan (2020), muitas mulheres que lideraram a luta pelos direitos femininos compartilhavam uma inteligência acima da média e possuíram uma educação incomum para seus respectivos tempos. A exemplo, cita Mary Wollstonecraft que se educou primeiramente sozinha e depois por um grupo de filósofos ingleses. A trajetória de Lila, enquanto autodidata também remete a essas mulheres que fizeram a revolução em seu tempo, com a diferença de que ela não tinha interesse em incitar a rebelião feminina, embora não se submetesse ao papel de sombra no mundo dos homens.

A obra de Ferrante como um todo é notadamente marcada pelo sofrimento de suas personagens femininas. Boa parte desse sofrimento pode ser atribuída a dois fatores: o amor romântico e a maternidade. Não estar ciente da real situação da mulher na atualidade ou da qual vivenciou no passado pode ser nocivo para a intelectualidade feminina. Sem a construção de um novo espaço e de uma nova linguagem, ou sem uma revisão do percurso histórico, ainda não teremos o terreno fértil para a libertação do feminino.

Por não possuir esse espaço e essa linguagem, a mulher não é entendida pelo único discurso, o patriarcal, que não a enxerga como um universo em expansão, mas como uma complexa incoerência. Desse modo,

A rejeição, a exclusão de um imaginário feminino certamente coloca a mulher em uma posição de apenas poder experienciar-se fragmentariamente, nas bordas pouco estruturadas de uma ideologia dominante, como dejetos, ou excessos, de um espelho do qual se apossou o “sujeito” (masculino) para nele se refletir, redobrar-se. O papel da “feminilidade” é, aliás, prescrito por essa especula(riza)ção masculina e corresponde muito pouco ao desejo da mulher, que só seria recuperado secretamente, às escondidas, de uma maneira inquieta e culpada. (IRIGARAY, 2017, p. 40)

A questão da temática da culpa é muito cara às obras de Ferrante. É preciso se agarrar aos modelos prescritos de “feminilidade”. Em nome disso se busca uma adequação, uma felicidade. Em busca disso se torna aceitável, porém infeliz. Se pensarmos na trajetória de Lenu, por exemplo, veremos as constantes tentativas de adentrar ao universo masculino à procura de melhores condições de vida. O (auto)silenciamento é constante e quando a personagem ousa falar diante de um seletivo grupo é sempre com sentimento de vergonha, culpa ou arrependimento. Como se não fosse “autorizada” a se expressar em determinados meios sob o risco de perder a “feminilidade”, por tentar ocupar um espaço que não lhe pertence. Já Lila age por vezes nas vias da desordem, como quando rejeita o mundo dos livros assim que foi trabalhar na fábrica de embutidos. A expressão dessa rejeição se dá quando ela joga ao fogo o manuscrito de *A fada azul*. Interessante frisar que, quando isso ocorre, Lenu não identifica no corpo da amiga as “marcas de uma feminilidade”: “Pude vê-la parada ao

lado da fogueira, sem forma feminina naquele seu uniforme, enquanto folheava o fascículo de *A fada azul*. De repente o jogou no fogo” (HNS, p. 467).

Desse modo, Ferrante analisa o quanto a mulher – seja aquela que escreve ou que trabalha em uma fábrica – está sujeita a uma vigilância de seus corpos, vistos enquanto objetos sexualizados. Lenu, mesmo em um espaço intelectualizado, é surpreendida pelo assédio masculino; o mesmo ocorre, como vimos, com Lila na fábrica de embutidos. A autora apresenta, portanto, em diferentes esferas sociais, os desafios da criatividade feminina diante da imposição patriarcal de marcas de uma feminilidade corporal e sexualizada.

Ao discutir questões acerca da criatividade feminina, Susan Gubar (2002) argumenta que a mulher não é simplesmente vista como um objeto. Para além disso, a mulher é um objeto de arte, que pode ser uma escultura de marfim, de lama, um ícone ou uma boneca, mas jamais o escultor.

Gubar (2002) ainda afirma que especialmente no século XIX as mulheres que escreviam eram vistas como presunçosas, castradoras e, até mesmo, monstruosas, por isso utilizavam-se das mais variadas estratégias para enfrentar as suas “ansiedades de autoras”. Desse modo, as mulheres escritoras recebiam a emergência do seu próprio talento. Para tal análise, utiliza o conto “A página em branco” de Isak Dinesen, pseudônimo da escritora dinamarquesa Karen Christenze von Blixen-Finecke, que trata da história de mulheres princesas que tinham os seus lençóis de linho, manchados de sangue após a noite de núpcias, expostos em quadros. Essas manchas eram organizadas e expostas pela ordem das carmelitas no convento e atraía vários peregrinos que contemplavam a virgindade das princesas com seus respectivos nomes. No entanto, um quadro particular chama a atenção das carmelitas e dos peregrinos: o quadro sem nome e lençol sem macha. Partindo dessa história, Gubar examina dois fatos interessantes sobre a criatividade feminina: 1) a mulher usava o seu corpo como único meio disponível para a sua arte e 2) o sangue visto como uma das metáforas mais primárias e ressoantes do corpo, resultante de uma experiência dolorosa assim como as formas culturais de criatividade.

Em sua rica análise e através de questionamento de Irigaray acerca da incapacidade em traduzir o próprio delírio, Gubar chega a uma conclusão que conecta a história dos lençóis de linho à escrita feminina e à difícil tarefa feminina de articular a loucura pelo corpo

Ao contrário do sangue da menstruação que presumivelmente é impuro, como uma maldição, ou o sangue do parto, que também é tabu, o sangue nos lençóis reais é sagrado, por certificar a pureza. Fazendo dos lençóis objetos tão sagrados como toalhas de altar, as freiras santificam o sacrifício da virgem, e, lendo as

manchas como hieróglifos, elas sugerem que temos que aceitar o facto do sangue antes de podermos compreender a arte feminina. (GUBAR, 2002, p. 110-111)

Essa reflexão de Gubar nos faz lembrar novamente o fato de Lila não se deixar escrever uma história sobre ela ou o fato de não desejar escrever uma história ou ainda o desejo de Lila em desaparecer sem deixar nenhum vestígio. O silêncio, conforme a narradora de “A página em branco”, contém todos os sons em potencial assim como o branco contém todas as cores. Sendo assim “o não deixar-se (sic) escrever é, por outras palavras, a condição de novas formas de escrita para as mulheres”, como afirma Gubar (2002, p. 119). O silêncio de Lila, as ambiguidades de suas ações, o desejo de Lenu em ordenar uma história de amizade feminina será sempre atravessado pelo silêncio da página em branco que não deseja uma assinatura, seja de sangue ou de escrita.

Sobre a questão da feminilidade e do trabalho, Friedan (2020) utiliza a sua experiência pessoal para elucidar o modo como as mulheres que tinham uma carreira profissional se sentiam. A autora explica que várias mulheres se negavam à carreira por medo de perder a feminilidade. Somado a isso, ainda se sentiam culpadas caso os filhos ou o marido não se saíssem bem, pois se interrogavam se o profissional não estaria prejudicando o seu papel de mãe. Sobre este ponto, a autora questiona a maternidade enquanto estilo de vida completo “Quando a maternidade, uma realização considerada sagrada há muitas eras, é definida como um estilo de vida completo, devem as mulheres negar a si mesmas o mundo e o futuro aberto para elas?” (FRIEDAN, 2020, p. 63).

Para a lógica da mística feminina, a carreira, a educação, o interesse político e até mesmo a própria aceitação da mulher inteligente são problemas, pois tendem a afastar a mulher do manto sagrado doméstico. O que pode acontecer a uma mulher que cresce de acordo com uma imagem que nega as transformações e as adequações à nova realidade do mundo? Talvez a resposta de Ferrante seja por meio da trajetória da personagem Melina, que representa a vida de uma mulher que se vê incapaz de moldar a sua realidade futura por ter circunscrito sua presença ao ambiente doméstico e à necessidade de ter uma figura masculina romantizada no domínio.

A mística também propõe um afastamento entre mulheres, por meio de competição ou repúdio, principalmente entre mães e filhas. Através do resultado de suas entrevistas, Friedan também pontuou que as filhas já não tinham mais o desejo de se tornarem iguais às mães. Havia um medo da feminilidade materna, por isso era uma empresa ser bem-sucedida

no ponto em que a mãe havia fracassado. Nessa perspectiva, a mãe era vista como uma pedra que fora polida pelas ondas e que não tinha uma identidade, pois era um vazio.

O casamento aparece como uma aparente resolução para os conflitos que a mulher possa ter com o mundo. É por meio dele que ela teria garantias sexuais como mulher e mãe de forma respeitável. Essas barganhas, como analisa Beauvoir (2016), ao tratar da condição da mulher casada, desde a Idade Média ao século XIX, permitem que a esposa tenha como feudo a sua parcela do mundo, porém sob a forma de vassala do marido. Ela explica, inclusive, sobre o que acontecia em Roma e na França:

(...) A legislação romana colocava a mulher nas mãos do marido *loco filiae*; no início do século XIX, Bonald declarava que a mulher está para o esposo como o filho para a mãe; até a de 1942, o código francês reclamava dela obediência ao marido; a lei e os costumes ainda conferem a este uma grande autoridade que sua própria situação no seio da sociedade conjugal implica. Sendo ele o produtor, é quem supera o interesse da família em prol da sociedade e lhe abre um futuro cooperando para a edificação do futuro coletivo: é ele quem encarna a transcendência. A mulher está voltada à perpetuação da espécie e à manutenção do lar, isto é, à imanência. (...) (BEAUVOIR, 2016, p.189)

Dessa forma, caberia à mulher vangloriar-se por ser “escolhida” a participar do mundo, à sombra da transcendência figurada por “ter” um marido. A figura do pai, dessa forma, é simbólica, como um sobrenome precioso que confere à mulher respeito e dignidade. Já à mulher, caberia assumir o papel de mãe, visto como “natural” e “instintivo”, uma espécie de missão inerente a toda mulher considerada “normal”.

Sobre as patologias relacionadas aos afetos na complexidade que envolve os laços familiares, Lacan (2008) explica que vários casos de neurose podem ser associados a distúrbios de libido da mãe. Nessa perspectiva, destaca a *mãe frígida*, da qual a sexualidade apreendida das relações com a criança subverte a natureza destas outras duas, a saber: a *mãe que mima e paparica*, que possui uma ternura excessiva por conta de um impulso recalcado; e a *mãe de uma segura paradoxal e de severidade muda*, advinda de uma espécie de maldade inconsciente traduzida por uma fixação libidinal.

Lacan (2008, p. 90) não exclui a anomalia também correlativa do pai. Nesse círculo vicioso de desequilíbrios libidinais, o desentendimento entre os pais é “sempre prejudicial à criança”. Portanto, essa desarmonia sexual pode ser relacionada ao complexo do desmame que afeta diversos modos neuróticos no destino psicológico da criança. Desse modo, a condenação a que o indivíduo está sujeitado pode ser explicada da seguinte forma:

O sujeito está condenado a repetir indefinidamente o esforço de desligamento da mãe – e é aí que se encontra o sentido de todos os tipos de condutas forçadas, indo de determinadas fugas da infância aos impulsos vagabundos e às rupturas caóticas que singularizam a conduta de uma idade mais avançada; ou então, o

sujeito permanece prisioneiro das imagens do complexo e submetido tanto a sua instância letal quanto a sua forma narcísica (...). (LACAN, 2008, p. 91)

Observa-se na leitura de Lacan uma propensão a atribuir as neuroses ainda a uma espécie de excesso ou limite do feminino relacionado ao funcionamento simbólico ordenado pela lei paterna. Embora reconheça a anomalia também relativa ao pai, a ênfase continua sendo nas neuroses relacionadas à libido materna.

A libido feminina, na visão de Beauvoir (2016, p. 211; 237), problematiza-se ainda mais depois do casamento, visto que ele é responsável pelo aniquilamento do erotismo feminino: “o casamento, pretendendo regular o erotismo feminino, na realidade o assassina”. Mais adiante cita: “Ela sabe exatamente que tarefas a aguardam: as mesmas que sua mãe executava. Dia após dia, os mesmos ritos se repetirão”.

Lenú, no terceiro volume, depois de casada, percebe a palidez de seu casamento e que essa promessa de “felizes para sempre” poderia significar “para sempre esta casa”, “para sempre este marido”, numa repetição diária de ritos domésticos tediosos. Desse modo, reconhece que a mulher é escrava, mesmo com aparente liberdade. É para fugir do tédio e recuperar um pouco de seu erotismo perdido que Lenú se aventura com outros homens quando ainda casada. Beauvoir (2016) explica a relação dessa solidão e dos novos papéis que a sociedade estabelece à esposa:

Na solidão do novo lar, ligada a um homem que lhe é mais ou menos estranho, já não mais criança e sim esposa e destinada a ser mãe por sua vez, ela se sente paralisada; definitivamente destacada do seio materno, perdida no meio de um mundo em que nenhuma meta a chama, abandonada em um presente glacial, ela descobre o tédio e a sensorialidade da pura facticidade. (BEAUVOIR, 2016, p. 237)

Os casamentos na tetralogia também assumem esse caráter nostálgico e infértil. Ademais, são também permeados de sentimentos e ações violentas. Tanto o casamento de Lila quanto o de Lenú, apesar de terem ocorridos em tempos diferentes, convergiram para um mesmo destino: a opressão feminina. A ideia era fugir do controle familiar, no caso de Lila, cuja família a forçou a noivar com Marcello, ou escapar da solidão por viver num mundo masculino, no caso de Lenú. A ideia de ter um homem era vista, inicialmente, como uma ideia de garantias e libertação.

Lenú percebeu, no entanto, que substituir o corpo de sua mãe pelo corpo de um homem não seria suficiente para livrá-la das amarras do bairro. As atitudes de Elena eram meticulosas, contidas, calculadas, não como as atitudes livres de Melina ou Lila. Lenú não sabia agir segundo a dinâmica da violência que direcionava as atitudes das mulheres do

bairro. Sua vontade era escapar de toda aquela prisão, principalmente quando, ao ler os cadernos de Lila, percebia que nem mesmo o casamento era capaz de salvar uma mulher. Num discurso polifônico sobre a percepção de um péssimo casamento, a voz de Lila se sobressaía com potência, fôlego, coragem, mas, depois que a fúria passava, a voz pacífica de Lenu apaziguava o ritmo gradativo da linguagem galopante:

(...) Fim do amor e daquela festa insuportável, nada de afagos numa cama de Amalfi. Arrasar imediatamente qualquer coisa ou pessoa do bairro, fazer um massacre, escaparmos eu e Lila, ir embora para longe, descendo juntas com alegre desperdício todos os degraus da abjeção, sozinhas, em cidades desconhecidas. Pareceu-me o justo resultado daquele dia. Se nada podia nos salvar, nem o dinheiro, nem um corpo masculino, nem os estudos, tanto melhor destruir tudo de uma vez. Em meu peito cresceu a raiva que era dela, uma força minha e alheia que me encheu do prazer de perder-me. Desejei que aquela força se expandisse. Mas me dei conta de que também estava amedrontada. Só em seguida compreendi estar condenada a ser quietamente infeliz porque sou incapaz de reações violentas, porque as temo, prefiro ficar imóvel cultivando o rancor. Lila, não. (...) (HNS, p. 15)

É Lila quem definitivamente traçara o destino de Lenu associado aos estudos, justamente no momento em que a filha do sapateiro se viu incerta quanto ao seu casamento com Stefano. A perspicácia dela já prenunciava que algo poderia dar errado; Lila procurava entender o profundo significado das coisas para poder agir de forma objetiva. Em raro momento ela se via incerta quanto ao que ocorreria. Isso se materializava na pergunta que fez a amiga “O que vai acontecer comigo, Lenu?” (AG, p. 314). Somada a essa incerteza, ainda a entristecia o fato de a professora Oliveiro recusar-se a receber o convite de seu casamento com Stefano. Diante dessas incertezas, Lila promoveu Lenu ao status de “amiga genial”, aquela que nunca deveria abandonar os estudos, que deveria tornar-se o que ela naquele momento não poderia ser: “melhor que todos”.

“Você acha que estou cometendo um erro?”

“Em quê?”

“Em me casar.”

“Você ainda está pensando na história do padrinho de casamento?”

“Não, estou pensando na professora. Por que não quis me deixar entrar?”

“Porque é uma velha rabugenta.”

Ficou um tempo calada, mirando a água que brilhava na bacia, e então disse:

“Qualquer coisa que aconteça, continue estudando.”

“Mais dois anos: depois pego o diploma e terminou.”

“Não, não termine nunca: eu lhe dou o dinheiro, você precisa estudar sempre.”

Dei um risinho nervoso e disse:

“Obrigada, mas a certa altura a escola termina.”

“Não para você: você é a minha amiga genial, precisa se tornar melhor que todos, homens e mulheres.” (AG, p. 312)

Naquele momento Lila não poderia controlar o que o futuro lhe reservava diante do casamento com o filho do dom Achille. No entanto, garantiria o financiamento dos estudos de Lenu e, de certa, forma o controle dos movimentos dela. As duas tornaram-se mais próximas

ainda e indispensáveis uma a outra, como em um jogo de espelhos em que ambas se completavam em suas diferenças:

O dinheiro reforçou ainda mais a impressão de que aquilo que me faltava ela possuía de sobra, e vice-versa, num jogo contínuo de trocas e reviravoltas que, ora com alegria, ora com sofrimento, nos tornavam indispensáveis uma à outra. (A. G., p. 257)

A cena em que Lenu ajudou a amiga a vestir-se de noiva é emblemática quanto aos destinos das personagens e de seus corpos. Estabelece-se a partir desse momento na narrativa o enigma do destino. Casar-se imprime na sociedade patriarcal o pertencimento do corpo da mulher às vontades do marido. Lenu, mesmo adolescente, refletia sobre esse controle dos corpos, numa passagem erótica em que a personagem se sentia enfraquecida por perceber que, naquele ponto, Lila não poderia controlar os acontecimentos de sua própria existência. No início dessa cena emblemática, Lila, primeiramente, pedira que a mãe se retirasse e que permanecesse apenas a amiga como a única responsável para preparar seu corpo para a celebração do casamento. Destituir a mãe desse rito de passagem e colocar a amiga no lugar já demonstrava um pacto feminino que estava prestes a ocorrer. Lenu, por sua vez, contemplou melancolicamente o corpo nu de Lila antes de ele ser coberto pelo manto do casamento, enquadrado naquele vestido de noiva que, para a narradora, mais lhe parecia uma mortalha. Diante daquele corpo nu e prestes ao sacrifício do casamento, que rasgaria a pele feminina transformando-a em uma infeliz esposa, Lenu sentia-se confusa em seus sentimentos pela amiga. Ferrante apresenta, por meio de sua construção realista de linguagem, o desejo sexual que a narradora sentira naquele momento por Lila, encadeado por gestos performáticos da lavagem corporal em dissonância com a cadência confusa dos pensamentos de Lenu.

Lavei-a com gestos lentos e acurados, de início deixando-a agachada no recipiente, depois lhe pedindo que ficasse de pé, e ainda tenho nos ouvidos o rumor da água que escorre, e me ficou a impressão de que o cobre da bacia tinha uma consistência semelhante à da carne de Lila, que era lisa, sólida, calma. Tive sentimentos e pensamentos confusos: abraçá-la, chorar com ela, beijá-la, puxar-lhe os cabelos, rir, fingir competências sexuais e instruí-la com voz doutoral, repeli-la com palavras bem no momento da maior intimidade. Mas no final restou apenas o pensamento hostil de que eu a estava purificando da cabeça aos pés, de manhã cedo, só para que Stefano a emporcalhasse durante a noite. Imaginei-a nua, como estava agora, envolvida pelo marido, na cama da casa nova, enquanto o trem chocalhava sob suas janelas e a carne violenta dele lhe entrava por dentro com um golpe preciso, como uma rolha de cortiça empurrada com a palma no gargalo de uma garrafa de vinho. E subitamente me pareceu que o único remédio contra a dor que eu estava sentindo, que sentiria, era achar um canto bem afastado para que Antonio fizesse em mim, naquela mesma hora, o mesmo e idêntico ato. (AG, p. 191)

Após o casamento de Lila, a relação de amizade entre as duas tornou-se mais distante. Era primavera de 1966 e Lila havia entregado a sua amiga oito cadernos, os quais ela

temia que o marido tivesse acesso. Lenu passa a estranhar as atitudes de Lila que se tornavam mais afetuosas e contidas, o que mais tarde se descobrira ser fruto da disciplina imposta por seu marido desde a noite de núpcias, momento em que Lila fora estuprada. Lenu teve acesso a essas confidências tanto por meio diretamente de Lila quanto pela leitura dos cadernos. A didática que Stefano aplica à sua esposa era de metodologia machista: “As coisas tortas se endireitam” (HNS, p. 17). O falo fora apresentado a Lila como um troféu, um “boneco sem braços e sem pernas”, por meio, como se pode perceber, de comparação infantil que refletia a inexperiência da esposa perante aquela violência sexual após o casamento.

Ferrante apresenta a violência em seus níveis gradativos ascendentes, a começar pela humilhação moral que Lila sofreu, ao ver seus sapatos nos pés de Marcello, passando pelos tapas na cara e chegando ao ápice do estupro. Os sapatos eram elementos metonímicos que revelavam a subserviência do marido ao esquema dos irmãos Solara. Stefano estava à disposição deles, havia um acordo tácito e, nesse pacto, Lila estaria a seus pés. No dia do casamento, Lila percebe que havia sido enganada desde o início e que seria usada, tal qual os sapatos, como moeda de troca, objeto de valor corporal e intelectual.

Nesse ínterim, Lila refletiu sobre as semelhanças entre seu recém-marido e o temido dom Achille, entendendo que ela estava dentro de uma lógica dos homens mais severa que a violência que já recebia do pai e do irmão. Lila, desse modo, saía da tutela dos homens de sua família de origem para a tutela de um outro sobrenome cujo corpo lhe rasgava a carne a ponto de esvaziá-la e reduzi-la a uma ausência dilacerante.

Quando, depois de algumas tentativas desajeitadas, ele rasgou sua carne com uma brutalidade exultante, Lila estava ausente. A noite, o quarto, a cama, os beijos dele, as mãos sobre seu corpo e toda sensibilidade tinham sido absorvidos por um único sentimento: odiava Stefano Carracci, odiava sua força, odiava seu peso sobre ela, odiava seu nome e sobrenome. (HNS, p. 38)

Sobre essa passagem de tutela expressiva na obra de Ferrante, podemos sublinhar o seguinte trecho em que Beauvoir (2016) nos apresenta sua tese sobre o casamento como troca senhorio:

(...) O casamento não é apenas uma carreira honrosa e menos cansativa do que muitas outras: só ele permite à mulher atingir a sua integral dignidade social e realizar-se sexualmente como amante e mãe. (...). No homem encarna-se a seus olhos o Outro, como este para o homem se encarna nela; mas esse Outro apresenta-se a ele como o essencial e ela se aprende perante ele como o inessencial. Ela se libertará do lar paterno, do domínio materno e abrirá o futuro para si, não através de uma conquista ativa e sim entregando-se, passiva e dócil, nas mãos de um novo senhor. (BEAUVOIR, 2016, p. 76)

As mulheres do bairro, em especial Pinuccia, irmã de Stefano, colaboravam com a manutenção das regras matrimoniais impostas às mulheres, dentre as quais, a disciplina em obedecer às vontades do marido. Quando Lila apareceu com o olho visivelmente roxo, as mulheres do bairro não tocaram no assunto por ser a violência algo naturalizado no casamento, e também porque desejavam uma lição para uma mulher insubordinada como ela. No momento em que Lenu perguntou a Pinuccia como a amiga estava, esta lhe respondeu em tom irônico e numa fórmula dialetal que simplificava a violência masculina: “*tá aprendendo*” (HNS, p. 26).

Nem mesmo Nunzia, mãe de Lila, foi capaz de perguntar algo ou de fazer algum comentário sobre o que tinha acontecido: “Ninguém, nem mesmo sua mãe, que se manteve calada durante todo o tempo, pareceu se dar conta de que ela estava com o olho direito inchado e escuro, o lábio inferior rachado, hematomas nos braços.” (HNS, p.40). Aos amigos e parentes, Lila dizia que havia caído nos recifes de Amalfi e havia se machucado, mas ao contar essa aparente mentira:

(...) todos acreditaram nela com ironia, especialmente as mulheres, que sabiam desde sempre o que se devia dizer quando os homens que as amavam e que elas amavam lhes dava uma coça de jeito. Além disso, não havia pessoa do bairro, especialmente do sexo feminino, que não achasse que ela estava precisando há tempos de uma sova. Por isso as bordoadas não tinham causado escândalo, ao contrário, só cresceram o respeito e a simpatia em torno de Stefano, aí estava um cara que sabia agir como homem. (HNS, p. 41)

A violência, como se pode perceber, era legitimada principalmente pelas mulheres do bairro que já estavam indignadas há tempos com as atitudes de Lila, com o seu gênio insubordinado. Ao homem cabia “agir como homem”, demonstrar sua força, sua virilidade ao “dobrar uma mulher”. A única pessoa que se indignou com o que aconteceu foi Lenu que passou a questionar a hereditariedade das pessoas e a predestinação:

Será possível que os pais não morram nunca, que todo filho os carregue dentro de si inevitavelmente? Então de dentro de mim realmente brotaria a minha mãe, seu andar trôpego, como um destino? (HNS, p. 44)

A *desmarginação* havia atingido Stefano e Lila percebia esse processo como algo que já existira muito antes dela se dar conta. A percepção da *desmarginação* tornava-se mais assustadora porque, em um dado momento, o outro tirava a sua máscara e mostrava sua verdadeira face, esta que não era oculta, mas a qual somente o olhar apurado era capaz de perceber: “Com que tipo de homem se casara? Agora, fato consumado, arrancaria a falsa cara e mostraria a outra, horrivelmente verdadeira?” (HNS, p. 13).

A cena da lua de mel em Amalfi foi detalhadamente descrita e fazia referência a um movimento de gradação ascendente de imagens e palavras. A subida das escadas, como quando na infância Lenu e Lila fizeram ao apartamento do temido dom Achille, dava a tonicidade do movimento de ascendência a uma verdade que sempre estivera ali, mas que a consciência atingira somente após a festa de casamento:

Lila o acompanhou carregado de malas pelas escadas e – me contou –, a cada degrau, teve a primeira vez a impressão de ter perdido no caminho o rapaz com quem se casara de manhã, de estar sendo acompanhada por um desconhecido. (HNS, p.31)

Não só Stefano, mas o próprio local onde estavam perdia os seus contornos e ardia uma cruel verdade: “(...) a Amalfi, lhe pareceu esvaziado de qualquer coerência lógica e mesmo assim era insuportavelmente real.” (HNS, p. 33). As coisas para Lila de repente perderam o sentido, o encanto; o mundo abandonava os seus limites visíveis, tudo era bastante perigoso: “o estanho que a esperava lá fora era capaz de tudo” (HNS, p. 35). Mais uma vez a ordem machista ecoava e clamava por obediência:

“Mas você está enchendo o saco, Lina.”
Repetiu a frase umas duas ou três vezes, cada vez mais alto, como para assimilar uma ordem que lhe chegava de muito, muito longe, talvez até de antes de ter nascido. A ordem era: Você é homem, Sté; ou você dobra essa fêmea agora, ou não dobra nunca mais; é preciso que sua esposa aprenda logo que ela é a mulher e você o homem, e que por isso lhe deve obediência. (HNS, p. 37)

A violência contra as mulheres era algo que as personagens femininas já conheciam bem. A indignação de Lila não estava necessariamente somente atrelada ao estupro que sofrera, mas às percepções de que Stefano era a figura metamorfoseada do pai. Nem mesmo Lila, com inteligência acima da média e com apurado olhar, fora capaz de antever o futuro, de fazer as escolhas certas, porque acima dela estavam as complexas e dolorosas regras masculinas que legitimavam que um homem da família poderia tocar em “suas mulheres”:

(...) Claro, a explicação era simples: tínhamos visto nossos pais baterem em nossas mães desde a infância. Tínhamos crescido pensando que um estranho não poderia sequer nos tocar, mas que o pai, o noivo e o marido podiam nos encher de tapas quando quisessem, por amor, para nos educar, para nos reeducar. (...) (HNS, p. 49)

Por outro lado, Lenu não entendia o silenciamento da amiga que, na infância, fora capaz de enfrentar os meninos do bairro. A serenidade do desprezo com que Lila levava a situação destoava da forma que as outras esposas do bairro agiam. O silêncio de Lila, por sua vez, não demonstrava respeito ao marido, mas sim uma total aceitação estratégica e repulsiva.

Aos meus olhos Lila era Lila, e não qualquer mulher do bairro. Nossas mães, depois de um tabefe do marido, não assumiam aquela expressão de calmo desprezo. Se desesperavam, choravam, enfrentavam seus homens de cara

fechada, os criticavam pelas costas e, no entanto, umas mais, outras menos, continuavam a ter estima por eles (minha mãe, por exemplo, admirava sem meios-termos a esperteza sem escrúpulos de meu pai). Já Lila exibia uma aquiescência sem respeito. (HNS, p. 49)

A condição de esposa encerrava Lila numa espécie de “recipiente de vidro, como um veleiro que navega de velas abertas num espaço inacessível, sem mar.” (HNS, p.54). No entanto, a assinatura “Lina Carracci” abriu-lhe um universo de produtos e serviços que ela jamais havia desfrutado, tudo isso sem sair da sua casa. Vestia-se à maneira de Jacqueline Kennedy ou das atrizes Jennifer Jones e Ava Gardner, e chamava a atenção do bairro. Lenu, em sua obsessão pela comparação, sentia-se uma “cadelinha apagada” diante do *glamour* da amiga; o próprio bairro também era inadequado com suas ruas cinzentas; os homens sentiam-se ofendidos; as mulheres mais velhas do bairro a olhavam com riso desorientado entre o divertido e o incomodado, como se Lila fosse a própria Melina, personagem mencionada para intensificar uma comparação de parâmetro de baixaza.

A imagem de Lila passava, assim, a “pertencer” ao marido. Era ele quem decidia, por exemplo, se a fotografia ampliada da esposa poderia ou não aparecer na loja da costureira ou na loja de sapatos Cerullo. Essa objetificação da esposa diante da sociedade patriarcal é um dos primeiros pontos que Ferrante apresenta a seus leitores sobre a questão do matrimônio.

Após o casamento, a sociedade patriarcal e de consumo passou a esperar que Lila, rodeada de tanto conforto, retribuísse a esse luxo tornando-se mãe o quanto antes. Lenu ambiguamente apresentava essa questão à medida que antecipava um acontecimento da narrativa referente à sua amiga, como podemos perceber no uso da prolepse no trecho abaixo:

A riqueza que desejávamos na infância talvez fosse isso, pensei: não as arcas com moedas de ouro e diamantes, mas uma banheira, deixar-se imergir assim todos os dias, comer pão, salame, presunto, ter bastante espaço, inclusive no banheiro, ter um telefone, ter a dispensa e a geladeira cheias de comida, a foto em moldura de prata sobre o bufê exibindo sua figura em vestido de noiva, ter esta casa por inteiro, com a cozinha, o quarto de casal, a sala de jantar, as duas varandas e o quartinho onde fico trancada a estudar e onde, embora Lila nunca tenha mencionado, em breve, quando vier, dormirá uma criança. (HNS, p.51)

Em meio a objetos de riquezas e partes da casa da amiga, Lenu anunciava que o destino de Lila seria nesse aspecto previsível. Esperava-se que em breve Lila pudesse dar um filho ao seu marido como uma forma de gratidão pela vida luxuosa que seu cônjuge lhe proporcionava. A relativa demora neste acontecimento levou o bairro a duvidar da virilidade de Stefano que, por sua vez, passou a acreditar que Lila controlasse seu corpo e que destruísse dentro dele qualquer possibilidade de engravidar. O marido, em um momento de desabafo, fala a Lenu sobre sua crença:

(...) É uma força ruim, que torna inútil as boas maneiras, tudo. Um veneno. Já viu que ela não consegue engravidar? Os meses passam e não acontece nada. (...). Há coisas que você sabe, mas não se podem dizer. Ela, com a força que tem, mata os filhos lá dentro, Lenu, e o faz de propósito para que as pessoas pensem que não sou homem o bastante, para que eu faça papel de merda diante de todos. O que você acha? Estou exagerando? Você não imagina o favor que está fazendo só de me escutar. (HNS, p.82-83)

Quando Lila engravidou e semanas depois perdeu o bebê, a virilidade de Stefano foi novamente questionada, desta vez de forma mais direta por Pinuccia que acabara de perceber-se grávida: “Você está com inveja porque eu sou mulher, e Lina não, porque Rino sabe como se faz com as mulheres, e você não” (HNS, p. 146). Podemos observar que Lila, na opinião de Pinuccia, não tinha estatuto de “mulher” por culpa de seu marido não saber como “fazê-la assim”. Essa falta de *status* foi reforçada também pelo médico que afirmou que o corpo de Lila ainda era muito jovem e, por isso, ainda não era capaz de gerar um bebê. O médico então lhe receitou banhos de mar como tratamento para estimular a gravidez.

Em sua pesquisa Badinter (1985) reforça que o *status* de mulher passou por profundas transformações a partir dos séculos XVIII e XIX, principalmente com a valorização da maternidade, pois, com ela, “ser mulher” agora tinha um espaço considerado privilegiado e respeitado socialmente. Era uma espécie de bônus e, ao mesmo tempo, de contenção para os desejos de emancipação, como explica a filósofa:

Ao procurar definir-se como ser autônomo, a mulher devia fatalmente experimentar uma vontade de emancipação e de poder. Os homens, a sociedade, não puderam impedir o primeiro ato, mas souberam, com grande habilidade, opor-se ao segundo e reconduzir a mulher ao papel que jamais devia ter abandonado: o de mães. Além disso, recuperarão a esposa. (BADINTER, 1985, p.99)

A historiadora cita que existiam três retratos da considerada mãe má: a indigna, a egoísta e a trabalhadora. A indigna era o tipo de madrasta-natural, ou seja, a mãe que não conseguia amar o filho ou que não lhe manifestava carinho, considerada a pior de todas; a egoísta, por sua vez, é aquela que ama o filho, porém pouco, visto que não conseguiria se sacrificar por ele; a trabalhadora, por fim, por ser aquela que não permanece no lar, sendo sua ausência motivo de grande infelicidade para os filhos por trazer desordem.

Na Tetralogia, em especial na primeira parte que trata da infância e da adolescência, Ferrante traça dois modelos de mãe: a professora e a madrasta. A autora nos mostra a complexidade da relação entre mãe e filha revelando seus antagonismos e colocando em xeque a pretensa naturalidade do amor materno.

Como se pode observar, Ferrante apresenta na Tetralogia vários perfis femininos diferentes que convergem para o destino do casamento e da maternidade. As famílias se estruturam de forma patriarcal, em que a tutela da filha passa do pai para o marido, este que repete o ciclo de violência contra a mulher. Ser mãe implicava um respeito, um *status*, mas exigia muito de uma pessoa, cujo preço poderia ser a felicidade. Ser mãe também era uma forma de adquirir, quase que instantaneamente, um estatuto de mulher, preparando-a para a maturidade. A Tetralogia apresenta esse caminho para a maturidade por meio da estrutura do romance de formação aliada às perspectivas feministas com relação à mulher, em que temos a trajetória de duas amigas desde a infância até a velhice.

O pensamento feminista e as práticas feministas libertaram energias, colocaram em movimento a transformação mais radical e mais profunda dentre as que permearam o século passado. De maneira que eu não saberia reconhecer a mim mesma sem lutas de mulheres, ensaios de mulheres, literatura de mulheres: tudo isso me tornou adulta. (FR, p. 286-287).

Como veremos a seguir, as técnicas narrativas de Ferrante são baseadas em diálogo com leituras de romances do passado. Em suas entrevistas, a escritora se refere a outras autoras como Elsa Morante, Luisa Muraro, Clarice Lispector e Charlotte Brontë, dentre outras. Alguns livros são mencionados diretamente na Tetralogia e o primeiro deles é a obra de Louisa May Alcott, *Mulherzinhas* (1868). Entender como Ferrante se utiliza e profana as obras do passado como um “cemitério sem fim” e como reescreve o romance de formação por meio de duas protagonistas é o objetivo do nosso próximo capítulo.

4 OS ROMANCES DE FORMAÇÃO E O REALISMO DE FERRANTE

Escrever, por outro lado, é entrar cada vez em um cemitério sem fim, onde cada túmulo espera para ser profanado. Escrever é acomodar-se em tudo o que já foi escrito – a grande literatura e aquela de consumo, se necessário, o romance-ensaio e o drama – e fazer-se, nos limites do seu turbilhão, da individualidade aglomerada, a sua escritura⁹. (MD, tradução nossa, p.94)

Nesse capítulo de perspectiva mais comparativa analisaremos alguns romances importantes para a compreensão da Tetralogia de Elena Ferrante, tais como *Mulherzinhas* (1868), *Una donna* (1906), *A história* (1974), *Perto do coração selvagem* (1943), *No caminho de Swann* (1913), *À sombra das moças em flor* (1918) *O Caminho de Guermantes* (1920-1921), *Sodoma e Gomorra* (1921-1922)¹⁰. A autora, ciente de que escrever é revisitar criticamente o que já foi escrito, nos propõe por meio de suas obras a leitura de tantas outras, seja diretamente ou implicitamente. Pensaremos aqui em aproximações e recuos que a obra elabora com relação ao romance de formação tradicional. O eixo norteador de nossa análise literária será a expressão da condição feminina nessas obras e o quanto elas contribuíram para a construção do imaginário contemporâneo da maternidade na literatura ferrantiana. Depois dessa discussão, julgamos necessário entender como o realismo da escritora se constrói diante das discussões já esboçadas, as quais ela reelabora por meio de sua linguagem.

4.1 A condição feminina nos romances de formação

O livro *Mulherzinhas* (1868) de Louise May Alcott (1832-1888) – comprado com o dinheiro que Lila conseguira de dom Achille – é o pontapé inicial para as ideias de carreira e de fortuna das meninas. A obra é avaliada por Lila, sobretudo, pela trajetória de quem a

⁹ Scrivere invece è entrare ogni volta in uno sterminato cimitero dove ogni tomba attende di essere profanata. Scrivere è accomodarsi in tutto ciò che è già stato scritto – la grande letteratura e quella di consumo, se serve, il romanzo-saggio e la sceneggiata – e farsi, nei limiti della propria vorticiosa, affollata individualità, a propria volta scrittura. (MD, p. 94).

¹⁰ A nossa motivação na escolha dessas obras para análise deu-se por conta não só da citação direta delas por parte da autora em entrevistas ou até mesmo em romances, mas também por conta da construção realista que se estabelece em diálogo com elas. Em sua recente obra *I margini e il dettato* (2021), inclusive, Ferrante mapeia mais diretamente quais obras fizeram parte da invenção de seu universo criativo.

escreveu, a escritora norte-americana que se dedicou principalmente à literatura infanto-juvenil e que encontrou na escrita uma forma de tentar superar seus problemas financeiros.

Naquele último ano da escola fundamental, a riqueza se tornou nossa ideia fixa. Falávamos dela como nos romances se fala de uma caça ao tesouro. Dizíamos: quando ficarmos ricas, faremos isso e aquilo. Quem nos ouvia achava que a riqueza estivesse escondida em algum canto do bairro, dentro de arcaas que, ao serem abertas, chegavam a reluzir, só à espera de que as descobrissemos. Depois, não sei por que, as coisas mudaram e começamos a associar o estudo ao dinheiro. Pensávamos que estudar muito nos levaria a escrever livros, e que os livros nos tornariam ricas. A riqueza era sempre um brilho de moedas de ouro trancadas em cofres inumeráveis, mas para alcançá-la bastava estudar e escrever um livro.

“Vamos escrever um, nós duas”, disse Lila certa vez, e a coisa me encheu de alegria. (AG, p. 63-64).

Porém a ideia de escrever um romance juntas é abortada, e Lila lança-se a frente da amiga com a escrita de seu livro *A fada azul*, já indicando, desde o início da história entre as duas, o desejo de estar sempre em vantagem em uma disputa com Lenu ou de, pelo menos, incitar esse desejo na amiga.

Talvez a ideia tenha ganhado corpo quando ela descobriu que a autora de *Mulherzinhas* ficou tão rica que deu uma parte de sua fortuna à família. Mas não tenho certeza. Pensamos sobre o assunto, eu disse que poderíamos começar logo depois do exame de admissão. Ela concordou, mas não soube resistir. Enquanto eu tinha muito o que estudar, inclusive por causa das aulas vespertinas com Gigliola e a professora, ela estava mais livre, se lançou ao trabalho e escreveu um romance sem mim. (AG, p. 64).

De origem humilde, Louise recebeu lições em casa pelo pai, Bronson Alcott, que era educador e criador de uma escola experimental e integrante do “Clube dos Transcendentalistas”. O comportamento de Louise, desde cedo, já apontava para um temperamento mais independente e indisciplinado, o que não era tolerado pelo pai que defendia valores perfeccionistas. A escassez de dinheiro aliada a essa falta de compreensão sobre as ideias da filha gerou uma série de conflitos familiares. Diante desse contexto, Louise começou a trabalhar muito cedo e em diversas atividades, como: professora, costureira, empregada doméstica e escritora.

Em 1847, Louise, admiradora da “Declaração dos Sentimentos”, tornou-se a primeira mulher a registrar-se para votar em Concord. Abolicionista e feminista, Louise escreveu *Hospital Sketches*, em 1896, livro elogiado pela crítica no qual denunciava a insensibilidade de alguns cirurgiões no hospital em que chegou a trabalhar. No entanto, a obra que a tornou mais famosa foi *Mulherzinhas*, de 1868, que narra a relação de irmandade entre as protagonistas Jo, Mag, Beth e Amy. Com algumas características de cunho autobiográfico, o

livro nos apresenta a história de quatro irmãs, de personalidades distintas, que vivem sob os cuidados de sua mãe, enquanto o pai estava lutando na Guerra Civil Americana.

A obra é marcada pelo uso constante do discurso direto, o que coloca o leitor em contato mais próximo com o íntimo das personagens. Aparentemente uma história simples entre irmãs, *Mulherzinhas*, apesar de defender valores de sua época, principalmente os valores cristãos, também apresenta passagens que desafiam a norma vigente, em especial com relação ao que se esperava do comportamento feminino. A conduta da personagem Sra. March para com as filhas, em especial, com a considerada a mais displicente, Jo, é predominantemente empática, como se observa no trecho a seguir:

—Justamente, Jo; é preferível ser uma solteirona velha e feliz a uma esposa desgraçada ou moça desenvolta à caça de um marido — afirmou a Sra. March.
— Não se aborreça, Meg; a pobreza raras vezes afugenta ao homem que ama com sinceridade. Algumas das mulheres mais felizes e mais honradas que conheço foram moças pobres, porém tão dignas de ser amadas que não ficaram solteironas. Deixem estas coisas para o tempo oportuno; tornem este lar feliz para que aprendam a criar a felicidade de seu próprio lar, se o conseguirem ter; ou contentem-se com este, se não conseguirem outro. Lembrem-se sempre de uma coisa: a mãe está sempre pronta para ser a confidente e, o pai, para ser amigo dos filhos; ambos nós cremos e esperamos que nossas filhas, quer solteiras, quer casadas, hão de ser o orgulho e o conforto da nossa vida. (ALCOTT, 2019, p.66)

Os valores apregoados pela família giram em torno da felicidade das filhas e da liberdade de escolha, baseadas em princípios de amizade e apoio mútuo. A pobreza – embora gere situações vergonhosas diante da sociedade mais abastarda, como quando Meg não tinha um vestido decente para apresentar-se ao baile – não é de todo lamentada e impulsiona a família a manter laços fortes entre si. A mãe é o elemento central na coesão e harmonia familiar, sua presença não intimida ou impõe uma ordem incontestável, visto que suas opiniões mais sugerem aconselhamentos às filhas que visões duramente moralizantes.

As quatro irmãs são admiradoras de literatura e teatro, artes que naturalmente fazem parte das brincadeiras rotineiras que povoam as imaginações delas. Dentre as formas de distração lúdica, estava a contação de histórias, um exercício feito em conjunto com outros amigos. A personagem Jo é descrita por si mesma como “um gênio exaltado”, o que remete ao seu caráter contestador, principalmente quanto aos papéis atribuídos culturalmente a homens e a mulheres. Já no início da obra, a personagem, assim como a própria Louisa Alcott, identificava-se mais com o universo dito masculino que com as expectativas atribuídas ao modo de “portar-se como mulher”. O diálogo entre as irmãs evidenciava esse gênio transgressor de Jo:

—Jo vive a empregar termos de calão. — Observou Amy, com um olhar de reprovação para a esgalgada figura estirada no tapete.

Jo, porém, sentou-se quase que imediatamente, meteu as mãos nos bolsos do vestido e começou a assobiar.

— Não faça isso. É próprio de homem.

— Por isso é que assobio.

— Detesto moças com modos abrutalhados e masculinos.

— E eu odeio as lambisgoias muito requebradas.

— “Deixem os pássaros em seus ninhos” — interveio Beth, a apaziguadora, de maneira tão jovial que as vozes alteradas amaciaram-se em risos e a pendência terminou nesse pé.

— Francamente, meninas, ambas vocês merecem censuras — disse Meg, dando início ao sermão, com seus ares de irmã mais velha. — Você, Josephine, já tem idade suficiente para deixar de coisas pueris e comportar-se melhor; não importa a sua pouca idade, basta-lhe a altura e o penteado alto para recordar-se de que já é uma moça!

— Eu não! E se o penteado me torna moça, vou usar duas tranças até os vinte anos — exclamou Jo, arrancando a fita e sacudindo a farta cabeleira castanha. — Tremo ao pensar que posso ser ainda uma Miss March, usar vestidos compridos e mostrar-me espalhafatosa como um crisântemo da China. É bem ruim ser moça quando gostamos de esportes, trabalhos e maneiras de rapaz. Mal escondo meu desapontamento por não ser homem, principalmente agora, que devia estar ao lado de papai, combatendo, e acho-me, entretanto, em casa, a pontear meias, como qualquer velha. — E Jo sacudiu a meia azul de soldado que fazia, com o que as agulhas estralaram como castanhas e o novelo de lã pulou no chão.

— Pobre Jo! Mas isso não tem remédio; é melhor, pois, contentar-se com seu apelido de rapaz e com brincar de irmão conosco — disse Beth, afagando-lhe a cabeça nos joelhos com suas mãozinhas a que todas as lavagens de louça do mundo inteiro não tirariam a delicadeza. (ALCOTT, 2019, p. 7)

A identificação de Jo com o universo masculino de seu tempo é tamanha a ponto de desejar que todas as suas irmãs fossem homens, como se percebe no trecho a seguir quando a garota descobre que a sua irmã predileta, a romântica Meg, tinha um pretendente. Há uma delineada aversão de Jo aos caprichos que envolvem um enlace amoroso, visto como algo que rouba a alegria da irmandade.

-Ela fitará aqueles lindos olhos de que tanto fala e estará tudo perdido. Meg possui um coração tão sensível que se derrete como manteiga ao sol ao mais leve olhar sentimental. Vive a ler as breves notícias que ele envia — mais do que lia suas cartas, mamãe — e belisca-me quando eu lhe falo nisso; gosta de olhos castanhos e não acha que o nome de John seja feio; vai apaixonar-se e acabarão nossa tranquilidade e nossas alegrias; já estou prevendo isso! Eles começarão a amar-se e nós teremos de evitá-los; Meg ficará distraída, não será mais bondosa para mim; Brooke irá procurar fortuna em qualquer parte e a levará consigo, deixando um vazio em nossa família; ficarei desesperada, e tudo se tornará horrivelmente triste. Oh! meu Deus! Por que razão não somos todas rapazes? Não haveria aborrecimentos! (ALCOTT, 2019, p. 134)

Essa filha geniosa da Sra. March pode ser indicada como *alter ego* de Louisa May, uma vez que, assim como a escritora, Jo possui essa identificação com a necessidade de

“invadir” o universo construído como masculino de seu tempo. Na Tetralogia, Lila também se mostra como uma personagem que desbrava territórios masculinos, desde a década de 1950, quando já incitava os garotos para brigas com pedras ou de corpo-a-corpo ou quando, mais tarde, passa a chefiar os negócios da família exercendo certo poder sobre os moradores do bairro.

A história das quatro irmãs prossegue numa segunda parte com a história dos casamentos chamada *Good wives* (1869). É flagrante a comparação que pode ser feita com a sequência de *A amiga genial*, a qual Ferrante intitula *História do novo sobrenome*, que também irá tratar da fase em que algumas personagens vivenciam o casamento. A trajetória das irmãs March ainda segue em outras produções como *Little Women: Little Men* (1871), que nos apresenta a vida de Jo na escola que ela fundou com o marido (Plumfield School); e *Jo's Boys* (1886) sobre os rapazes que são apresentados no livro anterior, *Little Men*. Desse modo, a história de Jo e de suas irmãs segue a estrutura do romance de formação por apresentar as fases da vida das personagens e a construção de suas aprendizagens.

As quatro irmãs, em especial Amy, que sonhava em conhecer Roma e tornar-se uma famosa pintora, demonstram um grande interesse pela cultura italiana. Meg, ao se referir a seu vizinho, filho de uma italiana musicista, chega a dizer que “os italianos são sempre bonitos” (ALCOTT, 2019, p. 40). Já a rebelde Jo inicia suas tendências artísticas com o conto “Os pintores rivais”, o qual publica no jornal para a surpresa de suas irmãs que acolhem com alegria e entusiasmo a iniciativa da irmã mais geniosa. A jovem vê também na escrita uma possível forma de sustento para a família que passava por dificuldades financeiras “Sinto-me tão contente por ver que algum dia poderei manter-me e auxiliar minhas irmãs!” (ALCOTT, 2019, p.105). Seu sonho de tornar-se independente e, ao mesmo tempo, admirada estava despontando, porém, pouco depois, seu pai adoece gravemente e, para ajudar financeiramente, Jo vende seus próprios cabelos para arrecadar vinte e cinco dólares.

A mãe das meninas, Sra. March, configura-se como uma imagem da benevolência materna. Sua ausência, quando parte para um hospital em Washington para cuidar do marido enfermo, causa tristeza no lar. Beth acaba contraindo escarlatina e a generosa mãe, ao saber notícias da doença de sua filha, vai imediatamente cuidar dela.

Em *Mulherzinhas* essa mãe mostra-se uma mulher empática com as virtudes cristãs de sua época, século XIX, talvez por isso não comprava a ideia de “bom casamento” baseada apenas em lucros financeiros, como acreditava a afortunada tia March – a parente abastada

que desejava que as sobrinhas se casassem com homens ricos. Quando o Sr. Brooke, visto pelo Sr. March como um homem estimável e correto, demonstra interesse em desposar Mag, a Sra. March não se opõe, embora este jovem seja apenas o preceptor do rico jovem Laurie, com quem Jo achava que um dia poderia casar-se com a sua irmã mais velha.

A história de *Mulherzinhas* gira em torno da ausência de um pai que foi lutar na guerra deixando as três filhas e a esposa sozinhas. Em *A amiga genial* não temos uma ausência comum como aquela de um herói masculino que deixa uma ou várias mulheres à espera ou, como afirma Beauvoir (2016), sobre o mote dessa obra, a égide de um pai divinizado por sua ausência que gera dramas femininos. Pelo contrário, temos a ausência de uma mulher, Lila, amiga da narradora que abandona o filho sem nenhum motivo tipicamente heroico. Por se tratar de uma mãe já madura, o seu ato torna-se menos heroico ainda para a sociedade patriarcal, a qual atribui à mãe deveres sagrados irrevogáveis, mesmo que diante de um filho já adulto.

Na ausência do pai, as meninas inventam histórias, peças de teatro e dançam. Na ausência de Lila, Lenu cria uma história para se vingar da amiga e para ver quem venceria dessa vez. Em sua trajetória, Lenu não conta com uma mãe como a Sra. March, que se preocupa com valores humanos ou que a estimula a ler livros ou encenar peças de teatro. Para Lenu conquistar o seu espaço foi preciso afastar-se de sua mãe em amplos sentidos, visto que ela era uma figura antagônica e violenta, e não a convencional amiga prestativa e conselheira, como aparece no romance de Alcott.

A ideia de escrever um livro aparece como um desejo de inscrever um sobrenome de uma mulher no mundo dos homens. Jo também é uma personagem que evidencia esse desejo e enfrenta dificuldades para publicar seus escritos. Esse universo regido por leis paternas institui à mulher um espaço privado, o lar, onde ela pode exercer sua “passividade natural”. Desse modo, é fácil entender por que a intelectualidade feminina sempre encontrou empecilhos para se revelar socialmente.

Notamos que as obras *Mulherzinhas* e *A amiga genial*, portanto, possuem pontos em comum, porém há uma inversão em determinados elementos, como a estrutura de romance familiar. A ausência do pai que foi à guerra é substituída por uma amiga que foge de casa sem nenhum motivo heroico; a escrita de um livro é vista como um meio de possível enriquecimento para meninas pobres, enquanto que em *Mulherzinhas* o livro é visto como uma subversão feminina; a imagem da senhora March é a de uma mãe romantizada e cheia de

atitudes humanistas, enquanto as mães napolitanas são vistas de forma mais realista, como mulheres marcadas pela violência patriarcal. Embora ambas as obras evidenciem a formação do feminino, há um tratamento diferenciado nesse amadurecimento e conseqüente destino das personagens, marcado, principalmente, pelas diferenças dos contextos histórico-feministas.

Em *Boas esposas* (1869), obra em seqüência a *Mulherzinhas* (1868), a independente Jo muda seu caráter quando começa a gostar daquele que seria o seu futuro marido simplesmente porque este lhe censura um ato considerado leviano. Jo se põe a pedir desculpas e passa a se submeter. É muito comum na atualidade rememorar histórias em filmes e novelas televisivas que apresentam o comportamento da “megera” que é “domada” pelo amor de um homem. No caso de Lila, podemos destacar que, durante maior parte do tempo, ela se comporta como uma “megera indomável” ao marido e às regras de moralidade social. Somente após a maternidade, levada pelo medo de não ter mais condições financeiras de criar seu filho, é que Lila, de forma momentânea e estratégica, baixa a guarda; porém, mais tarde, quando não se vê mais em condições, decide abandonar o lar e viver com Enzo. A questão da tríade casamento-filhos-abandono apresentada na Tetralogia já foi discutida anteriormente em outras obras, dentre as quais, merece destaque *Una donna* (1906), livro considerado, segundo Laura Fortini (2007), uma ruptura epistemológica nos romances tradicionais italianos que representavam o feminino.

Nesse romance autobiográfico de Sibilla Aleramo, pseudônimo de Rina Faccio (1876-1960), encontramos um esboço da mulher italiana casada no final do século XIX. A perspectiva de Aleramo é, no mínimo, corajosa para a época por ser um dos primeiros romances italianos assumidamente feminista e por tratar de assuntos tabus para a sociedade como estupro, violência, depressão, agruras da maternidade e desejo suicida. Na década de 1970, *Una donna* recebeu uma adaptação à televisão italiana por meio da emissora Rai e, curiosamente, a personagem principal se chama Lina, além disso, encontrarmos outros nomes também presentes na Tetralogia, como Antonio e Nunziata.

Esse romance foi publicado em língua portuguesa somente em 1984 sob o título *Uma mulher*. Lamentável lapso de tempo, pois a obra oferece bases para se compreender a atual opressão das mulheres. No prefácio de Maria Antonietta Macciocchi, escrito em 1973, a autora afirma que a obra não reconduz ao passado, mas ao presente e, quem sabe, ao futuro. A questão do “direito familiar” na sociedade italiana é bastante discutida sob a égide da seguinte composição: “fórmula ambígua de mulher + família + educação dos filhos + paridade no

trabalho e na família” (MACCIOCCHI, 1984, p.5). Essa obra é aqui considerada como um romance de formação da consciência feminina, pois narra fatos que ocorrem com a protagonista, desde a sua infância até a maturidade, mas com a ressalva de que, ao invés do casamento ensejar a estabilidade do indivíduo, como nos romances clássicos, acaba dando início ao clímax trágico de vários conflitos existenciais, morais e sociais. Diferentemente do que ocorre com a personagem Nora, do texto teatral *Casa de bonecas* (1879) de Ibsen, que abandona apenas “sua casa de bonecas”, a protagonista de *Una donna* abandona o filho, o marido e a ideia de família como um núcleo escravizador de mulheres e crianças, como é apontado por Macciocchi (1984).

O sistema baseado na dupla exploração da mulher (proletariado e família) é denunciado por Aleramo em sua obra. Em determinado momento, a narradora sente-se humilhada quando usa o termo “nossa fábrica” para referir-se à fábrica de seu pai: sua mãe logo a corrige e diz que a filha fala tal qual um cocheiro que afirma “os meus cavalos”. Essa passagem nos obriga a entender o quanto o direito à propriedade era negado às mulheres.

Sem nomear suas personagens, Aleramo nos apresenta a triste história de uma mulher, desde a sua infância até o dia em que decide abandonar o marido e, conseqüentemente, o filho. Atravessada por uma série de violências, a narradora nos mostra aos poucos como uma mulher pode cair na teia de um destino social e psicológico já previamente elaborado e estruturado pelo sistema patriarcal.

Diferentemente da relação negativa, em geral, com o dialeto napolitano, em *Uma mulher*, a mãe da protagonista estimulava a filha a rezar em dialeto, como uma língua querida que trazia à sua memória um passado luminoso da infância. Provavelmente tal fato esteja ligado à recordação de sua vida mais humilde, porém menos infeliz, antes do casamento. Em Ferrante, como já se foi observado pelo trabalho de pesquisadores (as), como Tiziana de Rogatis, Stiliana Milkova Isabella Pinto, e admitido pela própria autora, o dialeto é uma difícil tradução, pois envolve traumas ou sentimentos que se quer adormecidos. Em recente entrevista, Ferrante reafirma essa relação difícil:

O dialeto napolitano me parece ter uma tal potência sonora, uma carga emocional tão devastadora, que não quero cometer a afronta de prendê-lo dentro do alfabeto, como um tigre dentro de uma jaula. Quando escrevo, eu o vigio, mantenho-o sob observação, uso-o com apreensão. E sempre excluindo sua tonalidade irônico-patético-sentimental-bonachona. Prefiro sua tonalidade agressiva, sarcástica, uma ameaça para as mulheres que eu narro. (FERRANTE, 2020)

A melancolia da mãe da narradora de *Uma mulher*, na infância, sempre a distanciou de um contato mais íntimo com ela. Sentia-se mais próxima do pai, pois neste enxergava a força de vida que não via em sua mãe. Aos doze anos, a família muda-se de Milão para o sul da Itália, onde o pai assume a função de diretor de uma fábrica e emprega sua filha como secretária. A narradora sentia-se feliz com o seu trabalho, mas sua liberdade é rompida quando ela é levada a se casar com o operário da fábrica que a violentou. A vida de garota promissora se modifica e ela passa a entender o “segredo” de sua mãe. Logo nos primeiros anos de casamento percebe a hipocrisia que levava os homens a traírem suas mulheres deixando-as desoladas e deprimidas. A tradição, a moral, a fidelidade eram virtudes esperadas somente para as mulheres, enquanto que para os homens quase tudo era permitido.

O “segredo” de uma suposta essência do feminino é aos poucos revelado, principalmente após a maternidade. Agredida por seu marido e privada de amor, a personagem passa a viver única e exclusivamente para o filho. A infelicidade é tamanha a ponto de tentar suicídio por não encontrar outra forma de escapar da sua dolorosa existência de mulher sem liberdade. É nesse ponto que a narradora finalmente entende a condição feminina precária e a hereditária situação da mulher. Assim como sua mãe, a personagem sofre com as poucas oportunidades e com as críticas não construtivas.

A protagonista inicia sua história narrando a sua infância numa tentativa de explicar os fatos que desencadeariam em sua atitude mais extrema no desfecho. Primeiramente, mostrou a sua predileção por seu pai, figura forte e dotada de autoridade, em oposição à sua mãe, figura fraca, instável e infeliz. Percebia-se entre o casal uma falta de harmonia, inclusive nos gostos e preferências:

(...)Meu pai julgava com uma indiferença um tanto desdenhosa toda manifestação de pura poesia: dizia que não entendia; já mamãe repetia de vez em quando alguma estrofe suave e nostálgica, ou modulava com voz apaixonada motivos de velhas romanças; mas sempre na ausência do papai. E eu estava sempre disposta a crer que meu pai tinha mais razão que ela.

Isso se dava também quando ele rompia numa daquelas crises de cólera que nos atemorizavam a todos e me precipitavam num estado de angústia, rápido mas indizível. Mamãe, reprimindo as lágrimas, refugiava-se no quarto. Frequentemente, diante de meu pai, ela tinha uma expressão humilhada, quase apavorada: e não só para mim, mas também para as outras crianças, toda a idéia de autoridade concentrava-se na figura paterna. (ALERAMO, 1984, p. 16)

Nos capítulos iniciais, a narradora traçou esse perfil misterioso na sua ótica de criança que ainda era incapaz de compreender as agruras da vida de casada para uma mulher que parecia não se encantar com aquele tipo de existência. O sofrimento era endossado por

meio de humilhações diárias que o pai fazia com a mãe, tal como chamá-la de “civetta”. A filha, durante a infância, pouco percebia essa relação entre eles, visto que ela mesma se considerava incapaz de penetrar na realidade de sua casa, preferindo observar o mundo afora. O resultado dessa melancolia materna e desse espiral de insatisfação materializava-se em um descuido com os filhos e consigo mesma.

Quando a família deixa Milão e o pai passa a dirigir uma fábrica no sul da Itália, a vida da protagonista se modificou, pois passou a observar e a conviver com camponeses e operários e, mesmo ainda criança, começou a trabalhar no escritório. Essa experiência de ofício, somada às suas leituras diárias, davam-lhe um sentimento de utilidade, ainda que fosse mal vista pela sociedade por ser uma jovem que trabalhava no escritório da fábrica do pai, este que era conhecido por ser hostil com seus funcionários e as minorias.

A tentativa de suicídio da mãe trouxe a sensação de abandono, contudo, num primeiro momento mais em relação ao seu pai; depois percebe que a mãe abandonara de vez as filhas, por razão de sentir-se presa em seu mundo interior, nas reminiscências de um passado da infância. O sentimento de solidão na juventude era dilacerante para a narradora, pois a mãe enferma passou a ser vista como uma “figura de pesadelo” (op. cit., p.59), a qual não poderia mais amar e nem ser amada pelos filhos. Sua mãe rompera com o mundo racional, deixando de ser uma “mulher” tal qual a sociedade preconizava, com suas funções e destinos, e regressara a um estágio infantil, em que encontrava um oásis interno longe das obrigações e misérias da vida matrimonial. Em uma de suas crises acabou internada em uma casa de saúde da qual nunca mais saiu.

Desse modo, a loucura feminina representada na literatura possui forte relação com a ideia do casamento e do abandono. Rondadas por um mistério, pouco se sabe sobre o passado das personagens femininas loucas, mas há um estigma que as acompanha e que contamina os descendentes como uma doença infecciosa. Em *Uma mulher*, por exemplo, o clérigo da cidade abominava a filha da louca, o que obrigava as pessoas a fazerem o sinal da cruz quando ela passava, pois o comportamento de sua mãe era considerado diabólico; em *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë, é negada ao leitor uma explicação mais convincente dos fatos que levaram a personagem Bertha a um estado de loucura, com acessos de piromania; na Tetralogia, Melina é uma mãe, assim como a narradora de Aleramo, vista pelos filhos como um misto de vergonha e piedade, a diferença é que em *Uma mulher*, a filha compreendia os motivos que levaram a mãe ao colapso nervoso, pois, ela mesma, também vivenciara na pele a experiência da tentativa de suicídio.

Antes desse fracassado casamento, a narradora de Aleramo já tinha uma opinião formada sobre a ideia de casar-se. Certa vez fora questionada por uma velhinha que lhe interrogara sobre seu futuro e sobre quando deixaria de ser funcionária e se tornaria uma esposa. A menina evidenciou em tom imperioso seu projeto de vida: “eu lhe respondia que *não me casaria nunca*, que não seria feliz senão continuando minha vida de trabalho livre, e que, aliás, todas as moças deveriam fazer o mesmo.” (ALERAMO, 1984, p. 36). Seu pai a educara para gozar de certa liberdade, então, desde muito cedo, a protagonista não tinha interesse de se casar, porém, por mais que ambicionasse isso, acabou contraindo matrimônio com o homem que a violentara sexualmente.

Há também nessa obra um grupo de personagens femininas responsáveis pela manutenção da ordem e dos bons costumes na sociedade. Em Aleramo, temos, por exemplo, a figura da sogra que, acompanhada do mantra “Dez filhos eu tive e amamentei!”, desmerece frequentemente as crenças da nora, tentando impor-lhe suas tradições locais. Enquanto em sua anterior casa paterna priorizava o senso de disciplina, na casa do marido imperava o senso de conservadorismo, que era reforçado, principalmente, pelas outras mulheres da família. Quando a narradora tentou cometer suicídio, ao invés de ajudar, a sogra obrigou a nora a escrever uma carta isentando o seu filho de quaisquer responsabilidades pelo ocorrido. Se não fosse a amizade que a protagonista tinha com um médico da família, que chega de repente àquela casa e a salva, os familiares contentar-se-iam com a morte dela, visto que, em um episódio anterior, o próprio marido havia diretamente sugerido a ideia do suicídio diante da desonra do adultério à sua virilidade masculina. Desse modo, a autora denuncia que a comunidade local como um todo convivia com a hipocrisia dos casamentos mantidos à base de adultério e de prostituição infantil.

Quando a narradora foi aliciada e violentada pelo colega de trabalho, ainda aos 15 anos, fora levada a firmar um compromisso com esse jovem que ela pouco conhecia o caráter. Ela tentava, então, romantizar a figura do futuro marido e passava a se concentrar nos benefícios de ser esposa, como uma espécie de compensação. Receava que essa sua expectativa de amor fosse tão frustrante e nostálgica como a vida de casada de sua mãe, e isso a aterrorizava. Aos poucos vai percebendo que, assim como a figura materna, ela também logo estaria à beira do abismo da derrota conjugal. O que de fato acontecera.

A tragédia silenciosa, ou o *mistério* de ser uma mulher, que ela tanto percebia em sua mãe, foi rapidamente revelada após o casamento. Sua mãe agora era como se fosse uma verdadeira irmã de dores e de sofrimentos, pois juntas assistiam ao desmoronar de suas

próprias vidas, em que nenhuma mais tinha o que ensinar a outra: apenas contemplavam o *mistério* de não desejar pertencer àquele plano de destino imposto às mulheres. Assumira, desde então, uma personalidade nova: trágica e resoluta. Passou a sentir repugnância pelos atos de amor e decidiu viver somente para o filho. O *mistério* que compartilhava com a mãe era o mistério da maternidade melancólica e infeliz das esposas. As mulheres praticamente plasmavam-se na figura das mães e suas vidas resumiam-se a essa “criatura de sacrifício”.

Não querendo responder, eu não queria escutar nem mesmo em mim essas interrogações. Por isso a solicitude ansiosa de minha mãe me causava mal-estar: eu entendia que ela esperava que eu voltasse transformada, já mais irmã do que filha, com a alma cheia de emoções que deviam constituir um dos poucos momentos luminosos de seu passado. Ela me obrigava a admitir, mesmo diante de mim mesma que o *mistério* já não existia mais para mim, que de fato não existira, que tudo me fora revelado um ano antes, naquela manhã sombria que eu julgava quase esquecida. (ALERAMO, 1985, grifo da autora, p. 51).

A percepção desse *mistério* também é retratada na tetralogia no episódio em que Pinuccia Carracci se apaixona por Bruno Soccavo durante a viagem a Ischia. Lila e Pinuccia, assim como a mãe de Lila, pareciam compartilhar uma espécie de pensamento em conjunto. Esse alinhamento era não verbal, mais gestual, pois consistia em sobrepor questões de moralidade. O adultério praticado por mulheres era justificado como uma espécie de fuga da realidade cruel e violenta da vida de casada. Simbolizava também a tentativa de experimentar certa liberdade de escolha. Em *Uma mulher* a opção pelo adultério desencadeou uma série de agressões e desmoralização social; já na Tetralogia, os adultérios representavam a possibilidade de experimentar uma nova escolha, uma nova possibilidade romântica, a qual Ferrante logo a destituía com doses de realismo. Os amantes não eram capazes, assim como os maridos, de assegurar uma felicidade, embora pudessem proporcionar melhores experiências sexuais que os esposos ou, quando não, expectativas de um amor romântico. A frustração das mulheres com relação ao sexo após o casamento é evidente em ambas as obras. Em Aleramo, a situação se apresenta pior, pois nem mesmo o amante mostra-se gentil durante o primeiro encontro amoroso com a protagonista, o que resulta em mais uma violência sexual, trazendo-lhe prejuízos morais com relação a sua autoestima e ao seu papel de mãe. Em suma: para as mulheres, o amor heteroafetivo não traz recompensa ou, como resume Aleramo: “Amar, sacrificar-se e sucumbir. Fora este o seu destino, e, quem sabe, o de todas as mulheres.” (ALERAMO, 1984, p. 58). Lila, assim como a narradora de *Uma mulher*, fora estuprada pelo companheiro, o que lhe fez desinteressar-se pelo assunto; Já Lenu, sentia-se frustrada com as relações sexuais, que não lhe garantiam prazer, as quais o marido oportunizava categoricamente no intervalo entre um trabalho e outro.

A hipocrisia era preponderante no caráter dos homens do sul da Itália retratada na ficção de Aleramo. Eles tinham amantes, mas queriam preservar a santidade do matrimônio e a autoridade paterna. A protagonista temia que o filho crescesse naquele nocivo ambiente patriarcal. Como numa espécie de determinismo, a própria protagonista também passava a desejar possuir um amante para aplacar a miséria do casamento e da maternidade, no entanto o ímpeto de sinceridade e o julgamento moral se mostravam mais determinantes em sua consciência:

Estaria eu chegando ao sofisma de tantas mulheres que conciliam o amor pelos filhos com a mentira conjugal? Meu espírito seria capaz de afigurar-se um futuro aviltante, feliz entre as alegrias maternas e os abraços do amante? (op. cit., p. 76).

Quando se viu com um amante, achava que estava traindo o seu papel de mãe e esposa, sentia-se mais abjeta que o próprio marido que ela desprezava. Ao confessar o adultério, sucedeu-se um período de constantes espancamentos provocados pelo esposo. Ela passou a ser vista como “imunda” pela comunidade que a cercava. Sua reputação se tornou coisa pública e ela sofreu com esse isolamento moral. Mas, ao andar pelas ruas, era preciso fingir para os advogados cristãos de plantão que tudo estava indo bem em sua vida conjugal: “a vida em flor sorria entre duas pessoas que se odiavam.” (op. cit., p. 83).

O adultério da narradora a colocava, diante de si mesma, numa posição de inferioridade com relação ao marido, que também já havia fortes indícios de traição, os quais ele não se dava ao trabalho de assumi-los. Se o adultério masculino era marcado pela afirmação da virilidade, o adultério feminino, ao contrário, era marcado pela obrigação de confissão, rejeição e desmoralização, como desmascara Aleramo. A narradora perdia a sua liberdade até mesmo de sair na rua, passando boa parte de seu tempo trancada dentro de casa junto ao filho, que também era privado de uma vida normal.

Depois que se desentendeu com o sogro e perdeu o emprego na fábrica, o marido mudou-se com a família para Roma, onde a esposa conquistou um pouco de liberdade e mais consciência ao trabalhar em uma revista feminista. Por influência de leituras de autores como Nietzsche, Ibsen, Whitman, Leopardi e George Sand, e do novo círculo de amigas foi endossando coragem de separar-se do marido e reconstruir sua vida. Nesse entorno, Roma era vista como o coração do mundo, o centro que irradiava novas ideias que iam se formando. Foi nesse lugar que a narradora se deparou a primeira vez com uma consciência feminina estruturada, ao colaborar em uma revista feminista e a entender a exaustão que a maternidade lhe imprimia associada com a ingratidão do marido. Dessarte, uma nova realidade se abria,

não mais feliz que antes, mas, pelo menos, com mais entendimento de causa. Gradualmente, a personagem passou a conhecer o estado da mulher intelectual italiana. A literatura que falava sobre as mulheres de seu país parecia-lhe deficiente, sem nexos e sem convicções, mas a narradora considerava que ainda não era tarde para agir.

Nesse período se deparou ainda com a intensidade de incompletude da vida, a sensação de não ter acesso, não conhecer as coisas com propriedade. Para além dos deveres com o filho, a mulher deveria pensar em si também, buscando a sua felicidade individual sob o risco de ter uma vida melancólica ou até mesmo de cometer suicídio. Para isso, a consciência dos homens deveria ser reformada e a das mulheres, elaborada. Essa crise entre os sexos é assim analisada:

Eu ainda me considerava relativamente feliz em minha solidão. O duro calvário continuava diante de mim, é certo; mas, ao contemplá-lo, eu ficava abismada pensando nas inúmeras criaturas que iam subindo o calvário semelhante, sem encontrar no cume nem mesmo uma cruz onde esperar por uma justiça póstuma. Mulheres e homens, aglomerados, e no entanto um tão desprovido de ajuda! Seria essa a humanidade? Mas quem ousaria defini-la numa fórmula? Na realidade, a mulher, escrava até o presente, era completamente *ignorada*, e todas as presunçosas psicologias dos romancistas e dos moralistas denunciavam a inconsistência dos elementos que serviam para suas construções arbitrárias. (...) (ALERAMO, 1984, grifo da autora, p. 107).

Um dos temas mais importantes para a história da narradora era a busca por um amor, o que para ela parece impossível vivê-lo de todas as formas que a vida lhe apresentou: como filha, esposa, amiga e mãe. O único amor que lhe restou foi o amor-próprio, mas lhe custou um preço muito alto, pois, ao abandonar o filho, acumulou uma série de perdas, tais como: contato com a criança, oportunidade de receber uma herança por parte de seu tio falecido e convites de trabalho em revistas femininas, visto que sua nova condição de mulher não lhe permitia gozar de “direitos familiares”.

A percepção dos pontos de contato com a sua mãe fez com que ela renascesse como uma mulher mais consciente de seu papel social. Aos poucos acendia em si mesma a centelha de desejo de afastar-se do modelo de mulher enquanto propriedade de um homem que não a amava. Inclusive, a narradora chegava a demonstrar empatia também pelos maridos que se inseriam num casamento sem amor, tentando até mesmo conversar inutilmente com o esposo sobre a possibilidade de ele ir em busca de um amor correspondido, mas sua proposta fora respondida com mais violência física. Portanto, a obra apresenta uma crítica ao casamento burguês, o qual deveria rever os seus princípios para que homens e mulheres pudessem gozar de mais liberdade e autonomia.

Desse modo, a protagonista foi tomando consciência da substância feminina movida pela aceitação de esmolas de afeto dos homens. A maternidade aparecera na vida da narradora como uma tentativa de, por meio do “instinto materno”, realizar um projeto próspero de filho: “ele devia ser o melhor, o maior, o mais sadio, o mais belo, o mais feliz.” (op. cit., p. 61). Até o final do livro a crença no instinto materno havia se mantido, porém a narradora passava a refletir sobre a condição feminina diante da maternidade. Seu filho, concluía, não poderia ser esse projeto único e exclusivo de existência ou de felicidade. Precisaria haver algo a mais na vida das mulheres. O casamento, como porta de entrada para a vida social, deveria ser avaliado não em termos morais, práticos ou religiosos, mas sim fundado em sinceridade e amor. A autora denuncia em seu livro a hipocrisia, a mentira, a incoerência e a “corrupção geral” presente na sociedade meridional italiana daquela época, e faz isso por meio da trajetória de dor e humilhação de “uma mulher” sem nome, mas que representaria a realidade de muitas mulheres de seu tempo e, como podemos constatar, de muitos tempos depois também. À mãe, como se observa, faltava integrar-se a figura da mulher em seus anseios pessoais e íntimos.

Assim como a narradora de *Uma mulher*, Lila também acreditou, nos primeiros anos, que seu filho seria esse exemplo de homem/humanidade. Mas esse projeto não alcançaria sucesso, pois seu filho Rino não correspondeu às suas altas expectativas de existência. Com o nascimento de Tina, Lila parecia novamente dedicada a esse desejo, mas ele logo é interrompido pelo desaparecimento da menina, fato que acabou desestabilizando o seu psicológico.

A protagonista de Aleramo escrevia, no intuito de educar seu filho, apontamentos e notas sobre o despertar da inteligência infantil, como uma fórmula preciosa de construir um ser digno. O seu livro, sua autobiografia, era a tentativa de alcançar seu filho na juventude para que ele pudesse entender o porquê de ela ter ido embora de casa. Era uma justificativa do quanto a maternidade, quando não vivida em um ambiente favorável, poderia também destruir afetos entre mãe e filho, visto que as mães passavam a ser vistas apenas como vítimas dignas de pena diante de suas crias. As péssimas condições de convívio também poderiam fazer com que a mãe se tornasse uma megera para os filhos, já que não encontraria prazer para sempre naquele único e exclusivo papel social.

Na segunda parte do livro, que é o ponto alto de suas reflexões, a narradora experimenta uma sensação de dissolução semelhante ao que Ferrante nos apresenta na Tetralogia. Uma tomada de consciência de si e das poucas oportunidades que eram reservadas

às mulheres de seu tempo que a fez chegar à tentativa de suicídio. Era preciso matar a mulher que habitava em si, antes que ela também ficasse louca. Era preciso tornar-se mulher, mas não por meio de um estupro que rompia a sua adolescência e a chamava para um inesperado e miserável casamento com o agressor. A crise já se desenvolvia dentro de si desde esses fatos e a conclamava para uma tomada de uma nova postura, de um dissolver as velhas margens, de um renascer: “Da outra margem...Como no momento em que eu tentara morrer, eu considerei o mundo e a mim mesma com olhos novos, renascendo.” (op. cit., p. 87). E, ao contrário do que ocorreu com a mãe, que se mergulhara num mutismo infantil, a filha passou a falar mais, escrever mais e ouvir a voz de pessoas com pensamentos progressistas. Encontrou suas satisfações ao trabalhar na revista, local que oportunizou a possibilidade de crescer tanto intelectualmente como subjetivamente, principalmente quando se deparou pela primeira vez com a palavra “feminismo”.

A humanidade, por sua vez, estaria para sempre condenada se não houvesse uma reforma operada pela maternidade, esta que necessitaria de “uma mulher”, uma pessoa, e não uma criatura passiva e vítima de uma vida de misérias. A culpa, portanto, não estaria no indivíduo, mas na ideia de que a maternidade deveria ser a única psicologia da mulher em vida:

Comecei a pensar se não deveria ser atribuída à mulher uma parte relevante do mal social. Como poderia um homem que teve uma boa mãe tornar-se cruel para com os fracos, desleal para com a mulher a quem dá seu amor, tirano para com os filhos? Mas uma boa mãe não deve ser, como a minha, uma simples criatura do sacrifício: deve ser *uma mulher*, uma pessoa humana.

E como pode ela tornar-se uma mulher, se os pais a entregam, ignorante, fraca, incompleta, a um homem que não a recebe como a sua igual, usa-a como objeto de sua propriedade, dá-lhe filhos com os quais a abandona sozinha, para que ela continue a brincar como na infância, enquanto ele cumpre seus deveres sociais? (ALERAMO, 1984, p. 105-106)

A protagonista analisava a humanidade como vítima da própria ignorância e inquietude; à sociedade caberia estabelecer uns eleitos, no caso as mulheres, para sofrer mais que os outros, empurrando a conquista dos mais afortunados para frente. Independente da classe social a que pertencia, o isolamento social da mulher era flagrante, isso a narradora sentia na pele e na sua própria história. Como efeito, a mulher plasmada na figura de mãe-filha-esposa não possuía em pé de igualdade o mesmo *status* social que o homem.

Dentre as contradições masculinas da cultura italiana, a autora frisava, no campo familiar burguês, o tratamento diferente que os maridos dispensavam as suas mães e as suas esposas; aquelas, com maior afeto, como verdadeiras santas, e estas como propriedades

inalienáveis. Outro grande destaque sobre a cultura italiana que a narradora criticava era quanto ao lugar insignificante que o feminismo ocupava no pensamento das mulheres intelectuais naquela época, estas desprovidas de personalidade em seus escritos.

(...) Aos poucos ia percebendo o estado das mulheres intelectuais na Itália, e o lugar que as ideias feministas ocupavam em seu espírito. Verificava com surpresa que era quase insignificante; o exemplo, na verdade, vinha de cima, das duas ou três escritoras de maior renome, abertamente hostis, oh, ironia das contradições! – ao movimento para a elevação feminina. Aliás, toda a obra literária do país me parecia desprovida de ideal de qualquer espécie: grandes frases vazias, sem nexos e sem convicção. E na ação, também, como eram poucas as mulheres! A maior parte estrangeiras! (ALERAMO, 1984, p. 111-112).

A mulher era tal qual uma boneca de sangue e de nervos¹¹ desejosa de transformar-se em uma criatura humana, assim como a cena atuada por uma velha atriz no teatro que representava uma senhora bipartida entre o marido e os filhos. Diante dessas dores, a narradora nos faz refletir qual seria a matéria da escrita feminina se a mulher só tem as experiências dolorosas para contar? Narrar uma utopia seria uma solução irônica. A maternidade, para a protagonista, assim, havia se tornado um sofrimento inútil, uma “ignomínia materna” tanto para ela quanto para o filho.

Ao se ver livre do marido, a narradora teve a sensação de haver recuperado uma independência moral e passou a refletir sobre a “cadeia monstruosa” que era a maternidade passada de mãe para filha. Para aquelas que ousavam se revoltar e contestar esse suplício restava-lhes a desmoralização e a solidão. A solução que a narradora encontrou foi a de criação de um novo ideal feminino para que outras mulheres pudessem se espelhar:

Eu estava cada vez mais convencida de que cabe à mulher reivindicar a sua posição, pois só ela pode revelar a verdadeira essência de sua psique, composta, é verdade, de amor, de maternidade e de piedade, mas também de dignidade humana. (op. cit., p.142).

Embora, como já afirmamos, a autora apresente uma visão naturalista da maternidade, já encontramos uma efetiva contestação das condições que transformam esse destino biológico em um calvário, como um holocausto das mães. Havia uma esperança em alguns homens, a exemplo o médico que a ajudou a salvar-se, e em alguns casais, como na união da irmã da protagonista com um jovem socialista, portanto, seria possível, para a humanidade, um rompimento desse ciclo vicioso, desde que as mulheres não fossem mais vítimas de um vão sacrifício.

¹¹ Aqui uma referência à peça de Ibsen *Casa de bonecas*, a qual a personagem assistiu.

Por que na maternidade adoramos o sacrifício? De onde chegou até nós essa idéia desumana de imolação materna? De mãe para filha, há séculos, transmite-se a servidão. É uma corrente monstruosa. Todas temos, a certa altura de nossa vida, a consciência do que fez para nós aquela que nos gerou; e com essa consciência o remorso de não ter compensado adequadamente o holocausto da pessoa querida. Então canalizamos para os nossos filhos tudo quanto não demos às mães, renegando-nos a nós mesmas e oferecendo um novo exemplo de mortificação, de anulação. E se uma vez a corrente fatal se rompesse, e uma mãe não suprimisse em si a mulher, e um filho aprendesse em sua vida um exemplo de dignidade? Então se começaria a compreender que o dever dos pais tem início bem antes do nascimento dos filhos, e que sua responsabilidade deve ser sentida *antes*, justamente no momento em que o egoísmo vital predomina, imperioso e sedutor. Quando o casal tivesse a humilde certeza de possuir todos os elementos necessários para a criação de um novo ser íntegro, forte, digno de viver, aí, sim, o filho seria o devedor. (ALERAMO, 1984, *grifo da autora*, p. 170).

Aceitando as prisões que a sociedade impõe, a mulher “suicida” a sua própria consciência e vê na morte a única forma de libertação. Para se manter viva, a narradora abandonara o filho e o marido. O dilema era: ficar e enlouquecer ou ir embora e viver, recuperando a sua liberdade existencial. Havia, destarte, a necessidade de uma nova regra, que não deixasse a mulher com opções tão sofríveis de existência. A personagem, ao fim da história, via-se diante da impossibilidade de ser uma heroína de sua própria odisseia, pois abandonara seu filho e não poderia oferece-lhe sequer um resgate: “Como pude fazer isso? Oh, eu não tinha sido uma heroína! Eu era o pobre ser do qual a mão de um cirurgião separa o outro, para evitar a morte de ambos...” (op. cit., p. 188).

Refletia sobre a ideia de escrever um livro, mas não conseguia distinguir se era uma jornalista ou uma artista. Sua intenção era a de escrever um livro de amor e dor, uma obra necessária para mostrar ao mundo inteiro a alma da mulher moderna e que pudesse despertar remorso dos “tristes irmãos”: os homens. Ao seu filho ela escrevia cartas que, com o tempo, foram interceptadas pelo marido. Só restou então a possibilidade desse livro que contaria a história de sua vida em tom confessional, para que um dia o filho entendesse os motivos que a levaram a pensar mais em sua própria existência que nos deveres de mãe e esposa sofrida. A vitimização e a permanência no seio familiar não foram opções para a narradora, o que demonstra o caráter subversivo dessa obra. A solução mostrada em Aleramo é, então, a de enfrentamento do *status* da mulher por meio do abandono e da esperança de uma mudança por meio da literatura.

A obra de Aleramo, afora a questão do sofrimento feminino, é esperançosa no sentido de apresentar um renascimento para a mulher, um caminho didático de libertação por meio da literatura e da inserção no meio cultural e político. Aleramo, desse modo, lançou

uma corajosa obra no início do século XX evidenciando, por meio de romance de formação, a trajetória de desamparo e de despreparo da mulher diante dos desafios impostos pelo casamento e pela sociedade.

Para intensificarmos o debate sobre o romance de formação e a condição feminina veremos, agora, como a autora italiana Elsa Morante apresenta uma protagonista que, diferente da narradora de *Uma mulher*, não constrói o mesmo tipo de autoconsciência feminina. Nesse caso, é a história de uma mulher, contextualizada durante as Guerras Mundiais, que resolve anular a si mesma no intuito de viver para os filhos.

A história de Elsa Morante, romance publicado em 1974 na Itália, apresenta-nos a trajetória da professora primária Ida Ramundo, viúva e mãe de Nino, que acaba se tornando mãe também de Useppe quando um soldado alemão a estupra dentro de casa. Embora seja um romance de formação, apresenta uma heroína que não tem propósitos bem definidos para si, visto que Ida é uma vítima da pobreza e da ignorância da guerra. Judia, pensava apenas em defender seus filhos das leis raciais, por isso mantinha-se isolada em casa com medo de tudo e de todos. A História, cujo recorte inicia-se em 1900 com as descobertas científicas sobre a estrutura do átomo e fecha-se em 1967 com a suspensão da Constituição na Grécia, é um elemento que apaga e ofusca a história de uma simples mulher em busca da sobrevivência de seus filhos. As duas histórias de formação, a das Guerras Mundiais e a de Ida, mostram a ignorância dessas duas entidades: a da guerra, com seus joguetes imperialistas, e a de Ida, com seu desconhecimento e desinformação diante dos grandes e desastrosos acontecimentos que a cercavam.

Carlo Sgorlon (2012) destaca Elsa Morante como uma das poucas narradoras italianas que se propuseram a contar histórias encantadas no assombroso século XX, marcado por guerras, fome, miséria, violência e individualismo. Livro dedicado aos analfabetos, a obra de Morante nos apresenta um tom didático, ao narrar a História, e um tom lírico e sentimental, ao contar com detalhes a história de Ida. Esse contraste entre o mundo e o indivíduo traz ao livro uma atmosfera pessimista e trágica. Em algumas passagens, a narradora, ora onisciente, ora observadora, deixa-nos entender que o personagem Useppe está fadado a uma existência muito breve. A história de Ida enquanto mulher é apagada pela história de Ida enquanto mãe. A maternidade é experimentada como uma dolorosa experiência ao mesmo tempo que é a razão da existência dessa personagem.

Além da maternidade de Ida, outras maternidades são colocadas na esteira nessa obra. Uma das mais interessantes é a da gata Rossella que funciona como um elemento que marca a alteridade entre os seres humanos e os animais. Essa gata, ao perceber que havia parido um pequeno gatinho moribundo, com pouquíssima perspectiva de vida, resolveu abandoná-lo, recebendo, por isso, julgamento das pessoas que moravam junto dela no abrigo por seu comportamento de “mãe desnaturada”. Rossella fazia nítida oposição à figura de *mater dolorosa* de Ida que, apesar das condições adversas, colocava a educação e a alimentação dos filhos acima de tudo. Segundo a opinião das pessoas que compartilhavam o abrigo, Rossella era uma gata “vagabunda, má e desconfiada”, talvez porque, no rol das feminilidades, a gata era a única que se ocupava exclusivamente de si mesma, seu objetivo era sobreviver à fome, nem que para isso tivesse que violar as moralistas leis humanas, as quais, de fato, a sua objetividade animal pouco se importava.

A maternidade para Ida era como um dever irrevogável, até mesmo quando nasceu Useppe, filho de uma violência contra seu corpo. Ida era uma mulher sem muitas ambições ou vontades que parecia ser empurrada pelo destino de miséria da guerra. Apesar de professora, vivia mergulhada numa ignorância sonolenta, sem desejo de reagir, deixando-se todas as noites que os soníferos lhe restituam um pouco de tranquilidade. Diferente das heroínas dos romances, Ida se resumia a temer o Outro e a buscar interagir o menos possível para que ninguém lhe perguntasse sobre si ou sobre a origem de seu filho bastardo.

Ida permanecera uma menina com relação ao mundo numa sujeição amedrontada e infeliz. Seu objetivo básico era sentir-se protegida da violência e da fome. Nem mesmo seu filho Nino a enxergava como uma figura de autoridade em casa, pois desdenhava de seus conselhos, como os de se dedicar aos estudos e não cometer furtos, por exemplo.

(...) Mas nada havia a fazer, ela era sozinha para combater contra Nino. E os seus protestos tinham nele o mesmo efeito que teria a voz de um grilo ou de uma rã para um pistoleiro que cavalga nos pampas. (MORANTE, 1981, p. 134)

A cena de estupro é narrada de forma incomum para o que se pode esperar em uma representação de cena de violência. Há uma humanização da figura do estuprador, retratado por sua solidão e juventude desperdiçada pela guerra. Günther, esse jovem nazista, viu em Ida uma doçura materna que o fez beijá-la, enquanto a humilde professora estava envolvida em um ataque que, desde criança, deixava-na com o corpo paralisado.

(...)Aquele outro corpo ávido, áspero e quente, que explorava o centro da sua doçura materna, reunia num todo os milhares de febres, frescores e apetites adolescentes que confluíam dos seus domínios para preencher a própria fonte juvenil. Eram todos os milhares de animais machos, terrestres e vulneráveis,

numa dança louca e alegre, que se repercutia até o fundo de seus pulmões e às raízes dos cabelos, chamando-a em todas as línguas. Depois abateu-se [sic], retornando a uma única carne suplicante, para dissolver-se dentro de seu ventre num abandono doce, morno e ingênuo, que a fez sorrir de emoção, como o único presente de um pobre, ou de um menino. (MORANTE, 1981, p. 65)

A questão do estupro, como vimos, também é um elemento significativo na obra de Ferrante. Podemos entendê-lo como uma iniciação forçada à vida sexual das personagens: Lila, que foi estuprada na sua lua-de-mel pelo marido, e Lenu, que sofreu assédios e aliciamento sexual do poeta-ferroviário ainda na adolescência. É importante frisar que na obra *Uma mulher* a narradora-personagem também perdera a virgindade por meio de sexo não consentido, o que a levou a um casamento desastroso com o estuproador. Na Tetralogia, Lenu relembrou esse mesmo tipo de trauma por meio da escrita de seu primeiro livro que foi lido pelo público como erótico ou pornográfico, ou seja, sem a devida atenção ou sensibilidade ao fato que realmente estava sendo narrado. A experiência feminina do abuso, desse modo, foi interpretada como algo lúdico e ousado pelos leitores.

Após essa narração lírica de um momento desastroso, Ida engravida. E se podemos comparar a figura de Useppe como a de um ser humano da melhor espécie, um verdadeiro Jesus Cristo, podemos comparar Ida como o corpo que “recebeu” a incumbência de gerar esse ser de bondade. A utopia criada por Morante concentra-se na figura de esperança que Useppe representava para os outros, no entanto esse pequeno e frágil garotinho não chegou a realizar seus próprios sonhos de criança, muito menos aprofundá-los aos desejos mais promissores da humanidade.

O corpo de Ida era um assunto proibido para si mesma: não ousava olhá-lo nem mesmo quando se lavava. A relação com ele piorou depois que passou pela primeira gravidez que o “deformou” para sempre, transformando-o num simples peso a carregar. O estupro reacendeu essa solidão com relação ao seu corpo, tornando o contato íntimo consigo própria (até mesmo abotoar um sutiã) um suplício que lhe rendia lágrimas de vergonha. O útero, por sua vez, como o representante máximo desse conjunto de vexames e suplícios, com suas menstruações e dores da violência, era a expressão máxima da maldade corporal.

Graças a seu excesso de peso conseguira disfarçar a sua gravidez; e os enjoos inconvenientes, que a surpreendiam em sala de aula, eram justificados como colite, uma doença corrente entre os operários na época. O sentimento¹² de *desmarginação* presente na

¹² Esses sentimentos ou percepções de dissolução de margens serão mais aprofundados no capítulo 7, em que tratamos do conceito de *desmarginação* relacionando-o a outras obras com as quais esse reconhecimento dialoga. No caso de Morante, assim como na obra de Lispector, como veremos adiante, esse sentimento causa na

Tetralogia de Ferrante é sintomático assim como podemos perceber na descrição dos enjões de Ida:

Estes enjões surpreendiam-na à traição, quando deparava com as coisas mais comuns e que, em si mesmas, nada tinham de repugnante; por exemplo: um punho de maçaneta ou a roda de um trem. De repente, tais objetos pareciam incorporarem-se na sua própria substância, crescendo como um fermento de amargura. Então as reminiscências do passado misturavam-se todas, principalmente aquelas de quando estava grávida de Nino. E no momento em que era obrigada a vomitar, parecia-lhe que o passado e o futuro, os seus sentidos e todos os objetos do mundo, giravam numa única roda, num desfalecimento que talvez fosse uma libertação. (MORANTE, 1981, p. 77-78).

Stefania Porcelli (2020) ao comparar *A história*, *A amiga genial* e *L'arte della gioia* destaca a violência de gênero como elemento presente na dissolução de margens. A linguagem, para tanto, utiliza-se de uma intensidade que, não apenas descreve as emoções vividas, mas também atua como componente do estilo e da estrutura da narrativa.

Thus, if gender violence seems a product of History in *La Storia* and of culture in *L'arte della gioia*, *L'amica geniale* includes it in the constant menace of dissolution of shapes and margins between people or between people and things. The chaos of the rione, the violence of the language, affects primarily the bodies of women and mothers. (PORCELLI, 2020, p. 220)

Na verdade, a condição da “pobre professorinha” era tão lamentável que a sociedade nem ousava julgá-la pelo “escândalo de sua maternidade”, a qual ninguém sabia quem poderia ser o progenitor, já que Ida era uma senhora extremamente reservada (sem falar que as pessoas estavam mais ocupadas com o escândalo da guerra em si). Assim, Ida exerceu sua maternidade entre a vergonha, a culpa, o medo e a fome.

Dentre outras maternidades que ocupam o cenário de Morante podemos destacar as renegadas ou inconsistentes, como a da já mencionada gata Rossella, que abandonou o filhote, e a personagem Carolina, mãe de gêmeas aos 14 anos, que tratava as filhas como se fossem seus brinquedos ou duas anãs da mesma idade que a sua. Diante de todas as figuras que habitavam o refúgio, Ida Ramundo se sentia a mais inferior, apesar de ser a que tinha mais estudo. Com a fome cada vez mais severa e ameaçadora à vida de Useppe, essa mãe perdera qualquer sensação de honra ou vergonha e passou a furtar alimentos para nutrir seu filho, aquele para qual todos os seus estímulos vitais estavam direcionados. Enquanto isso, em sala de aula, Ida assemelhava-se muito mais a uma aluna, pois foi perdendo a sua autoridade como professora, principalmente depois que seu filho mais velho havia morrido. Sua vida, que já

personagem a sensação de libertação. A grande diferença é que o objeto de repugnância de Ida são objetos que à primeira vista não causariam nojo, como uma maçaneta ou a roda de um trem; mas, no caso da narradora de *A paixão segundo G.H.*, em um processo inverso, o elemento de repugnância é uma barata, um ser culturalmente associado ao nojo, mas que aos poucos é percebido na obra em seus belos detalhes.

não tinha um colorido, passou a ser mais cinzenta que antes, restando-lhe apenas o pequeno Useppe para lhe nortear a existência focada apenas no papel de mãe abnegada.

Essa espécie de regressão ou perda de autoridade também é explorada, como vimos, em *Uma mulher*, quando a mãe da narradora havia regressado a um estado mental da infância ou, no último volume da Tetralogia, quando Lila apareceu com tranças e maquiagem, como se mimetizasse a imagem da filha perdida, Tina. Por conta do desaparecimento da menina, Lila se tornava cada vez mais intratável com as pessoas. Quem acreditasse que Tina estivesse morta ganhava a sua inimizade. Entre essa e a hipótese de que ela fora sequestrada se dividiam os moradores do bairro. Com o tempo, como a menina nunca chegou a aparecer, as esperanças da maioria foram dissipadas. Em um primeiro momento, o bairro apiedou-se da situação de Lila, depois, quem ainda nutria esperanças com relação à volta da menina perdida passou a ser considerado imbecil ou hipócrita. O fato mais interessante é que, com essa tragédia, Lila perdera completamente sua autoridade no bairro, tornando-se uma espécie de inimiga, louca e bruxa para os moradores que antes se serviam de sua mente genial.

A maternidade para Lila percorreu uma série de grandes mudanças. De mãe dedicada de Tina, ela passou a ser vista como a mãe que “perdeu” a filha por não prestar a atenção a ela, o que gerou pena no bairro por um determinado momento, mas depois as pessoas passaram a vê-la como uma figura amaldiçoada. Lila se transformava assim em uma espécie de medusa capaz de enfeitiçar e adoecer as crianças apenas com o seu “mau-olhado”. A população simbolizava seu desafeto por meio de bonecas horríveis costuradas à mão e manchadas de vermelho colocadas à porta da casa de Lila, além de deixarem também cadáveres de animais enrolados em trapos imundos. Desse modo, percebe-se o quanto nessas narrativas aqui em análise, a perda da autoridade constitui-se um último degrau no declínio psíquico e social das mulheres.

No período de decadência da personagem Ida, pós-morte de Nino, a cachorra Bella transformara-se numa segunda mãe de Useppe, uma vez que a professora andava com uma conduta estranha e distante devido ao sofrimento. Sua personalidade, que já era um pouco mais semelhante à de uma criança, ficou mais realçada ainda, o que a fez virar chacota em seu ambiente de trabalho. Enxergava as crianças como os adultos hostis dos quais ela sempre se esquivara: “Aqueles pobres fedelhos não lhe pareciam mais crianças mas uma espécie de anões malignos, e não distinguia mais os seus rostos isolados, confundindo-os numa massa única e hostil, com atitudes adultas e atormentadoras.” (op. cit., p. 437).

O medo que Ida tinha do mundo adulto se tornou mais evidente quando ela descobriu que Useppe sofria do “grande mal” diagnosticado por meio de aparelhos cujos nomes ela temia só de ouvir falar. Desse modo, Useppe, representante da utopia e da esperança de felicidade do mundo, acabou morrendo em um de seus ataques epiléticos. Ida perdera a razão, porém em troca ganhara a liberdade de não pertencer mais ao mundo dos humanos, o qual ela nunca havia conseguido se adaptar de fato: “a razão, que há tanto tempo vinha lutando para resistir no seu cérebro incapaz e tímido, finalmente tinha-o abandonado, deixando em seu lugar a loucura” (op. cit., p.594). A mãe alternativa de Useppe, a cadela Bella, acabou sendo abatida dentro da própria casa por não permitir que as autoridades entrassem para levar o corpo morto dele e nem o corpo incomunicável de Ida.

Na opinião de Luciana Cabral (2017), ao analisar a relação entre maternidade e literatura em Elsa Morante, a autora não tinha medo de ser considerada ultrapassada, por isso lançou mão de esquemas tradicionais, como o memorialismo e o romance histórico. Na escolha dos temas também não se intimidou em optar pelos considerados “banais”, como a decadência de uma família ou a iniciação de um jovem na vida. A escolha por um romance histórico em um tempo em que os escritores italianos desprezavam esse modelo e o convite a um público “analfabeto” ou desabitado à leitura ou um “leitor sem preconceitos” foram também uma forma, segundo a estudiosa, de Morante demonstrar a opressão em amplo sentido, incluindo até mesmo a que ela sentia enquanto escritora.

Já sobre o estilo de Ferrante, Gianluigi Simonetti (2018) afirma que em sua narrativa pouco interessam recursos como a ironia ou o rigor, visto que a representação do desejo e a trama são mais fundamentais para o seu projeto literário. Ao mesmo tempo que se distancia da tradição romanesca, Ferrante também busca se aproximar dela. Desprezando os clichês sentimentais e ideológicos, a autora evidencia relações ambivalentes, triangulares ou elípticas entre seus personagens.

Quanto ao estilo, a escrita de Ferrante segue a de Morante na valorização do tempo imperfeito, utilizado para descrever ações em seu estado de duração, mas não acabados. Pode também indicar uma suspensão no tempo de uma ação, estado ou condição. Tal tempo acentua nas obras o tom memorialístico presente na escrita dessas autoras. Pinto (2020), ao analisar a narração ferrantiana, destaca que na Tetralogia há uma flutuação temporal embasada na alternância entre verbos no imperfeito e no pretérito mais-que-perfeito simples (*passatto remoto*). Esse uso atesta, segundo a autora, a técnica da temporalidade difrativa tipicamente empregada para o efeito de tornar-se sujeito da escrita. Essa temporalidade pode

ser evidenciada no fato de Lenu estar escrevendo a história por meio de uma inserção proléptica. Essa prática contribui para a criação da fantasia de autoficção que permeia a escrita de Ferrante:

Ferrante sembra così avvicinarsi all'elaborazione di Barad riguardo il concetto di performatività (in senso materialista e post-umano) che riconosce alla materia, di "essere parte attiva nel divenire del mondo", proprio lavorando sull'aspetto material-semiotico dell'oggetto libro. Sotto questa luce, l'entanglement tra i testi "fanzionali" di autocommento e l'identità di Elena Ferrante non è più un atto di auto-riflessione bensì di autofinzione, politicamente intesa come pratica diffrattiva per leggere e creare a un tempo sé stessi e il mondo. (PINTO, 2020, posição 365-364)

A escolha do tema maternidade é comum em ambas as escritoras, mas notamos, com relação ao tratamento do tema, em Ferrante um realismo mais relacionado à trajetória dos feminismos, principalmente o da Segunda Onda. Em Morante, ou a figura materna pode se mostrar distante e ignota como em *A ilha de Arturo* (1957) ou até mesmo uma figura de extrema devoção aos filhos, como em *A história*. Já Ferrante, parece nos esboçar, por meio dos diferentes perfis femininos, uma síntese de maternidade como um legado de incompreensão que a filha carrega com relação àquela que lhe deu a vida. Somente quando a filha, por sua vez, torna-se mãe ela passa a compreender o "segredo", tal qual discutimos na obra *Uma mulher*, e o ódio à mãe se dilui sendo substituído por um sentimento de compreensão e identificação.

Cabral (2017, p. 52) traz a ideia de que a maternidade é escolhida por Morante, em *A história*, por ser um "acontecimento à margem da grande história, em que mãe e filho se conhecem entre quatro paredes, tentando ambos sobreviver à violência desse contato e também à violência do mundo lá fora". Nesse sentido, o comportamento da personagem Ida é o da *mater dolorosa*, ou seja, aquela que sofre pelo filho crucificado, e que vê no seu papel de mãe a superação para tudo. Ao analisar outros personagens, inclusive masculinos, como o anarquista Davide Segre, a pesquisadora conclui a existência de um "tom maternal" presente nesse livro da autora.

Na obra de Ferrante há uma maior inclinação para uma reflexão da necessidade da maternidade como uma escolha consciente seja no desejo de se realizar ou não. A Tetralogia, no caso, apresenta as consequências dessa escolha e a subversiva possibilidade do abandono. O contexto histórico da obra, principalmente das décadas de 1950 a 1960, era estimulante para se enxergar a maternidade como um destino natural para as mulheres, embora já existissem discussões sobre essa naturalização. As personagens de Ferrante não tiveram a reflexão madura sobre a maternidade antes de se tornarem mães, o que era comum para a

época, então, a opção disponível era o abandono, seja ele físico ou afetivo. Se na obra *A história* de Morante a mãe é esse ser indispensável e inteiramente responsável pela vida do Outro, em Ferrante, na Tetralogia, com a personagem Lenu, a mãe é vista em sua falta de interesse ou na percepção da necessidade de ser mulher para além da maternidade compulsória.

As obras analisadas até aqui se constituem como romances de formação e carregam em si suas perspectivas e contextos em relação à maternidade como elemento de formação da mulher. Convém agora, a partir dessas considerações, analisarmos como Ferrante revisita essas obras do passado e elabora o seu romance de formação realista. Apesar de, como afirma Pinto (2020), Ferrante compactuar com a ideia barthesiana da “morte do autor” ela não deixa de ressucitar autores e autoras de seu “cemitério sem fim” (MD, p. 94) criativo:

Se è vero che Ferrante si posiziona nell'alveo della morte dell'autore, è anche vero che convoca la resurrezione di tutti gli autori e di tutte le autrici, i/le quali rivivono nel bagaglio che appartiene al lettore e che si riattivano, tutti insieme, ogni qual volta che quest'ultimo si dedica alla lettura. È quindi il rapporto tra il lettore e il libro che diventa un rapporto soggettivante e intenso (...) (PINTO, 2020, posição 362).

4.2 A escrita realista de Elena Ferrante e o *Bildungsroman* feminino

A relação entre o indivíduo e a sociedade é comumente enfatizada nos romances de formação, ou *Bildungsroman*, termo cunhado por Karl Morgenstern, professor de filologia clássica, que apresentou o vocábulo como a representação da formação do protagonista, desde o início até o fim da sua trajetória em busca de um específico grau de perfectibilidade.

O crítico literário Franco Moretti em sua obra *O romance de formação* (1987) apresenta-nos um panorama baseado no que considera surgimento, ascensão e queda desse gênero. O romance de formação era visto como “forma simbólica” de uma modernidade que questionava, por meio de seus heróis, se era possível uma vida feliz e plena de sentido. A obra *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* (1796-1797) de Goethe correspondeu ao primeiro caminho do romance moderno e serviu de modelo para o *Bildungsroman*. Após 1914, o mundo não foi mais o mesmo e o romance de formação, com seus pressupostos estéticos e sociais, não tinha mais espaço para sobreviver. Entre ruínas e traumas de duas grandes guerras mundiais parecia impossível se buscar um sentido para a vida.

No entanto, percebe-se que na contemporaneidade esse gênero retorna, porém com questionamentos incômodos para os romances de formação clássicos. O herói, tipicamente masculino e europeu, pode ser agora, por exemplo, uma mulher descendente de caribenhos e africanos, pobre, inicialmente com pouca noção de suas origens, como a personagem Xuela de *A autobiografia da minha mãe* (1996), criada pela escritora antiguana Jamaica Kincaid. Esse herói ou heroína, ainda que em busca de um sentido para a vida, notará que essa busca se mostrará vã. A passagem da infância à vida madura nem sempre implica superação ou aprendizagem de um grande legado de existência. Os conflitos, como percebemos, por exemplo, na leitura da série *A amiga genial*, não chegam a resoluções – basta lembrarmos que não se sabe o que de fato aconteceu com Tina ou o paradeiro da amiga de Lenu que desejava se volatizar.

A ideia de uma mulher escrever uma autobiografia que acaba sendo invadida por outra personagem, como ocorre na Tetralogia, aproxima-se do enredo de *A autobiografia de Alice B. Toklas* (1933) de Gertrude Stein. Nesse livro, de forma divertida e inusitada, a narradora, a qual se coloca como Alice Toklas, companheira de mais de quarenta anos de Stein, narra as aventuras intelectuais que Gertrude vivenciou em Paris nas primeiras décadas do século XX. Com um tom nitidamente descarado, a narradora se assume como Alice para elogiar Gertrude, chegando a afirmar diretamente que, para ela, existiam três gênios conhecidos: Gertrude Stein, Pablo Picasso e Alfred Whitehead. A obra apresenta uma série de encontros de Alice e, principalmente, Gertrude com artistas renomados, tais como: Picasso, Juan Gris, Hemingway, Matisse, James Joyce, Scott Fitzgerald, Ezra Pound dentre outros. A ideia de um autoelogio, em especial feito por uma mulher escritora, já é por si só uma afronta à sociedade literária da década de 1930.

Inicialmente, o livro parece tentar convencer o leitor de que quem está ali escrevendo é realmente a tímida companheira de Gertrude, como uma fantasia de autoficção, mas em diversas passagens a autora toma a frente num jogo literário que negocia de forma divertida com as noções de narradora e autora. O livro de Stein brinca também com as características do gênero autobiografia, como a ideia de veracidade duvidosa e o autoelogio direto e sem cerimônias. Esses modos são notadamente atípicos para o gênero, especialmente para um livro escrito por uma mulher que considerava a si mesma um gênio, capaz de criticar as obras de grandes artistas, em sua imensa maioria homens, que tiveram uma grande consolidação mundial. Com uma linguagem bastante simples, como em tom de conversa informal, a

narradora conta como foi a vida desses grandes artistas antes de se transformarem em tais e a importância da influência de Gertrude nesse processo.

Esse retrato da literatura moderna do período da Primeira Guerra Mundial termina com a narradora assumindo que, na verdade, é Gertrude quem escreve a história, pois, como reconhece a verdadeira autora, Alice era boa em outras atividades, mas não como autora de autobiografia:

Já faz algum tempo que muita gente, inclusive editores, vem pedindo que Gertrude Stein escreva a sua autobiografia e ela sempre respondeu, de maneira nenhuma. Começou a brincar comigo dizendo que eu devia escrever a minha. Pense só, dizia, quanto dinheiro você não ia ganhar. Aí começou a inventar títulos para a minha autobiografia: “Minha Vida com os Grandes, Mulheres de Gênios com Quem já Sentei, Meus Vinte e Cinco Anos com Gertrude Stein”.

Depois começou a ficar séria dizendo, mas séria mesmo, você devia escrever a sua autobiografia. Finalmente prometi que, se encontrasse tempo durante o verão, escreveria.

Quando Ford Madox Ford andava editando a *Transatlantic Review*, uma vez disse a Gertrude Stein, sou bastante bom como escritor e como editor e entendo bastante de negócios, mas acho difícil ser as três coisas ao mesmo tempo.

Sou bastante boa como dona de casa, como jardineira, como bordadeira, como secretária, como editora e como veterinária e tenho de fazer tudo isso ao mesmo tempo e acho difícil ser ainda bastante boa como autora.

Faz umas seis semanas que Gertrude Stein disse: está me parecendo que você nunca vai escrever a tal autobiografia. Sabe o que eu vou fazer? Vou escrevê-la para você. Vou escrevê-la com a mesma simplicidade com que Defoe escreveu a autobiografia de Robinson Crusoe. E ela escreveu, e é isto aqui. (STEIN, 2019, p. 302-303).

Ferrante, em seu recente livro *I margini e il dettato* (2021), cita essa obra como uma das que influenciaram o seu trabalho como escritora. A partir da leitura de *A autobiografia de Alice B. Toklas* passa a refletir como a autora Gertrude Stein escreve a sua história dentro de uma forma literária não facilmente gerenciável, ficcionalizando essa forma que, por ser falsa, pode e deve ser manipulada. Trata-se de uma verdadeira autobiografia de Gertrude Stein, uma outra pessoa genial, inventada pela personagem Alice Toklas. A obra, desse modo, mostra que escrever sobre uma pessoa não é simplesmente escrever a verdade, mas entender que a forma pode ser uma “armadilha mortal” para uma intenção de escrita baseada na “verdade” de uma tradição literária.

Nessa linha de pensamento, Ferrante conclui que escrever é descobrir que nada nos pertence, nem mesmo as palavras que escrevemos. Devemos, portanto, renunciar ao fato de que escrever é uma proeza milagrosa de uma única voz ou tom e perceber que:

Scrivere invece è entrare ogni volta in uno sterminato cimitero dove ogni tomba atende di essere profanata. Scrivere è accomodarsi in tutto ciò che è già stato scritto

– la grande letteratura e quella di consumo, se serve, il romanzo-saggio e la sceneggiata – e farsi, nei limiti della propria vorticiosa, affollata individualità, a propria volta scrittura. (FERRANTE, 2021, p. 94)

O fazer literário, para a autora, acontece se inscrevendo na grande esteira da escrita. Se isso é aplicável para o masculino que escreve, para o feminino é mais ainda. A mulher deve lidar, inevitavelmente, com um patrimônio masculino e com a impossibilidade de frases verdadeiramente femininas. Em seu processo de leituras, Ferrante assume que, quando garota, muitas vezes fugia do texto escrito por mulheres, assim como muitos homens cultos que ela conhece atualmente fogem de Elsa Morante, Natalia Ginzburg ou Ana Maria Ortese. Desse modo, reconhece que o eu-feminino que escreve há ainda um caminho difícil a ser percorrido.

Outra característica clássica do romance de formação, conforme Moretti (2020) nos apresenta, é a ênfase no ponto de passagem entre duas classes: a burguesia e a aristocracia. Para evidenciar, analisa personagens como Wilhelm Meister, Elizabeth Bennet, Julien Sorel, Lucien, Jane Eyre, cujo “enamoramento” entre duas classes seria uma maneira de cicatrizar rachaduras que pareciam ter dado origem à Revolução Francesa. Além disso, o *Bildungsroman* mostrava também a representação de uma mobilidade social, mas que incluía apenas burgueses e aristocratas, deixando de fora os renegados (mulheres, negros da América, proletários, africanos, etc), conforme explica o autor.

Na década de 1970, a crítica feminista lançou um olhar diferenciado para as questões que envolviam protagonistas femininas, primeiramente observando a ausência delas nesse gênero literário. Apesar de termos o livro *The Mill on the Floss*, de George Elliot, a crítica afirmava que por se tratar da história de formação de um irmão e uma irmã não havia o cuidado exclusivo com a representação de uma trajetória feminina.

Em sua análise sobre o *Bildungsroman* feminino, Cristina Ferreira Pinto a partir de leituras de estudiosos, passando por Goethe e François Jost, entende que o gênero não pode ser lido como uma categoria isolada, visto que possui caráter híbrido constituído não por uma estrutura formal, mas por elementos temáticos em uma obra. É o herói quem serve de mola unificadora da narrativa, existindo, portanto, uma ênfase em seu desenvolvimento interior em relação ao mundo exterior. A investigação de Pinto (1990) concentra-se na explicação do porquê da rara presença da mulher como personagem central no *Bildungsroman*. Em seu apanhado de pesquisa, a autora observa que esse problema tem sido uma preocupação da crítica feminista:

O problema da ausência da protagonista feminina na tradição do “Bildungsroman” e outras questões relativas de caráter histórico, cultural e socioliterário têm sido

levantadas por diversas críticas feministas. A primeira a colocar a questão foi provavelmente Ellen Morgan, em um estudo de 1972 sobre o romance (anglo-americano) “neofeminista”. “The Bildungsroman is a male affair”, afirma Morgan categoricamente (1984), lembrando que, embora tivesse havido sempre “romances de aprendizagem” feminina, essa aprendizagem se restringia à preparação da personagem para o casamento e a maternidade. Seu desenvolvimento era retratado em termos de crescimento físico, da infância e adolescência até o momento em que estivesse “madura” para casar e ter filhos (Morgan, 1984). Antes do aparecimento do romance “neofeminista”, segundo Morgan, os poucos exemplos de “Bildungsroman” femininos que focalizavam o desenvolvimento *pessoal* – ou seja, psicológico, emocional e intelectual – da protagonista terminavam constantemente em fracasso. (PINTO, 1990, p.11-12)

Desse modo, enquanto o herói do *Bildungsroman* passava por um desenvolvimento no qual se educava, descobria uma vocação e uma filosofia a fim de uma realização pessoal e social, a protagonista feminina que ousasse fazer esse mesmo percurso acabava caindo em desgraça ou em marginalidade, pois não havia espaço para o seu desenvolvimento pessoal, cabendo-lhe apenas os limites do lar e da família. Desse modo, como afirma Pinto (1990, p. 14) “Vista dentro desse cenário limitado, a mulher parece inadequada para protagonizar um ‘Bildungsroman’ ”.

Encontramos na Tetralogia duas formações, tal qual o romance de *The Mill on the Floss* (1860) de George Eliot, mas, neste caso, são duas mulheres que se formam (e não um homem e uma mulher) amparadas pela perspectiva da amizade com seus altos e baixos, como Balzac já fizera em *Ilusões perdidas* (1837-1843) com os seus personagens Luciano de Rubempré e David Séchard.

O trabalho que Ferrante faz na Tetralogia propõe, no campo temático, uma redefinição do gênero apesar de trabalhar com os elementos clássicos, tais como: infância da personagem, conflito de gerações, limitações do meio de origem, mundo exterior, autoeducação, alienação, problemas amorosos e busca por uma vida independente. Se analisarmos a trajetória de Lenu, enquanto heroína do *Bildungsroman*, veremos o quanto esse esquema é seguido, mas o tratamento dado a cada fase é sempre proposto com várias indagações da própria protagonista, que reavalia suas atitudes e escolhas continuamente, inclusive abandonando certas convenções sociais em busca de uma autorrealização ou integração do eu.

O final da obra não segue o padrão da protagonista que, diante do mundo hostil, comumente escapa para o suicídio ou torna-se “louca”, tampouco podemos dizer que é punitivo para a mulher. O sumiço de Lila, por exemplo, pode ser interpretado como uma rejeição aos limites impostos pela sociedade. Mesmo próxima ao padrão da louca Melina,

como ela mesma se colocava na velhice, Lila ainda possuía a lucidez de tomar as rédeas do seu destino e de desaparecer. É importante lembrar que no romance de formação é comum se deixar o final em aberto, pois se imagina que a existência biografada ainda seguirá um percurso fora do texto. Diante disso, é interessante perceber que o desaparecimento voluntário de Lila quebra essa possibilidade de que “a vida segue”, o que confere um padrão mais ou menos já estabelecido pela trajetória da personagem.

Em seu artigo sobre o romance de formação na perspectiva feminista, Adriana Chemello (2007) chama a atenção para o caráter do devir de *Bildung* feminino, no qual a felicidade não coincide com o sentimento de satisfação, mas com a necessidade de ir sempre mais “além de”. Retomando o romance histórico *La princesse de Clèves* (1678) de Madame de La Fayette, Chemello (2007) evidencia como essa obra influenciou o pensamento de escritoras como Sibilla Aleramo, Charlotte Brontë e Marquesa Colombi – pseudônimo de Maria Antonietta Torriani (1840-1920) – no que diz respeito à construção psicológica de suas personagens que comungam com a ideia de necessidade de autoconhecimento como forma de enfrentamento do mundo.

Um exemplo peculiar para se pensar o *Bildungsroman* feminino, a autodescoberta e a ideia de felicidade é a obra de estreia de Clarice Lispector, *Perto do coração selvagem* (1943), em que acompanhamos a infância e a maturidade da personagem Joana, cuja narração inaugura um “romance de aproximação” jamais visto até então na literatura brasileira, como afirmou Antonio Candido (1944) quando da recepção desse livro. Aos poucos e com bastante complexidade, o sujeito que narra tenta aproximar-se do objeto narrado, deixando-se levar pelo fluxo de consciência de Joana, personagem que passa por processos de emancipação da mulher que habita dentro dela mesma. O desejo para a protagonista está além do desejo, dos léxicos fixados, ultrapassando e recuando os seus propósitos de vivências. Joana, por isso, é um sujeito que incomoda por querer tudo e ao mesmo tempo não querer nada, é a maldade ou a víbora aos olhos dos outros, e sobretudo é uma esfinge indecifrável. Assim como a caracterização da personagem Lila, em Joana podemos encontrar a presença de um “animal perfeito” abastecido de inconseqüências, multiplicidades, vitalidades do fio da infância e, principalmente, violência interna:

O que seria então aquela sensação de força contida, pronta para rebentar em violência, aquela sede de empregá-la de olhos fechados, inteira, com a segurança irrefletida de uma fera? (LISPECTOR, 2019, p. 8)

Se tentarmos simplificar esse romance de formação de Clarice como a reminiscência de fatos concretos, a história se esgotaria em um parágrafo, como a própria narração sugere:

(...) Nesse instante mais desperta, se quisesse, com um pouco mais de abandono, Joana poderia reviver toda a sua infância... O curto tempo de vida junto ao pai, a mudança para a casa da tia, o professor ensinando-lhe a viver, a puberdade elevando-se misteriosa, o internato... o casamento com Otávio...mas tudo isso era muito mais curto, um simples olhar surpreso esgotaria todos esses fatos. (LISPECTOR, 2019, p.20).

Mas a história não poderia ser assim tão facilmente encadeada, pois não havia um sentido progressista, nem ao menos a expectativa de um final feliz, pois, como a pequena Joana interpelava a sua professora “depois que se é feliz o que acontece? O que vem depois?” (LISPECTOR, 2019, p.26). O que nos faz lembrar também, tempos depois, a fala de Macabéa, personagem de *A hora da estrela* (1977), que também vivencia esse conflito, apesar de não possuir a mesma consciência de Joana. A jovem nordestina não sabia o que era felicidade, nem para que ela servia, mas costumava ouvir que “ser feliz” era importante, então passou a observar essa palavra com servilismo e espera, mesmo não entendendo onde todo aquele significado iria parar.

Outro conflito vivenciado por Joana era como conseguir ligar-se a um homem sem que ele a aprisionasse por meio de paredes que se fechariam sobre seu corpo e sua alma. Desse modo, a discussão sobre o matrimônio é mais profunda, pois envolve também a necessidade de vivenciar a solidão selvagemmente, ou seja, para além da liberdade, visto que segundo ela “Liberdade é pouco. O que desejo ainda não tem nome”. (LISPECTOR, 2019, p. 67-68).

(...) Desejava ainda mais: renascer sempre, cortar tudo o que aprendera, o que vira, e inaugurar-se num terreno novo onde todo pequeno ato tivesse um significado, onde o ar fosse respirado como da primeira vez. (...) (LISPECTOR, 2019, p. 77)

A ideia do casamento também se mostrava como uma opaca forma de felicidade, numa espécie de contrariedade na qual, para ser feliz era necessário passar por sofrimentos: “Sofrer pelo mesmo motivo que a tornara terrivelmente feliz?” (LISPECTOR, 2019, p. 94). Desse modo, Joana casa-se com Otávio e torna-se “tristemente uma mulher feliz” (LISPECTOR, 2019, p.106), vivendo com a ansiedade de o marido instalar-se dentro dela, transformando-a, quem sabe, numa mulher à escuta e à espera do homem.

As percepções de Joana, embora extremamente individualistas, também espelhavam as mulheres como um todo, como se em seu corpo habitasse a feminilidade de todas elas. Não somente Joana estava em formação, mas uma consciência feminina parecia despontar como

que esmagada pelo excesso de vida e sedenta de necessidade de solidão para o encontro com a “mulher da voz”.

A mulher da voz multiplicava-se em inúmeras mulheres... Mas onde estava afinal a divindade delas? Até nas mais fracas havia a sombra daquele conhecimento que não se adquire com a inteligência. Inteligência das coisas cegas. Poder de pedra que tombando empurra outra que vai cair no mar e matar um peixe. Às vezes encontrava-se o mesmo poder em mulheres apenas ligeiramente mães e esposas, tímidas fêmeas do homem, como a tia, como Armanda. No entanto aquela força, a unidade na fraqueza...Oh, estava exagerando talvez, talvez a divindade das mulheres não fosse específica, estivesse apenas no fato de existirem. Sim, sim, aí estava a verdade: elas existiam mais do que os outros, eram o símbolo da coisa na própria coisa. E a mulher era o mistério em si mesmo, descobriu. Havia em todas elas uma qualidade de matéria-prima, alguma coisa que podia vir a definir-se mas que jamais se realizava, porque a sua essência mesma era a de 'tornar-se'. Através dela exatamente não se unia o passado ao futuro e a todos os tempos. (LISPECTOR, 2019, p. 136).

Joana enxergava em Lídia, amante de Otávio que esperava um filho dele, a necessidade dessa união entre figuras femininas opostas simbolizada no texto pela descrição das mãos das duas personagens. Enquanto Lídia sonhava em casar, Joana, mesmo casada, tinha a certeza de que não se casou, pois não tivera vontade de se entregar completamente ao peso da vida em comum acompanhada de um homem que a perscrutava e a retirava de uma amigável solidão, de um estar consigo mesma. Desse modo, há uma curiosa inversão entre Lídia e Joana dos papéis socialmente atribuídos à amante e à esposa. Enquanto Joana-esposa era livre, segura de si mesma, insubordinada, independente, Lídia-amante era a futura mãe, subordinada, mais estável e protetora da “pequena família” que formava com Otávio, seu ex-noivo e agora amante. Embora envolvida no adultério de Otávio, Lídia era o pilar crucial para a organização de uma relação patriarcal em que existia um homem que dominava e uma mulher dominada, conferindo, nesse contexto, o padrão de normalidade ao qual Joana não estava disposta a manter.

Desde a infância, Joana não se mostrava vítima ou obediente a um destino imposto. Quando fora morar com a tia, após a morte do pai, não aceitou a maternidade que ela lhe oferecia. Destituída de gratidão ou obediência, Joana encarava a “brincadeira” ou a encenação que os tios faziam de casal feliz, e esse fato desconcertava-os. Como não conseguira impor uma autoridade materna, a tia de seios fartos e acolhedores, passou a vê-la como “um bicho estranho”, “uma víbora fria” (mais tarde, Otávio também iria chamá-la de víbora).

A questão da maternidade na obra ganha destaque a iniciar pela ausência da mãe de Joana, a qual pouco se sabe sobre ela. Sua biografia era limitada a uma menção que o pai havia feito a um amigo enquanto mulher difícil de entender, que “morreu assim que pôde”,

como se a morte para ela tivesse sido uma escolha voluntária. A mãe fora mencionada por Joana uma única vez, apresentando-a pelo nome, de forma distanciada e folclórica: “Hoje então que ela estava com medo de Elza. Mas não se pode ter medo da mãe. A mãe era como um pai.” (LISPECTOR, 2019, p. 25).

Apesar desse complexo distanciamento da mãe, comum nas narrativas escritas por mulheres, como, por exemplo, ocorre em *A amiga genial*, pode-se perceber que Joana, ao tornar-se adulta, herdou características psicológicas de sua mãe, principalmente no que diz respeito à independência. Joana era uma filha-ativa, pois não dependia dos pais para aprender as coisas; mas, em raros momentos, já na vida adulta, apresentava ainda uma necessidade de ser acolhida por essa figura materna desconhecida:

(...) Eu sei o que eu quero: uma mulher feia e limpa, com seios grandes, que me diga: que história é essa de inventar coisas?...E me dê banho morno, me vista uma camisola de linho, trance meus cabelos e me meta na cama... Alguém que me acolha como um cão humilde, que me abra a porta, me escove, me alimente, me queira severamente como um cão, só isso eu quero, como a um cão, a um filho. (...) (LISPECTOR, 2019, p. 142).

Essa obra constitui uma luta pela autoexpressão, pois, como afirma Pinto (1990, p. 84), “a relação protagonista-realidade exterior se apresenta, de maneira totalmente internalizada, na relação protagonista-linguagem”. Há o desejo de criar uma linguagem para si, diferente da linguagem instituída, da Lei.

O final indeterminado de *Perto do coração selvagem*, segundo Pinto (1990), pode ser lido como uma exigência da narrativa de caráter (auto)biográfico, no qual não há a concretização do destino. Porém, fugindo de um final punitivo ou fracassado para a protagonista, a obra aponta para um momento promissor, simbolizado na viagem de Joana, que pode ser uma conquista ou afirmação de um eu ou ainda uma morte feliz com uma ideia de transfiguração.

Assim como ocorre entre a narradora e Joana, o caráter autobiográfico da Tetralogia é mediado pela permeabilidade dos pensamentos de Lila na narração de Lenu. O objetivo da narração de Clarice é aproximar-se o máximo possível da constituição íntima de Joana, assim como Lenu interessa-se em desvendar os pensamentos de Lila. Joana e Lila são, nesse sentido, objetos e desejos de apoderamento, de compreensão. Outra característica que as une é que elas não possuem mentores ou mentoras de suas ações, constituindo-se mentoras delas mesmas, ao passo que Lenu, ao longo de sua jornada de aprendizagem, necessitou desse espelhamento em figuras femininas como a própria Lila, professora Oliveiro e Adele.

Outra aproximação entre as duas obras é a temática do abandono. Joana é uma personagem que abandona certas expectativas sociais como a gratidão pela tia, o casamento com Otávio e o relacionamento com o seu amante (“o abandono dos homens”). Esse despertar de Joana, que se dá em um nível interior e metafísico, aparece em Lenu em um plano familiar e social. Lenu abandona provisoriamente as filhas, em dados momentos, para construir a sua trajetória profissional e afetiva, ultrapassando os feitos de sua mãe e tornando-se mãe de si mesma.

Em um plano de escrita feminina, sabemos que Clarice rejeitava o título de “escritora” chegando a afirmar em entrevista que “escritor não tem sexo”. Essa situação de escrever sobre a experiência feminina sem assumi-la como tal não vemos em Ferrante. Na Tetralogia, por exemplo, Lenu entendia que para constituir-se enquanto escritora era necessário aproximar-se, familiarizar-se com o discurso masculino para, depois introduzir novos elementos que subverteriam o *status-quo*, como uma “*double-voiced discourse*”, para usarmos a explicação de Showalter (1994). Lenu ao imprimir na capa de seu primeiro livro o sobrenome “Greco” rompia com uma longa cadeia de mulheres analfabetas e semianalfabetas de sua família, e estabelecia uma marca de gênero, aproximando-se das questões feministas correntes em sua época e assistiria, na fase madura, o deboche das suas filhas diante do descrédito das ideologias, que se tornou mais proeminente no apontar do ano 2000, como analisa Heloisa Buarque de Hollanda (1994). Segundo essa pesquisadora, inclusive, uma das preocupações mais importantes sobre o feminismo é o desgaste desses estudos no futuro, observação que ela sintetiza na seguinte indagação: “Que grau de cumplicidade com as questões feministas terão as novas gerações?” (HOLLANDA, 1994, p. 12)

É impossível não pensar no quanto a obra de Ferrante atualiza essas questões clássicas do romance de formação, principalmente quando encontramos a personagem Lila trabalhando primeiro como sapateira, depois como operária em uma fábrica de embutidos e, por fim, manipulando programas de computadores. Há a mobilidade social típica do gênero e, mais que isso, há intensa reflexão sobre as movimentações lícitas ou ilícitas; por exemplo, os operários não são apenas retratados em sua disciplina, mas também em sua revolta, como podemos acompanhar por meio da trajetória do personagem Pasquale. Ainda temos o surgimento da criminalidade, iniciada com o “mercado negro” de dom Achille que, aos poucos, vai ganhando forma e estrutura até chegar ao tráfico de drogas no bairro, já nos últimos tempos.

Se podemos encontrar Lenu buscando mobilidade social por meio dos livros, em contrapartida encontramos Lila que não tem um único plano bem definido, visto que seus desejos são transitórios e acompanham o percurso de sua vida, que muda constantemente, inclusive na velhice. A juventude não dura eternamente: é o que a obra de Ferrante nos mostra, principalmente ao descrever as mães do bairro, como uma massa de sonhos solapada pelos afazeres domésticos e cuidados com a família. A infância ou os comportamentos infantis podem ser até mais carregados de sentidos que a juventude, esta que vem a ser, segundo Moretti (op. cit.), a idade áurea do romance de formação tradicional. É nela que se concentra a parte mais importante e significativa da existência em prol ao sentido da vida. É a primeira coisa que será oferecida a Fausto por Mefistófeles. Em Ferrante, a própria divisão da obra em Infância, Juventude, Maturidade e Velhice marca também diálogo com esse gênero.

Nem mesmo a maturidade foi capaz de resolver os conflitos na Tetralogia de Ferrante. O final da obra, com o sumiço de uma das protagonistas e o aparecimento das bonecas, símbolo da infância e da origem, mostrou que o sentido da vida era não ter sentido. Por mais que Lenu tentasse construir uma mobilidade linguística, econômica, geográfica, social e cultural, as bonecas retornariam para mostrar que a maturidade tão bem ordenada ainda não estaria concluída. Lenu, uma senhora sexagenária, enxergara as bonecas como elas eram: feias e pobres, e percebeu o quanto esteve enganada quanto à imagem que elas tinham no passado. Não foram as bonecas que mudaram, mas elas marcavam uma nova compreensão sobre o tempo decorrido, incluindo não só a condição anterior, mas também atual das mulheres. Quanto mais se enxergasse o passado, quanto mais se aproximasse de uma compreensão sobre o feminismo, mais essa travessia representaria o tempo da dor.

Sobre as contradições que podemos encontrar na “ideologia moderna”, Moretti (2020) pensa nos romances de formação não tradicionais como uma forma simbólica de seu tempo que admite tanto a não “submissão a uma constrição” quanto à “interiorização da contradição”. Além disso, apresenta-se o aprendizado de convivência com essas contradições, inclusive com relação aos aspectos ambivalentes da personalidade individual, transmutando-os em instrumento para a vida.

O *Bildungsroman* trabalha com a construção de uma síntese, o que pressupõe a existência de uma análise. Para se chegar à síntese da maturidade, por exemplo, Moretti (2020) cita o personagem Wilhelm, de Goethe, que teve que aprender a conduzir a “trama da própria vida” de tal maneira que cada situação vivenciada apresentasse um “sentido de

pertencimento”. A forma de manter o ser livre a limitar de bom grado a sua liberdade era por meio do casamento.

Não podemos nos esquecer do exemplo do casamento de Lila, que apareceu para ela como uma forma de livrar-se de Marcello Solara e, ao mesmo tempo, da autoridade do pai. Stefano parecia o noivo perfeito para tal empresa, pois indicava não se importar com os caprichos dela, como se vivessem numa plena sintonia de ideias. No entanto, essas certezas foram desfeitas já na festa de casamento por ação dos sapatos que Marcello utilizou para simbolizar a aliança, o verdadeiro casamento que estava se esboçando ali, entre ele e Stefano. Ao invés de encerrar um conflito, como era comum no *Bildungsroman*, o casamento de Lila, no final do primeiro volume, abria mais três livros sobre o assunto. Ferrante, nesse caso, apresenta a síntese para depois transformá-la em análise. O casamento ainda teria a ideia da metáfora do contrato social burguês, como de costume, mas não como síntese da maturidade e sim como evento que iniciaria a construção dela, um processo que além de não incluir a liberdade não iria incluir também a felicidade, ou seja, não haveria via de troca positiva. A familiaridade, ao invés de se afirmar, irá ruir e dois estranhos terão que conviver sob o mesmo teto com ideias completamente diferentes.

Se pensarmos nos sapatos como evento mínimo, veremos uma síntese que se abre imediatamente para uma série de outros acontecimentos. Desse modo, como afirma Moretti (2020, p. 85) “Todo romance é, de fato, uma infinita combinação de eventos potencialmente cruciais, mas frustrados, e outros que, aparentemente mínimos, adquirem, apesar de tudo, uma importância inesperada”. A aparição dos sapatos se torna evento significativo diante do conceito que Lila atribui a eles: assim como os sapatos, a protagonista fora usada e tratada como fina mercadoria de troca.

Na Tetralogia Napolitana três objetos são bastante singulares para a mudança de fases de vida das personagens: as bonecas, o livro *A fada azul* e os sapatos já referidos. Quando Lila queima o livro, Lenu imaginava que ali se encerraria de vez os resíduos de sua infância. Mas estava enganada. Lila trazia de volta as bonecas de quando crianças como uma prova de que Lenu nunca iria se livrar de fato do seu passado. Os sapatos, por sua vez, como vimos, introduzem a representatividade da inserção da mulher no mundo do casamento, em que o homem já iniciava a jornada traindo a mulher em favor do corporativismo masculino. Não havia uma aliança de fato, isso Lila, em sua inteligência já conseguia perceber nos pequenos gestos. Essa combinação de elementos mínimos, portanto, elevam as perspectivas

de análise das fases por que passam as personagens, conduzindo-as para novas jornadas no *Bildungsroman*.

Lenu é a personagem que busca dar um sentido a sua existência por meio de uma carreira como escritora mas, para tanto, ela foge da ideia comum no *Bildungsroman* mais tradicional de “pátria” como local privilegiado para realização dos sonhos. Como Pinto (2020) afirma, Lenu é um sujeito diaspórico, regido por uma autodisciplina dentro da sociedade burguesa que o enxerga como excêntrico, prova disso são as situações preconceituosas quanto à sua origem que a jovem enfrenta na Universidade de Pisa. Além disso, não ocorre a fusão com o mundo, como um local reconfortante e familiar, quando pensamos em Nápoles, por exemplo, e até mesmo quando Lenu frequenta outros locais, pois a atmosfera de Nápoles não a abandonava. Ferrante, desse modo, como pontua Pinto constrói uma subjetividade alternativa em relação àquela encontrada no cânone do *Bildungsroman*:

Grazie alla “smarginatura” femminile, e dei soggetti che non coincidono con la norma binaria ed eterosessuale, Ferrante decostruisce la linearità progressiva del racconto soggettivo dello scorrere del tempo, espresso tradizionalmente dal *Bildungsroman*, mettendo di contro in scena soggettività diasporiche, che abitano, costruiscono e raccontano temporalità postumane. (PINTO, 2020, posição 11).

Um aspecto interessante do realismo de Ferrante é que a autora atribui a ele uma espécie de enigma, o que a narrativa realista oitocentista dispensava. Por outro lado, no *Bildungsroman* era comum a aparição e a solução de uma incógnita. No último volume da Tetralogia, o enigma do desaparecimento de Tina se misturava com o aparecimento das bonecas. Nenhum desses mistérios, de fato, foi solucionado, desse modo Ferrante se distancia do romance de formação tradicional. Outro fato importante é que o enigma, que costuma se apresentar logo no início das narrativas, surge já quase no final, como o desaparecimento de Tina e o aparecimento das bonecas. O enigma inicial (o desaparecimento de Lila) pode ser deixado um pouco de lado pelo leitor quando se depara com o gênio da protagonista. Além disso, logo no início, a narradora já apresenta que o desejo da amiga era volatilizar-se sem deixar rastros. Os motivos de Lila são claros desde o início, porém o enigma está em descobrir para onde ela foi e o que ela estaria fazendo, que narrativas ela estaria construindo longe dos olhos de Lenu que sempre a acompanharam. Esses entraves não são solucionados e o romance chega ao seu final sem entregar aos leitores essas respostas.

Em sua análise dos personagens, Moretti (2020) classifica Julien Sorel de *O vermelho e o negro* como inconcluso, visto que quanto mais a história se aproxima do fim, mais ele apresenta suas reviravoltas, a exemplo quando Julien atira em Madame de Rênal e

depois pronuncia seu discurso jacobino. Tal análise de personagem que não se conclui na narrativa de formação também pode ser aplicada à personagem Lila levando em consideração suas ações e trajetórias.

A obra de Ferrante também parece estar em sintonia com *Fausto* de Goethe que escolheu não um, mas dois protagonistas, em que encontramos também várias referências mitológicas. Fausto encontra-se diante de Mefistófeles, após uma aposta que este fez com Deus de conseguir carregar a alma do grande sábio ao Inferno. Assim como Fausto precisa de um demônio para tentá-lo ou impulsioná-lo a agir, Ferrante nos mostra, por meio de Lila, a “outra necessária”. Como propõe Irigaray (2017), a mulher precisa de uma amiga que, ao mesmo tempo, a provoque e a enalteça. A grande questão em Ferrante é como conviver com a necessidade dessa amizade, apesar das contradições de gênios humanos?

Boa ou má é essa relação de amizade que impulsiona Lenu a seguir adiante e obter relativo sucesso. Lila planta na mente da protagonista, tal qual a oratória do diabo em *Fausto*, o sonho do enriquecimento por meio da escrita de livros, o qual Lenu absorve e, de certo modo, faz acontecer (embora não se torne rica de fato). A ideia é a de colocar o ser atual em parênteses e forjar um novo, mais promissor. No entanto, o caminho da narradora se mostra árduo, pois terá que lidar com várias questões, tais como: o brilhantismo de Lila, que a oprime em seu processo criativo, o machismo estrutural e a questão de classe. Tais conflitos que a protagonista enfrenta estão inseridos na modernidade tardia que traz a necessidade de que o indivíduo conviva com diversas contradições e competições e que se adapte a elas. A realidade, assim, é concebida por seu caráter cruel. Parece que, quanto mais um destino for árduo, mais realista aparentará a narrativa. Fredric Jameson nos afirma que:

Quando, daqui a muitas gerações, o historiador de nossa época tentar descrever os pressupostos de nossa cultura, certamente descobrirá que o termo realidade desempenha um papel essencial [...] a *realidade*, assim como nós a concebemos, é tudo aquilo que é externo, duro, grosseiro e desagradável. (JAMESON, 1992, p. 185)

Na Tetralogia, a busca pelo sentido da vida não ousa terminar de forma trágica com a morte do protagonista. A morte do herói, assim como cita Walter Benjamin, serve em sentido figurado para o fim do romance, “mas de preferência a morte verdadeira” (BENJAMIN, 2012, p. 231). O sumiço de Lila, já anunciado desde o início, pode gerar no leitor uma expectativa de retorno da personagem, porém ocorre uma frustração e, mais ainda, o acréscimo de um novo enigma: as bonecas da infância.

Esse desaparecimento poderia funcionar como uma espécie de morte caso Lila não desse mais nenhum sinal de vida. Poderia ser uma espécie de libertação para Lenu, mas não foi o caso. Lila reaparece tal qual um demônio na imagem das bonecas. Portanto, o que podemos observar é que nem em vida, nem em seu desaparecimento, muito menos no reaparecimento das bonecas Lila procurou conferir um sentido sólido e objetivo de sua existência, como ocorre nos romances de formação tradicionais.

Jane Eyre é destacado por Moretti (2020) como um romance de formação que pode ser lido tal qual um conto-de-fadas. As personagens não são ambivalentes, isto é, não são boas e más a um só tempo; as histórias, em geral, iniciam-se com o herói subestimado ou menosprezado diante de suas habilidades. A solução para os problemas enfrentados por Jane parece no final muito simplória: recebe uma herança de um tio distante e rico, tornando-se afortunada; Bertha Mason, a esposa louca de Rochester, vilã que produz conflito pelo simples fato de existir, morre em um incêndio; seu amado encontrava-se cego, mas logo cura-se e casa-se com Jane.

A história de experiência de Lenu é bem diferente de Jane, pois aquela confia a sua formação de identidade ao mundo do trabalho como escritora. Sua existência converge em amplo sentido nessa realização que a tornaria diferente da figura considerada estática de sua mãe. Lenu possui uma referência de modelo feminino a seguir, a competir e a tentar ultrapassar: Lila. No último volume da Tetralogia, a narradora, ao atingir a maturidade, sentia-se, em determinados momentos, em situação de superioridade com relação à Lila, como quando retorna à Nápoles e se percebia quite com sua cidade, sua maternidade e seu relacionamento amoroso. Inclusive sentia-se mais madura que Lila e já conseguia (ou imaginava conseguir) lidar com os seus problemas, ainda que recorrendo ao fascínio da amiga, mas agora sem sofrer com isso.

Federico Bertoni (2007), ao discutir as possíveis interpretações acerca do realismo na literatura, apresenta-nos a ideia de pluralismo, uma vez que não há somente uma, mas várias formas de conceber a realidade. Ao parafrasear Wittgenstein, Bertoni tenta catalisar uma série de questões na premissa de que tudo dependerá daquilo que se entende por realismo. Isso porque esse conceito em sua trajetória passou por recodificações de cunho ideológico, talvez centrado em uma natureza paradoxal. Outra autora citada é Elsa Morante que entende o caráter também fabuloso ou irreal dentro dos romances, o que não os faz desmerecerem o teor realista. Desse modo, o autor explica que não se pode chegar a uma definição rígida ou a uma

tentativa de “petrificar a verdade”, assim como não se pode abranger e dizer que tudo é realismo.

Para Bertoni, diante desse paradoxo, o realismo não pode ser entendido como um objeto específico, mas como um “meio-termo, um espaço de transição (e transcodificação) entre universos não homogêneo – mundo e linguagem, empirismo e símbolo, experiência e escrita.” (BERTONI, 2007, *tradução nossa*, p. 313).

Diante dessa sua ideia, o autor enfatiza a importância de se definir um método, ou um conjunto de ferramentas para destrinchar essa arena de transição. É uma possibilidade diante desse jogo entre Perseu e Medusa, em que se tem que buscar estratégias para se ver sem olhar diretamente, tal qual o herói mitológico o fez por meio do reflexo no escudo. Para construirmos a nossa ideia de realismo dentro da obra de Ferrante usamos essa estratégia de buscar os entrelaçamentos que a autora elabora diante das perspectivas já existentes. A visão de olhar para frente, para o contemporâneo, mas sem esquecer o reflexo das obras que temporalmente ficaram atrás. Esse hibridismo se dá também no tipo de alcance de leitores que vai do mais comum ao mais especializado. É por isso que usamos a expressão “realismo de Ferrante”, pois levamos em consideração a particularidade de seu realismo mesmo que em diálogo com outros realismos individuais, como os de Morante, Brontë, Aleramo, para citar alguns aqui analisados.

Bertoni (2007), sem a tentativa de enquadrar ou medir graus de realismo das obras, descreve a existência de quatro níveis que podem articular a escritura realística, a saber: *temático-referencial, estilístico-formal, semiótico e cognitivo*. Em Ferrante, encontramos o realismo tradicionalmente temático-referencial, isso porque as personagens, os objetos, as situações e os problemas estão em consonância com a “objetividade da representação” de Roman Ingarden (*apud* BERTONI, 2007, *tradução nossa*. p.315) que pressupõe, dentre vários aspectos, “submissão às leis naturais, consistência lógica, historicidade, contemporaneidade, familiaridade, tipicidade político-social, etc”. No entanto, Ferrante não simplifica os estereótipos ou as hereditariedades na construção de seus personagens, principalmente no que concerne às particularidades do universo feminino. Há um desconforto e um desejo de fuga, que poderiam ser traduzidos na *desmarginação* do sujeito. Com relação ao espaço, mesmo sujeito às leis naturais, há fatos que não podem ser explicados, mesmo com os aparatos da racionalidade, como o desaparecimento da filha de Lila, sem deixar vestígios ou testemunhas. O percurso das personagens pode indicar uma evolução no sentido histórico (da década de 1950 até a primeira década de 2010), mas, mesmo com as transformações (tecnológicas,

sociais, midiáticas, políticas), a mulher não cessa a busca por um espaço de conforto. Desse modo, a disputa, a insegurança, o não reconhecimento, o antagonismo entre mãe e filha ainda persistem.

Nem mesmo o contemporâneo, com sua ideia de superação de um passado opressor, castrador, é capaz de dispensar a luta por um destino melhor. A mulher ainda deseja desaparecer da história, tal qual Lila, sem deixar vestígios, talvez por não enxergar outro caminho promissor. Os contornos da lógica e da ordem ainda não são suficientes para amarrar o feminino em um manancial tranquilo. Provavelmente essa seja a mensagem que Lila quereria apresentar a Lenu: a ideia do ainda, do talvez, da instabilidade das coisas e da eterna ambiguidade dos atos.

Somente uma existência singular pode libertar os sujeitos das armadilhas do mundo hostil, e quando se torna consciente dela, o tempo já passou. Fica somente o dever de casa para a próxima geração que olhará para a anterior com um sorriso debochado de que tudo foi fácil, os direitos já estão conquistados, a tecnologia resolverá o tédio e as frustrações cotidianas. O tratamento que a filha de Lenu, Elsa, dá ao livro da mãe reflete a indiferença pelas lutas de outrora das mulheres. O desprezo pela mãe, desse modo, ainda é o desprezo pela geração anterior, pelo considerado velho, ultrapassado e ideológico. Como se vê, a lição de Irigaray de aprender a amar a mãe ainda não foi de fato assimilada.

Elsa, a propósito, já nasce em um contexto aparentemente mais estável, visto que é filha de pais que gozam de certo prestígio social. Recentemente Ferrante nos apresentou também a personagem Giovanna, em seu novo livro *A vida mentirosa dos adultos* (2020), que já nos é iniciada como filha de pais professores que lhes dão uma educação laica, democrática com o objetivo que a filha se torne uma mulher livre e autônoma. No entanto, essa geração, tanto de Elsa quanto de Giovanna, é a que descobre a mentira por trás do ambiente estável que lhe foi fertilizado. Há conquistas que parecem sólidas, que não necessitam de uma atitude de revolta, há a falsa impressão de um eu organizado e promissor. Ferrante mais uma vez propõe que uma geração não é capaz ainda de suplantar o legado da outra, principalmente em se tratando de história de mulheres, em que o movimento não é evolutivo ou progressista. Não há, portanto, a ideia de uma realidade edificante. Assiste-se, principalmente na atualidade pandêmica ocidental, os efeitos dessa visão plasmados no retroceder das conquistas, no desmascaramento das antigas hipocrisias dos discursos, na necropolítica, nas fragilidades do pensamento democrático e no retorno ao tradicionalismo.

Em seu projeto realista, por meio de foco narrativo em primeira pessoa, orientado por uma narradora-personagem, a autora constrói o efeito de verdade ao limitar os saberes de Lenu em relação aos outros personagens. Com exceção ao capítulo em que narra os cadernos de Lila, a narradora não tinha acesso ao que a personagem de fato pensara nas outras situações. Isso acaba por criar um maior efeito de realidade, já que, semelhante ao mundo real, os sujeitos ficcionais não sabem de fato o que se passa na mente do outro.

Segundo James Wood (2021), a narração em primeira pessoa tende a ser mais confiável e a narração “onisciente” costuma ser mais parcial pois, para ele, a onisciência é quase impossível. Tomando essas afirmações de Wood, podemos perceber que a narração de Lenu parece honesta quando trata de fatos que ocorreram com ela mesma. Quando se trata dos fatos que ocorreram a Lila, a narração ganha ou assume as qualidades da personagem e a história ganha um novo direcionamento, como se quisesse se fundir ao pensamento dela. Desse modo, por meio dessa dupla narração, Lenu ou Ferrante tentam adentrar no pensamento de Lila, numa tentativa de mimetizar uma escrita genial que se aproximasse da verdadeira constituição da personagem, mas com a convicção de que esse movimento será sempre limitado.

Essa visão limitada da narradora, permeada de vários usos do advérbio “talvez”, com relação à personagem Lila, é um elemento que aproxima ainda mais a obra de um projeto estético realista construído por Ferrante. Outra estratégia observa-se na tentativa de narrar os acontecimentos com as emoções sentidas condizentes com a idade e a maturidade que as personagens tinham na época, mesmo os leitores já alertados desde o início que Lenu narra os acontecimentos ocorridos há sessenta anos. Embora a narradora já saiba todos os eventos que pretende narrar, visto que já os viveu, ela quase nunca antecipa os fatos ao leitor, deixando-o aos poucos se surpreender com as novas perspectivas, como se ela mesma estivesse vivenciando e descobrindo novamente aqueles episódios por meio da memória. Diferente disso, por exemplo, em *A História* de Elsa Morante a narradora onisciente antecipa fatos e interpretações destes ao longo da narrativa. Morante utiliza-se de uma história oficial, incluindo datas, locais e líderes importantes para contrapor com a história íntima de Ida e seus filhos, Nino e Useppe. Até mesmo a gata Rossella ganha destaque subjetivo na narrativa, com seus sentimentos com relação a uma maternidade despedaçada pela fome e miséria advindas da Segunda Guerra Mundial.

No entanto, em Morante, assim como em Ferrante, há também uma visão limitada de alguns fatos e personagens, quando a narradora utiliza-se da primeira pessoa para se colocar

como alguém que, apesar de conhecer o íntimo dos personagens, não sabe de tudo: “Só conheço Nora através de uma fotografia do tempo de noivado.” (MORANTE, 1981, p. 49).

O realismo referencial de Ferrante forma-se, como já debatemos, em uma corrente de acúmulo semântico cujos fragmentos são mais bem detalhados na Tetralogia, em especial, o referente da maternidade, trama traçada desde a sua primeira obra *Um amor incômodo* e que ganha amplos ares em *A amiga genial*. Isso porque é nessa obra que encontramos a formação psicológica das personagens principais, desde a infância, passando pela maternidade e chegando até a fase de maturidade. É nessa obra que vários desenhos de mães são apresentados e confrontados, que os estereótipos se desalinham e ganham contornos singulares, formando juntamente com as obras anteriores uma poética da maternidade.

Diante desses confrontos, o italiano é visto por Ferrante como uma barreira linguística para se opor ao dialeto, este que em suas obras só aparece por meio de uma dolorosa tradução. Esse realismo linguístico, como ela mesma explica em entrevista publicada no *Estadão*, em resposta ao tradutor brasileiro Marcello Lino, evidencia o desejo de fuga, de emancipação, mas o italiano é permeável aos rompantes dialetais que nos momentos de crise das protagonistas desfloram a polidez da linguagem:

(...) Em vários graus, elas construíram para si mesmas, digamos, uma língua da fuga, da emancipação, do crescimento, e o fizeram em oposição ao ambiente dialetófono que as formou e atormentou durante a infância e a adolescência. Mas a língua italiana dessas mulheres é frágil. O dialeto, por sua vez, é emotivamente robusto e, nos momentos de crise, se impõe, assume o lugar da língua padrão, chega a irromper com toda a sua dureza. Enfim, quando nos meus livros o italiano cede e assume cadências dialetais, é sinal de que, também na língua, passado e presente confundem-se ansiosa e dolorosamente. Em geral, não imito o dialeto: deixo que seja percebido como a possível erupção de um gêiser. (FERRANTE, 2020)

Assim como Nápoles, a mãe é o ponto de partida onde o “eu” se enxerga e, ao mesmo tempo, deseja se afastar. Um sujeito pode até fugir da origem, mas não a nega, pois ela aparece muitas vezes como um amálgama ao indivíduo, tal é a dificuldade de desvencilhar-se. Marcel, em *Sodoma e Gomorra* (1922), já refletia sobre essa questão quando analisava seu relacionamento com Albertine sob o prisma dos amores que a antecederam. A mesma estrada em que ele pensava em Albertine, por exemplo, era a mesma em que outrora pensara na Sra. de Guermantes ou na Srta. de Stermaria. Existia, em sua autoanálise, uma espécie de linha de caráter que substituía um fantasma por outro, mas cuja origem estava no aprendizado que tivera com a história dos fantasmas amorosos de Swann. Além de o sentimento possuir essa espécie de ponto fixo, no qual os fantasmas (no caso, as mulheres) se alternavam, assim também se dava com as famílias, como quando, por exemplo, o narrador

cita o personagem Cottard como uma espécie de “gênero” e destacava o esfregar das mãos, característico dessa família, como se fosse um “traço quase zoológico de satisfação” (PROUST, 2002e, p. 799).

Esse funcionamento dos personagens como “fantasmas” é despertado por Ferrante ao ser questionada sobre o processo de criação das suas emblemáticas Lila e Lenu:

Lenù e Lila são fantasmas, como todos aqueles que habitam a escrita. No início, eles se manifestam com aparições breves, fugidias, se parecem um pouco com pessoas que não vemos há tempos ou que morreram. Nós os fixamos com poucas frases, os fechamos em um caderno e, um tempo depois, releemos. Se as frases têm força, os fantasmas reaparecem e nós os capturamos com mais palavras. E assim por diante: quanto mais a cadeia das palavras ganha energia, mais aparições desbotadas ganham carne e ossos, definição, arrastam atrás de si casas, ruas, paisagens, Nápoles, uma trama na qual tudo se move e tem calor, e parece que só você podia dar àquelas formas indefinidas algum contorno e até mesmo uma aparência de vida real. Mas nem sempre dá certo; aliás, com muita frequência dá errado. Os fantasmas erram de endereço, são instáveis demais, as palavras surgem falsas ou esmaecidas, a cidade é só um nome e, se alguém pergunta o que a torna diferente, digamos, de Roma, você não sabe a resposta, sobretudo não a encontra nas frases mais ou menos pálidas que você escreveu. (FERRANTE, 2020).

Desse modo, podemos perceber que as personagens vão se formando aos poucos, a partir de personagens anteriores de outras obras e de outros (as) autores (as). As famílias na obra de Ferrante, por exemplo, são analisadas em seu conjunto, a começar pela descrição delas no início dos volumes. Constituem instrumentos ou micronúcleos em que o caráter se (de)forma. É uma origem ou um ponto de partida que acompanha os personagens em suas sagas. Por mais que Lenu tentasse se afastar da figura torta de sua mãe, em um determinado momento passou a mancar tal qual ela mancava. Por mais que se afastasse de Nápoles, quando foi necessário agiu com a violência napolitana, que aprendera desde cedo, para se defender na faculdade. Ferrante, dessa forma, constrói seu realismo também nesse alicerce de linha de caráter, o que não torna os personagens simples ou previsíveis, mas acrescenta-lhes antecedentes de um contexto familiar ou social que explicariam suas ações.

Nesse sentido, os personagens masculinos são em sua quase totalidade hostis à trajetória de emancipação das personagens femininas, com suas ações ilusórias e depois violentas. O resultado disso são relações frágeis que se rompem, não dando espaço para uma perspectiva feliz. Personagens como Stefano e Nino podem, por exemplo, em um momento se envernizarem com um modelo confiável de homem por meio de gentileza, educação e amizade para conseguirem o que querem das mulheres. À exceção de Enzo e de Alfonso, por exemplo, na Tetralogia, outras figuras masculinas parecem andar em cadeia nesse quesito, embora possuam suas particularidades. Na construção de Ferrante, a atenção é concentrada

realmente no percurso das mulheres, mas não de forma edificante ou didática, isso porque se constitui num caminho atravessado por modelos masculinos que se sobrepõem à possibilidade do nascimento de um novo modelo.

Nem mesmo nós, mulheres, somos alheias à prática da violência, e isso é algo que deve ser dito com veemência. Mas estamos desde sempre tão expostas à violência masculina e fomos tão excluídas dos modos como os homens a exercitaram que talvez somente nós, hoje, possamos encontrar uma maneira não violenta de bani-la para sempre. A não ser que, confundindo emancipação e cooptação, findemos nos entregando também nesse campo à tradição masculina da agressão, do extermínio, da devastação, tomando para nós, ao mesmo tempo, suas justificativas doutas e suas regulamentações filisteias. (FERRANTE, 2020)

Ainda em se tratando das construções das personagens femininas, Ferrante afirma que cada sujeito ficcional (masculino e feminino) apresenta um pouco de quem ela mesma é. Essa relação de representar partes de si mesma em seus personagens converge com a sua própria noção do literário: “a vida interior dos outros é o fruto literário sempre insuficiente (linearidade demais, coesão demais, lógica demais) de uma autoanálise extenuante ajudada por uma imaginação vívida.” (FERRANTE, 2020).

Ferrante filia-se à ideia de que escrever ficção requer a elaboração de um mundo falso, mas que pode entregar mais verdade que a própria realidade. Terminar o livro não é alcançar um resultado promissor, mesmo que ele venha a ter sucesso. Essa concepção podemos encontrar também na recusa de Lila em opinar sobre os livros de Lenu, principalmente os de maior alcance de leitores. Há uma consciência, para Ferrante, do quanto o autor deve ser secundário nesse processo de holofotes e visualizações, tal qual os personagens secundários; por isso, Ferrante se identifica com o poder funcional do livro vermelho da mãe dos Solara, o qual todos temiam; e no fundo sente-se uma senhorinha praticamente invisível em sua individualidade pouco relatada na narrativa.

No relato de Nápoles - mas também no relato de objetos bem mais simples do que Nápoles -, entram em ação todas essas coisas e, geralmente, quem escreve sequer se dá conta. É um contínuo misturar, contaminar até estragar que fabrica um mundo falso, mas que, se bem-sucedido, finda contendo mais verdade do que o verdadeiro: a verdade que está ali, diante dos nossos olhos, mas que nunca vimos. Mas quem escreve realmente nunca sabe se esse resultado foi de fato alcançado. Nem o sucesso traz essa certeza. Aliás, assim que termina o livro, o autor se torna menos consistente do que os personagens secundários. Eu, como autora, se devo dizer a verdade, me sinto como a mãe dos Solara: tem todo o bairro nas mãos com aquele seu livro vermelho de agiota, todavia é uma senhorinha de pouquíssimo destaque. Aparece somente em poucas linhas, incomodada pelo calor, abanando-se. (FERRANTE, 2020).

A ideia do detalhe, da sutileza, dos pequenos gestos ou do personagem secundário na narrativa valem ouro se forem bem explorados na escrita. No primeiro volume de *Em busca do tempo perdido*, Marcel, a partir da memória da ansiedade que sentia ao esperar o beijo que

sua mãe lhe dava antes de dormir, procurava extrair ao máximo desse momento furtivo e sublime para ele quando ainda criança. Já o pai dele, avaliava essas manifestações de carinho como uma espécie de fraqueza ridícula do filho. Em determinados momentos a espera por esse beijo noturno se tornava angustiante a ponto de deixá-lo com aspecto de tristeza que, aos poucos, foi compreendido pelos pais como um “mal involuntário” que lhe dava uma espécie de sensibilidade nervosa.

Ao degustar *madeleines*, Marcel experimentou uma sensação de alegria de poder rememorar e acessar regiões obscuras de sua memória e, não apenas isso, perceber a possibilidade de “pesquisar”, como quem encontrasse de repente um valioso acervo, e a de “criar”, por meio do “imenso edifício das recordações”, a sua verdade, livrando-o da mediocridade contingente da morte.

(...) Já não me sentia medíocre, contingente, mortal. De onde poderia ter vindo essa alegria poderosa? Sentia que estava ligada ao gosto do chá e do biscoito, mas ultrapassava-o infinitamente, não deveria ser da mesma espécie. De onde vinha? Que significaria? Onde apreendê-la? Bebi um segundo gole no qual não achei nada além que no primeiro, um terceiro que me trouxe um tanto menos que o segundo. É tempo de parar, o dom da bebida parece diminuir. É claro que a verdade que eu busco não está nela, mas em mim. Ela a despertou mas não a conhece, podendo só repetir indefinidamente, cada vez com menos força, o mesmo testemunho que não sei interpretar e que desejo ao menos poder lhe pedir novamente e reencontrar intacto, à minha disposição, daqui a pouco para um esclarecimento decisivo. Deponho a xícara e me dirijo ao meu espírito. Cabe a ele encontrar a verdade. Mas de que modo? Incerteza grave, todas as vezes que o espírito sente ultrapassado por si mesmo; quando ele, o pesquisador, é ao mesmo tempo a região que deve pesquisar e onde toda a sua bagagem não lhe servirá para nada. Procurar? Não apenas: criar. Está diante de algo que ainda não existe e que só ele pode tornar real, e depois fazer entrar na sua luz. (PROUST, 2002d, p. 51-52).

Nesse caminho, Marcel refletia sobre o movimento de leitura e o papel do romancista nesse trânsito. Para ele, os personagens interessavam não por serem “reais”, mas por que construídos com intermédio de uma imagem percebida por meio dos sentidos do romancista: “Um ser real, por mais profundamente que simpatizamos com ele, em grande parte só o percebemos através dos sentidos, isto é, permanece opaco para nós, oferece um peso morto que nossa sensibilidade não consegue erguer.” (PROUST, 2002d, p. 80). Desse modo, a grande contribuição do artista era “ter tido a idéia de substituir essas partes impenetráveis à alma por uma quantidade idêntica de partes materiais, isto é, que nossa alma pode assimilar.” (PROUST, 2002d, p. 81). Os acontecimentos na vida real são lentos e, por isso, difíceis de perceber enquanto se vive, por isso o achado do romancista, seria duplicar as emoções, como em sonho que se entende acordado, cuja lembrança pretenderia se conservar em melhor estado que se estivesse dormindo. A sensação de mudança promoveria a síntese desses

acontecimentos e seria acompanhada, e somente percebida, através da leitura e por meio da imaginação, um processo vagaroso e que, para o autor, constituía “a pior das dores”.

Mais adiante, na segunda parte de *À sombra das moças em flor*, o narrador, quando começou a se desinteressar por Gilberte e viajou com sua avó para Balbec, retomou a ideia de que a memória estaria fora de nós, como no caso das *madeleines*, agora referindo-se a brisa chuvosa, ao cheiro de um quarto fechado ou ao odor de uma labareda. Matérias aparentemente insignificantes, passíveis de serem rejeitadas pela inteligência, mas que, para Marcel, constituíam a melhor reserva de um passado, pois quando todas as lágrimas parecem ter secado ainda conseguiam fazê-lo entrar em prantos.

Para Ferrante, esse processo de percepção das mudanças por que sofrem os personagens é também doloroso, mas ocorre de forma mais repentina por meio da *desmarginação*. Assim, apesar dos fenômenos da natureza se apresentarem lentos, eles podem também ser sentidos de maneira abrupta. Isso condiz com a velocidade dos acontecimentos e das mudanças ocorridas durante a metade do século XX e as primeiras décadas do século XXI. Por mais que os grandes acontecimentos já estivessem latentes há muitos anos em suas causas, a percepção das consequências requer uma mente mais imediata para acompanhar a rapidez com que as desilusões hoje operam nos indivíduos. Destarte, uma “verdade” mal chega a querer se estabelecer e já é substituída por “outra”.

A ideia de *frantumaglia* aproxima-se do percurso de construção da verdade elaborada por Proust, por meio da imaginação, dúvidas, sombras, fantasmas, contradições, mudanças e opacas matérias. A personagem Albertine reflete esse procedimento das incertezas diante das façanhas de uma criatura impassível de delineamento sólido. Os contornos das personagens são frágeis e passíveis de esfarelamento. Assim como Albertine, Lila é enigmática, pois consegue metamorfosear-se e ao mesmo tempo permanecer a mesma. Suas múltiplas habilidades a levam para os mais variados caminhos que traça provisoriamente para si, mas que depois acaba abandonando por vontade ou por se sentir forçada.

Proust retoma a aparição de Mefistófeles a Fausto para descrever a sensação de incerteza ao se deparar com o “grupo zoofítico das moças”, conhecidas de seu amigo pintor Elstir, incluindo aquela que mais tarde seria a grande paixão de Marcel, Albertine Simonet. O grupo das moças, na compreensão do narrador, olhava-o com ironia enquanto desejava ser apresentado pelo amigo a ele. A cada vez que encontrava Albertine, esta lhe parecia mais diferente, como que impossível de alcançar seus pensamentos. O sentimento era

desproporcional à percepção dessa mulher, sendo assim “o amor se torna imenso, e nem imaginamos como é reduzido o lugar que a mulher real nele ocupa.” (PROUST, 2002b, p. 647). Como não conhecia Albertine, imaginava inúmeros diálogos interiores com ela assim como uma quantidade infindável de albertines imaginadas. Essa indefinição também é sentida por Lenu com relação à Lila, esta cujas motivações de ações de seu caráter são quase sempre diabólicas, como o “canto da sereia” que, embora não se conheça o conteúdo da música, embora se imagine o risco, não se pode deixar de se encantar.

E depois da primeira aparição, várias são as metamorfoses que Albertine vem a apresentar a Marcel. A ótica inicial é míope, mas isso não quer dizer que ao longo do tempo a criatura irá se apresentar com menos opacidade. Eis o impasse que o narrador se depara ao tentar decifrar esse fantasma ou essa pessoa invisível do qual nada se sabe e que mal se pode vislumbrar:

(...) Assim, só depois de ter reconhecido, não sem hesitações, os erros de ótica do começo, é que podemos alcançar o conhecimento exato de uma criatura, se é que tal conhecimento é possível. Mas não o é; pois, ao passo que se retifica a visão que temos dela, ela mesma, que não é um objetivo inerte, muda por conta própria; julgamos apanhá-la, ela se desloca, e, acreditando vê-la enfim mais claramente, conseguimos aclarar apenas as imagens antigas que havíamos tomado, mas essas imagens não a representam mais. (PROUST, 2002b, p. 658-659).

Outro fantasma que aparece é a imagem da avó de Marcel lendo um livro. Por meio de um olhar fotográfico, o narrador apresenta a revelação da avó já um pouco prejudicada pela doença: “passeando por um livro os olhos um tanto alucinados, uma velha acabada que eu não conhecia.” (PROUST, 2002c, p. 120). Foi a partir de então que Marcel percebeu, por meio de sua querida avó, num turbilhão de imagens moventes oferecidas pela memória, o ser que esconde o seu definhamento que antecede a morte: “o ser novo que cem vezes ao dia ela revestia de uma querida aparência falsa.” (PROUST, 2002c, op. cit.). Não só o definhamento da avó muda a sua percepção, mas também a morte dela, tempos depois, que lhe apresenta uma nova forma de ver o mundo. Marcel, mais adiante, já na transição de seu olhar entre a juventude e a vida adulta, também cita o episódio de intriga entre a Sra. de Villeparisis e o seu sobrinho Sr. de Charlus para arrematar a sua tese acerca da inconstante aparência e da relação entre os seres:

Apesar disso, é preciso lembrar que a opinião que temos uns dos outros, as relações de amizade, de família, não têm nada de fixo a não ser em aparência, e são eternamente mutáveis como o mar. (PROUST, 2002c, p.226)

Ainda em *O caminho de Guermantes* antecipava uma dolorosa constatação que só seria entendida nos dois últimos volumes da obra: “a verdade não precisa ser dita para ser

manifestada” (PROUST, 2002c, p. 59). Essa reflexão surgira a partir de alertas da empregada Françoise, que por conta de sua classe social tivera a sua opinião rejeitada, mas que em seus gestos faciais, como um pequeno movimento nos lábios, já antecipava ao seu patrão verdades que não poderia revelar por meio de palavras. Deste modo, as possibilidades de interpretação já se mostravam nos sinais exteriores, nos fenômenos que ainda não se podia enxergar no momento em que se apresentavam e nas mudanças de atmosfera, como revela o autor.

(...) O fato é que percebi a impossibilidade de saber de modo direto e seguro se Françoise me amava ou detestava. E assim, foi ela a primeira a me dar a idéia de que a pessoa não é, como o acreditara, clara e imóvel diante de nós com suas qualidades, seus defeitos, seus projetos, suas intenções a nosso respeito (como um jardim que se contempla, com todas as suas platibandas, através de uma grade), e sim uma sombra onde jamais podemos penetrar, para qual não existe conhecimento direto, a respeito de quem formamos numerosas crenças com o auxílio de palavras e até mesmo de ações, umas e outras nos dando apenas informações insuficientes e, aliás, contraditórias, uma sombra onde podemos, alternadamente, imaginar, com tanto maior verossimilhança, que brilham o ódio e o amor. (PROUST, 2002c, p. 60).

A placa fotográfica, isto é, o olhar de Marcel, entendia que as percepções que os outros fazem de nós era discrepante, por isso havia a necessidade de uma terceira pessoa que observasse o nosso desenho e nos revelasse algo sobre nós mesmos e sobre quem nos desenhava de tal forma. Desse modo, as formas dos desenhos se modificavam porque a antiga metodologia de vê-los se evanesceu:

O que recordamos de nossa conduta permanece ignorado de nosso vizinho mais próximo; o que esquecemos haver dito, ou mesmo aquilo que nunca dissemos, vai causar hilaridade até em outro planeta, e a idéia de que os outros fazem de nossos feitos e gestos já não se parece com a que nós próprios deles nos fazemos, assim como um desenho a um decalque mal feito e onde, ora a um traço negro corresponderia um espaço vazio, e a um branco um contorno inexplicável. Além do mais, pode ocorrer que o que não foi reproduzido seja um traço irreal que só vemos por complacência, e que, ao contrário, o que nos parece acrescentado nos pertença de verdade, mas de modo tão essencial que nos escapa inteiramente. (PROUST, 2002c, p.228)

A montagem que Lila havia feito em sua fotografia de casamento ilustra bem esse desejo de demonstrar que aquela imagem que fora apresentada dela mesma por outro não lhe convinha mais. Havia uma participação de um terceiro olhar, no caso outro olhar feminino, o de Lenu, que ajudou a construir a imagem que Lila gostaria de fazer (e faz) de si mesma. A discrepância entre a imagem do fotógrafo e a imagem que Lila faz de si mesma chegou a ser abrupta, pois conservava apenas alguns elementos de um todo agora completamente desestruturado pelos recortes. Em outros momentos importantes na obra, a fotografia apareceu como dispositivo de fuga existencial, como quando Lila recortara das fotografias familiares a sua imagem, no intuito de apagar seus vestígios; ou como dispositivo de engano, quando a

foto de Lenu e Tina na revista “Panorama” conduzira seus leitores a um equívoco sobre a verdadeira filha da narradora.

A construção de Lila nos momentos iniciais aponta para uma ambivalência entre ela e Lenu, como se uma representasse o diabo e a outra o anjo. Mas logo esse dualismo desconcerta a mente do leitor que se vê obrigado a aceitar a ideia de que uma não consegue agir sem a outra. O ponto alto dessa necessidade do outro foi quando Lenu voltou a morar em Nápoles e precisou contar com a ajuda de Lila para cuidar de seus filhos. Essa maternidade compartilhada gerava uma nova relação entre as duas, mais madura, porém ainda com a ardência da disputa. O que antes era antagônico e incitava conflitos, momentaneamente, dava uma pausa pela necessidade da convivência como vizinhas e mães em corporativismo.

Já em Proust, o duplo é observável em sua necessidade e até mesmo como um traquejo social. O trecho a seguir evidencia, por meio da descrição da amante de Robert, Rachel, a ideia da conveniência do duplo no ambiente social:

Assim é a sociedade, onde cada criatura é dupla, e onde o indivíduo mais transparente, o de pior fama, nunca será conhecido por um outro a não ser no fundo e sob a proteção de uma concha, de um suave casulo, de uma deliciosa curiosidade natural. (PROUST, 2002c, p. 237)

Mais tarde, e principalmente em *Sodoma e Gomorra*, a ideia do duplo ou da ambivalência vai ser mais desenvolvida concentrando-se especialmente na personalidade e nas ações do Sr. de Charlus, consideradas e depuradas pelo narrador como “inversões sexuais” de um “efeminado” ou um “homem-fêmea”.

Outra ambivalência que se desenvolve posteriormente na obra de Proust é a questão do significado do beijo materno. A necessidade de estar com a sua mãe na infância para suprir a necessidade de receber um beijo de boa noite em seu quarto e a espera ansiosa por esse momento desencadeariam no narrador, posteriormente, na fase adulta, o ciúme por Albertine. Quando a mãe não podia subir ao quarto, o desejo chegava a ser extremo, como se percebe nesse trecho em *Sodoma e Gomorra*, no qual o narrador rememorava essa ansiedade ao comparar com a espera por Albertine, que tardava a chegar ao encontro:

Essa tremenda necessidade de uma criatura, eu aprendera a conhecê-la em Combray a respeito de minha mãe, e até ao ponto de desejar morrer se ela me mandava dizer por Françoise que não poderia subir. (PROUST, 2002e, p. 605).

Desse modo, o prazer de beijar a mulher amada corresponderia quase ao prazer de beijar sua mãe, que poderia significar a necessidade de atender a um desejo infantil de posse do corpo materno. Essa espera trazia à mente do narrador ideias que mais a frente iria

executá-las. O que se destacava nessa etapa era a percepção do quanto a figura de Albertine já era descrita como diabólica em “seus detalhes reais” entrelaçados com “fatos mentirosos”:

Existências dispostas sobre cinco ou seis linhas estratégicas, de maneira que, quando se deseja ver ou conhecer essa mulher, bate-se muito à direita, ou muito à esquerda, ou muito adiante, ou muito atrás, podendo-se ignorar tudo durante meses e anos. Quanto a Albertine, eu sentia que jamais aprenderia alguma coisa, que entre a multiplicidade entremeada de detalhes reais e de fatos mentirosos eu nunca chegaria a me desembaraçar. E que isto seria sempre assim, a menos que a colocasse na prisão (porém, foge-se) até o fim. Naquela noite, essa convicção fez passar através de mim não mais que uma inquietude, mas na qual eu sentia fremir como que uma antecipação de longos sofrimentos. (PROUST, 2002e, p. 606).

As perturbações da memória estavam estritamente ligadas às intermitências do coração, desse modo o narrador encontrava a realidade viva nas lembranças ocasionadas pela memória involuntária. Até mesmo a morte não se tornava inútil nesse jogo de lembranças, visto que, para Marcel, “o morto continua a agir sobre nós”.

Há na obra de Proust, conforme discute Walter Benjamin, uma necessidade de “presentificação” do passado que conduz a uma forma de combate ao envelhecimento. Benjamin (2012) comenta a ideia de Proust do rejuvenescer por meio da *mémoire involontaire*, capaz de enfrentar a força do envelhecer:

(...) Proust logrou a monstruosidade de deixar, em um instante, o mundo inteiro envelhecer em toda uma vida humana. Mas justamente essa concentração na qual se consome, com a velocidade de um relâmpago aquilo que de outra forma murcharia e se extinguiria gradualmente, chama-se rejuvenescimento. À *la recherche du temps perdu* é a tentativa interminável de galvanizar toda uma vida humana com a mais elevada presença de espírito. O procedimento de Proust não é a reflexão, mas a presentificação. Pois ele se encontra permeado pela verdade de que não temos tempo de viver os verdadeiros dramas da existência que nos é destinada. É isso que nos faz envelhecer, e nada mais. As rugas e as dobras do rosto são as inscrições deixadas pelas grandes paixões, pelos vícios, pelos conhecimentos que nos falaram – enquanto nós, os proprietários, não estávamos em casa. (BENJAMIN, 2012, p. 47)

Como vimos anteriormente, a narração de Ferrante também se abastece dessa “presentificação” da memória. Há um esforço de Lenu em fazer Lila durar, mesmo contra a vontade dela. Os fatos são narrados como se estivessem no imediato de acontecer, o que confere uma impressão de que leitor e narrador estão, no presente, acompanhando juntos o desenrolar das ações, as decepções, a duplicidade dos personagens e as marcas do tempo.

Ferrante assume a existência do duplo na personalidade feminina, assim como Proust evidencia em seus personagens em geral, também como uma forma de impulsionar as ações. Esse duplo, esboçado entre Lila e Lenu, remete a uma necessidade constante de fuga do “real estado das coisas”. Não era preciso sair de Nápoles, concluía Lenu já na velhice, para se

entender o mundo; Lila, por exemplo, segundo a narradora, já compreendia tudo isso desde a infância. Não fora necessário para ela sair de sua cidade natal para perceber que as coisas estavam em uma conexão, como uma corrente elétrica. Na atualidade, não há a possibilidade de fixar-se em território bem organizado, há sempre a possibilidade de invasão ou de derramamento de um local sobre o outro:

(...) Escapar definitivamente, para longe da vida que tínhamos experimentado desde o nascimento. Fixar-se em territórios bem organizados, onde realmente tudo isso era possível. E de fato foi o que eu fiz. Mas só para descobrir, nas décadas seguintes, que eu tinha me enganado, que se tratava de uma corrente com anéis cada vez maiores: o bairro remetia à cidade, a cidade, à Itália, a Itália, à Europa, a Europa, a todo o planeta. E hoje vejo assim: não é o bairro que está doente, não é Nápoles, é o globo terrestre, é o universo ou os universos. E a habilidade consiste em ocultar e esconder para si o real estado das coisas. (HFF, p. 18)

A escrita feminina, para Ferrante, ainda está para acontecer, visto que os modelos, a gramática, o léxico ainda é dominado pela pretenciosa ideia de literatura universal, nesse universo formado quase que exclusivamente por homens. Ela surgirá um dia em meio às rachaduras ou à porosidade das margens, tal como o processo da *desmarginação*, para usarmos o vocabulário da autora. O método de Ferrante é o da reflexão que pode partir da síntese para a análise ou vice-versa, visto que a história das mulheres não se apresenta de forma linear. As ferramentas que elas utilizam para escrever ainda são fabricadas pelo modo masculino de conceber o mundo. Isso não quer dizer, no entanto, que seja impossível uma expressão feminina dentro do texto, porém há de se entender, na ótica que Ferrante parece nos conduzir, que é preciso criar um novo modelo de cidade, um novo modelo de mulher (tal como Lila o faz ao reelaborar a sua imagem no painel da loja) e uma nova perspectiva de amizade feminina, principalmente com a mãe, que guie esse novo caminho.

Dentre essas elaborações de sínteses de Ferrante, podemos observar a boneca como um elemento de grande destaque na Tetralogia Napolitana, principalmente porque ela abre ciclos simbólicos para o que se entende como feminino. Nesse intuito, nosso próximo capítulo será dedicado a esse exame da boneca como objeto de estudo para o relacionamento entre mãe e filha.

5 COMO AS MÃES BRINCAM COM AS BONECAS: PERCEPÇÕES E PERFORMANCES DO FEMININO

Examinei as duas bonecas com cuidado, senti seu cheiro de mofo, coloquei-as contra o dorso de meus livros. Ao constatar que eram pobres e feias, fiquei confusa. Diferentemente do que ocorre nos romances, a vida verdadeira, depois que passou, tende não para a clareza, mas para a obscuridade. (HMP, p. 475-476).

As bonecas na obra de Ferrante desempenham um capítulo à parte no que concerne à sua produção como um todo. As referências a esse elemento do universo infantil são marcantes. Em *A filha perdida* (2006), encontramos a personagem Leda, uma professora universitária que vai passar as férias no litoral e que estranhamente furta uma boneca de uma criança, deixando-a em mal estado de saúde. Em *Uma noite na praia* (2007), livro aparentemente destinado ao público infantil, encontramos a saga de uma boneca perdida (ou esquecida) na praia numa trajetória que se assemelha a do personagem Soldadinho de Chumbo e a da pequena vendedora de fósforos, de Christian Andersen. Além dessas obras, temos a presença do episódio das bonecas que abre a Tetralogia Napolitana, em *A amiga genial*, e o suposto fechamento da obra no qual as bonecas reaparecem velhas e feias.

Neste capítulo propomos uma análise do significado das bonecas em obras de Ferrante e em outras, tais como o texto teatral *Casa de bonecas* (1879) de Henrik Ibsen e o romance *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë, em que as personagens já refletiam sobre o seu papel feminino. Situamos as discussões de Ferrante no que concerne à Segunda Onda Feminista, em que os debates, principalmente promovidos por Betty Friedan, giravam em torno do papel da mulher enquanto mãe e dona de casa. Entendemos que Ferrante constrói personagens que trazem à tona novamente para a contemporaneidade essa questão ainda não resolvida, por meio de um detalhamento psicológico amparado pela percepção da *performance* do brincar com as bonecas.

5.1 A odisséia das bonecas na produção ferrantiana

A odisséia das bonecas inicia-se na obra *A filha perdida* e vai até uma aparente restituição no quarto volume da saga *A amiga genial*. Em *A filha perdida*, encontramos, a

começar pelo título original *La figlia oscura*, a ideia de abertura de questões familiares difíceis ou impossíveis de se resolverem. A palavra italiana *oscura* provém do latim *obscurus*, o que nos remete ao obscurantismo e ao mistério que permeiam essa narrativa. Em geral, diz-se que as mães dão à luz aos filhos, mas esse título, em que encontramos uma adjetivação inesperada, contraditoriamente traz a ideia de falta de luz, de clareza. Além dessa palavra, uma frase, logo no primeiro capítulo, já coloca o leitor nessa zona de desconforto: “As coisas mais difíceis de falar são as que nós mesmos não conseguimos entender.” (FP, p. 6).

A narradora, desse modo, já depõe que nem ela mesma sabe o que se passou de fato em sua vida. A própria Ferrante afirma que esse livro, dentre as suas produções, é o que ela menos conseguiu entender, porque ainda lhe traz inquietações. No início da narrativa, a narradora-personagem Leda já se encontrava instável ao relembrar o medo e a ansiedade causados por sua mãe quanto aos perigos do mar “Leda, você nunca deve entrar no mar se vir a bandeira vermelha, pois significa que o mar está muito agitado e que pode se afogar” (FP, p. 5).

Logo após contar-nos o motivo de sua batida de carro, – que ela afirmava ter sido por conta de um gesto sem sentido, o qual decidiu não contar a ninguém – Leda fala da mudança das filhas para Toronto, onde o pai delas vivia e trabalhava há anos, e do constrangedor sentimento de alívio de, até que enfim, ter posto de fato as filhas Bianca e Marta no mundo. As preocupações de mãe pareciam haver cessado, enfim “a casa estava arrumada”, e só precisava ligar para elas uma vez por dia para tratar de assuntos corriqueiros e apressados. A sensação que Leda estabelecia com as filhas era de estar em um cinema atuando ao telefone por meios de frases falsas, mas essa nova relação lhe dava alívio: “Senti-me milagrosamente desvinculada, como se um trabalho difícil, enfim concluído, não fosse mais um peso sobre os meus ombros.” (FP, p.11).

No entanto essa sensação de alívio, de restabelecimento da vida e até mesmo da juventude é, por vezes, quebrada pela lembrança da hostilidade de sua mãe. Desse modo, o passado vai perfurando o presente, este que parecia a parcela da vida mais estável de Leda. O cheiro das férias e da infância, o ruído da casca de pinha se quebrando nos dentes de sua mãe são gatilhos que trazem à tona a Leda criança e tímida, ofuscada pelo imperialismo da genitora. O caminho do pinheiral que antecede a chegada à praia e a lembrança materna são os primeiros labirintos que Leda encontra. Logo adiante, depara-se com o mais importante deles: a jovem mãe e a sua pequena filha na praia. Aquela dupla passa a ser uma espécie de obsessão para Leda, que transforma os seus dias em um curioso observatório da vida dessas

figuras femininas. Além delas, há também uma boneca a qual a criança carrega como se fosse um bebê de colo.

Essa boneca representa a conjunção da relação harmoniosa e de cumplicidade entre mãe e filha: ambas brincam com ela, dedicam-lhe cuidados especiais e parecem felizes com esse cuidar:

Uma vez eu as vi brincarem juntas com a boneca. Divertiam-se muito: vestiam-na, despiam-na, fingiam untá-la de protetor solar, davam-lhe banho dentro do baldinho verde, secavam-na com a toalha, esfregando-a para que não ficasse com frio, apertavam-na no peito como se a estivessem amamentando ou entupiam-na de papinhas de areia, mantinham-na ao sol ao lado delas, deitada na mesma toalha das duas. A moça, já bonita por natureza, distinguia-se com aquele seu jeito de ser mãe; parecia não querer nada mais além da menina. (FP, p. 19).

Esse “jeito de ser mãe” diferia da forma como Leda criara suas filhas. A experiência com a maternidade não lhe trouxera essa ideia de fusão de corpos. Essa coligação se apresentava para a narradora também como uma confusão de nomes: no início ela não sabia se era a mãe ou a filha que se chamava Nina, Ninù ou Ninè; depois, chegou a confundir os nomes da menina e da boneca, e, por fim, entendeu que a menina se chamava Elena, a jovem mãe, Nina, e a boneca Nani, Nile ou Nena. Essa confusão de nomes e até mesmo o espelhamento das palavras “Nina” e “Nani” reforçam o amálgama entre as personagens da narrativa.

A inveja declarada que Leda sentia da relação entre mãe e filha se expressa também pela relativização do dialeto. Enquanto o de Elena parecia doce e de cadência agradável, lembrava-se do dialeto infeliz e de cadência lesionada de sua própria mãe: “(...) como eu me envergonhava de ter saído da barriga de alguém tão infeliz” (FP, p. 30).

As vozes que mãe e filha impunham à boneca, como um fantoche delas mesmas, traziam um enorme desconforto à Leda, pois faziam parte de uma imaginação que provavelmente ela não havia experimentado na infância com sua mãe ou até mesmo com as suas filhas. O tom falseado das vozes de Elena e Nina desencadearam um sintoma, semelhante a uma fisgada, tal qual ocorre na *desmarginação* que ela experimentaria em outros momentos da narrativa. A tentativa de encontrar o tom adequado da *performance* feminina, em diferentes condições, por meio da boneca, incomodava intensamente Leda enquanto expectadora ressentida de uma história não vivida.

Eu encarava a menina no seu vaivém e não sabia o que havia de errado, talvez a brincadeira com a água ou o prazer ostentado por Nina ao sol. Ou as vozes, sim, sobretudo as vozes que mãe e filha atribuíam à boneca. Uma hora faziam a voz alternadamente, depois juntas, sobrepondo o tom infantil falso da adulta e o tom

adulto falso da criança. Imaginavam que fosse uma única voz saindo da mesma garganta de uma coisa que, na verdade, era muda. Mas era evidente que eu não conseguia entrar na ilusão delas, sentia por aquela voz dupla uma repulsa cada vez maior. Claro, eu, a uma certa distância, não tinha nada a ver com a encenação, podia acompanhar a brincadeira ou ignorá-la, era apenas um passatempo. Mas me sentia desconfortável como se estivesse diante de algo malfeito, como se parte de mim exigisse intensamente que elas se decidissem e dessem à boneca uma voz estável, constante, a da mãe ou a da filha, chega de fingir que eram a mesma coisa.

Foi como o que acontece com uma fisgada leve quando, de tanto se pensar nela, acaba se tornando uma dor insuportável. Comecei a me sentir exasperada. A certa altura, tive vontade de me levantar, seguir uma linha oblíqua até a espreguiçadeira onde elas brincavam, parar e dizer chega, vocês não sabem brincar, acabem com isso. (...) (FP, p. 24 -25)

Apesar de ser um objeto inanimado, a boneca aparece nessa obra, segundo Pinto (2020), como uma figura que age intensamente na vida das personagens. Reinterpretando as ideias de Irigaray, a autora enfatiza que o jogo com a boneca funciona como um meio de identificação da filha com a mãe com o objetivo de compensar a passividade com a atividade. No entanto, na visão da pesquisadora, Ferrante amplia a leitura psicanalista feminista ao colocar a boneca enquanto objeto tanto de repulsão quanto de atração.

Na leitura dessa obra percebemos que a boneca representa a ilusão do duplo e uma suposta estabilidade entre mãe e filha. A boneca bem cuidada, cheia de amor e de bons modos apresenta uma encenação do socialmente aceitável para o feminino. Nina, como descrita em alguns momentos pela narradora, parecia uma boneca em sua aparente perfeição e resignação diante dos problemas que enfrentava, sobretudo por pertencer a uma família camorrista. No entanto, “ser boneca” para Nina não era necessariamente uma submissão, mas uma forma de resistência por meio da encenação e do tom falseado de sua voz.

Sobre a linguagem, Jonathan Culler (1999) afirma que ela é performativa, pois não apenas transmite informações, mas realiza atos por meio de repetições de práticas discursivas. Ao contextualizar o pensamento de Judith Butler, afirma que o sujeito é aquele que recebe a tarefa da repetição, mas isso não quer dizer que ele realizará a tarefa de acordo com uma determinada expectativa, visto que nunca segue à risca as normas ou as ideias de gênero, existindo assim várias possibilidades de resistência e subversão.

Desse modo, entendemos que até mesmo o ato de uma mãe passar a sua boneca para a sua filha, aceitando um ritual social que se conserva, não condensará expectativas imóveis. As aparências performativas podem ser repetidas, mas também podem redimensionar um passado. Um mesmo objeto, como um brinquedo em que se dá banho, troca a roupinha e coloca para dormir, pode trazer à tona sentimentos radicais como a consciência de uma

ruptura com os antigos modos de ser instituídos culturalmente para o feminino. Leda é uma personagem que enxerga as fraturas de seu passado a partir da reflexão da maternidade performática de Nina. Leda é, ao mesmo tempo, uma produtora e expectadora das rupturas, no sentido de que rompe com ideias da mística feminina, como quando abandona as suas filhas por três anos para se dedicar a si mesma, e ainda espera o momento em que a performance de boa mãe de Nina desmorone.

Ferrante, com esse livro, traz questionamentos complexos para a mulher moderna: Quando é que a maternidade acaba? É possível, de fato, deixar de ser mãe? O que acontece com a mãe que abandona os filhos?

Quando o marido de Nina aparece na história, a estabilidade das aparências entra em *frantumaglia* e Leda passa a ver as três figuras mais de perto, agora sem a ilusão do fantoche delas mesmas:

(...) Pareceu-me menos bonita, não tão jovem, a depilação da virilha estava malfeita, a menina que ela segurava no colo tinha um olho irritado e muito vermelho e a testa cheia de brotoejas, a boneca era feia e estava suja. (FP, p.31)

Depois disso, um desaparecimento leva a outro, como se fossem acontecimentos encadeados. Primeiro, Elena desaparece na praia, o que suscita mais uma recordação da infância de Leda que, quando menina, também vivia se perdendo nos lugares; segundo, recorda que seu real medo da infância era o de que sua mãe desaparecesse; terceiro, rememora que ela mesma já perdera sua filha Bianca; quarto, encontra Elena chorando na praia não porque tinha se perdido de sua mãe, mas porque havia perdido a sua boneca. Desgastada por suas recordações, Leda furta a boneca de Elena causando um grande mal-estar à menina. A atitude é estranha para uma mulher de quase cinquenta anos, mas a narradora justifica: “(...) Uma reação infantil, nada de especial, nós nunca crescemos de fato”. (FP, p. 55).

O furto da boneca a faz recordar que na sua infância também havia tido uma boneca e que, ao contrário de Elena, nunca a perdera. Sua mãe não gostava da boneca e nem dos cuidados que a filha dispunha ao brincar. Quando cresceu e teve suas filhas, Leda tentou ser uma boa mãe, fantasiando ser até mesmo a boneca de sua filha Bianca, deixando-a brincar com o seu corpo, o que sua própria mãe nunca havia deixado que fizesse. No entanto, Leda sentia-se infeliz com as atribuições maternas que lhe roubavam a própria existência para além da maternidade. No intuito de aplacar o ciúme de Bianca com relação à filha mais nova, Marta, Leda chegou a presentear aquela com sua boneca da infância, Mina. Contudo, Bianca não gostara da boneca de Leda, preferindo dar atenção a outro brinquedo menos atraente.

Certa vez, Leda encontrou Bianca sentada em cima da boneca de forma displicente e a empurrou com força. Ao examinar Mina, percebeu que ela estava toda danificada de marca-texto, e, chateada pelo tratamento de desprezo com que Bianca aos três anos impunha à maior recordação de sua infância, acabou jogando o brinquedo pela janela. Na ocasião, como relatara, sentiu um enorme prazer de ver a boneca sendo trucidada pelos carros que passavam. A filha, juntamente com a mãe, desfrutara desse frio prazer de destruir o corpo daquela boneca que ela não amava.

É possível perceber em Leda uma obsessão pela comparação, pelo modelo de boneca que não se pode ser. Antes, costumava comparar as suas filhas com as de outras mulheres, depois passou a se comparar com outros modelos de mães. Em geral, as comparações levam a grandes frustrações. Leda sentia um misto de simpatia e antipatia por suas filhas e isso lhe desencadeava rompantes de culpas. Incitava até mesmo competição entre as garotas, tratando uma como filha e a outra como enteada. Só mesmo o realismo de Ferrante para tratar da crueldade materna com tamanha honestidade a partir da exposição de gestos aparentemente banais de suas personagens. Foi por isso que Leda furtara a boneca de Elena: para desestabilizar o amor, o vínculo de uma maternidade serena do qual ela sentia inveja. A boneca era uma testemunha incômoda dessa relação, por isso era necessário mantê-la em cativeiro para afastar ou controlar as recordações dolorosas.

Cada boneca é como uma filha perdida, uma infância desejosa de afeto, uma sombra de menina do passado que ansiava por tornar-se uma mulher no futuro. A boneca com sua potência erótica aponta para o desejo da filha de acariciar o corpo materno, senti-lo para sempre junto de si. Encarar uma boneca na vida adulta é o mesmo que abrir um manancial de expectativas frustradas, de vidas ensaiadas, de belezas e de modelos que se perderam na imaginação e na desordem do tempo imperfeito. Quando na Tetralogia Lenu recebe as bonecas de sua infância na fase adulta, ela percebe o quanto eram feias e agora corroídas pelo mofo. As bonecas trazem a sensação do tempo decorrido e de um tempo que não pode mais ser restituído.

Percorrendo a odisseia da boneca, em *Uma noite na praia* Ferrante não foge ao seu estilo de iniciar a história *in media res*; logo no início, a protagonista já se apresenta e em seguida se coloca como a boneca de uma menina que a pretere por conta de um gato chamado Minu. A boneca se vê diante do desamparo e não sabe o que fazer. Novamente também, como é de costume, encontramos uma visão pessimista com relação aos personagens masculinos da história: seja o pai que oferece o gato (suposto antagonista), seja o irmão de Mati que enterra

a boneca na praia, seja o Salva-Vidas Malvado da Noite que é a encarnação do próprio Bicho-Papão, seja o Grande Garfo com seus dentes de ferro assustadores. No entanto, perto de Mati, a boneca sentia-se forte e segura para enfrentar até mesmo os ataques assediosos dos garotos:

Enquanto eu estava com Mati, era só falar com qualquer coisa, qualquer animal, e todos me respondiam de maneira clara e compreensível. Se pessoas, bichos e objetos se comportavam mal, dávamos logo uns berros, e eles paravam. Até mesmo quando os garotos queriam nos bater, nos beijar, ver nossa calcinha ou fazer xixi nos nossos pés com seus piu-piuzinhos, no fim éramos sempre nós que vencíamos.

Mas e agora?

Sem Mati não sei o que fazer. (NP, p.22)

A boneca de Mati de início não apresenta o seu nome e logo que a família vai embora se depara com a perda de sentidos. Sua pele já queimava por conta do sol escaldante, não conseguia mais ver Mati por conta da areia que cobria a visão e não conseguia mais ser ouvida, pois sua mãe agora só tinha interesse pelo gato.

Há também nessa obra o recorrente medo do abandono materno presente nas obras de Ferrante, principalmente na infância em que as vulnerabilidades da filha estão mais à flor da pele. Verifica-se o performativo de cuidados que Mati aprendera com a mãe e que repete com a boneca, como no trecho:

Sinto a umidade no ar, vou ficar resfriada. Mati sempre me diz: “Se você ficar resfriada vai ter febre.” Repete exatamente o que a mãe diz para ela. Porque Mati e eu também somos mãe e filha.

Por isso, é impossível que ela tenha me esquecido. Assim que perceber que eu fiquei na praia, com certeza virá me buscar. Talvez isso seja só uma brincadeira que ela inventou para me assustar. (NP, p.12)

Quando falamos em atos performativos, aqui dialogamos também com a problemática sobre gênero e corpo discutida por Judith Butler com relação à construção da identidade feminina. Butler (2010, p. 164) chega a uma consideração de que o “gênero” seria uma espécie de ação cultural/social carente de um novo vocabulário, enquanto isso “sexo” traz em si “marcas de gênero” e é visto como uma categoria politicamente situada, “naturalizada, mas não natural”.

O gênero não deve ser construído como uma identidade estável ou um *locus* de ação do qual decorrem vários atos; em vez disso, o gênero é uma identidade tenuemente constituída no tempo, instituído num espaço externo por meio de uma repetição estilizada de atos. O efeito do gênero se produz pela estilização do corpo e deve ser entendido, conseqüentemente, como a forma corriqueira pela qual os gestos, movimentos e estilos corporais de vários tipos constituem a ilusão de um eu permanentemente marcado pelo gênero (BUTLER, 2010, p. 200).

Admite, portanto, a existência das repetições, mas não a ilusão de uma limitação desses atos, gestos e atuações. Esses performativos, combinados, expressam “*fabricações*

manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos”. (BUTLER, 2010, *grifo da autora*, p. 194.). Sendo assim, se a verdade interna do gênero vem a ser uma manufatura e se o “gênero verdadeiro” é tão somente uma fantasia inscrita na superfície dos corpos, então, conclui Butler, os gêneros não podem ser classificados como verdadeiros ou falsos, mas sim uma produção de efeitos de verdade dentro de um discurso sobre a uma ideia de identidade “primária e estável”.

A construção da identidade feminina da boneca trata-se de um autorresgate. O Salva-Vidas tenta literalmente roubar as palavras de dentro da boca da boneca. Nesse momento, a personagem é salva pelo Nome que chama a si mesmo de “Celina”, trazendo a lume parte da identidade fragmentada pela areia e pela sensação de abandono. A palavra “Celina” é amaldiçoada e diminuída pela cantiga do Salva-Vidas “Arde Celina/ Feia menina” (NP, p.18). Não só a boneca perde o seu Nome, ou seja, o seu significante e significado, mas também o Salva-Vidas que, ao invés de salvar, age de forma contraditória roubando vidas e colocando-as na fogueira.

A interpretação de Pinto (2020) sobre essa passagem é a de que há uma antropomorfização da palavra que, quando retirada por um objeto fálico do Salva-Vidas, pode ser compreendida como vítima de uma violência sexual. A autora, por meio da fusão entre os pensamentos de Irigaray, Deleuze & Guatarri, e Haraway, também identifica a boneca como portadora de uma feminilidade dúbia que flutua entre o humano e o pós-humano:

L’idea della bambola come simbolo materico della rottura del confine tra femminilità e mostruosità viene qui radicalizzata e rovesciata. La bambola ora è un oggetto che materializza una zona di frontiera posta tra umano e non-umano. Abbiamo precedentemente visto come l’idea di una femminilità “morfologicamente dubbia”²⁶⁴, che si sottrae alla fissità dello sguardo fallocentrico, riecheggi la filosofia di Irigaray e il dibattito femminista sull’abiezione e il mostruoso, ma qui richiama anche il “corpo senza organi” di Gilles Deleuze e Félix Guattari, motivo per cui nel testo di Ferrante la bambola assomiglia più al cyborg harawayano(...) (PINTO, 2020, posição 114-115)

Essa história de Ferrante nos remete ainda a duas histórias infantis bastante melancólicas e que também retratam o sofrimento do abandono: *O Soldadinho de Chumbo* (1838) e *A pequena vendedora de fósforos* (1845), ambas de Hans Christian Andersen. A trajetória de Celina pode ser comparada a algumas aventuras do Soldadinho de Chumbo, tais como: se perder de seus donos, arder na fogueira e depois parar na água (a boneca no mar e o soldadinho no rio). Com relação ao conto *A pequena vendedora de fósforos*, encontramos a sensação de delírio diante da chama ardente: Celina, inicialmente, chega a simpatizar com o Fogo, este que, depois, revela-se também malvado. Enquanto a menina acendia os fósforos

para se aquecer contra o frio, chegando a imaginar ver diante de si sua querida avó já falecida, Celina, em *Uma noite na praia*, delira ao sonhar com a caminha fresca de sua mãe.

A boneca, depois que vai parar no mar, é capturada por um Anzol que lhe rouba os léxicos deixando para Celina o tempo de guardar a última palavra que lhe sobrara: “mamãe”. Interessante ressaltar o fato dessa palavra normalmente ser uma das primeiras que os seres humanos aprendem e uma das mais urgentes que se exprime durante sensações de extremo perigo ou ainda nos momentos finais da vida. Na obra *A hora da estrela* (1977) de Clarice Lispector, por exemplo, a personagem Macabéa, quando atropelada, termina a sua trajetória numa posição fetal, remetendo talvez a uma necessidade de carinho que provavelmente só tenha conhecido na barriga de sua mãe, a qual perdera ainda muito cedo.

Diferente dessas histórias de Andersen, Celina tem um final feliz ao ser salva pelo Animal Escuro, o gato Minu, que atravessa o pinheiral às pressas até a casa de Mati devolvendo a boneca à sua dona que chorava inconsolavelmente. Quando reencontra a menina, a boneca é chamada pelo seu nome e recupera a sua identidade. Apresenta-se ao gato e elogia o nome dele: “Estou tão feliz de ter reencontrado meu Nome que consigo ficar contente até com o dele.” (NP, p. 38).

As bonecas sintetizam e performam as ações humanas, principalmente as relacionadas ao universo que se quer construir como feminino. Mais que isso, as bonecas são objetos em que as personagens descarregam seus sonhos, suas perspectivas diante da fantasia do que seria um mundo imediatista e adulto, suas vontades por meios de imperativos dirigidos a elas, como mães tiranas de bonecas obedientes e amigáveis. Em *A amiga genial*, as bonecas também espelham os sentimentos mais profundos, os medos, as inseguranças diante de um mundo ao qual ainda não se compreende:

Os pequenos não sabem o significado do ontem, do anteontem, nem de amanhã, tudo é isto, agora: a rua é esta, o portão é este, as escadas são estas, esta é a mamãe, este é o papai, este é o dia, esta, a noite. Eu era pequena e, no fim das contas, minha boneca sabia mais que eu. Eu falava com ela, ela, comigo. Tinha uma cara de celuloide com cabelos de celuloide e olhos de celuloide. Usava um vestidinho azul que minha mãe costurara num raro momento feliz e era linda. Já a boneca de Lila tinha um corpo de pano amarelado, cheio de serragem, e me parecia feia e suja. As duas se espreitavam, se mediam, estavam prontas a fugir de nossos braços se vissem um temporal, se trovejasse, se alguém maior e mais forte e de dentes afiados as quisesse agarrar. (AG, p. 22).

Simone de Beauvoir (2016), ao tratar da infância, em seu livro *O segundo sexo*, dá uma atenção especial à boneca, primeiramente, comparando-a ao pênis para, depois, chegar a uma reflexão mais profunda. O pênis, anatomicamente separado do corpo, apresenta-se como

um brinquedo, um tipo de boneca. É o objeto que as meninas podem pôr nas suas mãos, acariciar e contemplar, atuando como um papel de *alter ego*. A filósofa destaca que a boneca também é chamada de *poupée*, isto é uma atadura que se envolve em um dedo ferido. Pode ser um boneco com cara humana, um pedaço de pau ou um sabugo de milho que cumprem a missão de substituir o duplo, ou seja, o pênis.

A boneca representa, assim, duplamente um corpo em sua totalidade, mas, ao mesmo tempo, uma coisa passiva, manipulável. Ela é elogiada ou censurada, pode ser feia ou bonita. A grande diferença entre o pênis e a boneca é a relação que se estabelece:

Ao passo que o menino procura a si próprio no pênis enquanto sujeito autônomo, a menina embala sua boneca e enfeita-a como aspira a ser enfeitada e embalada; inversamente ela pensa a si mesma como uma maravilhosa boneca. (BEAUVOIR, 2016, p. 23).

Enquanto o menino exerce a sua autonomia, a menina desempenha a passividade. Mas isso não se trata de um dado biológico, adverte Beauvoir (2016), mas um destino imposto por seus educadores e pela sociedade. Desse modo, a menina é tratada como uma boneca viva, sem liberdades, destituída de multiplicidade de recursos para se firmar como sujeito.

Tal visão é apresentada também como elemento de comparação e idealização na obra de Proust, *O caminho de Guermantes*, quando Marcel recebe uma carta da Sra. de Stermaria antes da chegada de Albertine. O narrador mostra que a existência é uma série de contínuas frustrações ao contrapor a imaginação com o que ele considera a realidade. Nesse seu pensamento, vê a mulher como uma boneca que ele mesmo cria no interior de sua imaginação e que há uma forte pretensão do homem em aproximá-la do seu objeto de desejo. Lamenta-se por não ter permanecido, desde sua juventude até a maturidade, bastante sábio para possuir a sua coleção de mulheres “como se tem binóculos antigos, nunca suficientemente numerosos por trás da vitrine, onde sempre um lugar vazio espera um binóculo novo e mais raro.” (PROUST, 2002b, p. 295). A brincadeira do homem aristocrata e patriarcal com essa boneca idealizada e sonhada corresponde aos seus desejos mais profundos:

Da Sra. de Stermaria, ou seja, para mim, mais que a Sra. de Stermaria real, daquela que eu havia pensado o dia inteiro antes da chegada de Albertine. É esse o terrível engano do amor, que nos faz brincar com uma mulher não do mundo exterior, mas com uma boneca no interior do nosso cérebro, a única, aliás, que podemos ter sempre à nossa disposição, a única que possuiremos, que o arbítrio da lembrança, quase tão absoluto quanto o da imaginação, pode também ter feito diferente da mulher real como da Balbec real fora para mim a Balbec sonhada; criação fictícia à qual, pouco a pouco, para nosso sofrimento, forçaremos a mulher real a se assemelhar. (PROUST, 2002c, p. 310)

Quando Lila joga a boneca de Lenu no porão, ela está tentando negar o ciclo vicioso do destino das mulheres. Como um rito de passagem ou processo de iniciação, Lila conduz a amiga a um mundo de aventuras, perigos e mistérios. Descer ao porão de dom Achille é libertar-se do medo, é liberar a boneca, despir-se da alienação de seus corpos femininos, das manipulações impostas pelo patriarcalismo.

Para Lila, brincar de boneca não se trata de uma brincadeira passiva ou tranquila. Quando ela joga a boneca de Lenu no porão, transforma a brincadeira em algo sério, pois ensinaria uma ação real e perigosa: salvar as bonecas que estavam no território inimigo. Com essa atitude arriscada, Lila, como uma mentora, eleva o nível da brincadeira e da *performance* do feminino, obrigando Lenu a sair de sua zona de conforto infantil para agir e enfrentar os desafios, preparando-a para uma vida adulta. Outra atitude que impulsiona esse pensamento é a compra do livro *Mulherzinhas*. Geralmente, na infância, lê-se por entretenimento, mas Lila transforma novamente o lúdico em seriedade e preparo para a vida adulta quando afirma que escrever um livro poderia torná-las ricas.

A troca das bonecas configura-se como um gesto que muda completamente a relação entre as duas. Logo após a permuta, Lila lança Tina, a boneca de Lenu, no porão do temido dom Achille. O gesto é copiado por Lenu, que dali em diante passa a competir com Lila o tempo inteiro. A perda da boneca causa em Lenu um sentimento de profunda tristeza, a ponto de fazê-la cair em uma febre, de perceber o mundo ao seu redor de modo disforme. Lila faz Lenu acreditar que dom Achille havia roubado as bonecas, o que já mostrava, desde cedo, um caráter duvidoso, hábil e manipulador. Era fácil para Lenu acreditar no que Lila dizia “Foi dom Achille quem as roubou e enfiou na bolsa preta” (AG, p. 49), pois sentia muita admiração e, ao mesmo tempo, medo da amiga, principalmente receio de perdê-la, assim como acontecera com sua boneca. O estado de tristeza de Lenu só desaparece quando ela se torna adolescente. O episódio da boneca foi tão profundo que até mesmo a declaração de amor que Nino lhe fizera, ainda na infância, não lhe causou comoção:

Mas evidentemente ele me fez a declaração no momento errado. Não podia saber quanto eu me sentia perdida, a angústia que me dava o desaparecimento de Tina, como me consumia o esforço de estar sempre atrás de Lila, a que ponto me sufocava o espaço restrito do pátio, dos prédios, do bairro. (AG, p. 51)

As bonecas marcam na cultura ocidental o período da infância, e o esquecimento das bonecas marcam o início da adolescência. Na América Latina, em especial no Brasil, por exemplo, é comum nos rituais de apresentação das moças abastadas à sociedade, durante o baile de debutante, a troca da boneca pelo salto alto, como marca de uma iniciação à vida

adulta. A “recém-mulher” passa a ser encarada pela sociedade com mais seriedade e há, em alguns casos, uma subentendida permissão para começar a namorar. A gerência do corpo da filha fica sob a responsabilidade do pai, o primeiro a dançar a valsa ritualística, que depois dá autorização para que os demais convidados dançam com a sua filha.

As performances relacionadas às bonecas na obra de Ferrante não estão ancoradas somente na infância. Mulheres adultas, como as personagens Leda, Lenu e Lila, aparecem manipulando esses brinquedos e rememorando seus significados simbólicos desde a infância até a maturidade/velhice. As bonecas, assim, atravessam as gerações, são moldadas por elas, mas também as moldam. As funções da boneca ainda aparecem de forma mais profunda na relação com o *alter ego* da mãe, como explica Beauvoir

A boneca não é somente seu duplo: é também seu filho, funções que não se excluem porque a criança verdadeira é também para a mãe um *alter ego*; quando ralha, pune e depois consola a boneca, ela se defende contra a mãe e ao mesmo tempo assume a dignidade da mãe: resume os dois elementos do casal; faz confidências à boneca, educa-a, afirma sobre ela sua autoridade soberana, por vezes mesmo arrancando-lhe os braços, bate nela, tortura-a: isso significa que realiza através dela a experiência da afirmação subjetiva e da alienação. (BEAUVOIR, 2016, p.27)

Constanza Barchiesi (2018) faz uma análise sobre a relação entre as bonecas na Tetralogia Napolitana e a ideia clássica dos *penates*. As bonecas reaparecem no final do quarto volume, atravessando tempo e espaço, como se fossem a representação de algum legado de Lila. Os *penates* na Roma Antiga eram espíritos dos antepassados que protegiam a casa e que foram trazidos de Troia pelo herói mítico, Eneias, príncipe dessa cidade e ancestral de Roma. Essas divindades eram responsáveis pela ligação entre o público e o privado: os *penates* remetem tanto à família e ao lar quanto à nação. No *Dicionário de Mitologia* de Bernadette Siqueira Abrão e Mirtes Ugeda Coscodai encontramos a seguinte definição:

PENATES- Divindades romanas protetoras do lar. Seu nome deriva de *pnus* (despensa, em latim). Velavam sobretudo pela conservação dos alimentos sólidos e das bebidas. Intimamente relacionados com a vida familiar, participavam das alegrias e tristezas do lar. Eram venerados juntos à lareira doméstica, ao lado de Vesta, que também protegia a família. Durante as refeições, suas imagens, sempre em número de duas, eram colocadas entre os pratos e recebiam as primícias dos alimentos. Os Penates também protegiam o Estado, sob o nome de *Dii Penates Publici* (Deuses Penates Públicos). Nessa atribuição, eram cultuados no templo de Vesta pelo Sumo Sacerdote da deusa. (ABRÃO & COSCODAI, 2000, p. 238)

Assim como os *penates*, como Barchiesi (2018) afirma, as bonecas que Lila entrega a Lenu na velhice são objetos que não falam, mas que trazem de volta as memórias e o legado da amizade entre as duas, recuperando também a expressão de Nápoles. Outra camada de significado que a pesquisadora apresenta em sua tese é a relação das bonecas com as duas

estatuetas de Ariadne. Referência explícita na obra de Ferrante, o mito de Ariadne, descrito por Graves, nos conta que essa mulher era representada por duas estatuetas. As bonecas, nesse pensamento, assim como as estatuetas da deusa de Creta, também representariam as personagens que as possuíam.

5.2 Representatividade da boneca na Tetralogia Napolitana

A relação entre mulheres e bonecas já foi discutida em obras anteriores. Uma das autoras que Ferrante cita em entrevista é Charlotte Brontë, mais precisamente a obra *Jane Eyre* (1847), um dos seus romances mais lidos. Vale a pena ressaltar que Charlotte teve cinco irmãos, dentre os quais Emily (autora de *O morro dos ventos uivantes*, 1847) e Anne (autora de *A inquilina de Wildfell Hall*, 1848) que também se tornaram grandes referências na literatura inglesa desde a primeira metade do século XIX. A história de vida de Charlotte Brontë remete a de May Alcott, pois essa autora, também de origem humilde, sobreviveu às pequenas humilhações por sua classe e ganhou destaque através de uma carreira relacionada aos estudos culminando na publicação de uma obra de sucesso imediato, sob o pseudônimo masculino Currer Bell.

Virgínia Woolf (2014) cita essa autora, em seu famoso ensaio *Um teto todo seu* (1928), ao criticar a trajetória de algumas escritoras que não conseguiram alçar voos mais altos por conta de não terem condições econômicas. Além disso, muitas escritoras, assim como Charlotte Brontë, não obtiveram muitas experiências de vida por viverem muito tempo enclausuradas em conventos ou nos afazeres domésticos. As mulheres recebiam magros estímulos para serem artistas e quando escreviam era, muitas vezes, às escondidas, ou movidas por um sentimento como a raiva ao expor seus flagelos existenciais. Segundo Woolf (op. cit.), Brontë escrevia sobre si mesma quando deveria escrever sobre os seus personagens, o que apontava não apenas para suas limitações enquanto romancista, mas para os limites impostos a uma mulher.

A trajetória de Lenu assemelha-se à trajetória de Jane Eyre no sentido de ambas não aceitarem um destino comum às mulheres de classe baixa. Isso porque elas tiveram oportunidades de estudar, cada uma em seu contexto histórico, enfrentando dificuldades de acesso por serem mulheres e pobres.

Partindo das bonecas, também podemos pensar a posição da criança em relação ao adulto. Walter Benjamin (2009), ao refletir sobre a arqueologia dos brinquedos, afirma que, apesar de destinados ao brincar das crianças, esses objetos foram pensados por adultos. A infância, por ser uma fase à parte que condensa em si as experiências essenciais e um campo permeado por abismos, reflete o próprio mundo estabelecido pelas crianças: “um pequeno mundo inserido no grande” (BENJAMIN, 2009, p. 58).

Sobre a origem das bonecas, Benjamin (op. cit.) aponta que, assim como as crianças eram vistas como miniaturas de adultos no século XVIII, do mesmo modo ocorria com as bonecas de cera desse período, que se já se assemelhavam aos traços de moderna boneca realista. O século XIX trouxera a cabo várias mudanças com relação a essa perspectiva, incluindo a percepção da diferenciação entre o vestuário adulto do infantil. Ao fazer uma análise, a partir da exposição de velhos brinquedos no Märkische Museum de Berlim, o autor é incitado por meio dos objetos a refletir sobre o caráter despótico, e até mesmo desumano, das crianças, retratado por escritores como Joachim Ringelnatz e pintores como Paul Klee. Ainda cita a proposta de Mynona (pseudônimo do filósofo e escritor Salomo Friedlaender (1871-1946)), de que se as crianças um dia tornar-se-ão adultos completos, então não se poderia camuflar delas nada que fosse do universo humano. A personalidade já deveria estar preparada. As crianças, segundo o pensamento de Mynona, já construíam suas personalidades por meio de

(...) Bonecas-vítimas que podem ser assassinadas das mais diversas formas e seus correspondentes assassinos com todos os respectivos instrumentos; guilhotina e força: pelo menos os meus pequenos não querem mais prescindir de nada disso. (MYNONA *apud* BENJAMIN, 2009, p. 87)

Outro aspecto que Benjamin (op. cit., p. 87) chama a atenção a partir dessa reflexão é sobre a correção que as crianças fazem nos brinquedos durante o próprio ato de brincar: “Uma vez extraviada, quebrada e consertada, mesmo a boneca mais principesca transforma-se numa eficiente camarada proletária na comuna lúdica das crianças”. Em 1800, Luigi Grassi, um cenógrafo especializado em fantoches e marionetes, criou o Hospital de Bonecas no Spaccanapoli, coração de Nápoles para atender suas “pacientes” e restabelecer-lhes seus *status*, seja de boneca princesa ou proletária. Esse curioso fato nos reporta à importância que esses brinquedos já tinham desde o século XIX enquanto patuás memorialísticos de afetos infantis.

Não só para as crianças mas também para os adultos as bonecas têm uma grande importância, principalmente no caráter religioso. Segundo a pesquisa sobre “A magia das bonecas” de Cristiane Costa, Gisela Heymann e Carla Aranha (2016), na cultura cristã, acredita-se que Eva fora construída segundo um pedaço de osso de Adão, este que, por sua vez, fora feito por meio de barro, o que nos remete a um dos primeiros materiais que eram usados na fabricação dos brinquedos: argila e osso, como citados por Benjamin em seus ensaios. Religiões de matrizes africanas, como a umbanda e o candomblé, utilizavam o vodu como representações das figuras humanas. Na Itália, principalmente em Nápoles, Florenza e Veneza, as marionetes eram usadas para encenar as parábolas de Cristo.

As bonecas, como afirmam as autoras, já existiam oficialmente há 2000 anos a. C, no Egito Antigo, durante o Médio Império. Antigamente as crianças nem poderiam se aproximar desses totens porque a manipulação desses objetos semelhantes aos humanos era de monopólio de autoridades como sacerdotes, feiticeiros e curandeiros. Durante a Idade Média, as bonecas compartilharam as mesmas fogueiras que as bruxas. A heterogeneidade dos usos das bonecas, a depender do contexto, chega até Nápoles com seus presépios e marionetes que deram fama a essa cidade, além do fato de já aparecerem na simbologia greco-romana.

Na época do casamento, as jovens gregas costumavam consagrar suas bonecas à deusa Afrodite. Alguns dos bilhetes que acompanhavam essas oferendas foram conservados até hoje. “Eu, Sapho, dedico este presente para você”, escreveu uma dessas mulheres de Atenas. Os romanos celebravam em dezembro, ao mesmo tempo que as comemorações de Saturno — o deus que, depois de expulso do Olimpo fundou Roma, festas particulares em que bonecas eram dadas como presentes. Sempre em maio, o deus Lares — o nome diz tudo — era homenageado com altares lotados de bonecas. (COSTA, HEYMANN & ARANHA, 2016)

A partir da Revolução Industrial, a boneca passou a ter mais visibilidade no universo infantil, principalmente no período em que os adultos começaram a estimular o brincar das crianças. Já no século XIX, assistiu-se à ampliação desse mercado com os *biscuits* das famílias francesas Jumeau, Bru, Schmidt, Fils e, principalmente, das alemãs Armand Marseille e Heubach. Os *biscuits* só perderam o seu reinado em 1905, ainda na Alemanha, com o surgimento das *Googlies*, em resposta aos ideais de beleza inatingíveis das bonecas de porcelana.

Em suma, essa fascinante história nos encaminha para o fato de que são os adultos quem inventam os brinquedos, a partir da fabricação de uma interpretação do social, mas são as crianças que inventam o brincar e reinventam outros brinquedos por meio de pedaços de

madeiras, ossos, tecidos, argila, etc. Desse modo, Benjamin (2009) evoca o caráter de classe social dos brinquedos, pois este faz com que as crianças dialoguem com as gerações passadas, com um povo e com um tempo. Entende-se, portanto, que a vida das crianças não é segregada ou autônoma dos sinais entre ela e os povos, podendo assim se estender a sua classe, ao seu gênero e a sua cultura em geral.

Desse modo, a pobreza das bonecas de Lila e Lenu ajuda a decifrar a condição social da infância delas. É a marca de uma origem patriarcal, de uma geração anterior, em confronto com a percepção infantil. A boneca de Lila, por exemplo, é um confronto com o mundo dos adultos e com o seu próprio mundo infantil. Jogar a boneca de Lenu no porão é um ato que simboliza uma desconstrução, uma queda em relação ao mundo construído para as crianças. Prova disso também é a compra do livro *Mulherzinhas* com o dinheiro de dom Achille. Ao invés de adquirir uma nova boneca, Lila opta por comprar um livro não pertencente ao universo da literatura infantil. Há, portanto, certo desprezo de Lila por aquela interpretação adulta (a boneca) do universo infantil. Essa recusa ao brinquedo, nesse caso enquanto representante de uma subordinação ao patriarcalismo, é endossada pela predileção a outro objeto, considerado mais importante naquele momento e que representaria uma mudança de perspectivas futuras: o livro.

Benjamin (2009) em seus ensaios ainda explora a peculiaridade da relação das crianças com a literatura, estas que costumam se misturar de forma mais íntima e profunda com as personagens durante o ato da leitura. As aventuras humanas que Lila e Lenu conheceram em *Mulherzinhas* são vividas de modo tão intenso a ponto de traçarem uma expectativa de mudança de vida a partir da profissão de escritora. Mais que envoltas na ficção das personagens, as meninas, orquestradas por Lila e pela influência da trajetória de Alcott, esperavam ser possível para uma mulher escrever, tornar-se rica e ser respeitada no mundo.

Na obra de Charlotte Brontë, a personagem Jane Eyre via na boneca a companhia para seus dias de solidão e tristeza. Vivendo isolada de afeto, família ou amigos, Jane envolvia-se junto ao corpo de sua boneca, a qual ela compara a um espantalho, na tentativa de extrair um conforto para sua alma. Na boneca era depositada uma afeição que ela não encontrava nos seres humanos ao seu redor, visto que era uma órfã sob os cuidados de uma guardiã perversa que a aterrorizava por detestar a situação de ampará-la.

Então me sentava com minha boneca no colo até que o fogo diminuísse, olhando ao redor de quando em vez para garantir que nada pior do que eu assombrasse aquele quarto umbroso; quando as brasas iam se apagando em um vermelho sem

brilho, eu me despia depressa, puxando como podia os nós e os cordões da roupa, e procurava abrigo na cama fria e escura. Sempre levava minha boneca para a cama; os seres humanos precisam amar alguma coisa e, na carência de objetos de afeição mais valiosos, dei um jeito de encontrar prazer em amar e estimar uma imagem esculpida e apagada, surrada como um espantalho em miniatura. Hoje fico confusa ao me lembrar da sinceridade absurda de minha paixão por esse brinquedo, meio o imaginando vivo e capaz de sentir. Eu só conseguia dormir depois de envolvê-lo na camisola; e quando o percebia comigo, seguro e aquecido, ficava relativamente feliz e acreditava que ele também estivesse. (BRONTË, 2018, p.52)

É interessante ressaltar que a imagem que Jane Eyre faz de sua boneca correspondia à própria imagem que ela fazia de si mesma: feia, de baixa estatura, sem graça e apagada se comparada às filhas da Sra. Reed, Eliza e Georgiana. As pessoas ao seu redor faziam questão de enfatizar que o fato dela não ser amada se devia, em parte, ao fato dela não ter formosura para os padrões vitorianos vigentes na época. Com esse exemplo, percebemos que, além de demonstrar uma visão do *alter ego*, as bonecas também espelham a condição social de suas donas, como as pobres bonecas de Lila e Lenu.

Assim como a Tetralogia, *Jane Eyre* apresenta-se como uma autobiografia, mas não de forma regular, pois a autora promete evocar apenas memórias que ela acredita que o leitor terá certo grau de interesse. Em Ferrante, não se encontra esse compromisso firmado com o leitor, pois sua obra constitui um metalivro vingativo, uma tentativa de não apagar da memória fatos que a leitora ideal, no caso Lila, não teria o menor interesse em rememorar.

A personagem Jane Eyre em diversos momentos advoga a seu próprio favor, seja em pensamentos (rebeliões internas) ou em atitudes, o que a faz ser considerada petulante (para a Sra. Reed), demoníaca (para Sr. Brocklehurst) e bruxa (para Sr. Rochester). Em determinados momentos de sua narrativa, a voz de Eyre dirige-se não somente a um leitor específico, mas a uma sociedade como um todo, procurando igualar a sua condição feminina, sua classe e os seus sentimentos a dos seres humanos em geral:

É tolice dizer que os seres humanos deveriam se satisfazer com a tranquilidade: eles precisam de ação; e, quando não a encontram, eles a criam. Milhões estão condenados a um destino mais estacionário que o meu, e milhões vivem uma revolta silente contra a própria sina. Ninguém sabe tantas rebeliões, além das políticas, fermentam na vida das pessoas que habitam a terra. Espera-se que as mulheres sejam calmas, de modo geral: mas as mulheres se sentem exatamente como os homens; precisam exercitar suas faculdades, precisam de um campo para seus esforços tanto quanto seus irmãos; sofrem com uma restrição demasiado rígida, com uma estagnação demasiado absoluta, na mesma medida que sofreriam os homens; e é tacanho da parte de seus mais privilegiados semelhantes dizer que as mulheres deveriam se limitar a fazer pudins e meias de tricô, a tocar piano e bordar tecidos. É insensato condená-las, rir delas, se buscam fazer mais ou aprender mais do que os costumes ditaram como suficiente para seu sexo. (BRONTË, 2018, p.150-151)

Podemos entrever uma semelhança entre as personagens Melina e Jane Eyre, esta que na infância fora tida por sua família adotiva como destemperada, a ponto de ser encaminhada para a instituição de Lowood para que adquirisse um comportamento mais contido e adequado à sua classe e à sua condição feminina. Além de Jane, temos outra personagem feminina apontada por sua selvageria e temperamento: Bertha Mason, a mulher que Edward Rochester conheceu na Jamaica e com quem rapidamente se casou. Por conta de sua reconhecível loucura, aos olhos da ciência, e da mania de colocar fogo nas coisas, sua piromania, fora enclausurada no porão de sua própria casa, figurando a personificação da própria “louca do porão”. Bertha, assim, correspondia a um contraexemplo para os tempos vitorianos, em que se pressupunha moral e educação extremamente refinadas.

Melina é uma personagem aparentemente secundária na Tetralogia, porém ela ganha complexidade e importância por expor um contraexemplo social. Diferentemente de Bertha, Melina é a louca que tem acesso aos espaços públicos, transita entre as outras mulheres que a veem como a imagem do abandono e de um mundo sem um homem. Essa mulher ficara viúva e logo foi seduzida pelo poeta-ferroviário Donato Sarratore, casado e pai de Nino. As brigas com a esposa de Donato eram tão frequentes e escandalizavam a vizinhança a ponto da família Sarratore ter que se mudar para outro bairro. Melina, então, enlouquece, sentindo-se abandonada pelo amante.

O episódio das bonecas e o abandono de Melina, dentre outros, são marcos na infância de Lina e Lenu. As meninas vão aos poucos crescendo, enxergando as escassas oportunidades para as mulheres e buscando seus espaços no mundo. Lenu, imaginando-se longe de Nápoles e Lila, procurando reinventar sua cidade. Mas ambas terão um destino comum que liga várias mulheres – mesmo com suas mais diversas complexidades – o casamento e a maternidade.

Betty Friedan chama de mística feminina a imagem à qual as estadunidenses entre as décadas de 1950 e 1960 tentavam se adequar. A realidade vivenciada pelas mulheres entrevistadas mostrou o quanto havia de insatisfação na vida das donas de casa suburbanas. A mística colocava o papel de mãe e esposa como satisfação plena na vida de uma mulher em consonância com os ideais de feminilidade. Mas havia um problema. Existia uma sensação de insatisfação, um vazio que afligia as mulheres na metade do século XX. Esse era um “problema sem nome”, por ser oculto, sublimado e ainda pouco estudado. As revistas e livros avaliados pela autora aliados ao pensamento freudiano dilatavam ainda mais o problema sem nome ao propor um comportamento padrão para a feminilidade:

Repetidamente, as mulheres ouviam vozes da tradição e da sofisticação freudiana dizerem que elas não poderiam desejar melhor destino do que se regozijar com a própria feminilidade. Os especialistas lhe explicavam como fregar e manter um homem, como amamentar os filhos e fazer o desfralde; como lidar com a rivalidade entre irmãos e a rebeldia adolescente; como comprar uma lava-louça, assar pão, cozinhar *escargots* e construir uma piscina com as próprias mãos; como se vestir, aparentar e agir de forma mais feminina e tornar o casamento mais excitante; como evitar que o marido morresse jovem e que os filhos virassem delinquentes. Ensinava-lhes a ter pena das mulheres neuróticas, masculinizadas e infelizes que queriam ser poetisas, físicas ou presidentas. Aprendiam que as mulheres realmente femininas não desejavam carreira, educação superior, direitos políticos – a independência e as oportunidades pelas quais as antigas feministas lutaram. (FRIEDAN, 2020, p. 13)

Nesse sentido, segundo Friedan (2020), as jovens dessa geração (década de 1950) se dedicavam à carreira da maternidade e à ocupação de dona de casa, mas já se começava a ouvir a “risada amarga” que anunciava uma recusa a esse projeto de feminilidade.

Nas décadas de 1950 e 1960 se percebia, segundo Friedan (2020), que as mulheres já haviam atentado para a idealização do conceito de feminilidade. Sentiam-se entediadas, fatigadas e sem um propósito pessoal com relação ao futuro, até mesmo para as que concluíam uma formação universitária. A autora questiona “Como uma mulher pode enxergar a verdade por inteiro, confinada nos próprios limites de sua vida?” (FRIEDAN, 2020, p.31). Em contrapartida, as revistas, os adeptos ao pensamento freudiano e os funcionalistas apontavam que o problema das mulheres estaria associado à perda da feminilidade. Então, era comum as revistas, por exemplo, abordarem temas como moda, cuidados com a beleza e com os filhos, maneiras de apimentar a relação sexual com o marido, como emagrecer, truques para manter a casa limpa, dentre outros. Esses temas, por sua vez, enalteciam ainda mais as garras da mística feminina cujo centro girava em torno da felicidade associada à ideia dessa feminilidade:

A mística feminina diz que a coisa mais valiosa para as mulheres, e a única com a qual devem estar comprometidas, é a realização de sua própria feminilidade. Segundo ela, o maior erro da cultura ocidental, durante a maior parte da história, foi a desvalorização dessa feminilidade. Diz que a feminilidade é tão misteriosa e intuitiva e próxima da criação da origem e da vida que a ciência do homem talvez nunca consiga compreendê-la. Mas apesar de especial e diferente, não é de maneira nenhuma inferior à natureza do homem; pode até ser, em alguns aspectos, superior. O erro, diz a mística, a raiz dos problemas femininos no passado é o fato de as mulheres invejarem os homens, tentarem ser como eles, em vez de aceitar a própria natureza, que encontra satisfação apenas na passividade sexual, na dominação masculina e no amor maternal. (FRIEDAN, 2020, p. 46)

A realização como mulher para a mística era o ideal de mãe e dona de casa. Cada vez mais jovens, se comparadas às décadas de 1930 e 1940, essas mulheres se tornavam heroínas de seus vários filhos, conservando uma percepção de si mesma pautada numa

dependência infantil dos seus maridos. Essa imagem construída das donas de casa de Friedan foi bastante criticada na época, pois já havia mulheres inseridas no mercado de trabalho e as donas de casa se sentiram ofendidas com os ataques ao papel de esposa e mãe. No entanto, há de se ressaltar a importância do legado de Friedan ao dar relevância aos depoimentos de experiências pessoais dessas mulheres e aos resultados políticos práticos, como a criação do Movimento de Libertação das Mulheres, a constituição do Ato de igualdade salarial nos EUA e a fundação da NOW (National Organization for Women).

Ainda sobre esse ideal de feminilidade imposto pela mística, Friedan (op. cit.) analisa que nem sempre a imagem da mulher foi a mesma. Antes, a imagem da mulher era bifurcada entre a pura e a prostituta, depois se criou a uma nova imagem adequada aos novos tempos: a mulher feminina, esta cuja bondade incluiria os desejos da carne e a mulher profissional, cuja maldade incluiria os desejos de um eu individual. Desse modo, a história da nova moral feminina:

É o exorcismo do sonho proibido de ter uma carreira, a vitória da heroína sobre Mefistófeles: primeiro o demônio na forma de uma mulher com uma carreira profissional, que ameaça levar embora o marido ou o filho da heroína, e, por fim, o demônio dentro da própria heroína, o sonho de independência, a insatisfação do espírito e até mesmo a sensação de uma identidade separada que precisam ser exorcizados para conquistar ou manter o amor do marido e dos filhos. (FRIEDAN, 2020, p. 50)

O fim a linha seria, na visão da psicóloga e ativista, o desaparecimento integral da heroína como indivíduo e sujeito de sua própria história, relegando a sua existência aos cuidados dos filhos e do marido.

Essa imagem de mulher-boneca já foi discutida anteriormente no teatro pelo escritor norueguês Henrik Ibsen em seu polêmico texto teatral *Casa de bonecas* (1879). Essa obra juntamente com a sua encenação repercutiu na época por tratar de um assunto ainda pouco explorado: a exclusão social feminina na sociedade burguesa.

No primeiro ato, Nora era apresentada como a jovem esposa de Helmer, recém-nomeado diretor do Banco de Investimentos, dedicada ao lar e aos caprichos do marido que a tratava de forma paternal, infantilizando-a com apelidos carinhosos, tais como “cotovia”, “menininha” e “esquilo”. As responsabilidades de Nora eram tratadas como futilidades triviais, como controlar os gastos da casa, cuidar dos filhos com a ajuda da babá e dos empregados e organizar a decoração natalina. A aparente tranquilidade da casa foi quebrada com a chegada de Cristina Linde, uma antiga amiga de Nora, que lhe revela que ficara viúva

e, por isso, sem condições financeiras e sem os filhos. Nora apiedou-se da situação da amiga e resolveu ajudá-la a conseguir emprego no Banco de Investimentos. Na ocasião dessa conversa, Cristina criticou Nora ao relatar que esta não entendia os verdadeiros problemas da vida em sociedade, chegando até mesmo a afirmar que ela era uma “criança grande”. Em contrapartida, Nora se defendeu ao dizer que já fora capaz de um grande feito para ajudar Helmer quando este passava por um problema de doença. Nora, nessa ocasião, havia contraído um empréstimo ao qual pagava economizando minuciosamente as despesas do lar. Essa empreitada não foi revelada ao marido, pois sabia que ele jamais permitiria ser ajudado por sua mulher, então Nora havia dito que fora seu pai quem havia emprestado o dinheiro. No intuito de ajudar o marido, Nora havia assinado promissória do empréstimo forjando a assinatura do pai. O problema é que o pai faleceu inesperadamente em 29 de setembro e o documento havia sido datado no dia 02 de outubro, o que facilmente atestava a fraude. Desse modo, Krogstad passa a chantagear Nora com a intenção de conseguir permanecer no emprego no Banco de Investimentos.

No segundo ato, Nora incisivamente pediu ao marido que mantivesse o emprego de Krogstad no banco, mas Helmer lhe afirmou que já havia assinado a demissão desse empregado que seria substituído por Cristina. O chantageador havia escrito uma carta a Helmer contando sobre a fraude. Mesmo muito aflita, Nora ainda acreditava que um milagre poderia ocorrer. Esse milagre seria a compreensão do marido, o que a leitura do terceiro ato mostrou que de fato não ocorreu.

No terceiro ato, Krogstad decidiu mudar de ideia com relação a denunciar Nora e lhe escreveu uma segunda carta incluindo nela a devolução da promissória assinada. Mas, antes que Helmer tivesse acesso a essa segunda carta, ele lera a primeira carta que revelava todo o ocorrido. Sem ao menos saber os motivos que levaram Nora a pedir esse empréstimo, Helmer a condenou, acusando-a de falta de princípios que herdara do pai, e a proibiu de educar os filhos. A preocupação do esposo era apenas manter as aparências do casamento a partir daquele momento. Com a chegada da segunda carta, Helmer afirmou estar disposto a perdoar a esposa, mas as atitudes da passiva Nora se modificaram e ela resolveu pela primeira vez na vida enfrentar o marido e conversar de forma horizontal de mulher para homem. Nesse diálogo expôs que tanto seu pai quanto o seu marido sempre a trataram como uma boneca e admitia que abandonaria o lar de vez. A frieza de Nora foi implacável diante dos apelos do marido, pois ela esperava um mínimo de credibilidade por parte dele, contava que reconhecesse que ela também era um ser humano, antes de ser esposa e mãe.

NORA – Quais são os meus deveres mais sagrados?

HELMER – E sou eu quem precisa lhe dizer? Não serão os seus deveres para com o seu marido e seus filhos

NORA- Eu tenho outros deveres tão sagrados como esse.

HELMER – Não, não tem. Que deveres?

NORA – Os deveres para comigo mesma.

HELMER – Você é, em primeiro lugar, esposa e mãe.

NORA – Já não acredito nisso. Em primeiro lugar eu sou um ser humano, assim como você.... Ou pelo menos vou fazer um esforço para ser. Sei que a maioria lhe dará razão, Torvald. E sei que essas coisas estão escritas nos livros. Mas eu não posso mais me satisfazer com o que a maioria diz e com o que está escrito nos livros. Eu preciso pensar por mim mesma sobre as coisas e tentar compreendê-las. (IBSEN, 2021, p. 58)

Helmer apelou para questões morais e religiosas, para os deveres sagrados de esposa e mãe, tentou também persuadir Nora dizendo que ela era cega, criança e ilúcida. No entanto, nada disso fazia mais sentido para Nora, visto que o prodígio que ela esperava não aconteceu e ela havia descoberto que ele não era mais o homem que imaginava. Helmer justificou dizendo que nenhum homem faria um sacrifício desses por alguém, no sentido de assumir a culpa em favor da mulher, mas Nora rebateu respondendo que milhares de mulheres faziam isso.

HELMER – Ah, você pensa e fala como uma criança insensata.

NORA- Talvez. Mas você não pensa nem fala como o homem a quem eu possa me unir. Uma vez passado o seu susto... não daquilo que ameaçava a mim, mas daquilo que ameaçava você mesmo, e quando todo o perigo tinha passado, era como se nada daquilo tivesse acontecido. Eu era sua cotovia, exatamente como antes, sua boneca, que você de agora em diante ia carregar com cuidado duplo nos seus braços, já que era tão frágil e delicada. (Ela se levanta.) Torvald... naquele momento me dei conta de que vivi durante oito anos com um homem estranho e que tive três filhos...ah, não aguento pensar nisso. Tenho vontade de me rasgar em muitos pedaços. (IBSEN, 2021, p. 59)

Ibsen, em sua obra, atenta a sociedade para o abismo que existia entre homens e mulheres, no qual estas estavam em um triste isolamento. Só um prodígio poderia restabelecer a relação entre eles. Nora via o seu marido como um estranho, um homem que não tinha nada a ensiná-la e também via a si mesma como uma pessoa que necessitava de transformação, de amadurecimento. O final da peça traz essa reflexão soturna, em que Helmer se vê sozinho diante de uma interrogação “Um prodígio? ”.

A imagem de boneca retira da mulher a satisfação do direito à humanidade completa, o direito de participar do mundo, das decisões, de comandar seu próprio futuro por meio de suas potencialidades que também poderiam estar muito além dos muros da casa de boneca.

Friedan (2020) defende que a teoria de Freud, que descrevia as mulheres vitorianas sob rubricas sexuais, não poderia mais ser aplicada às mulheres da atualidade, por isso havia se tornado obsoleta diante da nova necessidade de compreensão da cultura. A autora aponta também para o fato de Freud infantilizar a imagem da mulher tal qual a de uma boneca, ou até mesmo um *homme manqué*, aqui em referência ao “complexo de masculinidade” aperfeiçoado por Helene Deutsch: “Ele as via como bonecas infantilizadas, que existiam em termos apenas do amor masculino, para amar um homem e cuidar de suas necessidades”. (FRIEDAN, 2020, p. 127). E até mesmo o ato de brincar com a boneca, como uma compensação para a inveja do pênis, não era uma satisfação verdadeira, pois esse desejo só se concretizava quando a mãe tinha um menino que trazia consigo o pênis que ela tanto ansiou.

Com essas observações a respeito do solipsismo sexual de Freud, Friedan (2020, p. 137) analisa que com esse pensamento não haveria caminhos abertos para que a mulher se desenvolvesse, caberia, assim, a ela ocultar o seu desejo neurótico de igualdade: “Ela teria, é claro, que aprender a ocultar sua inveja, sua raiva, a bancar a criança, a boneca, o brinquedo, pois o seu destino dependia de encantar um homem”.

Mais intensamente, depois da Segunda Guerra Mundial, como defende Friedan (2020, p. 235), “De repente descobriu que a mãe poderia ser culpada por praticamente tudo.” Para toda sorte de distúrbios ou problemas era possível encontrar o histórico de uma mulher “frustrada, reprimida, perturbada, martirizada, infeliz e nunca satisfeita. Uma mãe desnaturada, superprotetora, dominadora”.

Desse modo, a sociedade passou a investir na busca por um comportamento maternal que recompensava à mãe qualquer golpe que a vida pudesse lhe imprimir. O manto da mãe abnegada, servil e protetora era catalizador da feminilidade pretendida pela mística. O consumismo aliado à ideia de criatividade doméstica na década de 1960 foram também importantes aliados para que as donas de casa tivessem a ilusão de que estavam desempenhando suas habilidades profissionais no ambiente caseiro. Sendo assim, havia um controle até mesmo de seus impulsos criativos, pois deveriam ser orientados para os trabalhos com a casa e a família.

A autora ataca novamente o papel exclusivo da boneca dona de casa ao argumentar que nesse processo a inteligência e a energia humana da mulher são desperdiçadas. Esse lamento também podemos encontrar na Tetralogia, em que um dos argumentos centrais é sobre esse desperdício das potencialidades femininas quase irreparável por um cotidiano que tenta impedir as personagens de satisfazer suas capacidades/necessidades humanas mais elevadas.

Segundo Beauvoir (2016, p.185), o casamento é o destino tradicionalmente atribuído na sociedade à mulher: “Em sua maioria, ainda hoje, as mulheres são casadas, ou o foram, ou se preparam para sê-lo, ou sofrem por não sê-lo.” O contexto da obra de Ferrante dialoga com os pressupostos que fizeram emergir a Segunda Onda Feminista, esta que buscou ampliar as propostas da Primeira Onda cujos principais objetivos eram conquistar igualdade política, intelectual, social e legal. A Segunda Onda trouxe luz às exigências também relacionadas ao campo privado – como as mulheres eram tratadas em casa e na sociedade – mapeando as raízes da opressão em vista de uma metodologia de libertação, como podemos perceber no trabalho realizado por Betty Friedan, em especial em seu livro *A mística feminina* (1963).

O tema principal do livro de Friedan foi a infelicidade das donas de casa americanas, brancas e de classe média. Mesmo que de forma controversa, a obra trouxe o legado do renascimento do feminismo nos períodos após a Grande Depressão e Segunda Guerra Mundial, ampliando as discussões sobre o “problema sem nome” que atingia boa parte das mulheres entrevistadas. A autora responsabilizou o que ela chamou de “mística feminina” pela opressão exercida pela sociedade, principalmente por revistas femininas e pelo pensamento freudiano que atribuía às mulheres um conceito de feminilidade que reforçava a imagem das mulheres como objetos sexuais e bonecas de casa.

A imagem de mulher-boneca pode ser entendida de forma ainda mais pejorativa. Poderia corresponder ao estereótipo da mulher servil, passiva, infantilizada, objetificada pelo outro. Praticamente um corpo vazio. O cinema já explorou o lado sinistro das bonecas em várias produções, inclusive mais atuais como: *Anabelle* (2014) de John R. Leonetti e *Finders keepers* (2014) (*A boneca do mal*) de Alexander Yellen, em que percebemos o estereótipo da boneca como um corpo habitado por uma alma maligna desejosa de libertação. Mais recente ainda é o filme *The lady cleaning* (2019) (*A moça da limpeza*) de Jon Knautz que nos traz uma relação bastante conflituosa entre uma mãe que explora sexualmente e psicologicamente a filha adolescente, Shelly, transformando-a em uma boneca-prostituta. A jovem é agredida

por um de seus clientes que a queima o rosto com água fervente, o que desperta nela um surto psicótico que a faz aprisionar a mãe como se esta fosse a sua escrava. Shelly na fase adulta torna-se uma mulher humilde, sem boa aparência e suja, o que contrasta radicalmente com a casinha de Barbie que tinha quando era adolescente. Ao trabalhar como faxineira na casa da solitária esteticista Alice, Shelly inicia uma delicada relação de amizade ainda pautada na única forma de relação que ela conhecera com a mãe: a de boneca. O cuidar de Shelly por Alice, nesse processo, passa da fase de sororidade a de aprisionamento. Esses exemplos nos fazem refletir o quanto a imagem de boneca na cultura ocidental ainda está intimamente relacionada à prisão de um corpo feminino. As ideias de beleza, submissão e infantilidade ainda estão muito arraigadas a esse substantivo adjetivado. A boneca que deseja a libertação pode estar associada ao mal, ao diabólico, à vingança ou às subjetividades mais profundas do sujeito feminino.

Diante de toda essa discussão, há de se perceber o quão variado são as percepções em torno da boneca, e o quanto essa representação está intimamente relacionada a questões subjetivas ou performativas do feminino. Na obra de Ferrante o aparecimento das bonecas no início e no fim poderia ter traçado uma linha quanto à resolução de um conflito, mas, ao contrário, abre a história para o obscurantismo das atitudes de Lila.

Na velhice de Lenu, quando ela tentou, através da lembrança, pôr ordem aos acontecimentos referentes ao sumiço de Tina, ocorreu em sua mente rememorar uma hipótese de Lila. Na concepção desta, sua filha havia desaparecido por conta da foto publicada na *Panorama*, em que Lenu e Tina apareciam juntas e muitos pensavam que a menina era Imma. Desse modo, Lila criava, segundo Lenu, mais uma das inúmeras hipóteses para explicar o sumiço e encontrar um canto sossegado para a filha diante do mistério do desaparecimento. Segundo o cérebro de Lila, como Lenu sempre aparecia bem vestida nos jornais e na televisão, provavelmente haviam sequestrado Tina no lugar de Imma. A ideia de que o sucesso de Lenu poderia ter sido o responsável pelo que ocorrera a Tina penetrou como um último veneno que Lila destilava.

Apesar disso, Lenu também fantasiou que o episódio de troca das bonecas tivesse uma relação com o suposto sequestro de Tina. Novamente a narradora dava um tom de mistério ao que realmente havia se passado há mais de quarenta anos, como se fosse uma parte obscura da história de ambas que não pudesse ser revelada:

(...) Depois de tanto tempo, até me ocorreu que Lila, por motivos de todo ocasionais – sob as mais insignificantes ocasiões se ocultam léguas de areia movediça –, acabara chamando sua filha com o nome de minha adorada boneca, aquela que, quando pequena, ela jogara no fundo de um porão. Foi a primeira vez, recordo, que fantasiei sobre aquilo, mas não aguentei por muito tempo, cheguei à beira de um poço escuro com alguns reflexos de luz e recuei. Toda relação intensa entre seres humanos é cheia de armadilhas e, caso se queira que dure, é preciso aprender a desviar-se delas. Foi o que fiz também naquela circunstância e, ao final, tive a impressão de confirmar pela enésima vez o quanto a nossa amizade era esplêndida e tenebrosa, como tinha sido longo e complicado o sofrimento de Lila, como ele ainda durava e duraria para sempre. (HMP, p. 451)

A amizade entre as duas era cheia de armadilhas e mantê-la por muitas décadas foi um jogo difícil e nem sempre compensador. Não havia vencedora na disputa porque, para ambas, uma sempre seria melhor que a outra.

Enquanto o projeto estético de Lila era apagar-se, sem deixar rastros, tal como um crime perfeito, o de Lenu era conseguir ordenar a história de amizade por meio de uma materialização: o livro. A narradora amava Lila e queria que ela “durasse”, que sua existência tivesse contornos fascinantes e, acima de tudo, fosse ela, Lenu, a comandar a escrita da história.

No entanto, o livro chega como mais um golpe para esfacular a amizade entre elas: “Assim precisei admitir que nossa amizade tinha terminado.” (HMP, p. 465). Lenu ordenou os fatos linearmente, colocando como ponto de partida a perda das bonecas e como final a perda de Tina. O que garantiu o sucesso de Lenu feriu intensamente Lila. A escrita havia machucado especialmente no episódio das bonecas em que existia a coincidência dos nomes da boneca e da filha perdida, o que para Lila poderia ter soado como desonesto, como observou Lenu:

Mas depois mudei de opinião. Me convenci de que a razão de sua recusa estava em outro lugar, em meu modo de narrar o episódio das bonecas. Eu tinha exagerado artificialmente o momento em que elas desapareceram no escuro do porão, tinha potencializado o trauma da perda e, para obter efeitos comoventes, tinha usado o fato de que uma das bonecas e a menina desaparecida tinham o mesmo nome. O conjunto havia induzido pragmaticamente os leitores a conectar a perda infantil das filhas falsas à perda adulta da filha verdadeira. Lila deve ter achado cínico e desonesto o fato de eu ter recorrido a um momento importante de nossa infância, à sua menina, à sua dor, para comover meu público. (FERRANTE, 2017, p. 466)

Desse modo, Lenu se colocava na perspectiva de uma escritora desonesta. Como se o realismo almejado não tivesse sido mais que um falsete para agradar o público leitor. O pior de tudo era saber que não poderia confrontar Lila, não saberia a sua opinião e muito menos os seus novos planos, e isto a exasperava. Com Lila tudo se resumia a hipóteses.

O final da obra também aponta, como afirma De Rogatis (2018, p.40), para a imagem de *Balcone* de Eugenio Montale “la vita che dà barlumi/è quella che sola tu scorgi. / A lei ti sporgi da questa finestra/ que non si ilumina”. Nessa metáfora ocorre um progressivo escurecimento do vislumbre, como um fantasma feminino que, em vão, colhe flashes de sentido.

A restituição das bonecas não resolveria o conflito entre ambas: seria mais uma vingança de Lila, que todo esse tempo furtou as bonecas, inventou que Dom Achille as havia sequestrado? Ou poderia ser uma prova de que ainda estava viva e queria reatar a amizade? Numa das hipóteses de Lenu, talvez Lila a havia enganado mais uma vez fazendo dela a sua própria boneca, como podemos interpretar na passagem:

(...) tinha me arrastado para onde bem quis, desde o início da nossa amizade. Durante toda a minha vida tinha contado uma história *sua*, de redenção, usando *meu* corpo vivo e *minha* existência. (HMP, grifo da autora, p. 475).

Mas a concepção literária de Ferrante, assim como vimos em *A filha perdida* é a de que a vida tende para a obscuridade e quando um ser se mostra com extrema clareza, com a nitidez, mais se mostra a necessidade de não se vê-lo nunca mais. As bonecas, como constatou Lenu, eram pobres e feias, talvez porque seu olhar de mulher adulta não pudesse mais restituir a beleza de outrora. Se Tina e Nu não tinham mais a fantasia da infância e Dom Achille não era mais o ogro e ladrão de bonecas, então, quantas outras histórias Lenu fora levada a acreditar? A presença das bonecas revelava que muito do que Lenu achou que vivera, todo o seu esforço em escrever um livro realista havia sido obscurecido. As bonecas mofadas testemunhavam: do mesmo modo que não se poderia ordenar Lila, não se poderia alcançar a verdade literária, por mais persistente que fosse a busca.

6 PROFESSORA LINEAR VERSUS MÃE TORTA: ALTERIDADES DO SABER E DO PODER

“Comecei a suspeitar que mudaria cada vez mais, até que de mim saísse realmente minha mãe, manca, com o olho torto, e ninguém mais gostasse de mim”. (AG, p. 88-89).

A obra *A amiga genial* abre a Tetralogia Napolitana e estrutura-se em três partes, a saber: “Prólogo – Apagar os vestígios”, “Infância – História de dom Achille” e “Adolescência – História dos sapatos”. Desde a primeira parte, Lenu nos apresenta Lila não pelo seu nome, mas como a mãe de Rino. Somente no segundo capítulo é que a narradora apresenta a sua amiga:

A mãe de Rino se chama Raffaella Cerullo, mas todos sempre a chamaram de Lina. Eu, não, nunca usei nem o primeiro nem o segundo nome. Há quase sessenta anos, para mim ela é Lila. Se a chamasse de Lina ou de Raffaella, assim, de repente, ela acharia que a nossa amizade acabou. (AG, p.14)

O desejo de Lila de volatizar-se sem que alguém pudesse encontrar um vestígio seu, realiza-se quando ela, já idosa, some de casa. Rino, o filho de quarenta anos que ainda se mostrava dependente da mãe, relata a Lenu que Lila estranhamente havia recortado todas as fotografias em que aparecia junto com ele, até mesmo as de quando ainda era criança.

Nessas passagens iniciais da obra já se percebe o quanto a identidade materna é posta em relevo, seja na afirmação de Lenu ao dizer que a mãe de Rino é Raffaella Cerullo ou no apagamento dessa maternidade das fotos de família. Neste capítulo partiremos da concepção de gênio e da construção da amizade feminina para esboçarmos os conflitos sobrepostos na obra. Para tanto, analisaremos, em especial, a amizade feminina como subterfúgio em detrimento da presença da “mãe torta”. Nesse conflito também aparece a figura da “professora linear” que juntamente com Lila servem de mentoras intelectuais no processo de formação de Lenu.

6.1 Oliveiro e Lila: as mentoras intelectuais

Em seu livro “A criação da consciência feminista” (1993), Lerner analisa como a instituição da maternidade se modificou ao longo dos tempos e dos lugares considerando em seu estudo mulheres de diferentes grupos étnicos e sociais. A autora, por meio da história, explica como a construção da identidade feminina primeiro se deu apoiada na maternidade para, só depois, ser concebida na possibilidade de “irmandade”.

A partir do século XVII os debates sobre a responsabilidade das mães em amamentar os filhos, em especial as abastadas, ganhou uma nova ênfase ideológica, principalmente por conta da literatura de aconselhamento, sermões e romances que glorificavam a maternidade e a domesticidade, como discute Lerner (1993). No final do século XVIII e início do século XIX proliferaram coletâneas de versos de mulheres dirigidas ao público feminino ao tempo em que jornais e revistas reformistas investiam em uma “página de mulher” com temas e poemas de mães para mães. A historiadora interpreta-os como sentimentais, de baixa qualidade literária e com generalizações religiosas e moralistas. Para a autora, até mesmo a grande teórica feminista, Mary Wollstonecraft, atraiu as mulheres em torno da maternidade, confundindo os “deveres sagrados” com as noções de cidadania.

Até meados do século XIX, a maternidade e o casamento eram as motivações para que as mulheres garantissem o acesso aos recursos e à proteção econômica, por isso, como explica Lerner (1993), não conseguiam inicialmente solidificar laços de irmandade ou desenvolver uma consciência de interesse comum enquanto esposas. O principal argumento e reivindicação pela igualdade se amparava na maternidade.

Somente a partir do século XIX, nos EUA e na Grã-Bretanha, segundo Lerner (op. cit.), foi que as mulheres de classe média se organizaram em torno do bem-estar comunitário e religioso juntamente com as trabalhadoras que reivindicavam as condições econômicas femininas. Essa união resultou em uma ideia de que a irmandade poderia se tornar uma questão central para o pensamento sobre o feminino.

A escritora Elena Ferrante, ciente desses debates, insere em sua Tetralogia o elemento da amizade no campo da subjetividade de duas amigas, não deixando de inseri-lo também no debate mais geral sobre a irmandade feminina. No segundo volume, essa ideia torna-se mais evidente quando Lila, Lenu, Nunzia e Pinuccia encontram-se na praia de Ischia.

Nesse período, podemos observar uma certa cumplicidade entre Lila e Pinuccia que buscavam outro tipo de realização amorosa, quando estavam distantes da companhia dos respectivos maridos. Havia uma ideia de suspensão momentânea do casamento em prol à realização de certas vontades. Lila compreendia a necessidade da cunhada de vivenciar os desejos sexuais podados pelo matrimônio, mesmo Pinuccia já estando grávida e casada com seu irmão, Rino. A obra deixa implícito uma espécie de segredo entre mulheres casadas, um segredo ainda sem palavras que pudessem descrever essa cumplicidade momentaneamente conquistada num átimo de segundo:

Pinuccia a olhou sem reação. Entre as duas garotas passou algo velocíssimo, flechadas invisíveis de seus sentimentos mais secretos, uma rajada de partículas infinitesimais disparada do fundo de si, um sismo e um tremor que duraram um longo segundo e que eu captei perplexa, mas sem conseguir entender, ao passo que elas sim, se entenderam, em alguma coisa se reconheceram, e Pinuccia soube que Lila sabia e queria ajudá-la até com desprezo. Por isso lhe obedeceu. (HNS, p. 230).

Além desse momento, mais adiante, Lila e Lenu vivenciam várias nuances dessa irmandade, principalmente em seus aspectos ambíguos. Lila constituía uma mentora intelectual de Lenu ainda que estivesse distante ou quando ambas rompiam a amizade por conta de alguma intriga. Lenu, por sua vez, mesmo diante da humilhação de ter que acobertar o romance entre a amiga e seu amor da infância, Nino, não deixou de dar apoio a Lila.

Ferrante em *A amiga genial* revê três concepções: 1) o conceito de “gênio”, tradicionalmente associado ao universo masculino, e a ideia de um “*non tenere a gênio*” – como é comum se afirmar em Nápoles; 2) a proposição de Lenu e Lila como figuras ambivalentes; 3) a inserção de uma parábola sobre uma ética feminina de sobrevivência, e não de vitimismo. Sobre essa última acepção de genial, relacionada a sobreviver, De Rogatis (2018) explica que:

Nella quadilogia, sopravvivere significa includere l’eredità subalterna delle antenate nel presente emancipato delle figlie, far convergere la corrente violenta del matricidio nel riconoscimento della madre e della sua genealogia, rielaborare il retaggio del dominio sulle donne attraverso un modelo controverso ma solido di amicizia, fondare una nuova capacità assertiva e creativa próprio sulle inevitabili fragilità e contraddizioni della vittima. (DE ROGATIS, 2018, p.18)

Segundo Scarinci (2014), a palavra-chave da tetralogia napolitana seria “gênio”, que no mundo grego pode ser entendida por *dáimon* (demônio). Lila funcionaria como essa entidade que influencia constantemente a vida de Lenu. Por outro lado, a etimologia também se refere a *genius* que traz em seu significado uma atitude natural que não pode ser ensinada ou transmitida, como aquela que Lenu reconhece em sua amiga genial.

A obra de Ferrante, se comparada com a de Elsa Morante, vive entre o romanesco e o antiromanesco. Ao mesmo tempo que flerta com a tradição, apresenta uma história sobre a subjetividade feminina cujo destino é incerto. Sobre essa estratégia, De Rogatis discorre que:

Questa strategia ha un duplice scopo: per un verso mette in contatto la scrittura con l'energia emotiva del plot scavalcando le derive sperimentali più estreme del Novecento, mentre per l'altro riscrive e trasforma la convenzione del "grande romanzo delle origini" (fr 260), con i suoi colpi di scena, le agnizioni, le intrecci multipli. (DE ROGATIS, 2018, p.29)

A aproximação de Ferrante com Morante apresenta-se também com a ideia que esta desenvolve sobre a maternidade em sua novela *O xaile andaluz* (1963)¹³. Nessa obra, Morante reflete sobre o papel das costureiras diante de um corpo materno, como se só elas fossem autorizadas a pensar que uma mãe tem corpo de mulher, segundo explica Ferrante em sua leitura. E nem mesmo elas, caso queiram, vão deixar transparecer esse corpo de mulher que agride a imagem do considerado sagrado corpo de mãe.

Em *O xaile andaluz*, Morante apresenta o jovem siciliano Andrea, filho da viúva Giuditta, que detestava o fato de sua mãe trabalhar como bailarina no Corpo de Bailado da Ópera. Odiava, por conseguinte, desde cedo o teatro, pois considerava que ele lhe roubava a sua “propriedade”, isto é, o corpo de sua mãe que vivia envolto de trajes que ela expunha com orgulho em pequenas apresentações de danças para o pequeno público da família em casa. Após a primeira eucaristia, o jovem decidiu afastar-se da mãe e dedicar-se ao seminário, já que não conseguira fazer com que ela abandonasse seu trabalho, o qual o aterrorizava porque lhe tirava o tempo que poderia dedicar ao lar e os filhos.

Após uma severa discussão, os dois se afastaram durante quatro anos, trocando apenas cartas frias sobre assuntos triviais. Depois de um tempo, a mãe deixou de mandar notícias até que um dia Andrea encontrou um cartaz de uma cantora chamada Febea (nome artístico de Giuditta) que se apresentaria no Teatro da Glória. O filho resolveu, então, despir-se da batina para encontrar com a mãe. Foi quando descobriu que Giuditta não era de fato uma grande artista, visto que fora vaiada pelo público a ponto de sair aos prantos. Morante enfatiza nessa passagem que o fato do público ter agido com hostilidade era também por conta da aparência de Giuditta, que não era mais jovial como antigamente. Tanto para o público quanto para o filho, o corpo de Giuditta era um corpo de mãe, um corpo santo e velho que não deveria estar em exposição. A humilhação fez com que a dançarina e agora cantora desistisse para sempre de sua profissão. Ela, então, envolveu o filho em um enorme xaile andaluz e

¹³ O título *O xaile andaluz* é uma tradução do título original *Lo scialle andaluso* de Miguel Serras Pereira para o português de Portugal.

decidiu reconstruir a convivência com ele, porém com a condição de que ele abandonasse o seminário e voltasse para casa.

Foi nesse retorno que Andrea assumiu a posição de “homem da casa” e passou a vigiar os trajés da mãe e da irmã. Giuditta transformava-se então em uma mãe siciliana tradicional, uma espécie de santa cuja única idade era a velhice contornada por um tecido preto, cinza ou castanho, abandonando de vez seus trajés de dançarina colados, cheios de plumas e de brilho:

Giuditta pegou-lhe numa das mãos e cobriu-lha de beijos. Nesse momento (disse-lhe ela depois), ele adoptara exactamente um ar de siciliano: de um desses sicilianos severos, de honra, sempre preocupados com as irmãs, não as deixando sair sozinhas à noite, não lhes permitindo indulgências para com os pretendentes, não lhes consentindo que se pintem, e para os quais *mãe* significa duas coisas: *velha* e *santa*. A cor apropriada dos vestidos das mães é o preto, ou, quando muito, o cinzento ou o castanho. Vestem-se de roupas informes, uma vez que ninguém, a começar pelas costureiras que lhas cortam, poderá pensar que uma mãe tenha um corpo de mulher. Os seus anos são um mistério sem importância, uma vez que, sem dúvida, a sua única idade é a velhice. Esta velhice informe tem olhos santos, que choram não por si próprias, mas pelos filhos; tem lábios santos, que recitam orações não por si próprias, mas pelos filhos. E ai de quem pronuncie em vão, diante desses filhos, o santo nome de suas mães, ai de quem o faça, que é ofensa mortal! (MORANTE, 2021, grifos da autora, p. 148-149).

Ferrante em sua obra, em especial em *Um amor incômodo*, evidencia o sofrimento da filha diante da mínima ausência do corpo materno. Délia, na infância, sofria todas as vezes que a mãe saía de casa com medo de que ela não retornasse mais, que achasse a vida fora do lar mais encantadora, por isso, e guiada também pelo ciúme do pai, vigiava o corpo de Amália. Como vimos, na obra de Morante há elementos utilizados por Ferrante como a questão da importância dos trajés, as costureiras como mediadoras dos perfis femininos e a filha ou o filho como vigilantes dos corpos das mães.

Em Morante há uma metamorfose incomum com relação à figura materna que só se “transforma em mãe”, aos moldes sicilianos, depois que os filhos já estão crescidos. A maternidade é imposta para Giuditta por meio da recusa do público que a considerava velha e sem talento para a vida de bailarina. Dedicou-se integralmente aos filhos por não encontrar outra saída, como o próprio Andrea é levado a pensar. Diante da falta de oportunidade e com o interesse de reconquistar o amor do filho, Giuditta renega de vez suas ambições profissionais.

A transformação de Giuditta bailarina em mãe foi inverossímil, milagrosa. Giuditta, agora, assemelha-se precisamente a essas mães sicilianas que se fecham em casa, e nunca vêem o sol, para não fazerem sobra a seus filhos. Que comem pão seco, e guardam o açúcar para os seus filhos. Que saem de casa despenteadas, mas têm uma delicada mão ligeira para compor os caracóis na

cabeça dos seus filhos. Que se vestem de fustão roto, como bruxas: mas querem que os filhos de tão elegantes sejam tratados por *Madame* e *Milorde!* (MORANTE, 2021, p. 152).

A partir da leitura de Morante, Ferrante constrói a sua ideia de genealogia materna de modo a desnaturalizar o conceito de mãe por meio do destino das personagens. À filha cabe a tarefa de aprender a amar a mãe, mas tal feito só se concretiza depois que aquela veste o “xaile andaluz” ou a pele materna. É por meio dessa dolorosa projeção cíclica que a filha entende a “vida secreta” da mãe, essa figura ambigualmente amada e odiada, e, de todo modo, incompreendida.

O leitor de Ferrante é alimentado pela frustração de desintegração da ordem das coisas na narrativa. A começar por fatos que já são antecipados e expectativas que não são cumpridas. Por exemplo, é Lila quem diz a Lenu que ela é sua “amiga genial”, e não o oposto como o leitor é induzido a acreditar ao longo da narrativa. A amizade feminina surge de modo inquietante, como uma verdadeira prática da diferença. Diversamente da masculina, é mais frágil, mais anárquica e mais complexa. Surge em *A amiga genial* como um pacto de solidariedade com vistas a uma modificação na vida. A presença das bonecas no início e no final da trama enseja o símbolo de uma ciclicidade da amizade feminina, como interpreta De Rogatis (2018).

Benedetti (2012) nos afirma que a obra *Amiga genial* retira o destaque da relação entre mãe e filha, como já visto nos três romances anteriores, para focar na amizade feminina. No entanto, percebemos que esse suposto afastamento temático não impede que a obra acabe retornando ao tema da maternidade, como se verifica na leitura dos volumes posteriores. Por mais que Lenu queira afastar-se desse destino, recorrendo ora à amizade com Lila, ora aos estudos, ora aos relacionamentos amorosos, a matrofobia, isto é, o medo de se tornar mãe continua existindo. Os volumes posteriores vão reafirmando a presença na mãe que aos poucos vai ganhando formato e densidade na narrativa. Nos dois primeiros volumes, a mãe de Lenu é enfatizada de forma metonímica pela presença de sua perna doente e somente no terceiro volume ela ganha um nome: Immacolata.

6.2 A inadequação de Immacolata e a *matrofobia*

O leitor só descobre o nome da mãe de Lenu após a leitura de 1.064 páginas, por ocasião de Immacolata questionar o nome que ela iria dar a filha que iria nascer:

Ela se anuviou, me dei conta tarde demais que esperava outra resposta: demos o nome da mãe de Pietro a Dede, e se dessa vez também nascer uma menina vamos dar a ela o seu nome. Tentei me justificar, mas sem empenho. Disse: mãe, tente entender, você se chama Immacolata, não posso dar um nome assim à minha filha, eu não gostaria. (...) (HFF, p. 262)

O que se pode entender é que Ferrante dosa essa aparição da mãe, como um fantasma, um não-dito que não se pode ignorar e que sempre retorna para resgatar sua existência mal resolvida. No segundo volume, a relação das protagonistas com a maternidade ganha relevo quando Lila engravida e, no terceiro volume quando Lenu, seguindo a sequência da amiga, também se torna mãe.

A questão dos nomes das personagens e de suas respectivas funções ou ocupações sociais remetem à necessidade de acréscimo em uma narrativa, como afirma Clarice, em *A paixão segundo G.H.*, “O nome é um acréscimo, e impede o contato com a coisa. O nome da coisa é um intervalo para a coisa. A vontade do acréscimo é grande – porque coisa nua é tão tediosa” (LISPECTOR, 1998b, p. 140). Há, entretanto, na obra um desejo de atingir esse tédio, o neutro, dispensando-se a beleza superficial ou o acréscimo. O tédio corresponde, segundo a narradora, ao inexpressivo da arte, assim como o leite materno que remete a um estágio pré-humano:

E o leite materno, que é humano, o leite materno é muito antes do humano, e não tem gosto, não é nada, eu já experimentei – é como olho esculpido de estátua que é vazio e não tem expressão, pois quando a arte é boa é porque tocou no inexpressivo, a pior arte é aquela expressiva, aquela que transgride o pedaço de ferro e o pedaço de vidro, e o sorriso, e o grito. (LISPECTOR, 1998b, p. 143)

Já a questão dos nomes, para Marcel Proust, em seu livro *Em busca do tempo perdido* (1913-1927), quando se refere ao “Caminho de Guermantes”, traz uma alusão mais social aos Nomes (grifado com inicial maiúscula). O Nome pode aludir a um espaço real, marcado por uma individualidade, que também se mostra como um “ universo social: então, cada castelo, cada mansão ou palácio famoso possui sua dama ou fada, como as florestas os seus gênios e as águas as suas divindades. ” (PROUST, 2002c, p. 14). A Sra. de Guermantes, quando era apenas um nome ou um reflexo de uma imaginação que nutria a memória do

narrador, existia como a ideia da fada, mas quando ele se aproxima do nome, a fada se transforma:

Entretanto, a fada enfraquece se nos aproximamos da pessoa real a que seu nome corresponde, pois o nome passa então a refletir essa pessoa e ela não contém coisa alguma da fada; esta pode renascer, caso nos afastemos da pessoa. (PROUST, 2002c, p. 14).

O nome pode ser, como afirma o narrador, uma simples fotografia de identidade que nos permite saudar ou não uma pessoa na rua, mas também pode ser uma ilusão, quando nos aproximamos da pessoa real. Muitos nomes, como mais adiante Proust comenta, não remetem a nada, como quando critica a existência de pessoas que não são mais que nomes: “turbilhão de nomes, introduzindo menos matéria do que faria um banquete de fantasmas ou um baile de espectros” (PROUST, 2002b, p. 18). Mesmo ciente disso, Proust lança aos leitores uma infinidade de nomes e detalhes de comportamento social, resgatando minuciosamente roupas, gestos, cumprimentos, malícias, defesas ou ataques a Dreyfus¹⁴, dentre outros. O interessante é que se torna praticamente impossível ao leitor ater-se às inúmeras particularidades apresentadas e à riqueza dos detalhes, talvez aí esteja o grande mérito desse detalhamento: mostrar, na prática, o quanto de memória podemos perder entre os milhares de nomes.

Assim, o Nome, quando recuperado pela memória voluntária, como descreve o narrador de Proust, não terá as mesmas cores de antes, porém pode-se recuperá-lo como um balão que outrora era cheio de oxigênio, mas que ainda conserva o cheiro do lugar (no caso, o ar de Combray).

A Tetralogia apresenta uma orientação especial com relação ao nome das personagens, as quais o leitor pode identificá-las por meio de uma lista que antecede o Prólogo. É interessante ressaltar que, dentre todos os personagens elencados, somente o pai e a mãe de Elena não são nomeados. Das mulheres, em geral, a única apresentada como mãe é Nunzia Cerullo, as demais são apresentadas como “mulher de”; já as famílias são destacadas em parênteses de acordo com o ofício dos maridos, daí temos: a família do sapateiro, do contínuo, do marceneiro, do ferroviário-poeta, do verdureiro, do dono do bar-confeitaria, do confeitoiro. A exceção é a família Cappuccio que é reconhecida como a “família da viúva louca”, ou seja, a única que, na ausência de um marido que garantisse o sustento, é

¹⁴ O caso Dreyfus constituiu um grande conflito social e político na Terceira República, ocorrido na França no final do século XIX, em torno da acusação de traição feita ao capitão Alfred Dreyfus, que ao final restou inocentado. Esse tema é amplamente discutido na obra de Proust, gerando divisões de pensamentos entre as personagens.

identificada pela situação psicológica da mãe, Melina, que enlouqueceu após ser abandonada por Donato Sarratore.

Melina não contava com o prestígio dos moradores do bairro. Isso porque as pessoas não acreditavam que ela desempenhasse bem o seu “papel de mãe”, visto que os filhos se apresentavam sujos e funcionavam como espécie de espelho social para medir o quão boa mãe uma mãe poderia ser. A disputa entre Lidia, esposa de Donato, e Melina era assistida pelos vizinhos que, em sua maioria, torciam pela esposa legítima, a única que tinha opinião diferente era Lila:

É difícil explicar por que nós, meninas, torcíamos na época por Lidia Sarratore. Talvez porque tivesse traços regulares e cabelos louros. Ou porque Donato era o marido dela, e tínhamos entendido que Melina o queria para si. Ou porque os filhos de Melina eram sujos e maltrapilhos, enquanto os de Lidia eram lavados, bem penteados, e o primeiro, Nino, que tinha uns anos a mais que nós, era bonito, gostávamos dele. Somente Lila pendia para Melina, mas nunca nos disse por quê. Disse apenas, em certa ocasião, que se Lidia Sarratore acabasse morta, era bem feito para ela, e eu pensei que ela achava isso em parte porque tinha maldade na alma, em parte porque ela e Melina eram parentes distantes. (AG, p.32)

Melina assemelha-se a outra personagem do universo ficcional de Elena Ferrante, a *poverella*, que aparece em *Dias de abandono*, que sintetiza o medo que algumas mulheres têm de serem abandonadas por um marido. A loucura, a sujeira e o sentimento de abandono acompanham o espectro dessa mulher.

Julia Kristeva (1982) em seu ensaio sobre abjeção nos apresenta que ela se mostra como uma violenta e obscura revolta do ser contra uma aparente ameaça que pode vir de dentro ou de fora. Está próxima, mas não se pode assimilar, doravante seu caráter ambíguo de não ser nem sujeito e nem objeto definível. Deste modo, o abjeto é o radicalmente excluído que direciona o sujeito a um sentido que desmorona. O abjeto e a abjeção são delineamentos culturais, os quais, se o sujeito os reconhece, poderão aniquilá-lo.

Diferentemente do que se possa imaginar, o abjeto para a autora não diz respeito a uma falta de limpeza (*propreté*) ou ausência de saúde, mas sim a uma perturbação a uma identidade, a um sistema e a uma ordem. O abjeto evoca e pulveriza a um só tempo o sujeito e chega ao seu limite quando o ser descobre a perda inaugural fundante do seu próprio ser.

A abjeção se constrói em cima do não reconhecimento de seus próximos, do que seria não-familiar. Nesse sentido, Kristeva traz uma reflexão sobre o corpo ausente, impossível e intocável da mãe cujo torpor que se experimenta dele pode advir nojo e medo. Esse sentimento fóbico impregna as palavras da língua de inexistência, de alucinação e de

fantasmagoria. Desse modo, conclui Kristeva, o discurso só se sustenta quando se coloca o medo de lado e se confronta com o abjeto, que repele e é repellido, que se constitui como espaço de memória inacessível e íntimo que o impede de recomeçar. Esse Outro que se coloca no lugar daquilo que será um “eu”, não é um ser ao qual o sujeito se identifica ou se incorpora, mas um outro que o precede e o possui.

Essa angústia, segundo a autora, pode ser maternal porque é incapaz de se apaziguar no ambiente simbólico. O abjeto se imiscui na arqueologia do sujeito e nas suas fugas mais antigas de se separar da entidade materna, uma dependência simultaneamente reconfortante e sufocante. O corpo materno, desse modo, se mostra de forma impiedosa e desconfortante em seu interdito, isto é, na sua defesa contra o autoerotismo e o tabu de incesto.

O termo “amor” ganha destaque pela primeira vez por meio dessa personagem que De Rogatis considera “aparentemente secundária”. Melina ganha destaque por se sentir abandonada pelo poeta-ferroviário, Donato Sarratore. Nesse entendimento, o bairro torna-se um espaço mitológico do abandono em que as personagens femininas vivenciam suas trágicas perdas:

Lo spazio del rione diventa, in questo caso, lo spazio del mito dell'abbandono per antonomasia: la storia di Melina viene accostata da Lila a quella di Didone, che a causa della fuga di Enea distrugge non solo la sua stessa vita ma, ancor prima, il dominio regale sulla città che stava costruendo "secondo giustizia e diritto"(fr 141). (DE ROGATIS, 2018, p.85)

Em síntese, De Rogatis apresenta a relação existente entre a figura da *poverella* e a da mãe em sua ordem semanticamente negativa expressa na destinação das personagens mitológicas femininas, as quais fazem referência:

La madre/"poverella" impone la propria eredità negativa: trascina la figlia nel gorgo di un mondo arcaico nel quale rischia di ripetere il gesto suicida di una massa anonima di donne. Abbandonata dal marito, in conflitto con la propria maternità e con i propri stessi figli, da lei percepiti come cause dell'abbandono, di quel "malodore di mama" che ha allontanato il suo uomo, precipitata nella disperazione e nella morte, la "poverella" è un simbolo dell'inestricabile difficile convivenza di due dimensioni opposte: quella del materno e del femminile. È un conflitto che segna molte madri rappresentate da Elena Ferrante: Amalia, la madre seduttiva nell'*Amore molesto* (1992); Olga, la madre-Medeia nei *Giorni dell'abbandono* (2002); Leda, la madre in fuga della *Figlia oscura* (2006), come pure, in modo diverso, sarà in fuga Elena in diverse sequenze della quadrilogia; infine Lila, la madre abortiva (nei primi due anni del matrimonio con Stefano). Il potere materno è, tra l'altro, rafforzato proprio da queste forme di distacco e di indifferenza, che generano spesso nella figlia - è il caso per esempio di Delia nell'*Amore molesto* - un ossessivo attaccamento e una idealizzazione (Giorgio 148). (DE ROGATIS, 2018, p.96)

A hostilidade com relação à mãe pode ser explicada pela tentativa da filha de subverter o imaginário feminino antigo propondo um novo código que reelabore a relação

entre ambas. Desse modo, a ideia do matricídio se configura como o desejo de assassinar uma relação presente marcada por uma anterior história de violência e opressão que as mães carregam. O desejo de matricídio podemos dizer que corresponde à primeira etapa de um processo de conciliação e reparação com a mãe, como veremos mais adiante. A filha torna-se mãe, e essa transformação a faz atravessar um processo doloroso de culpa e de abandono de si. A complexidade ao invés de diminuir, com a expressão do colocar-se no lugar/papel da outra, aumenta, pois a mãe continua sendo a *filha perdida*, no duplo senso desse também título de obra de Ferrante: a filha que se perde, que se vai, e a filha perdida em suas próprias decisões, que não sabe para onde ir nem o que fazer.

Elena Ferrante, ao fazer reflexões sobre a obra da escritora americana Alice Sebold, *Quase noite* (2007), examina o modo como a autora já entrega o mote da história no início “No final das contas, matar minha mãe foi bem fácil” (SEBOLD, 2008, p.7). Para Ferrante (2007), a pergunta que se faz é: pode uma filha matar uma mãe de forma inescrupulosa? Essa obra de Sebold, em sua visão, enxerta na literatura uma história que – diferentemente do mito de Electra, que mata a mãe por motivos relacionados à vingança pela morte do pai – traz uma personagem que vive um conflito doloroso com a mãe e, por isso, deseja matá-la. O matricídio é muito incomum na literatura, já o patricídio é mais enraizado nas histórias e nos imaginários se colocados em comparação. Ferrante argumenta que esse mote é muito recente na literatura, como se só agora as mulheres pudessem de fato ter espaço para demonstrar suas dores sombrias.

Katrin Wehling-Giorgi ao repensar as construções da maternidade nos romances de Elena Ferrante e Alice Sebold faz um estudo sobre a animosidade e a raiva entre mães e filhas apontando as subversões existentes. Para a autora, enquanto os textos de Ferrante apresentam uma nova visão feminina sobre a maternidade e o corpo, o romance de Sebold se situa em um provocante pensamento sobre os efeitos negativos do “pós-feminismo”, o qual a autora o delimita, assim como Sarah Whitney (2010) entende, em sua dubiedade que considera a equidade entre gêneros um fato e que o feminismo não é mais necessário por ser obsoleto e não mais desejado.

Ferrante entende o destaque que Freud deu ao relacionamento entre mãe e filha, principalmente plasmado na relação com o corpo materno, mas o considera confuso. Com Melanie Klein, a autora destaca a importância de ter percebido essa confusão já descrita por Freud e ter dado atenção relativa ao tema do matricídio. A autora de *A amiga genial* reflete que o desejo de matricídio não é despertado tão somente por ódio, mas também por um

sentimento de amor e inveja em relação ao conflito, muitas vezes erótico, com o corpo materno:

But what, in essence, is a daughter's love for her mother? To describe that love seriously is for a daughter a truly complex undertaking. In Italian literature Elsa Morante has done it best, but there is still much to do. Clearing the field of every idealization, one quickly realizes that the very word "love," which can mean so many types of love according to the context, applied to the mother's body means nothing. That doesn't matter in the case of primers, educational books, or books of consolation. But if one decides to do this seriously one must choose adjectives, new phrasings (like Euripides' Electra, who, almost at the point of killing her mother, twists the words, finally calling her "the unloved beloved"), and even then one is not content. One has to be bold and invent verbal devices that sound unpleasant, if unpleasantness in literature means eliminating beauty out of faithfulness to living experience, to its truth. Stories of matricide are rare because, like Pascal, they bring knowledge of ourselves to the point of loathing and compel us to deviate from the pleasantness of the models that have always reassured us. (FERRANTE, 2007)

Ferrante interpreta que o conflito da personagem Helen se dá pelo entendimento de que aniquilar a mãe é mais fácil que entender o sentimento emanado pelo vínculo profundo. A obra de Sebald pode ter afetado Ferrante no sentido de reconhecer a existência da sublimação desse ódio que as filhas sentem pela mãe e o tão complexo e sombrio pode ser esse sentimento ainda pouco elucidado nos textos literários.

A matrofobia de Helen tem como consequência a efetivação do matricídio que gera um controle do corpo materno. A filha, assim que assassina a mãe com um travesseiro, quebrando-lhe o nariz, acredita ter total domínio do corpo materno, representado pelo ato de deixar o gato arranhar o rosto dela, pela limpeza corporal que executa e pelo corte da trança que a mãe ostentava. Helen menospreza o corpo da mãe-morta tratando-o como se fosse manipulável, "uma enorme boneca" ou "um monte de ossos desmaiado que cheirava à merda" (SEBOLD, op. cit., p. 13; 14). No entanto, a narradora-personagem ainda temia que a mãe pudesse burlar a própria morte e recuperar o onipresente poder, sugando-lhe seu corpo. Helen, à medida que manipula o corpo materno, relembra fatos importantes que marcaram a sua vida, sempre mesclados com o sentimento de inveja, de servilismo, de ódio e de incompreensão com relação a sua mãe.

A figura materna, principalmente nos dois primeiros volumes da Tetralogia, é aquela que relembra à filha sua origem ou sua inadequação diante do local onde ela gostaria de pertencer. Se no bairro Lenu se sentia peixe fora d'água, quando estava em ambientes mais sofisticados, como na casa de Bruno Soccavo, o sentimento era o mesmo. A sensação de inadaptação é, como de costume, associada à lembrança de sua mãe:

(...) Pensei que, se algum dia minha mãe soubesse que o estudante filho do dono das mortadelas Soccavo me cortejara, e que eu chegara a ser recebida em sua casa, e que, em vez de agradecer a Deus pela sorte que me dera e tentar fazer com que ele se casasse comigo, eu o rejeitara por duas vezes, ela teria me massacrado de pancadas. Por outro lado, foi justamente a lembrança de minha mãe, de sua perna machucada, que me fez sentir constitucionalmente inadequada até para Bruno. Aquela casa me intimidou. (...) (HNS, p.270)

Quando a memória da perna machucada da mãe vem a sua mente, é como se Lenu não pudesse sair do lugar, estivesse em paralisia, não pudesse mais caminhar para outro destino. Mais tarde, quando Elena vai conhecer a família de seu futuro noivo, Pietro Airola, novamente ela se vê diante de um espaço em que seus rastros de origem pobre e dialetal não poderiam transparecer.

Immacolata reforçava a comparação existente entre as amigas Lila e Lenu. Mesmo fazendo caretas para reprimir sua satisfação, certa vez, quando Lenu chegara para passar a Páscoa em família, ela afirmou categoricamente “Sua amiga achava que tinha chegado sabe-se lá onde, o casamento de princesa, o carro grande, a casa nova, e no entanto hoje você é muito melhor e mais bonita que ela.” (HNS, p.396). O bairro passava a tratar Lenu como uma pessoa isenta de sentimentos ruins por ser “esterilizada pelos estudos”.

A figura da mãe hostil e rancorosa, segundo Beauvoir (2016, p. 324), é aquela que tenta constantemente diminuir a filha, desde a infância até a adolescência, quando a mãe tenta suprimi-la privando-a de pequenos prazeres, como sair de casa, por exemplo. A relação só melhora quando a filha se torna adulta e uma “amizade mais ou menos atormentada restabelece-se entre elas.” A autora frisa que a consequência dessa hostilidade é que “uma permanece desiludida, frustrada para sempre; a outra, muitas vezes, acredita-se perseguida por uma maldição”.

As filhas passam, desse modo, a vigiar as mães e estas, por outro lado, vigiam a si mesmas. Há, no entanto, uma mesma vontade de autocontrole mesmo que diante de um desejo de ruptura das ordens. Lenu, por exemplo, exercita exaustivamente sua disciplina e vê nos estudos uma forma mais dogmática de não se subtrair da pretensa linearidade, de não se perder em si mesma, de não retornar ao corpo materno metonimicamente representado pela perna coxa da mãe.

Quanto mais a filha cresce, mais o rancor rói o coração materno; cada ano encaminha a mãe para seu declínio; de ano em ano o corpo juvenil se afirma, desabrocha, esse futuro que se abre à frente da filha, parece à mãe que lhe foi roubado; (...) (BEAUVOIR, 2016, p. 323)

A mãe é vista como uma supervisora repressiva que vive vigiando os corpos e a moral das filhas, livrando-as de perigos reais e irreais. Somente quando Immacolata está prestes a morrer é que Lenu revê a sua matrofobia e seu constante retorno à mãe.

Já a professora Oliveiro é uma figura central nos primeiros anos escolares de Lenu e Lila. Costumeiramente essa personagem é elevada pela narradora a um grau superior ao das mães, pois ela fora capaz de perceber a genialidade de Lila antes que Nunzia se desse conta ou valorizasse essa qualidade especial: “A princípio, a professora Oliveiro pareceu não entender como era possível que naqueles olhos de mãe não houvesse o mesmo entusiasmo dos seus” (AG, p. 34-35).

Quando Lenu terminou seus estudos na Escola Normal em Pisa se deu conta de que tentou, ao longo de três anos, conquistar amizades por meio de uma batalha intrépida que resultou apenas num *quase*. O sentimento de que chegou perto, mas que, de fato, não alcançara nada de sólido. O *quase* descortina o estreito espaço que a sociedade burguesa destinava a uma mulher pobre com sotaque napolitano:

De repente me dei conta daquele quase. Eu tinha conseguido? Quase. Me desgarrara do bairro, de Nápoles? Quase. Tinha amigas e amigos novos, que vinham de ambientes cultos, muitas vezes bem mais cultos do que aquele ao qual pertenciam a professora Galiani e seus filhos? Quase. Por trás do quase tive a impressão de ver como as coisas estavam. Eu tinha medo. Tinha medo como no primeiro dia que chegara a Pisa. Temia quem sabia ser culto sem o quase, com desenvoltura. (HNS, p. 402)

Esses que sabiam ser cultos sem a presença do *quase* em suas vidas eram, como descrevia a narradora, jovens, quase todos homens, com nomes ilustres, que tinham conhecimento por meio de origem familiar ou por instinto. Eram pessoas que, diferente dela, entendiam como funcionava um jornal, uma revista ou um filme, compreendiam quais eram as hierarquias universitárias e, sobretudo, o valor dos sobrenomes relevantes no mapa do prestígio burguês.

O namoro com Franco Mari a inseriu provisoriamente no grupo dos universitários, porém ainda sempre na reserva do “quase”. Por dormir com Franco Mari, Lenu levou uma fama de “garota fácil”, o que piorou ainda mais as suas tentativas de adentrar naquele meio. Só realmente teve mais êxito quando conheceu Pietro Airola, um jovem que estudava os ritos báquicos e que advinha de uma família rica e respeitada socialmente. O pai de Pietro era um proeminente professor de literatura grega em Gênova e uma figura reconhecida do partido socialista.

Na presença da família Airota e, sobretudo de seu noivo, Lenu temia falar tolices ou demonstrar falta de conhecimento sobre os assuntos discutidos. Valorizava mais o escutar e usava o seu autossilenciamento como estratégia para agradar. Enquanto Pietro falava com orgulho de sua tese-livro sobre Baco, Lenu sentia-se impotente para falar de seu texto sobre Dido. Logo ao se conhecerem, ela já colocava o trabalho de Pietro como mais relevante que o dela “Talvez Baco seja mais interessante que Dido” (HNS, p.406).

Diante daquele modelo de família, Lenu pensava em seguir os mesmos passos, desejando tornar-se professora universitária. No entanto, logo ela desistiu da ideia quando um professor assistente a fez perceber que Pietro Airota teria um futuro como professor universitário, ela não. Sentiu-se envergonhada por ter sonhado alto demais para as suas possibilidades e limitou-se a pensar em voltar ao bairro e prestar concurso para lecionar na escola média.

Simple assim. Vergonha, vergonha, vergonha. Essa pretensão que crescera dentro de mim, essa ambição de ser como Pietro. (...)

(...) Tirar o diploma, ensinar na escola média. Professora. Sim, mais que a Oliveira. No nível da Galiani. Ou talvez não, um pouco menos. Professora Greco. (...) (HNS, p. 432)

Depois desse momento de reflexão, Lenu passou vinte dias isolada escrevendo sua história, um romance que ela entregou de presente ao seu noivo. No entanto, Pietro demonstrou desinteresse pelo escrito de Lenu a ponto de quase esquecer o romance na mesa do restaurante. Isso denota que um livro escrito por mulher ou o seu trabalho não tem importância, pois é facilmente deixado de lado.

Lenu é a primeira a quebrar uma tradição de baixa escolaridade em sua família. Seu pai não havia passado do quinto ano fundamental e sua mãe parara no segundo. Seus antepassados mal sabiam ler e escrever corretamente. Isso a envergonhava profundamente. Sentia-se aliviada pelo fato dos Airota nunca terem interrogado sobre suas origens. As duas mulheres da família Airota, Adele, esposa do professor, e Mariarosa, filha do casal, também pertenciam a uma elite intelectual. Elas tinham liberdade e conhecimento para falar sobre os mais diversos assuntos. Lenu passou a ver nessa família um ideal a ser seguido “Eu só podia ficar ao lado deles, brilhar graças a sua luz.” (HNS, p.411).

Ao retornar a Nápoles, Lenu estava com um diploma, porém não poderia ir em busca de pequenos empregos. Os estudos, o que ela aprendera em Pisa, pouco serviam para aquela cidade. A comunicação entre ela e sua família ficou mais distante, como se o diploma criasse uma barreira, uma hierarquia de fala. Entre os vizinhos era tratada com um misto de respeito e

deboche (passaram a chamá-la de *a pisana*). Os méritos que Lenu tinha alcançado com bastante esforço pareciam não ter relevância para o bairro.

Quando publica o seu livro, procura a professora Oliveiro, mas descobre que ela havia falecido. A ex-aluna imaginou o quanto a professora ficaria orgulhosa se soubesse de seus méritos alcançados. Ao receber uma correspondência comunicando sobre a morte de Oliveiro, percebe que junto a esse comunicado havia um pacote com todos os seus cadernos da infância que a professora guardara de recordação. Essa situação deixou a mãe de Lenu enfurecida e, mesmo diante da triste notícia, gritou: “Aquela cretina sempre se achou mais mãe do que eu.” (HNS, p. 453).

Beauvoir (2016, grifo da autora, p.41), a partir de suas análises da obra de Marie Le Hardouin, acredita que as filhas tendem a uma vontade de escapar da autoridade da mãe: “a filha *não quer* assemelhar-se a ela e rende culto às mulheres que escaparam da servidão feminina: atrizes, escritoras, professoras”.

Lenu entendia que a professora em determinados momentos havia sido importante por espelhar para ela um caminho que sua mãe jamais poderia imaginar ou oferecer. Foi Oliveiro quem forçou a mãe a incentivar os estudos da filha, mesmo a contragosto. Porém Lenu via Oliveiro também como uma “velha bruxa” por não ter dado opinião sobre *A fada azul* escrita por Lila na infância. Junto com os cadernos de Lenu estava o manuscrito infantil da amiga com vários elogios, o que deixou a jovem ainda mais revoltada.

Para Lenu, a professora Oliveiro e a escola representavam um ideal bastante superior à sua mãe e à sua casa. A mãe, como seus afazeres domésticos e seu espaço limitado ao lar, exalava atmosfera de tristeza, estagnação, impossibilidades, falta de perspectivas. Por outro lado, a escola e a professora apresentavam um mundo de oportunidades e a possibilidade de fuga.

A escola, desde o primeiro dia, logo me pareceu um lugar bem mais alegre que minha casa. Era o local do bairro em que eu me sentia mais segura, e ia para lá muito emocionada. Prestava atenção nas aulas, executava com máximo zelo tudo o que me mandavam fazer, aprendia. Mas acima de tudo gostava de agradar à professora, gostava de agradar a todos. Em casa eu era a preferida de meu pai, e meus irmãos também gostavam de mim. O problema era a minha mãe, com ela as coisas nunca iam por um bom caminho. Já na época, quando eu tinha pouco mais de seis anos, tinha a impressão de que ela fazia tudo para me mostrar que eu era supérflua em sua vida. Não tinha simpatia por mim, nem eu por ela. Seu corpo me dava repulsa, o que ela provavelmente intuía. Era alourada, íris azuis, opulenta. Mas tinha o olho direito que nunca se sabia para onde olhava. E a perna esquerda também não funcionava direito, ela a chamava de perna machucada. Mancava, e seu passo me inquietava, especialmente à noite, quando não podia dormir e andava pelo corredor, pela cozinha, voltava atrás,

recomeçava. Às vezes a escutava esmagar com golpes raivosos do taco as baratas que chegavam à porta de entrada, e a imaginava com olhos furiosos, como quando implicava comigo. (AG, p.36-37)

Para explicar a crise na identidade da mulher nas décadas de 50 e 60, Friedan destaca as professoras do ensino médio solteironas, que não haviam se casado nem tido filhos. A autora expõe o destino dessas mulheres que, segundo ela, não conheceram o aconchego de um lar por se dedicarem ao intelecto:

Nenhuma dessas mulheres vivia em um ninho acolhedor como eu tinha conhecido em casa. Muitas não tinham se casado nem tido filhos. Eu temia ser como elas, mesmo aquelas que me ensinaram a realmente respeitar e usar a minha própria mente, sentir que eu tinha um papel no mundo. Nunca conheci uma mulher, enquanto crescia, que usasse sua mente, que desempenhasse seu papel no mundo e que também amasse e tivesse filhos. (FRIEDAN, 2020, p.84).

As mulheres que trabalhavam eram vistas como devoradoras de homens e a elas caberia um destino solitário, pois desertaram de seu papel de esposa e mãe, e assumiram a “escolha equivocada” de não atender ao chamado da mística. A ideia de tornar-se uma “solteirona” é encarada pela mística como uma tragédia pessoal. Esse é o caso da professora Oliveiro que pouco conhecemos a sua vida particular, porém é sabido que ela não se casou e nem teve filhos. É encontrada morta já na velhice sozinha dentro de casa, como a expressão máxima da solidão de uma mulher que dedicara a vida aos estudos. Oliveiro é uma referência feminina de mulher naquele tempo porque trabalhava fora de casa, vivia de sua atividade intelectual de professora e incentivava as alunas ao caminho dos estudos.

Lenú envergonhava-se da figura de sua mãe, “claudicante, com o olho estrábico e acima de tudo sempre raivosa” (AG, p.56), diante da professora Oliveiro. A relação da professora com as mães era antagônica, pois logo aquela percebeu o desinteresse que estas tinham com relação ao estudo das filhas. No entanto, a professora conseguiu convencer a mãe de Lenú para que esta continuasse seus estudos; o mesmo não aconteceu com a mãe de Lila, Nunzia, que, influenciada pelo marido, não permitiu que a filha prestasse os exames.

Oliveiro via essa atitude de Nunzia como a de uma aluna indisciplinada. Ela esgotara todas as suas forças na tentativa de convencer a mãe a incentivar os estudos de Lila, que já apresentava, desde cedo, uma genialidade fora do comum nos estudos. Foi Oliveiro quem, nos primeiros anos escolares, apresentou o livro *Mulherzinhas* a Lila por já considerá-la capaz de leituras mais avançadas para sua idade. Esse livro além de apresentar uma história de resistência feminina na ficção, introduzia também a estimulante trajetória da autora que acabou incentivando Lila e, conseqüentemente, Lenú a tornarem-se ricas por meio da escrita

de um livro. Desde então, começaram a associar os estudos à riqueza, como uma caça ao tesouro escondido entre páginas de um romance.

Entusiasmada, Lila escreveu um livro chamado *Fada azul* ao qual a professora demonstrou pouco interesse, provavelmente por ter percebido que a menina não iria mais progredir nos estudos regulares por conta da falta de incentivo dos pais. Quando Lenu questionou se Oliveiro havia lido o livro, ela explicou à sua aluna o sentido de “plebe” e o porquê se deveria temer ser plebe: “E se alguém quer continuar sendo plebe, ele, seus filhos e os filhos de seus filhos não serão dignos de nada. Deixe Cerullo para lá e pense em você” (AG, p. 65).

A recusa da professora em falar sobre o livro trouxe consequências para a vida de Lila que passou a desinteressar-se cada vez mais pela escola. Oliveiro havia percebido que seus esforços com relação a ela seriam em vão, por isso passou a se concentrar mais em Lenu que tinha certo apoio dos pais.

Lenu, diante do conceito de plebe introduzido por Oliveiro, começou a perceber a diferença entre a professora e a mãe, não só acentuada pela forma de se portar e de se vestir, mas também marcada pela linguagem. O dialeto imprimia os defeitos que Lenu considerava até mesmo humilhantes:

Senti uma dupla humilhação: me envergonhei por não ter sido tão boa quanto fui no fundamental e me envergonhei pela diferença que havia entre a figura harmoniosa e decentemente vestida da professora, entre seu italiano que parecia um pouco com o da *Ilíada*, e a figura torta de minha mãe, os sapatos velhos, os cabelos sem brilho, o dialeto forçado a um italiano cheio de solecismos. (AG, p. 85).

A narrativa de Lenu evidencia a ideia da “mãe torta” em relação à ideia de mãe alinhada, harmoniosa, professora. A mãe oferecia-lhe o não-padrão, o contraexemplo, ao invés de apresentar-se como uma mentora a ser seguida. Lenu temia até mesmo que a hereditariedade a aprisionasse a um destino igual ou pior ao da mãe. Durante a adolescência, ela experimentou, por meio das mudanças hormonais, o medo de metamorfosear-se na figura torta de sua mãe: “Comecei a suspeitar que mudaria cada vez mais, até que de mim saísse realmente minha mãe, manca, com o olho torto, e ninguém mais gostasse de mim” (AG, p. 88-89).

Immacolata, mesmo que não pronunciasse um determinado julgamento sobre a filha, era culpabilizada de todo modo. Até as supostas palavras da mãe, ainda que não verbalizadas, habitando somente no plano da imaginação da filha, seriam recheadas de tons ameaçadores e

assustadores. A infelicidade dessa mulher com os afazeres domésticos, com a falta de dinheiro e com o casamento constituía uma imagem a qual Lenu desejava escapar.

Brigavam. Porém, como meu pai não erguia a voz nem mesmo quando perdia a paciência, eu sempre ficava do lado dele e contra ela, ainda que às vezes ele batesse nela e soubesse ser bastante ameaçador comigo. Foi ele, e não minha mãe, quem me disse no meu primeiro dia de escola: “Lenuccia, seja boa com a professora e nós a manteremos na escola. Mas se não for boa, se não for a melhor, papai precisa de ajuda, e você vai ter de trabalhar”. Aquelas palavras me assustaram muito; no entanto, mesmo tendo sido pronunciadas por ele, as senti como se tivessem sido sugeridas por minha mãe, como se ela as tivesse imposto. (AG, p. 37)

Na ausência de uma figura materna adorável, Lenu agarrava-se à Lila sem receio do que pudesse lhe acontecer. A lógica da amiga foi impressa em Lenu de tal modo que ela passou a agir como imaginava que Lila agiria. A boneca de Lenu imitava as atitudes de Lila, porém imprimindo seu toque particular. As intenções de Lila, muitas vezes, eram obscuras para Lenu, como no episódio em que as duas matam aula para conhecer o mar. Lila desistira no meio do caminho e não explicara o motivo, Lenu ficou indignada, pois transpor os limites do bairro, do familiar era algo que, a partir daquele momento, constituía um desejo pessoal que a distinguiria radicalmente da amiga. Esse episódio, portanto, marcava o ponto em que as diferenças entre elas se desenvolveriam ao longo da narrativa. Lila mostrava o caminho a Lenu e até que ponto elas poderiam caminhar juntas, de mãos dadas; demonstrava ainda que Lenu precisaria seguir adiante sozinha, que deveria entender seus próprios desejos e que ela mesma também tinha, dentro de sua lógica, seus limites: “Lila bruscamente se arrependera do próprio plano, tinha renunciado ao mar, quisera voltar aos limites do bairro. Eu não conseguia entender”. (AG, p. 72).

A história se desenvolve, portanto, sob a presença quase constante do antagonismo da mãe que, mesmo quando não apresentado diretamente, evidencia-se pela atmosfera de insegurança, medo e falta de incentivo. Lila não pode ser considerada a vilã da história, mas o próprio alimento desta, a personagem que ora incentiva a protagonista ora a destrói. Já a mãe de Lenu é frequentemente descrita por sua péssima aparência e falta de amor, como a imagem da mãe-madrasta ou da mãe-indigna, descrita por Badinter (1985). Lila é o próprio conflito da história, sua presença move os acontecimentos da narrativa e a vida de Lenu. Os objetivos de Lenu, diferente dos heróis da Antiguidade que teriam que salvar uma mulher ou retornar a sua terra, eram: fugir da perniciosa influência de Nápoles, não se tornar uma filha apagada pela mãe e acompanhar os movimentos de Lila, tentando decifrar, mesmo que inutilmente, a sua lógica.

A relação entre mãe e filha, no caso entre Immacolata e Lenu, pode ser entendida como a que Beauvoir (2016) define como *mater dolorosa*, isto é, aquela em que a mãe usa de seus sofrimentos para imputar culpa por meio de formas sádicas desde a infância da filha. Em oposição à relação entre mãe e filho, a relação mãe e filha assume formas mais dramáticas e ambíguas:

A menina é mais totalmente dependente da mãe: com isso, as pretensões desta aumentam. Suas relações assumem um caráter muito mais dramático. Na filha, a mulher não saúda um membro da casta eleita; nela procura seu duplo. Projeta nela toda a ambiguidade de sua relação consigo mesma; e quando se afirma a alteridade desse *alter ego*, sente-se traída. É entre mãe e filha que os conflitos que falamos assumem formas exasperadas. (BEAUVOIR, 2016, p. 320).

Quando Lenu foi passar as férias em Ischia, escrevia cartas para Lila, porém esta não as respondia. Isso causou em Lenu um sentimento de perda, pois considerava sua própria vida pobre em acontecimentos. Não tinha saudades de sua família, do bairro, era somente Lila a sua preocupação. Havia sido atingida por um medo lancinante de perder de vista os fatos bons ou ruins e acreditava que, perdendo partes da vida da amiga, ela também perderia partes de sua própria existência. Nessa fase, que foi da infância até a adolescência, Lila reinava soberana sobre Lenu oferecendo-lhe mostras de uma existência empolgante e desafiadora.

No segundo volume, quando a amizade das duas passou por uma crise cujo responsável fora Nino, Lenu distanciou-se da amiga e foi morar em Pisa para estudar na Escola Normal. A vida tornou-se, então, mais leve e a escrita mais fácil “Sim, é Lila que torna a escrita difícil”. (HNS, p. 337). Lenu comparava sua própria vida a uma esteira de malas em um aeroporto que seguem seu ritmo linear; em contraposição, a vida de Lila era como uma esteira que “retarda, acelera, faz uma curva brusca, sai da rota”. (HNS, p. 336).

Lila mostrava-se desde pequena uma espécie de heroína por possuir tanto força física quanto psicológica. Ela era capaz de sobreviver às violências dos homens, aplicadas desde a infância tanto pelo seu pai, quanto por seu irmão mais velho, Rino. O episódio emblemático dessa força ocorreu quando o pai a arremessou da janela e, mesmo assim, ela demonstrou quase superpoderes de resistência:

(...) De repente os gritos cessaram e, instantes depois, minha amiga voou pela janela, passou por minha cabeça e tombou no asfalto às minhas costas. Fiquei de boca aberta. Fernando apareceu e continuou gritando ameaças horríveis contra a filha. Ele a arremessara da janela como se fosse uma coisa. Olhei para ela estarecida, enquanto tentava erguer-se e me dizia com um jeito quase brincalhão:
 “Não aconteceu nada.”
 Mas estava sangrando, tinha quebrado um braço. (AG, p.76)

Em oposição ao tom brincalhão, apesar da situação dramática que se estabelecia no momento, e em contradição ao que Lila afirmara: “Não aconteceu nada”, a narrativa de Lenu inseria a conjunção “mas” para trazer a condição de que a amiga, apesar de extremamente forte, era humana. Lila desde cedo entendia que a violência transformava as pessoas, apagando-lhes os contornos, retirando-lhes as certezas, as zonas de conforto. Essa percepção ficou mais evidente, precisamente em 1959, quando Lila sofreu seu primeiro episódio de *desmarginação*. Esse evento esteve diretamente relacionado à percepção de Lila com relação ao seu irmão Rino, a pessoa que, até então, ela mais amava e que lhe era mais familiar. Durante a sensação do *desmarginar*, a personagem sentia náusea, seu coração batia em descontrole, o dialeto tornava-se infamiliar e algo material se apossava sobre as pessoas, deformando-as, destituindo-as do perfil costumeiro e revogando uma natureza sombria.

Iniciando-se desde o episódio em que seu pai a atirara pela janela, passando pelo episódio do Ano-Novo e chegando até o Terremoto, Lila vai ampliando a percepção desse conceito que ela elaborara. Mais uma vez a linguagem de Ferrante utiliza-se da gradação para aproximar-se dos significados. O primeiro episódio fê-la abandonar a escola, pois enxergou que não fazia parte dos planos de sua família prestar-lhe auxílio naquela empreitada de estudos. Lenu teve mais sorte, sempre influenciada pela professora Oliveira e por Lila. Estudar e crescer por meio dos estudos passou a ser a meta de Lenu, desejo este também alimentado pela necessidade de se desvencilhar da figura torta de sua mãe.

Além de representar a dinâmica dos acontecimentos, Lila também é o ideal de escrita que Lenu tanto persegue por possuir um tom de naturalidade com as palavras. Lenu sentia-se ultrajada intelectualmente ao perceber, durante a leitura de uma carta da amiga, que Lila possuía uma escrita apurada, sem a confusão da oralidade, mas, a um só tempo, com a fluidez desta. Sentia-se envergonhada por notar que não sabia se expressar daquela forma, pois, suas cartas, diferentemente das de Lila, pareciam imaturas, cheias de frivolidades, de dor fingida, de falsa felicidade, fazendo-a se sentir como uma impostora intelectual. O mundo de Lila era sobreposto ao dela, mais interessante, mais impactante.

Nessa referida carta, Lila fez uma interessante reflexão sobre uma panela de cobre que, misteriosamente, explodira em sua casa. Com profunda análise, descreveu a sensação de que os objetos de uma hora para outra perdiam os seus contornos, sua natureza, visto que nada era totalmente controlável ou manipulável. Esse era o único tipo de coisa que realmente assustava Lila

(...) “Esse é o tipo de coisa”, concluía Lila, “que me assombra. Mais que Marcello, mais que qualquer um. E sinto que preciso achar uma solução, senão, uma coisa atrás da outra, tudo se rompe, tudo, tudo, tudo.” (AG. p. 225).

A observação subjetiva que Lila fazia dos objetos, a extrema singularidade como enxergava as coisas, para além dos fatos banais, disciplinou o olhar e a imaginação de Lenu para também tentar plasmar as coisas numa visão menos nublada. Apesar de não mais frequentar a escola, Lila era excepcional e isso ora deixava a amiga feliz, ora infeliz.

O texto de Lila era tão sugestivo que olhei as panelas com crescente inquietude. Lembrei que ela sempre se encantara com seu brilho e, quando as lavava, se dedicava a areá-las com grande zelo. Ali, não por acaso, cinco anos atrás ela havia posto o esguicho de sangue jorrado do pescoço de dom Achille quando fora degolado. Ali, agora, concentrara sua sensação de ameaça, a angústia pela escolha difícil diante de si, fazendo explodir uma delas como um sinal, como se sua forma se decidisse bruscamente a ceder. Eu saberia imaginar aquelas coisas sem ela? Saberá dar vida a um objeto, deixá-lo retorcer-se em unísono como a minha? (...) (AG, p. 227)

A escrita de Lila chega a ser utópica, no sentido de não se realizar de forma física, ordenada pelas convenções gramaticais, gravada em uma ideia de livro com início, meio e fim. Sua maneira de viver acende um desejo em Lenu de escrever tal qual Lila vivia, sem governo, com síntese apurada, construindo e desconstruindo sem chegar a lugar algum:

Senti todo o fascínio daquela sua maneira de governar e desgovernar a seu bel-prazer, com pouquíssimas palavras, a fantasia alheia: aquele afirmar, silenciar, deixar imagens e emoções correrem sem acrescentar mais nada. Estou cometendo um erro — disse a mim mesma confusamente — ao escrever como fiz até agora, registrando tudo o que sei. Deveria escrever do modo como ela fala, abrindo voragens, construindo pontes sem as terminar, forçando o leitor a fixar a correnteza: Marcello Solara passando velozmente ao lado de minha irmã Elisa, de Silvio, Peppe, Gianni, Rino, Gennaro, Michele agarrado à sombra da sombra de Lila; sugerir que todos passam pelas veias do filho da senhora Palmieri, rapaz que nem sequer conheço e que agora me faz sofrer; veias bem distantes daquelas da gente que Nino leva para mim na via Tasso, das de Mariarosa, das de uma amiga dela que — agora me lembro — passou mal certa vez e precisou se desintoxicar, e também de minha cunhada, que sabe-se lá onde está, não a ouço há tempos, sempre há os que se salvam e os que sucumbem. (HMP, p. 161-162)

Um dos pontos cruciais que separam o pensamento de Lenu e Lila são os limites do bairro. Enquanto Lenu sonhava em extrapolar os horizontes, Lila via-se cada vez mais enraizada aos assuntos locais. Lenu refletiu, sobre essa questão, durante o casamento da amiga, quando relembrou o episódio em que a professora Oliveira lhe explicou o seu conceito burguês de plebe:

Mas nada atenuava a desilusão. Eu me debatia tentando escapar a uma espécie de penumbra mental, uma dolorosa queda de tensão, e não conseguia. Descobri que tinha considerado a publicação daquelas poucas linhas, de minha assinatura impressa, como o sinal de que eu realmente tinha um destino, que o esforço do estudo com certeza conduzia para cima, a alguma parte, que a professora Oliveira tinha tido razão em me impulsionar para frente e abandonar Lila. “Você sabe o que é plebe? ”. “Sim, professora. ” O que era plebe eu soube naquele momento, e com muito mais clareza do que quando, anos antes, Oliveira me fizera aquela pergunta. A plebe éramos nós. A plebe era aquela disputa por comida misturada a vinho, aquela briga por quem era servido antes e melhor,

aquele pavimento imundo sobre o qual os garçons iam e vinham, aqueles brindes cada vez mais vulgares. A plebe era a minha mãe, que tinha bebido e agora se deixava levar com as costas contra o ombro de meu pai, sério, e ria de boca escancarada às alusões sexuais do comerciante de metais. (...) (AG, p. 330)

Por meio de gradação, a narradora faz uma série de comparações sobre a plebe, primeiro de forma mais geral (“A plebe éramos nós”) até chegar ao mais particular, ao *antes*, à origem (“A plebe era a minha mãe”). O que podemos intuir é que grande parte das reflexões e raciocínios de Lenu passam pela relação de *matrofobia*, como uma medida de todas as coisas.

Em raros momentos que a mãe a incentivava a continuar os estudos, ainda assim a sua aparência corporal era rechaçada: “Era sempre a mesma: os cabelos sem brilho, o olho bailarino, o nariz grande, o corpo pesado. Acrescentou: “Não está escrito em nenhum lugar que você não consegue”. (AG, p. 98). A mãe obviamente usava referências simples ao mundo da escrita, ao qual ela mesma não tinha familiaridade, para enfatizar as qualidades da filha e incentivá-la a seguir adiante. As boas ações da mãe eram quase sempre vistas com desconfiança conduzidas por uma falta de memória da narradora, como quando a mãe lhe falara que certa vez a levou ao mar quando ainda era criança, fato que Lenu não acreditava. Somente quando a professora Oliveiro conseguiu permissão para que a estudante passasse as férias em Ischia foi que Lenu se lembrou de que realmente já conhecia o mar e que sua mãe de fato a havia levado e lhe ensinado a nadar na ocasião.

Um detalhe relacionado à mãe e ao mar que aparece em *A amiga genial* já havia sido apresentado também em *A filha perdida*: o medo que as mães têm do mar. Não obstante, é relevante apontar que em *Um amor incômodo* a personagem Amalia, mãe de Delia, morre afogada no mar. As mães na obra de Ferrante apresentam o mar às filhas como um perigo, já as filhas, como no caso de Lenu, avaliam-no como a possibilidade de fuga, de liberdade. No trecho a seguir podemos verificar o momento em que a mãe de Lenu apela para os perigos do mar e tenta reativar memórias que a filha havia esquecido:

O que mais a assustava era a travessia. “Tomara que o mar não fique agitado”, dizia quase para si e jurava que, quando eu era pequena, aos três ou quatro anos, ela me levava a Coroglio todos os dias para me curar do catarro, que o mar era bonito e que eu aprendera a nadar. Mas eu não me lembrava nem de Coroglio, nem do mar, nem de saber nadar – e lhe disse isso. Ela assumiu um tom irritado, como se um eventual afogamento meu devesse ser atribuído não a ela, que tinha feito o que era preciso para evitá-lo, mas inteiramente à minha desmemória. Depois me recomendou que eu não me afastasse da orla nem com o mar calmo, e que ficasse em casa se ele estivesse agitado ou com a bandeira vermelha. “Acima de tudo”, me disse, “se estiver de estômago cheio ou menstruada, não molhe nem os pés”. Antes de me deixar, solicitou a um velho marinheiro que ficasse de olho em mim. Quando a balsa se soltou do cais, me sento a um só tempo aterrorizada

e feliz. Pela primeira vez eu saía de casa, fazia uma viagem, uma viagem por mar. O corpo largo de minha mãe – junto com o bairro, com a história de Lila – se afastou cada vez mais e se perdeu. (AG, p. 204-205)

Logo após chegar em Ischia, Lenu se deu conta de que realmente Immacolata tinha razão, que aqueles momentos de sua infância de fato existiram. Assim, conseguiu acessar em sua memória uma imagem de sua mãe menos assustadora contemplando o mar.

(...)Percebi que naturalmente movimentava os pés e os braços de modo a me manter na superfície. Então eu sabia nadar. Minha mãe de fato me levava ao mar quando eu era pequena e de fato, ali, enquanto ela fazia o tratamento com areia, eu tinha aprendido a nadar. Pude vê-la num lampejo, mais jovem, menos desfeita, sentada na praia negra sob o sol do meio-dia, com um vestido branco de florzinhas (sic), a perna boa coberta até o joelho pela roupa, a ruim toda enterrada na areia escaldante. (AG, p. 206)

No segundo volume, outra professora passa a ganhar destaque na vida de Lenu: a professora Galiani. Com a doença e a ausência da professora Oliveiro, Galiani passa a ser a grande incentivadora de Lenu. Essa professora, diferentemente de Oliveiro, tinha várias relações sociais, por ser comunista e casada com um médico-cirurgião, e costumava receber em sua casa vários estudantes. Emprestava livros e jornais para que Lenu entendesse um pouco mais sobre política, mas a estudante achava a leitura entediante. Só lia os empréstimos para não perder a simpatia da professora que a considerava uma ótima aluna.

O episódio em que Lenu foi visitar pela primeira vez a casa da professora Galiani constituiu um divisor de águas em sua vida. Primeiro, porque ela se deparou com um universo completamente diferente da sua casa, cercado de livros e de boas conversas. Lenu sentiu-se feliz com a receptividade da professora e de seus filhos, Armando e Nadia, que já a conheciam por conta dos elogios que a mãe costumava fazer a Lenu. Segundo, porque ela levava Lila e, desta vez, ganhava a melhor, visto que todas as atenções estiveram voltadas para si ou a assuntos que Lila não dominava. Irritada, a amiga humilhou Lenu de forma desproporcional, o que deixou a amiga bastante chateada, fazendo com que esse fosse o primeiro longo rompimento entre as duas.

Ao visitar a casa da professora Galiani, Lenu descobriu que Nadia era a namorada de Nino, mas esse fato não lhe tirou a alegria de estar diante de gente tão educada. Acreditava que Nadia, por ser inteligente, filha de professora e de médico, estaria à altura de Nino e isso a deixava conformada. Lila, por outro lado, demonstrou não gostar nem um pouco de estar em meio àquelas pessoas. Envergonhou-se por já ser casada, por não ter tido a oportunidade de estudar como Lenu e por não saber se comportar perante aquelas pessoas de outro bairro. Lila,

então, ridicularizou esse grande momento de Lenu, o que fez com que esta refletisse sobre a possibilidade de a amiga ser, na verdade, uma inimiga ou um próprio demônio.

Galiani era uma professora “cuja norma era violar com desenvoltura o cânone de comportamento dos professores” (HNS, p. 146). Quando Lenu escreveu o artigo questionando sobre o Espírito Santo, Galiani foi uma das pessoas que a apoiou. Estar em contato com essa professora era o mesmo que estar diante de uma rainha, o que a um só tempo fazia com que Lenu se sentisse feliz, mas também violentada por saber que poderia aparentar miserável ou mal-educada diante dela. Lenu tentava, então, disciplinar seus modos por meio do uso de seu melhor italiano para inserir-se naquele mundo povoado de intelectualidade.

Ferrante demonstra que esse mundo dos intelectuais poderia ser também repugnante em determinados aspectos. As opiniões diferentes ensejam disputas de palavras, de ideologias, de poder. Principalmente dos homens sobre as mulheres. Ferrante mostra que a violência não é tão somente física ou imputada exclusivamente pelos homens do bairro e de baixa escolaridade. Nino, por exemplo, certa vez emprestou uma revista para Lenu que havia um texto que Galiani escrevera e disse para ela não confiar nas opiniões da professora. Quando Lenu abriu a revista percebeu que havia um texto de Nino e ao ler o artigo sentiu-se inferior por não compreender aquele tipo de assunto.

Mesmo a contragosto, Lenu passou a ler um pouco mais sobre política e história das nações por dois motivos: agradar a Galiani e demonstrar conhecimentos a Nino. Como já citamos anteriormente, o jovem parecia desprezar a literatura, como um gênero fantasioso e inútil. No entanto, para agradar e impressionar Lila, Nino chegara até a demonstrar interesse em ler o teatro de Beckett. Esse jogo de sedução põe em jogo também as alteridades de saberes entre os três envolvidos nesse triângulo amoroso.

Empenhada em adentrar nos assuntos que Nino gostava de falar, Lenu perguntou para ele se já havia lido Federico Chabod, no entanto o rapaz praticamente interrompeu a fala dela, como um *manterrupting*, por justamente não compreender do que se tratava. Nota-se nessa passagem o quanto Nino era orgulhoso e o quanto Lenu esforçava-se para agradá-lo, num empenho exaustivo de não parecer nem ignorante nem inteligente demais. Diante de Nino, Lenu passava a se portar mais como ouvinte numa postura de disciplina e subordinação àquele sentimento romântico. Porém, quando Nino iniciou um jogo de sedução com Lila, deixava esta livre para expressar suas ideias, fazendo perguntas sobre o que ela estava lendo, refletindo sobre suas falas e ainda, por fim, pedindo emprestado o livro de Beckett para ler.

Em suma, Nino só tinha interesse em ouvir uma mulher intelectual quando lhe era conveniente.

Quando iniciou um caso secreto com Lila, Nino passou a estudar com afinco cinema, romances e outras artes. Isso fez com que Lenu se sentisse mais ainda humilhada, porém chegou a conclusões que a libertaram, de certa forma, de sua submissão intelectual: “o tempo é um fluxo de palavras coerentes só na aparência, quem tem mais acumula. Me senti uma idiota, tinha menosprezado as coisas que gostava só para me adequar ao que agradava a Nino”. (HNS, p. 316).

O desperdício da inteligência feminina é uma tese bastante contundente na Tetralogia Napolitana. Quando as mulheres tentam alcançar um *status* são quase sempre diminuídas ou silenciadas. Lila fora jogada pela janela por querer estudar. Lenu era silenciada por Nino, que deixou de publicar o texto dela por inveja. Pietro censurou e rabiscou partes do primeiro romance de Lenu por considerar aqueles relatos grotescos para uma escrita de mulher. O espaço destinado às mulheres pobres era bastante estreito; vencer as barreiras e adentrar no mundo masculino era uma tarefa árdua que quase sempre terminava em algum tipo de violência.

O reencontro entre Oliveiro e Lila é uma passagem importante para ressaltar essa tese de Ferrante sobre a inteligência feminina desperdiçada. Ao encontrar sua professora, já velha e bastante debilitada, Lila lhe mostrou seu filho Gennaro e, como todos sempre elogiavam o menino, esperou que a professora também o congratulasse. No entanto, Oliveiro fixou os olhos apenas no volumoso livro *Ulisses* que a mãe carregava consigo. Lila, para negligenciar sua própria inteligência, diante da professora, que tinha uma expectativa de outro destino para sua ex-aluna, simplificou as ideias do livro da seguinte forma debochada: “Nada. Diz que nossa cabeça está cheia de tolices. Que somos carne, sangue e ossos. Que uma pessoa vale tanto quanto outra. Que só queremos comer, beber e foder.” (HNS, p. 380).

Oliveiro demonstrou, então, desprezo ao ver que Lila se casara, era mãe e não tinha seguido os estudos, apesar de possuir uma brilhante inteligência:

“Você era destinada a grandes coisas.”

“E eu as fiz: me casei e tive um filho.”

“Disso todos são capazes.”

“Eu sou como todos.”

“Você se engana.”

“Não, a senhora é quem se engana, sempre se enganou.”

“Você era mal-educada na infância e é mal-educada agora.”

“Vê-se que comigo a senhora não acertou.” (HNS, p. 381)

É interessante destacarmos a ambiguidade dessa última frase que Lila lança a sua professora “Vê-se que comigo a senhora não acertou”. Refere-se duplamente ao fato de que Oliveiro não conseguiu fazer com que Lila prosseguisse os estudos – e isso virou uma frustração particular da professora; refere-se também ao fato de que Lila queria ironizar que nem sempre a professora tinha razão: ela não seria essa pessoa destinada a grandes coisas, portanto a professora estava errada.

No entanto, aquela breve conversa com Oliveiro surtiu um efeito de pânico para Lila, um medo de que Gennaro fosse filho de uma mãe estúpida, com antepassados estúpidos. A partir de então, ficou mais ainda obcecada em fazer de seu filho uma pessoa inteligente e brilhante.

Quando Lenu ingressa na Escola Normal de Pisa, sua vida começa a se transformar e pela primeira vez sai de Nápoles, da Campânia. A sensação de medo do novo mistura-se com o sentimento de liberdade, experimentado pela primeira vez, mas, com ele, o sentimento de responsabilidade. Sua mãe, ao invés de apoiar, a culpava por sempre se achar melhor que todo mundo, inclusive ela mesma. Havia uma rivalidade bastante ambígua nessa relação. Se, por um lado, a mãe detestava o fato de a filha estar se tornando uma pessoa melhor, com mais oportunidades; por outro, ela sentia orgulho de Lenu ter conseguido chegar a um patamar nunca antes alcançado por outras mulheres do bairro.

Na Escola Normal, Lenu aprendeu a controlar o seu sotaque napolitano e sua forma dialetal. Utilizava-se da autoironia de sua ignorância como uma técnica de sobrevivência. Percebeu que o nível dos outros alunos era mais elevado que o seu, pois a maioria não tinha uma origem tão humilde quanto a sua e, provavelmente, tiveram mais acesso, desde sempre, a maiores recursos para a aprendizagem. No entanto, apesar de tentar manter sempre o controle para não desagradar, quando foi preciso, agiu com violência com uma garota romana que lhe acusara injustamente de furto, dando-lhe uma bofetada e cobrindo-lhe de insultos dialetais.

Lenu, como já mencionamos, só passou a ser mais respeitada quando começou a namorar o estudante filho de uma família muito rica de Reggio Emilia, Franco Mari. Para sua tristeza, Lenu não conseguiu se apaixonar pelo rapaz. Se Lila, duplo de Lenu, tinha uma frigidez sexual, Lenu, ao contrário, tinha uma frigidez sentimental:

E a sensação de descontentamento quando eu percebia que não experimentava amor por ele, quando constatava minha frigidez sentimental, de onde irradiava senão, por contraste, da capacidade de amar que ela demonstrara e estava demonstrando? (HNS, p. 337)

Lenú, em várias fases de sua vida, principalmente quando começou a se relacionar com Nino, demonstrava que a busca pelo prazer sexual ocupava um local de importância em sua vida. O corpo de Lila, ao contrário, não encontrava prazer, visto que o sexo lhe foi apresentado desde cedo como um terreno de violência e poder impostos ao feminino. Desse modo, a corporeidade feminina mostra-se, na Tetralogia, em seus amplos e complexos aspectos. O corpo materno de Immacolata, por exemplo, é um dos primeiros a ser avaliado por Lenú, que depois ampliou a sua observação para outros corpos e outros estados, inclusive o de morbidez.

O corpo de Oliveiro, no segundo volume, apresentava-se em desordem por conta de uma possível doença. Fora encontrada desmaiada em sua casa, sozinha, abandonada, tal como o “corpo desgovernado de Melina” e, tempos depois, o corpo de Gigliola. Depois desse episódio, Lenú passou a enxergar com olhar mais apurado os corpos das mulheres do bairro, e não mais somente os corpos de suas amigas de mesma faixa etária ou o corpo claudicante de sua mãe.

(...) O único corpo de mulher que eu tinha examinado com crescente preocupação era a figura claudicante de minha mãe, e apenas por aquela imagem me sentira perseguida, ameaçada, temendo até agora que ela se impusesse de chofre à minha própria imagem. Naquela ocasião, ao contrário, vi nitidamente as mães de família do bairro velho. Eram nervosas, eram aquiescentes. Silenciavam de lábios cerrados e ombros curvos ou gritavam insultos terríveis aos filhos que as atormentavam. Arrastavam-se magérrimas, com as faces e os olhos encavados, ou com traseiros largos, tornozelos inchados, as sacolas de compras, os meninos pequenos que se agarravam às suas saias ou que queriam ser levados no colo. (...) (HNS, p. 99)

Essas mulheres assustadoras, com seus corpos deformados pelas experiências de vida, tornaram-se mais apavorantes quando Lenú percebeu a pouca diferença de idade entre ela mesma e essas esposas:

(...) E, meu Deus, tinham dez, no máximo vinte anos a mais que eu. No entanto pareciam ter perdido os atributos femininos aos quais nós, jovens, dávamos tanta importância e que púnhamos em evidência com as roupas, com a maquiagem. Tinham sido consumidas pelo corpo dos maridos, dos pais, dos irmãos, aos quais acabavam sempre se assemelhando, ou pelo cansaço ou pela chegada da velhice, pela doença. (...) (HNS, p. 99)

É a partir de então que as mães de família do bairro passam a ter mais importância nas reflexões de Lenú. Deixam de serem pessoas distantes e passam a sinalizar a promessa de uma triste realidade futura: “Quando essa transformação começava? Com o trabalho doméstico? Com as gestações? Com os espancamentos? ” (HNS, p. 99). Essa massa de mulheres tende a se aproximar do corpo em *frantumaglia*, em degradação, que plasmaria e devoraria tudo ao redor:

(...) Lila se deformaria como Nunzia? De seu rosto despontaria Fernando, seu andar elegante se transmutaria nas passadas abertas e braços afastados do tronco, de Rino? E também meu corpo, um dia, cairia em escombros, deixando emergir não só o de minha mãe, mas ainda o do pai? E tudo o que eu estava aprendendo na escola se dissolveria, o bairro tornaria a prevalecer, as cadências, os modos, tudo se confundiria numa lama escura, Anaximandro e meu pai, Folgóre e dom Achille, as valências e os pântanos, os aoristos, Hesíodo e a vulgaridade arrogante dos Solara, como de resto há milênios acontecia na cidade, sempre mais decomposta, sempre mais degradada? (HNS, p. 99-100)

A partir de uma simbiose com os pensamentos de Lila, Lenu imaginava que a amiga, ao apalpar seu corpo como quem se despede dele, estaria assumindo um comportamento aos moldes de mulheres como Melina ou Guiseppina. Após essa gama de reflexões, Lenu voltava ao ponto de partida: a professora Oliveiro. Relembrou o olhar da amiga na infância quando essa professora havia caído na sala por culpa de uma danação de Lila. Era como se a amiga, desde sempre, já soubesse dessa sina de queda dos corpos femininos. No entanto, esses corpos não eram totalmente pacíficos ou insubordinados, poderiam desfazer-se de suas formas e contornos femininos para clamar por justiça ou por vingança:

Recordei seu olhar, ainda pequena, sobre Oliveiro caída da cátedra como uma boneca em frangalhos. Recordei seu olhar sobre Melina comendo ao longo da estrada o sabão amolecido que acabara de comprar. Recordei-me de Lila enquanto narrava a nós, meninas, o homicídio, o sangue escorrendo na panela de cobre, e defendia que o assassino de dom Achille não era um homem, mas uma mulher, como se ela mesma tivesse visto e ouvido, na história que nos contava, a forma de um corpo feminino desfazer-se por força do ódio, por urgência de vingança ou de justiça e perder sua constituição. (HNS, p.100)

Um novo ciclo se iniciava na vida de Lila quando ela resolveu abandonar de vez Stefano e aceitar a proposta de ir morar com Enzo em San Giovanni a Teduccio. Lila passou a ser conhecida pelo sobrenome de seu pai, Cerullo, como um processo de retorno às suas origens. O local que agora morava era bastante humilde, o que a fazia lembrar de sua infância de miséria. Paralelamente a esse fato, Lenu adquiria um novo sobrenome, como sugere o título do segundo volume, porém sem precisar modificá-lo na escrita, agregando-lhe um novo valor social ao imprimi-lo no seu livro. “Elena Greco” agora era o nome de uma nova escritora que estava se lançando no mercado editorial. Quando a mãe de Lenu a interpela se, após o casamento com Pietro, ela passaria a usar o sobrenome do marido nos livros, Elena afirmou que seria sempre Greco, o que deixou a mãe envaidecida. O livro, desse modo, rompia uma longa tradição de analfabetismo na família Greco e garantia uma nova significância para o sobrenome.

(...) Daqui a poucos meses haveria papel impresso, costurado, colado, todo cheio de palavras minhas, e na capa o nome, Elena Greco, eu, ponto de ruptura numa longa cadeia de analfabetos, de semianalfabetos, sobrenome obscuro que agora se carregaria de luz pela eternidade. Daqui a uns anos – três, cinco, vinte – o livro acabaria naquelas prateleiras, na biblioteca do bairro onde eu tinha nascido,

seria catalogado, as pessoas pegariam emprestado para saber o que a filha do contínuo tinha escrito. (HNS, p.450)

É o momento em que a mulher, no caso Lenu, reivindica seu nome e sobrenome, sua identidade, por meio de sua origem, não se justificando com o sobrenome do marido. Elena queria firmar sua própria história com liberdade, buscar o seu lugar no mundo, mas aos poucos vai percebendo que este espaço era espinhoso e antagônico para as mulheres que se aventuravam.

Nas férias de Natal, em 1966, Lenu adquiriu um forte resfriado e sua mãe apareceu de surpresa em Pisa para a cuidar dela. A sua presença gerou mais ainda desconforto em Lenu que estava em estado febril. Logo a mãe passou a comentar sobre os assuntos de Nápoles, comparando os acontecimentos das garotas do bairro com o futuro pródigo de Lenu, enfatizando os termos “já você”, colocando a filha em um patamar elevado. No entanto, Lenu via aquele orgulho de mãe como uma espécie de temor de perder a filha-troféu. Chegou a comparar a mãe ao pai e percebeu que, mesmo com o passo claudicante, ela era mais forte que o marido, era uma sobrevivente.

A mãe é o ser portador e disseminador de uma história milenar de subalternidade feminina, é a evidência da miséria, da desigualdade, do desencanto. Há nessa relação, muitas vezes, uma misoginia relacionada ao repúdio do corpo materno que deságua numa *matrofobia*. Mas a obra de Ferrante, embora apresente o tema da mãe incômoda, também evidencia que o aprender a amar a mãe, com seus defeitos e agruras, é um caminho para o autoconhecimento e crescimento. A mãe é antagônica porque está presa a uma hereditariedade angustiante, a um passado opressor, a um terreno pantanoso de difícil escape. A dualidade entre a mãe e a professora ou entre a mãe e a filha não sintetiza a questão. Há múltiplas possibilidades em torno do referente que ainda necessitam ser exploradas, por isso que não é à toa que o feminismo vê na maternidade e em suas técnicas questões primordiais para se entender a opressão sofrida pelas mulheres. O próximo capítulo tem a intenção de mergulhar na linguagem de Ferrante e de outros textos com o intuito de verificar de que matérias são constituídos os personagens e seus efeitos de *verdade*.

7 A VERDADE, O PÂNTANO E A BARATA: *FRANTUMAGLIA* DA LINGUAGEM

Senti uma dor no peito, forte, mas justo naquele momento encontramos Melina. Estava sentada na água, estava se refrescando. O pescoço e o rosto despontavam da superfície esverdeada, os cabelos estavam encharcados, os olhos vermelhos, os lábios manchados de lama e folhinhas. Estava em silêncio, ela que há dez anos vivia gritando ou cantando seus ataques de loucura. (HNS, p. 93).

Mas eu sempre tivera medo de delírio e erro. Meu erro, no entanto, devia ser o caminho de uma verdade: pois só quando erro é que saio do que conheço e do que entendo. Se a “verdade” fosse aquilo que posso entender – terminaria sendo apenas uma verdade pequena, do meu tamanho.

A verdade tem que estar exatamente no que não poderei jamais compreender. (...) (LISPECTOR, 1998, p.109)

Neste capítulo nos comprometemos a mergulhar no terreno movediço e lamacento presente na Tetralogia Napolitana e verificável em outras produções que a obra dialoga. Conceitos como “pântano” e “verdade literária” em suas complexas permeabilidades serão trazidos à superfície por meio das vozes de outros autores que também problematizam essas semânticas, como: Domenico Starnone, Virgínia Woolf, Simone de Beauvoir e, principalmente, Clarice Lispector, a qual daremos uma atenção mais especial. Desenvolveremos, a partir de então, um estudo mais detalhado sobre imagens poéticas da linguagem ferrantiana no que tange à relação mãe-filha como *leitmotiv* e suas obras.

O realismo de Ferrante gira em torno principalmente da apresentação de seus personagens que vão se revelando, emergindo da lama orgânica pouco a pouco, porém o elemento de constituição, a matéria da qual eles foram feitos, sempre estivera ali presente: a família. Nesse caminho, a verdade ficcional vai modelando e tentando ordenar os acontecimentos, diante do vai-e-vem das ações das personagens. Parece que para Ferrante, assim como fora para Virgínia Woolf (2014, p. 13): “é mais provável que a ficção contenha mais verdade que o fato”.

7.1 A busca pela autenticidade e o pântano

Em seu processo criativo, assumidamente na busca por uma autenticidade, Ferrante opta pela fluidez, sem a obsessão por metáforas ou páginas aperfeiçoadas, preferindo a escrita mais ao estilo de rascunho, como afirma em *Frantumaglia* (2003).

Sobre a questão de diferença entre verossimilhança e autenticidade, Ferrante (2017) afirma que a primeira é uma questão de habilidade técnica, enquanto a segunda elimina os truques e efeitos artificiosos. A verdade chegaria e atropelaria o verossímil causando-lhe uma desorientação. E esta é a opção enfatizada com rigor pela autora em várias entrevistas concedidas: a busca pelo efeito de verdade em detrimento à simbolização reconfortante do verossímil. Ferrante elenca escritoras como Jane Austen, Virginia Woolf, Elsa Morante, Clarice Lispector e Alice Munro como artistas que apresentam essa potência literária.

Na construção de suas personagens há presença de feminismo, mas este não apresenta um caráter ideológico linear ou militante. Desse modo, a composição de suas personagens atravessa muitos pontos de incoerência num fluxo e refluxo constantes. A busca pelo tom de suas obras se dá pela ideia de uma personagem manter-se ou não dentro das margens impostas pela sociedade patriarcal.

Ferrante, por exemplo, não vê Lila e Lenu como duas faces de uma mesma pessoa, pois entende que o eu, em especial o feminino, é composto de uma multidão de fragmentos, como descreve nessa resposta:

Se fôssemos feitos apenas de duas metades, a vida individual seria simples, mas o eu é uma multidão, dentro dele se agita uma grande quantidade de fragmentos heterogêneos. E especialmente o eu feminino, que, com sua longuíssima história de opressão e repressão, tende, revoltando-se, a se estilhaçar, a se recompor e a se estilhaçar novamente de maneira sempre imprevista. (FR, p. 347-348)

Como podemos intuir, o eu feminino construído por Ferrante leva em consideração a multiplicidade dos sujeitos que se comunicam entre si, mas não se limitam a uma estreita dualidade. O material subjetivo de composição, a *frantumaglia*, é descrito pela autora como “a parte de nós que foge da redução a palavras ou a outras formas e que, nos momentos de crise, reduz a si mesma, dissolve toda a ordem dentro da qual parecia que estávamos estavelmente inseridos” (FR, p. 335).

O arremate da composição das personagens possui uma relação considerável com a hereditariedade. Talvez por isso seja tão importante para Ferrante identificar as famílias, por meio da profissão do pai, da relação com outros núcleos familiares e, principalmente, por meio de casamentos, rixas antigas ou acordos econômicos. A vida dos pais marca a forma como os filhos serão vistos socialmente e quais perspectivas de cada indivíduo dentro desse emaranhado orgânico. Esse caráter quase determinista dentro da obra é a força centrífuga que move, por exemplo, Lenu para fora do bairro e da imago materna. Nesse sentido, as personagens femininas de Ferrante parecem mais dispostas ou conscientes da necessidade de

se romper esses laços opressores se comparados aos personagens masculinos que, em sua maioria, reproduzem o legado da violência dos homens.

A questão da fobia da hereditariedade é explicitada diretamente entre filhos e pais. No bairro, em geral, as pessoas temiam que os filhos dos outros adquirissem as características dos respectivos pais, como se o bairro fosse um organismo em fagocitose que engolisse as famílias, formando bolhas das quais fosse difícil de escapar. De fato, é o que acontece com alguns personagens que, conforme vão amadurecendo, assumem não só os negócios da família, mas também as características psicológicas (e até físicas) dos pais. Em *A amiga genial* esse processo é percebido em três momentos: primeiro, quando a narradora percebe, na adolescência, suas mudanças físicas que poderiam torná-la parecida com sua mãe; depois, na ocasião em que Lenu passa a suspeitar que Nino poderia reunir características de Donato; por fim, no momento em que Stefano passa a querer demonstrar poder no bairro tal qual dom Achille fizera.

Proust em *O caminho de Guermantes* também apresenta as famílias como se fossem espécies de raças em linhagem a julgar pela aparência e pelos modos como as personagens se apresentam em sociedade. Até mesmo Swann que quebra essa sequência ao se casar com Odette, ato que o desviou de suas relações aristocráticas, é golpeado pela mesma doença que acometera sua mãe na mesma idade em que se encontrava. Proust faz um parêntese para refletir sobre como o tempo age sobre as famílias e como alguns membros delas parecem reviver a mesma cifra:

(A doença de Swann era a mesma que lhe arrebatara a mãe e que a acometera exatamente na idade em que ele estava. Nossas existências são de fato, pela hereditariedade, tão cheias de cifras cabalísticas, de maus-olhados, como se na verdade existissem feiticeiras. E assim como há uma certa duração da vida para a humanidade em geral, também existe uma para as famílias em particular; isto é, nas famílias para os membros que se parecem.) (PROUST, 2002c, p. 478)

Quando Marcel percebe-se encantado pela nobreza nobiliárquica da Sra. de Guermantes, aproxima-se ainda mais de Robert Saint-Loup como uma tentativa de assim estar mais ao alcance da figura de sua desejada. Ambiciona estar perto do retrato que Robert havia de sua aristocrata tia numa tentativa mais aguda de guardar em sua lembrança os detalhes do semblante daquela senhora. Chegava até mesmo a invejar a semelhança entre Robert e a Sra. de Guermantes:

(...) As feições da duquesa de Guermantes que estavam arquivadas na minha visão de Combray, o nariz de bico de falcão, os olhos penetrantes, pareciam servido igualmente para recortar – em outro exemplar análogo e delgado, de pele mais fina – o rosto de Robert, quase possível de se sobrepor ao de sua tia. Observava nele, com inveja, os traços característicos dos Guermantes, dessa raça

que permanecera tão particular no meio do mundo, onde ela não se perde e se conserva isolada em sua glória divinamente ornitológica, pois parece surgida, nas eras mitológicas, da união de uma deusa com um pássaro. (PROUST, 2002c, p. 70)

Dentre os processos de retorno ou semelhança com os pais, por vias de cifras da hereditariedade, podemos destacar o do personagem Nino na Tetralogia. Apesar de, na adolescência, demonstrar repulsa pela figura sedutora de seu pai, o que se constata através desta afirmação que ele faz a Lenu “Vou dedicar a minha vida”, disse como se tratasse de uma missão, “a tentar não me parecer com ele” (AG, p.216), ao longo do tempo ele vai adquirindo comportamento também sedutor. No entanto, Lenu não se dá conta disso no início e chega a cogitar que o ódio que Nino sentia por Donato poderia ser até maior que o ódio que ela sentia por sua mãe, e desponta a admirá-lo ainda mais por compartilharem desse sentimento. Nino passa, então, a refletir para a narradora uma espécie de válvula de escape para que ela conseguisse livrar-se do bairro e, principalmente, de sua mãe:

(...) Ao contrário, eu estava encantada com a maneira como Nino me falava: sem nenhuma subalternidade. Expunha-me seu futuro, as ideias que embasariam sua construção. Ouvi-lo me acendia a cabeça quase como antigamente Lila me acendia. Sua dedicação a mim me fazia crescer. Ele, sim, me teria livrado de minha mãe, ele, que não queria outra coisa senão livrar-se do pai. (AG, p. 326)

Mas antes dessa percepção romântica da figura de Nino, Lenu é levada a associar o filho ao pai, com certo determinismo. Isso porque Donato, durante as férias em Ischia, dá-lhe um beijo e toca-lhe em suas partes íntimas deixando em Lenu um sentimento ambíguo de culpa e prazer. A lembrança de Donato é responsável por um breve período de asco com relação a Nino:

(...)Vê-lo me fazia lembrar imediatamente de Donato Sarratore, embora não se parecesse com ele nem um pouco. E o asco, a raiva que me suscitava a lembrança do que seu pai fizera sem que eu tivesse sido capaz de rejeitá-lo se estendiam até ele. Claro, eu o amava. Desejava falar com ele, passear com ele, e às vezes pensava, me atormentando: por que você está agindo assim, o pai não é o filho, o filho não é o pai, faça como Stefano fez com os Peluso. Mas não conseguia. Assim que imaginava um beijo entre nós, sentia a boca de Donato, e uma onda de prazer e náusea confundia pai e filho numa única pessoa. (AG, p. 253)

Quando Nino admite que Lenu escreve melhor que ele, ao receber o texto dela, a estudante percebe que o rapaz se sentiu de certa forma ressentido; isso deixou-a aborrecida. Nesse momento ela percebera novamente uma aproximação com o pai pelo caminhar de Nino.

O filho procura opor-se a Donato até mesmo intelectualmente, desprestigiando o papel da literatura e, conseqüentemente, do poeta, seu pai. Em uma conversa com Lenu, chegou a afirmar que os romances apresentam discurso vazio, sem soluções para os reais

problemas práticos da vida, e que a literatura estragava a mente das pessoas com seu “blábláblá inútil”. Nessa ocasião, Lenu arrepende-se de ter aproximado a figura de Nino a do pai e, novamente, coloca a mãe como pivô de suas limitações de pensamentos: “Culpa do pai. Mas também culpa minha: eu – eu, que detestava tanto a minha mãe – tinha permitido que o pai jogasse sua feia sombra sobre o filho?” (A. G. p. 324).

Mais tarde, no último volume da obra, quando Nino e Lenu estão em um relacionamento, a figura de Donato se transforma aos olhos da narradora mais profundamente. Agora sem o olhar de adolescente que idolatrava a figura do poeta, consegue enxergar o homem de ares mundanos que fixava o olhar sob os seios das mulheres ao mesmo tempo que as julgava por terem abolido os dez mandamentos e transformado o mundo em um verdadeiro bordel. Lenu diante da figura desse homem idoso que a possuía nos Maronti, pensava “Que tempo é *agora*, que tempo foi *outrora*? (HMP, grifo da autora, p. 138). Nessa ocasião Lenu também reflete sobre como Nino estaria na fase da velhice e se assumiria as características do pai:

Nino perderia os cabelos? Engordaria? Pronunciaria palavras rancorosas contra quem teve mais sorte que ele? Agora era um homem tão bonito, não queria nem pensar nessa possibilidade. Continuava falando do pai: não se resigna, quanto mais envelhece, mais piora. (HMP, p. 139).

O então namorado de Lenu, Antonio, portava-se como um “cachorrinho” diante das vontades dela, o que o tornava menos atrativo, indicando a subalternidade de que tanto ela desejava escapar. Lenu via, em contraposição, Nino como uma ideia de futuro, um novo alicerce que ela poderia se concentrar na ausência da amiga que, naquele momento, estava se casando com Stefano e parecia cada vez mais concentrada em permanecer no bairro.

No início no segundo volume, porém, a proximidade com Nino não era das melhores; Lenu via-se obrigada a aceitar o possível destino de esposa de Antonio e trabalhadora num posto de gasolina. Os estudos já não lhe pareciam como antigamente, as disciplinas estavam cada vez mais difíceis e, com isso, passou até mesmo a matar aulas. A ideia de um casamento e de uma vida mais simples, sem as dificuldades de uma trajetória de estudos, passava a vigorar em sua mente, principalmente pelo distanciamento de sua melhor amiga, agora recém-casada: “Talvez quisesse lhe gritar na cara que eu decidira parar de estudar e também me casar, ir viver na casa de Antonio com a mãe dele e os irmãos, lavar as escadas como Melina, a louca.” (HNS, p. 27)

No entanto, Antonio demonstrava não ser um bom investimento afetivo, pois apresentava atitudes estranhas e instabilidade emocional. O comportamento dele era associado

ao de Melina por Lenu que temia que o namorado, assim como a mãe dele, fosse capaz de excessos passionais. Antonio percebia o sentimento que Lenu destinava a Nino e sentia ciúme doentio por sua namorada, além de um medo constante de abandono. Assim como Donato seduzira sua mãe, Antonio temia que esse poder hereditário de sedução contaminasse Lenu por meio de Nino. Quando Antonio descobriu que havia sido convocado para servir ao Exército e, conseqüentemente, deixaria sua mãe, sua irmã e, principalmente, Lenu, sozinhas, apresentou um estado de loucura:

Fiquei contrariada, assustada. Cheia de sentimentos de culpa, voltei a ver Antonio com bastante frequência, mesmo sem ter vontade, mesmo se precisava estudar. Não foi suficiente. Uma noite, nos pântanos, ele começou a chorar, me mostrou o comunicado. Não lhe tinham dado a dispensa, teria de partir com Enzo no outono. E a certo ponto fez uma coisa que me impressionou muito. Caiu no chão e começou a enfiar freneticamente na boca punhados de terra. Precisei abraçá-lo com força, murmurar que o amava, tirar-lhe a terra da boca com os dedos. (HNS, p. 68)

Episódio semelhante acontece pouco tempo depois com Melina, na ocasião em que ela, repentinamente, desaparece deixando o bairro aflito. Chega a ser encontrada justamente na área do pântano – em que Antonio tempo antes havia comido terra perante Lenu – numa situação incomum aos seus ataques de loucura: em silêncio.

(...)Senti uma dor no peito, forte, mas justo naquele momento encontramos Melina. Estava sentada na água, estava se refrescando. O pescoço e o rosto despontavam da superfície esverdeada, os cabelos estavam encharcados, os olhos vermelhos, os lábios manchados de lama e folhinhas. Estava em silêncio, ela que há dez anos viva gritando ou cantando seus ataques de loucura. (HNS, p. 93)

Elena, que na ocasião estava ajudando Antonio a procurar Melina, foi rechaçada por ele com a seguinte frase desestruturante: “você não é uma mulher” (HMS, p.93) Essa sentença que o rapaz lhe dissera ecoou em sua mente. Lenu não era uma mulher, na visão do ex-namorado, pois não aparentava ter as mesmas percepções das outras mulheres do bairro.

Antonio provavelmente já havia percebido que Lenu não queria fazer parte daquele modo de ser, pois não se entregava aos excessos de amor tal qual Melina, por exemplo. Em outro momento, ele deixou Lenu extremamente raivosa ao evidenciar que sua ex-namorada não tinha muita personalidade e agia por influência de Lila. A questão da identidade feminina de Lenu foi problematizada por Antonio no sentido de que a namorada não obedecia aos padrões da mística feminina, com um amor de devoção ou em busca de uma feminilidade glorificada. Ao contrário, procurava se espelhar na personalidade de Lila que não parecia seguir um modelo identitário reconhecível. Caberia então ao homem, fincado no sistema patriarcal, questionar a identidade de uma mulher que, embora inserida nessa lógica, não

parecia interessada em seguir os preceitos e caminhos instituídos e detectáveis como adequados.

Tempos depois, já no último volume, quando Lenu estava se separando de Nino, ela se reencontrou sexualmente com Antonio, como uma espécie de acerto de contas com o passado, há mais de vinte anos, que ligava o seu “pântano” ao dele:

(...)Não creio ter tido outras relações sexuais como aquela, que uniu bruscamente os pântanos de mais de vinte anos atrás à sala da via Tasso, a poltrona, o piso, a cama, varrendo de golpe tudo o que acontecera no meio e que nos dividia, o que eu era, o que ele era. (HMP, p. 246)

Antonio é o personagem masculino que, diferentemente dos outros, se sente mais próximo da matéria de formação da materna que paterna. Atribui nos anos 1980 sua constituição íntima semelhante à de sua mãe, por isso sentia a necessidade de tê-la por perto para entender como ele seria daqui uns anos. Desse modo, quando ele partiu para a Alemanha com a esposa e os filhos, resolveu levá-la também:

“Vou levá-la comigo”, balbuciou, “Ada já tem muitos problemas. Além disso, eu tenho a mesma constituição dela, quero tê-la perto de mim para ver como vou ser mais tarde”. (HMP, p. 291)

Com o objetivo de seguir os destinos propostos às mulheres pela sociedade patriarcal, muitas mulheres aceitam as mais profundas renúncias. Ferrante em seus romances apresenta o casamento como um destino falido para o feminino, por ser uma união que traz desgostos, tédios e infelicidades. A falência dos casamentos se dá por meio, principalmente, de desrespeito à autonomia feminina, de violência de todos os tipos, de dificuldades financeiras e de adultérios.

Tanto as mulheres quanto os homens parecem infelizes com suas escolhas, mas Ferrante intensifica que para as mulheres a situação é bem pior. Sua obra *Dias de abandono* nos apresenta todo o estilhaçamento de uma mulher diante do abandono do marido. O ponto de vista é destinado às concepções de Olga. Já na obra *Laços* (2014), de Domenico Starnone, autor que já foi apontado como possível sujeito que utilizaria o pseudônimo Elena Ferrante, apresenta-nos uma visão multifocal do casamento a partir do ponto de vista da esposa, do marido e da filha do casal. Uma das conclusões que podemos extrair dessa obra, segundo o autor, é a de que, muitas vezes, permanecer no casamento falido pode ser mais violento que partir.

Em *Laços* também encontramos a ideia de pântano, como um sentimento melancólico, relacionado aos antepassados, à infância que os seres carregam dentro de si, à

qual estão aprisionados. Essa ideia é desenvolvida na obra de Starnone quando Aldo relembra os bons momentos que passava com a sua jovem amante, Lidia, que exauriam o pântano de sua existência:

(...) O tempo passado com Lidia era um tempo alegre, de leveza, nunca me cansava. Eu me sentia cheio de energia, escrevia, publicava, era apreciado, como se o pântano que eu trazia dentro de mim desde a infância e que durara até pouco tempo antes de repente tivesse sido aterrado por aquela jovem mulher colorida e elegante. (...) (STARNONE, 2017, p. 73-74)

O termo “aterrado” ganha potência positiva em meio ao terreno pantanoso. Pântano, por natureza, é um local onde a água fica represada. É um terreno de difícil acesso e pobre em nutrientes. Na obra de Starnone, o pântano em que se encontrava Aldo era a tristeza de seu casamento falido com Vanda.

A escritora Virgínia Woolf, em *Um teto todo seu* (1928), utiliza a palavra “*swamp*” (“pântano”) para se referir a um período anterior ao poder masculino. Caso esse poder não existisse, o mundo retornaria a um estágio selvático, anterior, misterioso. Ela critica como as mulheres foram ao longo da história, espelhos para duplicar a importância dos homens, estes, por sua vez, responsáveis por lhes atribuir uma inferioridade:

As mulheres têm servido há séculos como espelhos, com poderes mágicos e deliciosos de refletir a figura do homem com o dobro do tamanho natural. Sem esse poder, provavelmente a terra ainda seria pântanos e selvas. As glórias de todas as nossas guerras seriam desconhecidas. O tsar e o cáiser nunca teriam usado coroa nem a teriam perdido. Seja qual for o uso nas sociedades civilizadas, os espelhos são essenciais para todas as ações violentas e heroicas. É por isso que tanto Napoleão quanto Mussolini insistiam tão enfaticamente na inferioridade das mulheres, pois, se eles não fossem inferiores, eles deixariam de crescer. (WOOLF, 2014, p.54)

Pântano, para Beauvoir (2016), é o cheiro que exala – “*odeur de marécage*” – quando a menina tem a sua menarca e descobre que a menstruação (ainda) é um tabu. É uma dolorosa descoberta para a garota que, muitas vezes, não sabe o que se passa em seu corpo, como no caso do episódio em que Lenu menstruou sem entender de fato do que se tratava. Segundo a teórica, estudos revelam que as mães falam mais às filhas sobre as questões relacionadas à gravidez, ao parto e, até mesmo, às relações sexuais que sobre a menstruação.

(...) E passada a primeira surpresa, o aborrecimento mensal nem por isso se dissipa: toda vez a moça sente o mesmo nojo ante o odor insosso e fétido que sobre de si própria – cheiro de pântano, de violetas murchas – ante esse sangue menos vermelho, mais suspeito do que o que flui de seus machucados infantis. (...) (BEAUVOIR, 2016, p. 60)

Essa imagem do pântano que estamos construindo por meio das acepções de outras autoras é importante para que possamos adentrar num território de processo de criação das

personagens femininas de Ferrante. Esse criativo processo é feito por meio de *frantumaglia*, aqui entendida como matéria-prima de origem materna a qual a autora recorre para construir suas imagens poético-realistas. Nesse prisma, o corpo materno (ora invejado, ora odiado, ora temido) constitui-se como o *habitat* primordial dos complexos conflitos entre mãe e filha.

7.2 O corpo materno da barata clariceana

A personagem Melina, cujo eco já aparecera, como citamos anteriormente em *Dias de abandono*, é encontrada em silêncio com seu corpo mergulhado no pântano, remetendo a um estado selvático. O encontro com o silêncio também é retratado por Clarice Lispector em *A paixão segundo G.H.* no momento em que a narradora-personagem inicia a sua odisseia pessoal. Diante do pedido de demissão da empregada, G. H. depara-se com o Mistério do silêncio a partir de uma fotografia com seu próprio rosto, mas que nada lhe imprimia de familiar:

(...)Nunca, então havia eu de pensar que um dia iria de encontro a este silêncio. Ao estilhaçamento do silêncio. Olhava de relance o rosto fotografado e, por um segundo, naquele rosto inexpressivo o mundo me olhava de volta também inexpressivo. (...) (LISPECTOR, 1998, p. 25)

O entendimento do silêncio para G.H. é revelado por meio de interrogações e sentenças em alternâncias, procedimento também comum na escrita de Ferrante: “meu silêncio fora silêncio ou uma voz alta que é muda?” (LISPECTOR, 1998b, p. 44). Por vezes, Lenu se coloca como uma leitora da vida de Lila, cujas intenções ela tenta interpretar por meio de hipóteses. Mas, assim como contar um sonho seria traí-lo, desvendar as lacunas de Lila parece ser uma operação de bastante impasse.

Os grandes sentimentos explodem a noção de tempo, segundo Ferrante (2017), jogando as mulheres novamente para as *cavernas*, onde habitam as divindades femininas na escuridão da terra. Sendo assim, os destroços de diferentes cronologias rodopiam e passam por um turbilhão, numa espécie de acronia fantasmagórica. Ainda na década de 1960, Margaret Mead, importante antropóloga basilar para o feminismo moderno, demonstrou preocupação em relação ao “retorno da mulher das cavernas” em seu ensaio no livro *American Women: the changing image* (1962):

Por que voltamos, apesar dos avanços tecnológicos, à Imagem da Idade da Pedra? (...) As mulheres voltaram cada uma para a sua caverna, esperando

ansiosamente pelo retorno do companheiro e dos filhos, protegendo de forma ciumenta o companheiro de outras mulheres, quase totalmente inconscientes de qualquer vida porta afora. (...) (MEAD, 1962)

A ideia da caverna e do subterrâneo, por sua vez, são os primeiros sinais que a personagem clariceana experimenta em seu processo: “os primeiros sinais em mim do desabamento de cavernas calcáreas subterrâneas, que ruíram sob o peso de camadas arqueológicas estratificadas (...)” (LISPECTOR, 1998b, p. 44). É de dentro da caverna que surge o encontro com a barata velha que suscita uma necessidade de grito silencioso, aquele que não se materializa: “ficara me batendo dentro do peito” (op. cit., p.47). No “silêncio roçando o silêncio” (op. cit., p. 49) do quarto ou da caverna, a barata ganha potência, protagonismo e repelência em relação à narradora.

A queda da filha na caverna pode ser descrita como a derrubada do mito sobre a maternidade. As personagens de Ferrante experimentam o eterno retorno do destino em que o tempo presente se mistura com o tempo mítico, como afirma De Rogatis (2018) ao estudar o conceito de *frantumaglia*:

Per le figlie che sprofondano nella caverna, il progresso lineare dell'individuazione femminile convive con l'eterno ritorno del destino, nel quale le vite delle antenate, delle madri, delle figlie, e persino delle eroine classiche si equivalgono. Se Melina è Didone, se Olga è Medea, se Delia è Arianna che tiene saldamente il filo del labirinto napoletano, se è anche Persefone alla ricerca della sua Demetra (4.7 e 6.5), il tempo storico travasa nel tempo mitico (...).(DE ROGATIS, 2018, p.107)

O processo de reconhecimento de si mesma se dá quando a barata emerge do fundo da caverna. O enfrentamento do nojo remete à descoberta do medo, este que faz nascer a primeira coragem e, com ela, uma alegria. Há um retorno a um nível selvático, à natureza, ao neutro, ao nada. Mais adiante a narrativa retoma a ideia da caverna como origem ou esboço “Quem, como eu, sabia que me haviam desenhado na pedra de uma caverna? E ao lado de um homem e de um cachorro” (LISPECTOR, 1998b, p. 96). A narrativa vai crescendo, inflando, como um novo mundo prestes a explodir.

Ao tratar da imundície do mundo dos insetos, Ferrante em *Frantumaglia* nos remete a essa contradição. Embora repugnantes, os insetos fazem lembrar o homem de sua condição também repugnante. A verdade, para Ferrante, concentra-se na incoerência das ideias e nas incertezas dos destinos. É a compreensão do instável governando pela animalidade, pelo nojo ou pelo tabu que assusta a nossa frágil existência:

Os animais nos assustam, causam repugnância, nos fazem lembrar – como a gravidez que, de repente nos modifica e nos aproxima muito de nossa

animalidade – da instabilidade das formas assumidas pela vida. (FERRANTE, 2017, p. 238)

Esse mundo pastoso como o líquido que sai do abdômen da barata é também lama viva que em seu interior remete ao passado, às raízes e, ainda, à identidade:

Como chamar de outro modo aquilo horrível e cru, matéria-prima e plasma seco, que ali estava, enquanto eu recuava para dentro de mim em náusea seca, eu caindo séculos e séculos dentro de uma lama – era lama, e nem sequer lama já seca mas lama ainda úmida e ainda viva, era uma lama onde se remexiam com lentidão insuportável as raízes da minha identidade. (LISPECTOR, 1998b, p. 57).

O silêncio de Melina e G.H. as imerge numa camada mais densa e inexprimível de consciência de si mesmas. No entanto, é notável a grande diferença entre ambas: enquanto G.H. gozava de certo prestígio social, o que se afirma em suas valises com as iniciais de seu nome, e também de atenção máxima de voz narrativa, visto que é a narradora-personagem; Melina era apontada como a louca que lavava calçadas, que não tinha marido. Sua condição de personagem aparentemente secundária não lhe dá também muita voz na narrativa, porém, sua presença, seu complexo estereótipo é marcante no psicológico de outras personagens femininas, como Lila, Lenu e Ada.

O terreno pantanoso da incoerência, por exemplo, colocou a mulher, como afirma Ferrante (2017), no embate contra o patriarcado, este que parece estar mais vivo que antes, embora ela admita o início de novas perspectivas. Porém, em seu processo de escrita, assim que percebe que a história está em rumo a uma coerência, procura desfazer esse disfarce para não correr o risco de perder de vista a “sintaxe da verdade”.

As mães, nesse prisma, aparecem como os seres que expelem um fragmento vivo de seu próprio corpo, mas esse fragmento, a filha, é um corpo estranho e inigualável. Nesse sentido, as mulheres ferrantianas estão sempre lidando com seus fragmentos, com a ideia do destroçar constante e do mergulho contínuo nas dores autênticas.

À luz da barata, G.H. se identifica como uma criatura que precisa mergulhar nas profundezas, tal qual um peixe, para enfim poder respirar. A verdade rochosa e seca exposta à luz do dia, a organização das coisas, deixam de ter relevância em comparação à liquidez da noite, como seus grilos, gafanhotos e baratas.

Sigmund Freud, em sua obra *A interpretação dos sonhos* (1899-1900), contribuiu de forma significativa aos estudos de psicanálise ao propor que os sonhos poderiam ser interpretados e, mais que isso, constituiriam uma realização de desejo. Desse modo, o sonho não seria uma simples fantasia acessória ou aleatória, mas a manifestação de um misterioso

desejo distorcido ou disfarçado. As imagens que aparecem nos sonhos, por sua vez, são bastante ricas enquanto elementos para uma linguagem do “*ex-isto*”, ou seja, “existir fora de mim”. Esses símbolos são interpretados por Freud (2019) como de ordem sexual. Para tanto, existiriam os de gênero masculino e feminino. A simbolização da genitália feminina, por exemplo, poderia ser de origem interna ou externa e conter os seguintes elementos: portas, portões, vales, crateras, brejos, pântanos que representem paisagem natural ou artificial.

A lama, substância formadora do pântano, é um local molhado, erótico e que remete à origem. Quando Lila se casa com Stefano percebe, por meio do fenômeno da *desmarginação*, as semelhanças entre seu marido e dom Achille: “Nunca foi Stefano, teve a repentina sensação de descobrir, sempre foi o filho mais velho de dom Achille” (HNS, p. 37). As ideias do retorno, do metamorfosear-se na figura do pai, do ressurgir da lama e da fúria do rasgar-se de uma falsa pele são reveladas na passagem que se segue:

(...) E aquele pensamento, como uma golfada, trouxe imediatamente para o rosto do jovem marido traços que até então se mantiveram ocultos no sangue por prudência, mas que estavam ali desde sempre, à espera de seu momento. Oh, sim para agradar ao bairro, para agradar a ela, Stefano se esforçara para ser um outro: suas feições se atenuaram com a cortesia, o olhar se adaptara à brandura, a voz se modelara em tons de mediação, os dedos, as mãos, todo o corpo tinha aprendido a conter a força. Mas agora as linhas de contorno que por muito tempo ele a si mesmo se impusera estavam prestes a ceder, e Lila foi tomada por um terror infantil, maior do que quando tínhamos descido ao subsolo para recuperar nossas bonecas. Dom Achille estava ressurgindo da lama do bairro e se nutrindo da matéria viva de seu filho. O pai estava rachando a sua pele, modificando seu olhar, explodindo de dentro do corpo. (...) (HNS, p.37)

Clarice Lispector, em uma camada mais profunda da existência, apresenta-nos o processo de “desorganização profunda” em sua obra *A paixão segundo G.H.* A verdade ou “o que aconteceu” não lhe traz confiança, por isso ela nomeia esse sentimento, já nas suas primeiras páginas, provisoriamente, de *desorganização*. Diferentemente do que ocorre na *desmarginação* de Ferrante, o processo de revelação das coisas ou de um novo modo de ser ocorre como uma “alegria difícil” e não como algo doloroso e sintomático, como vemos na constituição da percepção de Lila. Não é o mundo ou as pessoas ao redor que perdem os contornos, mas o próprio sujeito que perde a sua terceira perna, o seu tripé de estabilidade existencial, “uma verdade”, na visão de Clarice.

Essa inversão que Ferrante faz é uma desmontagem do mundo que também atinge o sujeito, aterrorizando-o diante das incertezas do externo. Em Clarice, a personagem se dá conta daquilo que não precisava mais para viver, há uma desmontagem do sujeito a partir de uma entrada (e não uma saída) em si mesmo. Envolve uma desilusão de um não-

pertencimento a um sistema, mas essa constatação é benéfica ao sujeito: “o que eu era antes era não me era bom. Mas era desse não-bom que eu havia organizado o melhor: a esperança.” (LISPECTOR, 1998b, p.13).

A *desmarginação* na obra de Ferrante entra em consonância com a percepção da personagem Ida Raimundo em *A história*. O conceito de *frantumaglia*, como vimos, que é intimamente associado ao universo materno, é muito próximo da forma lírica com a qual a narradora descreve a sensação de perda de Nino, filho mais velho de Ida. Como uma “violenta dilaceração da vagina” (MORANTE, 1981, p. 424) a morte de Nino faz com que ela se perceba como um pedaço de gesso pronto para virar pó. Tal imagem nos assemelha aos destroços ou ruínas da memória, de uma imagem ou palavra materna, de sentimentos ou desmoraamentos internos:

(...) Ao mesmo tempo que o seu corpo se quebrava todo, transformando-se num monte de pó e cal, como uma parede. Voltavam-lhe à mente as palavras *muro das lamentações* vindas da sua infância, talvez ouvidas da boca de sua mãe. Na realidade, não sabia o que era exatamente este famoso *muro das lamentações*, mas aquelas palavras ressoavam nas paredes, ainda que ela não pudesse chorar nem gritar. Não apenas o seu corpo, mas as próprias paredes ciciavam e sibilavam reduzindo-se à [sic] pó. Mas ela não tinha, ainda, perdido os sentidos, pois por entre aqueles desmoraamentos de poeira, escutava continuamente um tic, tic, tic. Eram os sapatinhos de Useppe que, durante todo o tempo, nada mais fez além de caminhar de cá para lá pelos quartos da casa. Tic, tic, tic, tic. Andava para frente e para trás, percorria quilômetros, com seus sapatinhos. (MORANTE, 1981, p. 425. *Grifos da autora*).

As formas verbais no gerúndio, os artigos indefinidos, as anáforas em prosa e as numerosas interrogações são ferramentas que Clarice utiliza para que a personagem consiga descrever a sensação de estar vivenciando passo a passo o processo. Um caminho de desumanização da vida comumente humanizada é um itinerário de perda que a personagem irá se deparar para aceitar uma “verdade incompreensível”. As coisas não existem, elas simplesmente acontecem na obra clariceana. Esse acontecimento é a um só tempo revelador e libertador.

O pensamento ou a reflexão são constituintes que levam as personagens tanto na obra de Clarice quanto na obra de Ferrante a inaugurarem uma nova percepção, seja de si mesmas, como no caso da primeira, seja do mundo e do outro, como no caso de Ferrante. É um esforço de dar sentido às coisas, e esse esforço literário é facilitado por meio de um pacto ficcional, no caso de Lenu, a escrita de um livro sobre a amizade, no caso da narradora de Clarice, o fingimento de escrever para alguém ou para o nada: “Enquanto escrever e falar vou ter que fingir que alguém está segurando a minha mão”. (LISPECTOR, 1998b, p. 18).

Iara Pinheiro, em 2018, já havia aproximado as duas obras, *A paixão segundo G.H e A amiga genial*, no sentido de analisar a busca por uma forma diante da desintegração do sujeito ou da perda das margens na narrativa. A escrita, nesse sentido, entraria como uma possibilidade de recuperar os contornos, mas, como a Tetralogia aponta, tal esforço se mostra insuficiente. Ambas as escritoras, segundo Pinheiro (2018, p. 177) tentam “construir algo a partir do amorfo”. A pesquisadora diante da perspectiva narrativa de G.H. tenta assim entender o episódio do reaparecimento das bonecas em Ferrante:

As bonecas devolvem Lenu ao local de nada saber, de falta de uma palavra que dê forma, com uma diferença essencial, agora ela não sabe porque Lina se mostrou. E com esse não saber, vem a certeza; não verá a amiga novamente. Não é mais dizer a ausência, é a presença da falta. E nessa volta, também ecoam as palavras de G.H., que começa seu relato tentando entender, e o termina colocando o impossível da compreensão, como se não houvesse forma definitiva que dê conta da desintegração. (PINHEIRO, 2018, p. 188)

A narradora clariceana foge da validação humana da interpretação. Em seu processo de perder-se, desintegrar-se, ela deixou de se compor, de se organizar para inaugurar um desencontro. Há uma fuga das zonas férteis e úmidas de entendimento para uma zona de aprofundamento sonâmbulo, ausente e pantanoso. O viver, a vida anterior a essa percepção, é visto como algo domesticado para torná-lo familiar.

A verdade não faz sentido, a grandeza do mundo me encolhe. Aquilo que provavelmente pedi e finalmente tive, veio no entanto me deixar carente como uma criança que anda sozinha pela terra. Tão carente que só o amor de todo o universo por mim poderia me consolar e me cumular, só um tal amor que a própria célula-ovo das coisas vibrasse com o que estou chamando de um amor. Daquilo que apenas chamo mas sem saber-lhe o nome. (LISPECTOR, 1998b, p. 19).

O dizer a verdade ou uma verdade requer encontro com a pobreza da coisa dita, da incerteza dos materiais, do ridículo alcance irrisório das palavras, da incompletude das informações e da mudez do relato. A solução provisória de Clarice é, então, criar o que aconteceu:

Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida. E sem mentir. Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação, é correr um grande risco de se ter a realidade. Entender é uma criação, meu único modo. Precisarei com esforço traduzir sinais de telégrafo – traduzir o desconhecido para uma língua que desconheço, e sem sequer entender para que valem os sinais. Falarei nessa linguagem sonâmbula que se eu estivesse acordada não seria linguagem. (LISPECTOR, 1998b, p. 21).

O encontro com a verdade se dá com o desejo de um grito de mulher, mas em resposta se encontra a mudez de uma barata esmagada, a brancura da matéria pastosa que sai de seu abdômen, o encontro com o fatídico nada: “Eu chegara ao nada e o nada era vivo e úmido”. (LISPECTOR, 1998b, p. 62). A ideia do grito, é interessante ressaltar, constituía na

percepção de saída de um mundo particular, formado de escombros, e no adentramento de um mundo onde toda uma civilização mostrava-se já erguida. É o desejo de adentrar neste lugar para, depois, libertar-se dele:

É que eu não estava mais me vendo, estava era vendo. Toda uma civilização que se havia erguido, tendo como garantia que se misture imediatamente o que se vê com o que se sente, toda uma civilização que tem como alicerce o salvar-se – pois eu estava em seus escombros. Dessa civilização só se pode sair quem tem como função especial a de sair: a um cientista é dada a licença, a um padre é dada a permissão. Mas não a uma mulher que nem sequer tem as garantias de um título. E eu fugia, com mal-estar eu fugia. (LISPECTOR, 1998b, p. 63).

Mas a mulher mantém-se num silêncio, “no desenho mudo da caverna”. O seu corpo embebido de silêncio é condição essencial para desembocar na imundície lamacenta da barata. A caverna é o local descrito por Clarice onde presente, passado e futuro se esbarram em sua continuidade, onde “quinze milhões de filhas” se encontram.

Melina, por seu *status quo* de louca do bairro, é assim como G.H. a mulher que toca o imundo. A barata, num sentido bíblico analisado por Lispector, é o animal imundo e proibido, mas também é a raiz, ou seja, as coisas que desde quando foram inventadas não foram revestidas de enfeites. A rebeldia do corpo materno é enfatizada pela cena em que a mãe de Antonio, em uma de suas crises, é encontrada na imundície do pântano, onde raízes de plantas e animais rastejantes estão mergulhadas e entrelaçadas.

Sobre a face negativa da maternidade, Ferrante (2017) foca na questão da gravidez, como uma rebeldia do corpo, com seus enjoos e martírios, quando retrata a primeira vez que Lila engravida. O estranhamento inicial com o universo complexo da maternidade é apresentado de fato à mulher a partir desse lado sombrio do corpo grávido.

Na narrativa clariceana, a barata é uma mãe, “Aquela barata tivera filhos e eu não: a barata podia morrer esmagada, mas eu estava condenada a nunca morrer” (LISPECTOR, 1998b, p. 122), que gera seus quinze milhões de filhas no encharcamento das camadas de existência, principalmente ao desumano, elucidado como o estado anterior ao humano. Para degustar o branco infernal de suas entranhas, era necessário provar a barata em seu estágio quase mortal. O desejo de matar a barata pode ser confundido também com o desejo de matar a mãe, a raiz, a origem, mas não no sentido de eliminar, mas de se degustar minuciosamente todas as silenciosas camadas de uma barata agora presa e apta a uma observação apurada. Uma barata fêmea destituída da possibilidade de fuga: “Eu só a pensara como fêmea, pois o que é esmagado pela cintura é fêmea” (LISPECTOR, 1998b, p. 94).

É neste momento que a narradora evoca a sua mãe, num sentido também bíblico, sobre o assassinato da barata e sobre um fato anterior a este, um aborto descrito como a eliminação de uma vida neutra.

-Mãe: matei uma vida, e não há braços que me recebam agora e na hora do nosso deserto, amém. Mãe, tudo agora tornou-se de ouro duro. Interrompi uma coisa organizada, mãe, e isso é pior que matar, isso me fez entrar por uma brecha que me mostrou, pior que a morte, que me mostrou a vida grossa e neutra amolecendo. A barata está viva, e o olho dela é fertilizante, estou com medo de minha rouquidão, mãe. (LISPECTOR, 1998b, p. 94)

É após ter dito a palavra “mãe” em tom de oração “mãe, bendita sois entre as baratas” (LISPECTOR, 1998b, p.94) que a personagem se liberta, como após uma profunda crise de vômito de seu estado de medo “Nem mais o medo mais, nem mesmo o susto mais” (Ibidem).

Numa reflexão final sobre liberdade e inferno, num sentido sartriano, como ela mesma parafraseia “Somos livres, e este é o inferno.” (op. cit., p.124), a personagem lamenta o fato de não ter sido uma mãe como a barata fora. A vontade de ter filhos reside na possibilidade de ampliar a sua existência e com ela a possibilidade de morrer várias vezes, e não apenas uma. O inferno pelo qual G.H. passara era o inferno do amor: “Amor é a experiência de um perigo de pecado maior – é a experiência da lama e da degradação e da alegria pior.” (op. cit., p. 133).

Após tamanha e complexa reflexão sobre a existência, a narradora retorna ao estágio de nojo e renegação da barata: “Eu sabia que o erro básico de viver era ter nojo de uma barata” (op. cit. p. 162). Novamente deságua na questão da matéria de que são feitos os humanos e, nessa reflexão, retorna também à imagem da mãe.

Eu parara de suar, de novo eu toda havia secado. Procurei raciocinar com o meu nojo. Por que teria eu nojo da massa líquida que saía da barata? não beberei eu do branco leite que é líquida massa materna? e ao beber a coisa de que era feita a minha mãe, não havia eu chamado, sem nome, de amor? Mas o raciocínio não me levava a parte alguma, senão a continuar com os dentes crispados como se fossem carne que se arrepiava. (LISPECTOR, 1998b, p. 164)

Há um profundo desejo de emancipação da existência focada na concepção de que, para se tornar uma mulher, é preciso antes que se entenda a dinâmica da origem, da raiz, da maternidade neutra. “Assim como houve o momento em que vi que a barata é a barata de todas as baratas, assim quero de mim mesma encontrar em mim a mulher de todas as mulheres” (op. cit., p. 173). A ideia de continuidade é realçada na dinâmica da reciprocidade feminina, numa secreta “deseroização de si mesmo”, da perda de um nome, da mudez da linguagem. O indizível, para G. H., só aparecerá através do fracasso da linguagem. Desse

modo, “A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. (...) A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias.” (LISPECTOR, 1998b, p. 176).

O mundo independia de mim – esta era a confiança a que eu tinha chegado: o mundo independia de mim, e não estou entendendo o que estou dizendo, nunca! nunca mais compreenderei o que eu disser. Pois como poderia eu dizer sem que a palavra mentisse por mim? (...) (LISPECTOR, 1998b, p. 179)

Essa complexa dinâmica de retornar às origens maternas para se entender o feminino é um empenho de Ferrante em suas obras. Ao ser questionada sobre a potência materna, Ferrante (2017, p. 234) diz que na sua vivência “a preponderância da mãe é absoluta, sem termo de comparação”. Ou a “filha apagada” aprende a aceitar a mãe ou pode adoecer. Essa filha pouco notável continua com esse status mesmo depois que se torna mãe. A relação entre mãe e filha é a história que grita insistentemente por ser sempre contada nas narrativas de Ferrante.

O desejo da filha de render-se à mãe nas obras de Ferrante continua sendo apenas um desejo. O compromisso de Ferrante é o de vagar contornando esse desejo e o de mostrar a dor que envolve essa jornada. É por isso que em suas obras não encontramos um destino feliz ou de plena satisfação para as suas personagens femininas. Há nas figuras maternas uma subordinação ao universo masculino que as conduz para o nada, ou seja, para nenhum avanço. Daí a necessidade experimentada por Lenu: o desejo de fugir de Nápoles é a vontade de fugir da imagem da mãe, da ideia do autossacrifício, da submissão, do ódio de quem renega a si mesma.

O termo *Frantumaglia* tem origem materna e remete a uma palavra de dor que acompanha Ferrante desde a infância. Para sua mãe, significava o empuxo de forças contraditórias que causavam um dilaceramento. A essa original força misteriosa, cheia de sintomas físicos e psicológicos, a autora nos traz a seguinte descrição:

Às vezes, causava-lhe tonteira, um gosto de ferro na boca. Era a palavra para um mal-estar que não poderia ser definido de outra maneira, remetia a um monte de coisas heterogêneas na cabeça, detritos de uma água lamacenta do cérebro. A *frantumaglia* era misteriosa, causava atos misteriosos, estava na raiz de todos os sofrimentos que não podiam ser atribuídos a uma razão única e evidente. A *frantumaglia*, quando minha mãe não era mais jovem, a acordava no meio da noite, a induzia a falar sozinha e, depois, a se envergonhar do que fizera, sugeria alguns temas indecifráveis cantados a meia voz e que logo se extinguíam em um suspiro, empurrava-a para fora de casa de repente, abandonando o fogão aceso, o molho queimando na panela. Muitas vezes, também a fazia chorar, e essa palavra ficou muito na minha mente desde a infância para definir, sobretudo, os choros imprevistos e sem um motivo consciente: lágrimas de *frantumaglia*. (FR, p. 105-106)

Depois de um tempo, para Ferrante, não foi mais possível questionar sobre o significado dessa palavra a sua mãe, o que a obrigou a propriamente ampliar o sentido. Então, ao seu modo, a filha reelaborou o sentido do termo ao seu próprio almanaque de imagens:

A frantumaglia é uma paisagem instável, uma massa aérea ou aquática de destroços infinitos que se revelam ao eu, brutalmente, como sua verdadeira e única interioridade. A frantumaglia é o depósito do tempo sem a ordem de uma história, de uma narrativa. A frantumaglia é o efeito da noção de perda, quando temos certeza de que tudo o que nos parece estável, duradouro, uma ancoragem para a nossa vida, logo se unirá àquela paisagem de detritos que temos a impressão de enxergar. A frantumaglia é perceber com uma angústia muito dolorosa de qual multidão heterogênea levantamos nossa voz e em qual multidão heterogênea está destinada a se perder. (FR, p.106)

Essa palavra se destaca pela ideia lamacenta, aquática, de dor, do empuxo de ficar e do desejo de ir embora. Remete à infância menor, período em que ainda não se entende uma linguagem, mas se reconhece os sons das asas das borboletas. Em outro momento a autora descreve como um corpo que se torna coisa “um saco de couro que vaza ar e líquidos”. (FR, p.107).

Ferrante faz uma comparação ao ato de escrever à maternidade, no sentido de que a obra literária tem a ver também com a reprodução de vida. No entanto, há uma diferença substancial: da obra, a escritora pode se desligar após a concepção, já dos filhos, o cordão umbilical nunca é rompido. Reconhece que é tema central de qualquer livro seu a relação entre mãe e filha, como uma experiência resultante de um *tremendo* – sentimento antigo dos mortais quando da manifestação de um deus ou do sentimento de Maria quando o anjo lhe apareceu, explica Ferrante.

A autora coloca *A filha perdida* como o pontapé inicial para o surgimento da Série Napolitana. Foi a partir do exercício de escrita desse livro “mais destemido” e “mais temerário” que Ferrante esboçou sua obra mais complexa. Define “frantumaglia” como fragmentos de memória que constituem a matéria de sua escrita. O termo refere-se também aos barulhos que esses cacos operam na cabeça e que trazem um mal-estar. A repentina junção desses cacos em um ordenamento aparece como uma traição, tal qual um sonho que quando se narra parece perder a razão de ser. Esse ordenamento pode ser mensurado no repúdio de Lila ao saber que Lenu havia catado os pedaços das histórias das duas e transformado em um livro.

Assim como é praticamente impossível narrar um sonho, narrar uma história de vida requer um difícil desafio para Ferrante. Corre-se o risco de “domesticar a verdade” por via de expressões desgastadas, caminhos fáceis de amplo consumo e representações já utilizadas.

Com esse pensamento, a autora coloca em destaque a sua ideia de *verdade literária* que, apesar de usar recursos estilísticos, como a palavra, o ritmo e a tonalidade do período, tem mais relação com a constituição da energia impressa que com pactos de fidelidade.

(...)Trabalhamos a vida toda tentando nos dotar de instrumentos expressivos adequados. Em geral, o quesito mais urgente para um escritor parece ser: de quais experiências sei que posso ser a voz, o que sinto que sou capaz de contar? Mas não é assim. É mais premente perguntar a si mesmo: qual é a palavra, o ritmo da frase, a tonalidade do período mais adequado às coisas que eu sei? Parecem perguntas formais, de estilo; em suma, secundárias. No entanto, estou convencida de que, sem as palavras certas, sem um longo adestramento para combiná-las, nada de vivo ou verdadeiro surge. Não basta, como acontece cada vez mais hoje, dizer: são fatos que realmente ocorreram, é minha vida verídica, nomes e sobrenomes são verdadeiros, descrevo exatamente os lugares em que os acontecimentos se verificam. Uma escrita inadequada pode tornar falsa em sua constituição a mais honesta das verdades biográficas. A verdade literária não se baseia em nenhum pacto autobiográfico, jornalístico ou jurídico. Não é a verdade do biógrafo ou do repórter ou do boletim de ocorrência policial ou uma sentença de tribunal, também não é o verossímil de uma narrativa construída com competência profissional. A verdade literária é a verdade desencadeada exclusivamente pela palavra bem usada, e se esgota, em tudo e por tudo, nas palavras que a formulam. Ela é diretamente proporcional à energia que conseguimos imprimir à frase. E, quando funciona, não há estereótipo, lugar-comum, bagagem desgastada da literatura popular que resista. Ela consegue reanimar, ressuscitar, sujeitar todas as coisas a suas necessidades. (FR, p. 281)

Ferrante aconselha, portanto, a se aproveitar ao máximo da potência dessa energia, sob o risco de, assim como Bergotte, personagem de Proust, se deparar com a parede amarela de Vermeer e constatar que deveria ter feito de outra forma, que a sua genialidade não foi aproveitada ao extremo. A autora também concorda com o posicionamento de Proust, como afirma em *Frantumaglia*, a respeito de sua posição aversa ao biografismo positivista, isto porque a via biográfica não garante a genialidade da obra sendo apenas uma pequena parte que a acompanha. Desse modo, o corpo vivo de um autor aparece dentro da obra através de seus personagens e não por meio de uma certidão de nascimento, como enfatiza.

Sobre seus processos enquanto tornar-se escritora, Ferrante (2017) descreve duas fases em sua vida literária. A primeira deu-se durante a adolescência, quando lia obras de autores masculinos como Defoe, Fielding, Flaubert, Tolstói, Dostoiévski e Victor Hugo, e via, através deles, um ideal de constituição de personagens femininas com riquezas de experiências, liberdade e determinação. Os textos narrados por homens eram mais numerosos que os escritos por mulheres, então Ferrante acreditava que era preciso aprender a narrar com eles e não com Madame de La Fayette, Jane Austen ou com as irmãs Brontë. A segunda fase deu-se quando Ferrante passou a ler ensaios e literatura de mulheres, principalmente de Elsa Morante: “tudo isso me tornou adulta”. (FR, p. 287). A autora confessa a necessidade de uma escrita pautada na diferença do sexo e na bagagem de técnicas da tradição narrativa feminina

antecessora. Isso pode explicar a presença constante de uma narradora em suas obras e as mudanças que ocorrem repentinamente na vida das personagens, deixando-a em um necessário colapso:

Sinto que gosto muito de quebrar a couraça da boa cultura e dos bons modos da minha personagem, pôr em crise a imagem que ela tem de si mesma, sua determinação, e revelar outra alma mais bruta, torná-la barulhenta, talvez vulgar. (FR, p. 289)

Ou seja: Ferrante trabalha o amálgama de dois modelos de mulheres: primeiramente os previamente descritos pelos autores masculinos, com seus modelos e tons de escrita, para depois depurá-las, retirá-las de seus elos polidos, e colocá-las em risco a partir de um tom de escrita mais enervante e frenético. A narrativa restabelece a calma, mas é preciso habilidade para que o leitor acredite nesse freio:

Receio que o eu narrador não saiba se acalmar. Mas, sobretudo, àquela altura, os leitores já sabem que a calma é falsa, que vai durar pouco, que a ordem da narrativa voltará a se desmanchar com cada vez mais decisão e prazer, e, se eu não tiver essa habilidade, eles podem não acreditar nessa calma. (FR, p. 289)

A autora assume que aprecia os modelos de romance antigos e que se beneficia deles, mas que cabe ao escritor ambicioso atentar-se ao fato de que o novo e o elegante só aparecem como efeito da verdade literária. Nesse sentido está também o desprezo de Ferrante pelo escritor midiático, inserido numa aura de sucesso por meio de uma combinação entre editoras e mercado. As obras, por sua vez, parecem mergulhadas num sistema que não lhes dá autorização de existirem por si mesmas, dependendo quase sempre da tutela e da proteção de um nome externo desejoso por um prestígio.

Os pontos de partida para a construção de *A amiga genial* foram: 1) o desejo de uma amiga de volatizar-se sem deixar rastros; 2) a relação mãe-filha e uma amizade obscura encontradas em *A filha perdida* e 3) duas bonecas, o surgimento de uma intensa amizade feminina e o desaparecimento de uma menina. Esses gatilhos foram citados em entrevistas diferentes e enfatizados pela autora em suas respostas. O constante descompasso entre as personagens Lila e Lenu conduz o leitor ao vislumbamento de uma condição feminina em constante mutação. Esse movimento é proposital para Ferrante que afirma que cabe ao leitor se agarrar a uma quando a outra cai ou decepciona.

A violência gera uma linguagem para as mulheres como Lila, de natureza combativa, que não se curvam às vontades dos homens. Essa opressão, por meio de vários tipos de violência, força a uma desintegração da identidade, a uma forma de aniquilação. Talvez aí

resida o desejo de muitas personagens femininas ferrantianas de (se) abandonar, de fugir, de desintegrar-se do meio, de se fazer ausente.

A verdade literária de Ferrante predomina sobre a forma. A maior acuidade se dá, segundo a própria autora, na fruição da história e nos caminhos que o próprio texto lhe conduz. Sobre o tempo histórico, afirma que ele se impôs na narrativa de forma não proposital como numa espécie de “alheamento-inclusão”. As personagens parecem não se importar muito com a História, mas ao mesmo tempo são convocadas a participar dela.

A insatisfação de Lenu com relação à sua própria escrita leva à suspeita de que existe uma escrita misteriosa e poderosa que só Lila saberia a fórmula mágica, mas a qual não tem interesse de expor. Essa escrita talvez seja a própria verdade literária que tanto Elena Ferrante persegue ou talvez não. Não se sabe, por exemplo, se realmente os textos de Lila seriam o espelho de uma “escrita ideal” ou se tudo isso era apenas uma impressão de Lenu conduzida pela potência avassaladora que é Lila para ela. A única fonte da *frantumaglia* textual de Lila é mediada na perspectiva da narradora. O ato da escrita é, para a autora, “a passagem contínua daquela *frantumaglia* de sons, emoções e coisas à palavra e à frase, à história de Delia, Olga, Leda, Lenu.” (FR, p. 309). Escrever é, portanto, tentar governar o ingovernável ou os muitos compostos de fragmentos soltos nos depósitos da memória.

Lila sabia ver de longe a realidade que logo iria se impor; seu estudo minucioso da memória de Nápoles, na década de 1990, era uma forma de entender as razões, as origens e os traços. Sua perspectiva com relação aos estudos era mais prática e aplicável, buscava incessantemente os significados obscuros, como por exemplo, a violência no bairro. Quando o pai a atirou da janela aquilo não a impactou como uma espécie de trauma da infância, mas como um evento, um traço do bairro que puxa o indivíduo para corresponder àquele imperativo. Descobre em seus estudos que, muito antes, San Giovanni a Carbonara era um lixão e não um reservatório de carvão, como imaginara. Lá eram jogados as águas imundas e os restos de animais. Naquela época o poeta Virgílio ordenou que anualmente se fizesse o *ioco de Carbonara*, uma espécie de jogo de gladiadores com a finalidade de treiná-los para o uso de armas. Desse modo, esse fosso de imundícies também era um fosso de derramamento de sangue humano. Naquele lugar também era comum o jogo de atirar pedras uns nos outros, o que poderia explicar, na visão dela, a pedrada que Enzo lhe dera na infância. Lila amplia essa ideia particular para a de que “Todo o planeta, dizia, é um enorme Fosso carbonário.” (HMP, p. 447). Representaria, então, a confluência de um local onde as origens se encontram

e se perpetuam ou uma espécie de pântano que suga os seres humanos e devolve-lhes com violência toda a podridão de antigas gerações.

O final da obra é marcado pela síntese das bonecas, como já vimos em capítulos anteriores. É um elemento estranho, porém familiar, que o tempo lhe devolve por meio de Lila e que remete a origem de toda a história entre as duas. Desse modo, o aparecimento das bonecas é novamente um componente simbólico e psicológico diante do desaparecimento proposital de Lila. Esse retorno forçado a imagens da infância também força Lenu a se questionar sobre o presente e sobre sua tomada de decisão quanto ao futuro.

Em *O Homem da Areia* (1817) Hoffmann cria uma atmosfera fantástica para tratar de um personagem da infância que facilmente poderia ser uma espécie de Bicho-Papão, Homem do Saco, Jabilão ou até mesmo a imagem que Lila e Lenu tinham de dom Achille. Era um ser violento que punha areia nos olhos das crianças fazendo-lhes saltar das faces e, depois, levava-as para dar de comer a seus filhotes no ninho lunar.

Freud por meio de sua leitura do conto de Hoffmann *O homem da areia* procurou entender a causa do sentimento de estaneza entre os homens. Para a psicanálise o inquietante¹⁵ corresponde a uma noção que tenta alcançar o estranho de nós mesmos. Freud, no seu capítulo intitulado *O inquietante* (1919), caracteriza essa assim sua categoria:

(...) o inquietante é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar. Como isto é possível, sob que condições o familiar pode tornar-se inquietante, assustador (...) (FREUD, 2010, p. 331).

Ainda tratando do sentido do inquietante, Freud, agora em outro texto, *Escritores criativos e devaneio* (1908), discute a relação que a categoria estabelece entre a fantasia e o tempo:

A relação entre a fantasia e o tempo é, em geral, muito importante. É como se ela flutuasse entre três tempos – os três momentos abrangidos pela nossa ideação. O trabalho mental vincula-se a uma impressão atual, a alguma ocasião motivadora no presente que foi capaz de despertar um dos desejos principais do sujeito. Dali, retrocede à lembrança de uma experiência anterior (geralmente da infância) na qual esse desejo foi realizado, criando uma situação referente ao futuro que representa a realização do desejo. O que se cria então é um devaneio ou fantasia, que encerra traços de sua origem a partir da ocasião que o provocou e a partir da lembrança. Dessa forma o passado, o presente e o futuro são entrelaçados pelo fio do desejo que os une (FREUD, 1996, p. 82).

¹⁵ Recentemente o termo de difícil ou impossível tradução, que apresenta outros equivalentes como “estranho”, “ominoso”, “perturbador”, foi traduzido do alemão para o português como “infamiliar” no livro bilingue *O infamiliar* (2019), com a tradução de Ermani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares.

O reaparecimento das bonecas da infância são objetos desse inquietante de origem familiar, mas que perturba a mente do indivíduo. As bonecas, assim como a boneca de cera Olímpia, que aparece no conto de Hoffmann, obriga Lenu a retornar ao tempo de criança, ao episódio da descida ao porão, à tristeza da perda da boneca, ao desespero da perda de Tina e ao significado que as bonecas poderiam adquirir no futuro. Embora Olímpia, a amada de Nathanael fosse apenas uma boneca de cera e de madeira disfarçada de gente, ela faz com que as lembranças infantis do Homem da Areia e seus respectivos disfarces reapareçam de forma assombrosa deixando-o em estado de loucura. Do mesmo modo, embora as bonecas da infância de Lila e Lenu sejam apenas bonecas feias e sujas, que remetem a um passado remoto, elas também são capazes de condensar os sentimentos e as percepções do presente, pretérito e futuro.

O escritor criativo faz o mesmo que a criança que brinca. Cria um mundo de fantasia que ele leva muito a sério, isto é, no qual investe uma grande quantidade de emoção, enquanto mantém uma separação nítida entre o mesmo e a realidade. A linguagem preservou essa relação entre o brincar infantil e a criação poética. Dá [em alemão] o nome de ‘Spiel’ [‘peça’] às formas literárias que são necessariamente ligadas a objetos tangíveis e que podem ser representadas. Fala em ‘Lustspiel’ ou ‘Trauerspiel’ [‘comédia’ e ‘tragédia’: literalmente, ‘brincadeira prazerosa’ e ‘brincadeira lutuosa’], chamando os que realizam a representação de ‘Schauspieler’ [‘atores’: literalmente, ‘jogadores de espetáculo’]. (FREUD, 1996, p. 80)

Ao contrário do Homem da Areia que roubava a visão das crianças (e talvez a lucidez), as bonecas da Tetralogia fazem com que a visão se torne mais apurada “agora que Lila se fez ver tão nitidamente, devo resignar-me a não vê-la nunca mais” (HMP, p. 476). A personagem Clara do conto de Hoffmann é aquela voz da razão que tenta alertar Nathanael que esse poder demoníaco do Homem da Areia nada mais seria do que uma espécie de duplo da nossa constituição interior, como ela mesma afirma:

Se existe um poder obscuro, realmente hostil e traiçoeiro, que em nosso íntimo tece um fio com o qual nos prende e puxa por um caminho ruinoso e cheio de perigos que nós geralmente não tomaríamos – se esse poder existe, então ele deve tornar-se em nós o nosso próprio ser, como nós mesmos o formamos, pois somente *assim* acreditaremos nele e lhe daremos o espaço que precisa para realizar aquela obra secreta. (HOFFMANN, 2019, p. 243).

O descontentamento de Lenu no final da obra se dá também por meio dessa percepção de ter-se deixado manipular por Lila por tanto tempo, como um poder obscuro que nunca de fato pretendeu se revelar como tal:

Então foi isso que ela me fez: tinha me enganado, tinha me arrastado para onde bem quis, desde o início de nossa amizade. Durante toda a vida tinha contado uma história sua, de redenção, usando meu corpo vivo e minha existência. (HMP, p. 479)

A imagem do pântano na Tetralogia remete, portanto, a um estágio de inconsciência em que as ideias tentam emergir à superfície. É o lugar da infância, onde habitam todas as origens e todos os medos. É onde convivem seres estranhos, inquietantes e familiares ou onde Virgínia Woolf (2014) disse que a escritora Emily Brontë esmagou seu cérebro. É o espaço onde a loucura habita, onde G.H. come a barata ou o fruto proibido da verdade, onde o Homem da Areia deposita os olhos das crianças, onde Antonio pode comer terra e a sua mãe, Melina, banhar-se em silêncio e sem pressa. Assim, o pântano alude às descobertas negativas, em que a pele do filho pode rasgar-se e o monstro pode reaparecer colocando toda a farsa a perder.

8 OS JOGOS DE ESPELHOS FEMININOS E AS AMBIVALENTES MÃES DA TETRALOGIA

Dorme, meu filho, dorme, eu lhe digo. O filho é morno e eu estou triste. Mas é a tristeza da felicidade, esse apaziguamento e suficiência que deixam o rosto plácido, longínquo. E quando meu filho me toca não me rouba pensamento como os outros. Mas depois, quando eu lhe der leite com estes seios frágeis e bonitos, meu filho crescerá de minha força e me esmagará com sua vida. Ele se distanciará de mim e eu serei a velha mãe inútil. Mas vencida apenas e direi: eu nada sei, posso parir um filho e nada sei. (LISPECTOR, 2019, p. 150-151)

Este último capítulo é dedicado a uma análise das ambivalentes mães presentes na Tetralogia, a partir dos pressupostos já delineados nos capítulos anteriores. A questão agora é entender como Ferrante elabora os jogos de espelhos femininos diante da maternidade que aqui defendemos como o fio de Ariadne que pulsa nas veias das personagens.

Nesse processo, verificamos as sínteses que Ferrante elabora acerca dos perfis femininos que são esboçados desde a infância das personagens. A questão da hereditariedade, como vimos, é fundamental para se entender a dinâmica de ações e reações. O *desmarginar-se* é o recurso que permite às personagens a tomada de consciência de que, por mais que se tente impor uma ordem ao caos interno das emoções, por mais que a teoria verse sobre soluções práticas, a hipocrisia reina, por mais que se tente se afastar das garras maternas, por mais que se transite de uma classe social para a outra, a realidade é implacável e regida pelas origens. No universo ficcional criado por Ferrante as simplificações se somam, encadeiam-se, explicam-se, mas não se reduzem a si mesmas, pois se abrem a um manancial de complexas identidades.

8.1 Juventude

Retomando a estrutura do romance de formação, o segundo volume da Tetralogia, *História do novo sobrenome* (2015), narra a terceira fase da vida das personagens, a juventude e, com ela, uma nova percepção sobre os corpos femininos que agora figuram como *mulher, esposa e mãe*.

Nesta parte da obra, as personagens obtêm uma nova percepção que as conduz a um entendimento em relação a si mesmas e às mulheres do bairro que, juntas, passam a integrar

um só corpo com obrigações para com o marido, os filhos e a sociedade patriarcal. A mudança já se opera inicialmente na narrativa por meio da lista de personagens, os quais vão ganhando mais contornos, profundidades e, até mesmo, revisões.

Nunzia Cerullo, mãe de Lila, era descrita pela falta de autoridade, de poder de defesa perante o marido. A mãe de Lenu, no segundo volume, ainda continuava com pouquíssimas descrições, com destaque apenas para o seu caminhar manco e seu anonimato. A família Cappuccio (família da viúva louca) se destacava pela personagem Melina que era vista pelas mulheres do bairro pelo seu fracassado caso amoroso com Donato Sarratore. Uma atenção especial era dada à sua loucura, que passou a ser relativizada na expressão “quase enlouqueceu”, embora nesse volume apresentasse ainda situações em que Melina portava-se de forma visivelmente alucinada. Outra particularidade importante era que, embora Lila fosse agora esposa de Stefano, ela não figurava na lista da família Carracci, aparecendo ainda na lista de sua família de origem como Raffaella Cerullo. As informações contidas referem-se aos acontecimentos passados no primeiro volume, Ferrante não antecipa informações e procura certa objetividade nas descrições das famílias das personagens, embora ainda transpareça certo juízo de valor, em especial ao descrever os irmãos Solara.

O grande acontecimento do segundo volume foi a viagem à praia de Ischia. Esse foi o local em que Lila entregou-se a uma paixão desenfreada por Nino e foi onde Lenu perdera a sua virgindade, como num gesto de revanchismo sexual. Lenu encontrou-se com Donato e entregou seu corpo puramente para experimentar um prazer sexual ainda não praticado. Por mais que Lenu se lembrasse desse fato com nojo e repugnância, inclusive por citar esse episódio mais tarde em um livro, ela aparentava uma disciplina de suas emoções, isto é, sabia que aquele encontro sexual só ocorreria aquela única vez. Já Lila, quando iniciara o caso com Nino, chegou a afirmar que aquilo morreria em Ischia, o que de fato não ocorreu. A questão social – Donato, casado, pai de Nino, corpo envelhecido, responsável pela loucura de Melina – pesou substancialmente nas considerações de Lenu; enquanto que, para Lila – Nino, namorado de Nadia, amor de Lenu – não pareceu pesar em sua mente de forma racional.

Nunzia, mãe de Lila, no segundo volume, ganhou voz no episódio em Ischia. Primeiramente, Ferrante apresentou uma reflexão simples dessa mulher sobre o amor: “Você ama pela vida inteira pessoas que nunca sabe realmente quem são”. Essa personagem insere o ponto de vista das mães e das esposas do bairro, principalmente sobre a relação conjugal conduzida por meio de violência: “A vida toda é assim: numa vez você apanha, noutra, recebe beijos” (HNS, p. 214). Nunzia admitia que se podia amar e odiar ao mesmo tempo os

maridos, no entanto, no final, todas as mulheres deveriam obedecer por bem ou por mal. Em um dado momento advertiu a filha:

(...)Nunzia também perdeu a calma: “Lina, o que você está dizendo? Liberdade? Que liberdade? Você é casada, precisa prestar contas a seu marido. Lenuccia pode querer um pouco de liberdade; você, não.” (...) (HNS, p. 269)

Sobre a ideia de destino, Nunzia acreditava que o casamento era um rumo segundo o qual, uma vez tomado, não se podia mais voltar atrás. Embora desejasse que a filha tivesse o mesmo destino traçado por Lenu, não teve condições de convencer o marido e nem de se opor. Coube a ela, a sina do conformismo e da incapacidade diante das escolhas dos homens.

(...) “Como você fala bem, Lenu, se vê que você tem um lindo futuro pela frente.”. Então seus olhos encheram de lágrimas, murmurou que Lila também deveria ter continuado os estudos, era o destino dela. “Mas meu marido não quis”, acrescentou, “e eu não soube me opor: na época não tínhamos dinheiro, mas ela poderia ter sido como você; em vez disso, se casou, tomou outro rumo e não é possível voltar atrás, a vida nos leva para onde quer”. (...) (HNS, p.232)

No entanto, a mãe de Lila quando foi acompanhar a filha em Ischia demonstrou certa cumplicidade, permitindo que a filha fosse à casa da professora Oliveiro. Lila havia inventado essa história para encontrar-se secretamente com Nino. A filha, com toda a sua esperteza, disseminou seu poder de convencimento a partir de uma reflexão sobre a importância da mentira no casamento, o que deixou a sua mãe com certo “orgulho materno”, como percebemos nesse trecho:

Seguimos em frente por uma boa hora, eu enfatizando que a professora estava muito mal e que talvez aquela fosse a última oportunidade de lhe demonstrarmos nossa gratidão, e Lila perseguindo-a assim: “Quantas mentiras você já disse a papai? Confesse. E não por mal, mas por bem, para ter um momento só seu, para fazer uma coisa certa que ele nunca lhe permitiria”. Pressiona daqui, pressiona dali, Nunzia primeiro afirmou que nunca tinha dito nem uma mínima mentira a Fernando; depois admitiu que dissera uma, duas, um monte; por fim lhe gritou com raiva e ao mesmo tempo com orgulho materno: “O que aconteceu quando eu fiz você? Um acidente, um soluço, uma convulsão, faltou luz, uma lâmpada queimou, caiu a bacia d’água da cômoda? Com certeza alguma coisa aconteceu para você ter nascido assim tão insuportável, tão diferente das outras”. E nessa altura se entristeceu, pareceu amansar. (HNS, p. 276)

Como já afirmamos antes, o episódio de Ischia é um dos pontos altos do segundo volume. Não é à toa que encontramos figurando na capa do livro da tradução para o Brasil a cena dos quatro personagens (Lila, Lenu, Bruno e Nino) brincando na praia. Esse lugar torna-se um ambiente em que tudo é possível, onde as pessoas se transformam, encontram-se e desencontram-se. O mar também é o ambiente das dores, dos perigos, das atrações sexuais das quais não se pode fugir. Talvez por isso na obra de Ferrante como um todo a cor azul aparece de forma obsessiva. Como uma referência ao mar ou como uma bandeira que alerta sobre os

perigos, como a cor que sintetiza o alerta das mães: “Mar demais dá nervoso, disse Nunzia (...)” (HNS, p. 257). “‘É o mar’, disse, ‘o ar livre, as férias’” (HNS, p.255).

Foi por esse motivo também que Pinuccia quis o quanto antes interromper suas férias e voltar para Nápoles. O mar acendeu seu desejo pelo filho do rico industrial, Bruno Soccavo, enquanto passeavam para comprar coco todos os dias e voltavam molhados. O mar também acendeu certa cumplicidade implícita e não-verbal nos gestos entre Lila e Pinuccia, como já citamos anteriormente sobre a irmandade na obra.¹⁶

Quando Lila passou a ter um romance secreto com Nino, Lenu fez um papel de conselheira amorosa, intermediária e, mesmo sem querer, sua autodisciplina foi tão forte que, até mesmo assumir esses papéis lhe consolava pela simples hipótese de uma centralidade. As duas pessoas que ela mais amava haviam se unido e ela sentia que, mesmo diante da humilhação, se tornaria necessária a ambos. Em alguns momentos Lenu tentava diminuir a importância de Nino para Lila associando-o às suas origens, ao bairro:

(...) “Claro, comparado a Bruno ele parece extraordinário, mas no fim das contas é só o filho de um ferroviário que teimou de estudar. Não se esqueça de que Nino era um menino do bairro, ele vem de lá. Lembre-se de que na escola você era muito melhor, mesmo ele sendo mais velho. De resto, já notou como ele explora o amigo? Deixa tudo por conta do outro, as bebidas, os sorvetes.” (HNS, p.255)

Além do fato de Lila estar com o único amor de sua vida, Lenu não suportava, naquela época, a ideia da amiga não se portar como uma mulher casada:

(...) Queria que me dissesse: tudo bem, você tem razão, eu estou errada, não vou mais me afastar no escuro com Nino, não vou deixá-la sozinha com Bruno; a partir deste momento, vou me comportar como se espera de uma mulher casada. (HNS, p. 268-269)

Desse modo, o pacto de amizade implícito e explícito entre ambas se tornava cada vez mais insuportável para a narradora. E perigoso. Lenu não entendia por que se sentia acorrentada àquela situação:

(...) Me perguntei por que apoiava Lila, por que lhe dava cobertura: de fato ela queria trair o marido, queria violar o vínculo sagrado do matrimônio, queria arrancar de si a condição de esposa, queria fazer algo que, se Stefano descobrisse, lhe racharia a cabeça. (...) (HNS, p. 276)

De repente a escola e a bela sonoridade dos livros desapareciam da mente de Lenu e ela era embalada por reminiscências de sua infância carregada de palavras obscenas confusas. Lenu sentia-se no papel de criada que acobertava o adultério da patroa. Chegou a desejar a morte dos dois, que eles se afogassem no azul do mar. O mesmo atraente mar que acobertara

¹⁶ Ver capítulo 6, página 155.

o primeiro beijo deles. A máscara dócil caía e Lenu cedia aos seus instintos mais confusos, entregando-se a Donato uma noite na praia. Novamente há um movimento de descida, desta vez, não às escadas, mas rumo ao mar. O sentimento de humilhação era tão forte que ela tinha desejo de que seu corpo fosse estraçalhado, devorado, num movimento violento da desordem, e com ele todas as regras, as convenções, a sua mãe.

O corpo de Donato não lhe comunicava nada, apenas uma estranheza. Lenu conseguia enxergar o sexo com o ferroviário apenas como um prazer temporário fruto de uma reação fisiológica. O lirismo barato e o corpo velho de Donato não a cativaram, no entanto ainda se sentia “pantanosa” diante da amiga. Percebia a si mesma como uma terra ainda muito impregnada de água, incapaz de ideias férteis, afogada em sua própria matéria orgânica. Essa referência ao pântano desemborça, como se pode notar, novamente no substantivo adjetivado “Melina”, mulher que, encharcada de amor, não consegue mais agir na racionalidade. Uma devoradora de sabão.

Somente posteriormente, Lenu, ao descobrir que Lila estava trabalhando na fábrica de embutidos de Bruno Soccavo, relembriaria esse momento em Ischia com desprezo e vergonha. Enxergaria que o jogo de espelhos entre ela e Lila fora o que a conduzira àquela situação de dor e prazer:

Somente a dor pelo que estava acontecendo entre Lila e Nino podia ter me levado a considerá-la prazerosa. À distância de tanto tempo, me dei conta de que aquela primeira experiência de penetração, no escuro, sobre a areia fria, com aquele homem banal que era o pai do jovem que eu amava, tinha sido degradante. Senti vergonha, e essa vergonha se somou a outras vergonhas de natureza diferente, que eu estava experimentando. (HNS, p. 430)

O distanciamento dos fatos faz com que a percepção deles ganhe novos contornos. A visão de Lenu modifica-se continuamente sobre si mesma e sobre os outros personagens, num vai-e-vem contínuo. As interpretações vão se ampliando pouco a pouco sempre passando pelo filtro dos sentimentos e do amadurecimento. Acontecimentos simples vão ganhando mais importância e os grandes acontecimentos passam a ser relativizados. A narração, como vimos no capítulo 4, acompanha a maturidade da narradora, em seus processos de percepções e reavaliações, o que faz com que o leitor tenha a impressão de estar acompanhando os acontecimentos de forma presentificada por meio da memória ativa de Lenu.

A personagem Pinuccia, ao dar à luz a um menino, batizou-o com o nome do avô paterno da criança, como era de costume. A jovem, que já não demonstrava alegria durante a gestação, também não ficou satisfeita após o parto. Achava que tinha feito escolhas erradas na

sua vida, provavelmente motivada por ter se interessado por Bruno Soccavo durante sua estada em Ischia: “Culpa minha, escolhi mal o marido, mas quando a gente é muito menina não pensa direito, e olha só o filho que eu fiz, com um nariz achatado que nem o de Lina” (HNS, p. 311-312). Embora as pessoas ao redor dissessem que seu filho era lindo, ela as interrompia dizendo “Eu nunca me saio bem em nada, olha só como é feio, fico assustada só de tocá-lo, só de olhar para ele” (HNS, p. 311).

A reação de Pinuccia corresponde a uma decepção com relação à ideia de que o filho possa vir a ser um herói, um semideus, ou uma simples contingência carnal, como demonstrou Beauvoir (2016). As condutas das mães são simbólicas, como quando embalavam uma boneca ou a torturavam. Uma mãe que desdenha ou rejeita o filho está, desse modo, vingando-se de um homem, de um mundo ou de si mesma, “mas é o filho que recebe as pancadas”, como elucida Beauvoir (2016, p. 315).

A maternidade passa a dar a Pinuccia uma forma de mulher “acabada”, extremamente sofrida e ranzinza. Seu filho Dido era visto por ela mesma como a “prova viva do desastre de sua vida” (HNS, p. 383). Como seu irmão Stefano espancava Lila, Rino descontava as ofensas que a irmã recebia espancando também Pinuccia, num irracional jogo de vingança.

As amigas Lila e Lenu seguiam seus destinos procurando aceitar ou entender as detalhadíssimas regras masculinas, porém, às vezes, com escárnio. Stefano contava com Lenu para que ela explicasse à amiga como se comportar com o marido “Repetiu com voz grossa de macho palavras como: *tente explicar a sua amiga, não deve me impor o vexame de fazer o papel de cretino (...)*” (HNS, p.77). Mas as jovens ironizavam as difíceis regras imitando uma voz masculina e repetindo as frases de ordem que tanto Antonio como Stefano queriam lhes impor.

Apesar das suas queixas, Stefano sentia um orgulho e uma soberba por possuir um “objeto raro, de cuja posse auferia um grande prestígio” (HNS, p. 85). Havia transformado Lila, segundo sua concepção, numa pessoa governável “uma espécie de fluido precioso encerrado num recipiente que lhe pertencia” (Ibidem). A beleza de Lila era apresentada como um troféu e Stefano era visto, principalmente por sua violência, como um sujeito que havia conseguido dobrar a mulher mais desejada do bairro.

Como descreve Irigaray (2017) as mulheres são marcadas por práticas sociais que lhe estimam um valor enquanto objeto. Stefano havia, de certo modo, negociado com Marcello a

posse de Lila, com concessões para ambos. A rivalidade seria, desse modo, exaurida em nome de um corporativismo, formado por uma sociedade que exploraria o corpo e a genialidade de Lila por meio de um casamento. Caberia à mulher, nesse sistema de dominação, uma condição de subdesenvolvimento, como se fosse “moedas de troca” entre os personagens. Isso se explica

Pois a mulher tem tradicionalmente um valor de uso para o homem, e um valor de troca entre os homens. Mercadoria, portanto. O que a deixa como guardiã da matéria, cujo preço será estimado segundo seu trabalho e necessidade-desejo pelos “sujeitos”: trabalhadores, mercadores, consumidores. As mulheres são marcadas falicamente pelos seus pais, maridos, proxenetas. E essa estampagem decide o seu valor no comércio sexual. A mulher não seria nunca senão o lugar de uma troca, mais ou menos rival, entre dois homens, inclusive em relação à posse da terra-mãe. (IRIGARAY, 2017, p. 41)

A história do casamento de Lila em certo ponto de vista remete também à história do personagem Barba-Azul, de Charles Perrault. Na época do namoro, Stefano, assim como o Barba-Azul, mostrava-se um pretendente muito solícito às vontades da noiva. Apesar de ser filho de dom Achille, portanto ter um defeito tal qual a cor da barba do terrível homem, Lila ignorava esse defeito tal qual a pretendente do Barba-Azul: “começou a achar que o senhor da propriedade já não tinha a barba tão azul e que era pessoa muito correta.” (PERRAULT, 2017, p.3). Stefano poderia, na visão de Lila, não ser igual ao pai, já que também certa vez havia sido cordial com Pasquale, filho do homem que supostamente havia assassinado dom Achille.

O namorado tratava Lila como uma rainha, com roupas, maquiagens e passeios de carro. No referido conto de fadas, ao se casar com a jovem, Barba-Azul entregou a ela as chaves das portas de todos os seus tesouros, deixando-lhe a recomendação de nunca utilizar a pequena chave. Quando o marido viajou, a jovem, levada pela curiosidade, acabou abrindo o quarto e descobrindo o terrível segredo de Barba-Azul e com ele todo o seu caráter maléfico. Lila, ao ver os sapatos que ela mesma desenhara nos pés de Marcello Solara, encontrou essa “chave” e, a partir de então, desvendou o caráter do marido, que realmente se assemelhava ao de dom Achille. A chave no conto de fadas apresentava uma mancha de sangue responsável por revelar a Barba Azul que a esposa não fora submissa a sua ordem. Na obra de Ferrante, após a aparição dos sapatos durante o casamento, Lila passou a sofrer inúmeras agressões do marido. O sangue impregnado na chave no conto representava a memória das ex-esposas de Barba Azul, as marcas da violência e opressão que nada no mundo poderia apagá-las.

Clarissa Pinkola Estés (2014), ao analisar a representação predatória de Barba-Azul na psique feminina, afirma que ele é responsável pelo isolamento da mulher e pelo sentimento

de fraqueza. É um monstro sinistro que habita a mente das mulheres, um carcereiro que deseja apagar o fogo criativo delas.

Ele irrompe no meio dos planos da alma mais significativos e profundos. Ele isola a mulher de sua natureza intuitiva. Quando termina seu trabalho destrutivo, ele deixa a mulher com os sentimentos entorpecidos, sentindo-se frágil para seguir adiante na vida. Suas ideias e seus sonhos jazem a seus pés, esgotados de qualquer animação. (ÉSTES, 2014, p. 54)

Ao retomarmos a Tetralogia, podemos inferir que a barba azul é o dom Achille. É uma cor azul que ainda vive, aterroriza, inclusive ao próprio Stefano, que sentia a necessidade de firmar sua tonalidade por meio da violência diante de todos do bairro. A cor azul está presente em praticamente toda a obra de Ferrante, em diferentes tonalidades, talvez para alertar sobre os perigos do mar e a violência dos homens.

No conto de fadas, foram os irmãos da jovem que conseguiram salvá-la do terrível Barba-Azul. No livro de Ferrante, o irmão de Lila, Rino, também se vingou de Stefano, porém por meio do espancamento de Pinuccia, gesto que, evidentemente, não pôde salvar Lila. Estés (2014) nos afirma que “Encontrar a mínima porta é importante; desobedecer às ordens do predador é importante; descobrir o que esse quarto abriga de especial é fundamental.” (ÉSTES, 2014, P. 67). Lila tentou de todas as formas suportar as humilhações, mas a situação estava no limite extremo. Após tomar consciência de que não queria esse futuro nem para si nem para seu filho, resolveu então abandonar o marido.

Ao se libertarem do que Estés (2014) denomina de noivo animal, ou seja, aquele ser perverso que se apresenta disfarçado como alguém benevolente, as mulheres conseguem, enfim, encontrar a chave que não para de sangrar e que as faz repensar sobre as violências sofridas:

Quando as mulheres abrem as portas de suas próprias vidas e examinam o massacre nesses cantos remotos, na maior parte das vezes elas descobrem que estiveram permitindo o assassinato de seus sonhos, objetivos e esperanças mais cruciais. Encontram sem vida ideias, sentimentos e desejos; aquilo que um dia foi gracioso e promissor está agora esgotado até sua última gota de sangue. Se esses sonhos e esperanças estiverem vinculados ao desejo de um relacionamento, de uma realização, de obter sucesso, ou de uma obra de arte, quando ocorre essa apavorante descoberta na psique, podemos ter certeza de que o predador natural, também frequentemente simbolizado nos sonhos como o noivo animal, esteve trabalhando metodicamente na destruição dos desejos mais caros à mulher. (ESTÉS, 2014, p. 68-69)

Lila, tempos depois, desfaz-se desse barba-azul ou desse noivo-animal porque ela é uma “Mulher Selvagem”. Esse arquétipo de mulher, segundo Estés (2014), é aquele que tece seu próprio destino, que pode se dissolver em fumaça a qualquer minuto, “é a mulher do fim

do mundo”. Pode ser também a megera-criadora, a amiga e a mãe de todas as outras mulheres que se perderam ou de todas que têm um enigma a decifrar. Ela não é domesticada e, por mais que seja silenciada e podada, ela tem o poder de voltar à superfície.

A Mulher Selvagem ensina às mulheres quando não se deve ser “boazinha” no que diz respeito à proteção de expansão de nossa alma. A natureza selvagem sabe que a “doçura” nessas ocasiões só faz com que o predador sorria. Quando a expressão da alma está sendo ameaçada, não é só aceitável fixar um limite e ser fiel a ele; é imprescindível. Quando a mulher age assim, não poderá haver intromissões em sua vida por muito tempo, pois ela reconhece logo o que está errado e tem condições de empurrar o predador de volta a seu devido lugar. Ela já não é mais ingênua. Ela já não é mais uma meta ou um alvo. E é esse o antídoto mágico que afinal faz com que a chave pare de sangrar. (ÉSTES, 2014, p. 90)

Quando Lila descobriu-se grávida, decidiu trabalhar na charcutaria e passou a ter mais acesso a dinheiro com o qual começou a ajudar algumas pessoas do bairro. Parecia querer ocupar todo o seu tempo para não pensar no vazio que sentia crescer dentro de sua barriga: “é uma doença, tenho um vazio aqui que me pesa” (HNS, p. 106). Com a gravidez da esposa, a postura de Stefano passou a ser mais branda, sem violências, embora Lila o incitasse à briga como numa tentativa de que, com as pancadas, pudesse “esmagar o sofrimento, a dor, a coisa viva que trazia na barriga” (HNS, p. 113).

Para Beauvoir (2016, p. 295), a vida é vista como apenas uma condição da existência, porém, durante a geração ela se mostra como criadora: “uma estranha criação que se realiza na contingência e na facticidade”. No entanto, segundo a autora essa ideia de fundação de uma existência, de se sentir um ser em *si*, com valor de completude, é uma mera ilusão.

Por ser a gravidez uma significação ambivalente, é de se esperar que a atitude da mulher também o seja: “a mãe se presta a esse mistério, mas não o comanda; a suprema verdade desse ser que se forma em seu ventre lhe escapa.” (BEAUVOIR, 2016, p. 297). Esse equívoco mostra que a carne da mãe só é capaz de engendrar carne e não fundar uma existência: “ela o (filho) gera na generalidade de seu corpo, não na singularidade de sua existência”. (BEAUVOIR, 2016, p. 296). A mulher se ilude e possui dois pensamentos ambivalentes: o filho pode ser um herói, o que responde a sua ideia de gerar uma consciência e uma liberdade; ou, por outro lado, pode ser um monstro, o que responde a sua ideia de um ser na contingência unicamente da carne. A ambivalência do filho, por sua vez é que ele “não existiria sem ela e no entanto ele lhe escapa”. (BEAUVOIR, 2016, p. 308).

Essa nova posição de mãe dava-lhe certa autoridade para massacrar o marido e afirmar sua insubordinação às vontades dele: “Gritou o que, se ele queria uma mulher que lhe obedecesse e ponto final, fizera uma péssima escolha, ela não era nem a mãe nem a irmã dele, seria sempre um osso duro de roer.” (HNS, p. 113). Isso porque, como explica Beauvoir (2016), a mulher quando engravida não é mais vista tão somente como objeto sexual; “é promessa de vida”, por isso as pessoas que a cercam passam a tratá-la com mais respeito e até mesmo seus “caprichos” passam a ser sagrados.

Outro episódio que marcou a insubordinação de Lila foi a reinvenção que ela fez de si mesma ao reconfigurar o painel que continha a sua foto vestida de noiva e que foi colocado na loja de sapatos, a pedido dos Solara e com a permissão de Stefano. Lila fez manipulação em sua própria imagem, deixando-lhe praticamente somente os olhos, as coxas e os pés em exposição. Ficou praticamente irreconhecível e essa foi a sua intenção: transformar sua imagem tida como objeto em uma imagem apagada de si mesma, num formato mais artístico que meramente comercial. O efeito foi positivo, principalmente porque Lenu afirmou que havia ficado bonito e todos os sócios concordaram, o que demonstrava que eles tinham Elena como uma pessoa sensata.

Aquele painel assim como a gravidez eram para Lila representações de péssimas escolhas que fizera e que a deixavam muito infeliz. A repugnância se dava porque ela não via beleza nem sentido para a maternidade. Além disso, não sentia a “predisposição natural” para ser mãe ou gostar de cuidar de crianças. A explicação da falta de sentido também era marcada, assim como já vimos em outros momentos, como no estupro, por meio de uma linguagem que novamente remetia ao universo infantil e à pouca experiência no assunto:

Não tem sentido, me disse sem esconder a angústia. Os homens nos metem a coisa deles lá no fundo, e você vira uma lata de carne com um boneco vivo por dentro. Eu tenho um, ele está aqui e me dá repugnância. Vomito sem parar, é a minha própria barriga que não suporta. (HNS, p.109)

Interessante constatar que a imagem desse “boneco” tanto foi utilizada para tratar do falo de Stefano, no momento do estupro, quanto para o ser que crescia dentro de sua barriga. Ao igualar o filho ao falo, visto como objeto que lhe impingiu-lhe dor, Lila demonstrava toda a sua repugnância diante da gravidez indesejada. O nojo iniciava-se, desta forma, na relação sexual abusiva (estupro matrimonial) e culminava numa gravidez em que corpo e mente se uniam para rejeitar o “boneco” repugnante via vômito.

Enquanto Lenu demonstrava, naquela fase, ter modos com crianças, Lila não demonstrava interesse ou se sentia capaz. Enquanto Lenu imaginava seu nome aliado ao

sobrenome de Nino Sarratore, Lila se indagava qual o sentido de adquirir o sobrenome do marido. Seria, pensava ela, o de apagar o sobrenome da mãe, para que os filhos fizessem um esforço de memória para lembrar o nome dela? Ou para que os netos ignorassem mais ainda o sobrenome da avó?

Essa reflexão sobre o apagamento ou o desejo de cancelar-se, de tomar novos rumos, é muito constante no segundo volume. Se Raffaella Cerullo se transformasse totalmente na senhora Carracci perderia seus contornos, suas referências, deixando-se dissolver no perfil de Stefano e, conseqüentemente, numa constante subordinação. Quando o painel pega fogo, Gigliola associou o fato ao poder diabólico de Lina, porém outras pessoas acreditavam que fora aquela quem provocara o incêndio por inveja. A questão era que a queima do quadro marcaria várias mudanças: a gravidez interrompida, o fim dos desenhos de sapatos e, posteriormente, o término do casamento com Stefano.

O fim dos desenhos se deu pela incapacidade que Lila tinha em se concentrar em refazer algo, retomar um projeto. A fantasia dos sapatos que ela desenhara na adolescência remetia ao conto de fadas da Cinderela, que também acabou casando-se com um homem de posses. No entanto, na Tetralogia, fora Lila quem havia fabricado os sapatos, escolhera o noivo e lhe dera oportunidades de maior enriquecimento com seu trabalho manual. Interessante notar que os sapatos não cabiam nos pés de seus pretendentes, pois não eram adequados, o real interesse deles era o de aprisionar a mulher-objeto e negociá-la. Lila, como solitária artesã, também não sabia mais trabalhar com o novo modelo de produção que estava cada vez mais se solidificando:

Os sapatos – compreendi – tinham saído de seu cérebro apenas aquela vez e não voltariam mais, não havia outros. A brincadeira tinha terminado, não sabia como reiniciá-la. Até o cheiro de couro e das peles a repugnava, e já não sabia fazer aquilo que tinha feito. Além disso, tudo havia mudado. A pequena oficina de Fernando tinha sido devorada pelos ambientes novos, pelas bancadas dos empregados, por três máquinas. (HNS, p.141)

Na relação entre Lila e Lenu se escondia um jogo de verdades e mentiras. Lenu se autodenominava mentirosa, muitas vezes, por se sentir covarde diante da demonstração de seus próprios sentimentos. Denominava, por sua vez, Lila como uma pessoa autêntica e verdadeira, porém com uma maneira de conseguir fazer a verdade parecer uma mentira, em alguns casos por se expressar de forma debochada e insensível. Sobre esse assunto, Lenu fez a seguinte comparação: “eu, sim, às vezes mentia, até (ou especialmente) a mim mesma; já Lila, pelo que eu conseguia me lembrar, nunca fizera isso.” (HNS, p. 237). A narradora-

personagem mentia como uma forma de apaziguar suas verdades-dores ou se autodomesticar, evitando assim desordens em sua existência.

Clarice Lispector, por meio de sua personagem G.H., do livro *A paixão segundo G.H.*, também traz uma profunda reflexão sobre a questão da ambiguidade da sinceridade. Para a narradora, a mentira não deve ser usada para formar verdades falsas, mas as verdades podem ser usadas como um pretexto. A vida poderia caber, desse modo, num decalque dela mesma, sem a responsabilidade da realidade, num leve prazer de se ter uma cópia, um duplo, uma paródia, uma aspa no início e no final que lhe poderia conferir um afastamento. Ferrante, em sua recente obra *A vida mentirosa dos adultos* trabalha diretamente com a questão do uso social e psicológico da mentira como uma forma de adaptação e de autopiedade. Fazer uma réplica mental de si mesma é uma fotografia muda que satisfaz em um dado momento as personagens ferrantianas até o instante em que o mundo as golpeia com a incerteza das margens.

No entanto, Lila, em um dado momento, ainda no segundo volume, alertou Lenu para que não acreditasse em tudo o que ela dizia: “eu engano todos vocês, trapaceio no peso e em mil outras coisas, engano o bairro, não se fie em mim, Lenu, não se fie no que eu digo e no que faço” (HNS, p. 142). A prova disso se dera de maneira mais cabal, no último volume, quando Lenu recebeu as duas bonecas que, dentre várias representações, reafirmava que Lila, desde a infância, já era capaz de manipular e mentir. O que podemos constatar é que as bonecas ficaram por décadas na posse de Lila, provavelmente ela mesma as encontrou e, depois, ainda conseguiu que dom Achille as indenizasse com dinheiro para comprar o livro *Mulherzinhas*.

Ainda nesse mesmo capítulo, por estar num casamento que lhe gerava uma desordenada infelicidade, Lila afirmou estrategicamente a sua amiga o desejo de que ela nunca a abandonasse: “mesmo sendo melhor que eu, mesmo sabendo mais coisas, não me abandone. ” (HNS, p.143). A restituição das bonecas, no último volume, confirmava esse desejo de que o legado da amizade entre as duas, por mais que fosse cheio de falhas, de desordens – como os corpos daquelas bonecas pobres e maltrapilhas – não poderia ser esquecido jamais.

Lila havia engravidado novamente, desta vez, como ela acreditava na época, de Nino. Os dois, depois de um bom tempo encontrando-se às escondidas, resolveram ir morar

juntos numa casa nos Campi Flegrei. No entanto, o relacionamento só durou 23 dias e Nino a abandonou ainda grávida de um filho, supostamente dele, sem mais dar notícias.

A descrição dos sentimentos que Lila compartilhou com Nino só foi possível quando Lenu teve acesso aos cadernos que a amiga escrevera na época dos acontecimentos. Os sacrifícios que Lila fez para vivenciar o romance com o filho do ferroviário poderiam passar despercebidos e a história ficaria mais incerta ainda. Lenu chegou a imaginar o que aconteceria se ambas permutassem entre si suas personalidades e os acontecimentos de suas vidas, como um binômio “verdadeiro” e “falso” ou como os dois valores de verdade “0” e “1” que Lila mais tarde descobriria na linguagem dos computadores. No entanto, a linguagem que Lenu trabalhava para escrever seus romances era diferente, pois não lhe garantia certezas, no mais, pretensas verdades:

(...) Minha vida me leva a imaginar como teria sido a dela se por acaso lhe houvesse cabido aquilo que me coube, que uso ela teria feito da minha sorte. E sua vida se apresenta continuamente na minha, nas palavras que pronunciei, dentro das quais há muitas vezes um eco das suas, naquele determinado gesto que é uma readaptação de um gesto dela, naquele meu a menos que é assim por um seu a mais, naquele meu a mais que é a caricatura de um seu a menos. Sem contar o que ela nunca me disse, mas me deixou intuir, o que eu não sabia e depois li seus cadernos. Assim a narrativa dos fatos precisa acertar as contas com filtros, remissões, verdades parciais, meias mentiras; do que resulta uma extenuante mensuração do tempo passado toda baseada no metro incerto das palavras. (HNS, p. 337)

Lila admitia jogar *o jogo dos dois* ao viver uma vida dupla com Nino e Stefano, um jogo perigoso que envolvia espancamentos e possibilidade de terminar assassinada. Ela se autoeliminava da vida infeliz de esposa e passava a conservar dentro de si a perspectiva de uma amante feliz. Porém, a convivência com o amante começou a definhar quando ambos discordaram sobre o escritor Pasolini – Lina defendendo-o e Nino acusando-o. Desde então, Nino começou a perceber a personalidade indomável de Lila e se distanciou. O ápice das brigas se deu quando um artigo de Nino foi recusado pelo *Mattino* e ele culpabilizou Lila por ter feito reescrevê-lo por quatro vezes. Novamente Nino demonstrava rejeição pela intelectualidade feminina, a qual lhe “confundia as ideias”, como se pode observar nesta passagem: “Lina, vamos ser claros: escolha uma coisa que lhe agrada, volte a vender sapatos, volte a vender salames, mas não queira ser o que não é arruinando comigo” (HNS, p. 360).

A questão da gravidez de Lila também era um estorvo para Nino: “Lina está grávida, tenho medo do que está crescendo em sua barriga; por isso não devo voltar de jeito nenhum(...)” (HNS, p. 361). Diante da decepção, Lila acabou voltando para a casa do marido e lhe anunciou a gravidez de outro homem, porém Stefano não quis acreditar no que ela lhe

dissera. Lila fez um acordo com seu esposo de ficar em casa “sendo esposa e mãe”, e não mais trabalhar nem na loja da Piazza dei Martiri e nem na charcutaria.

Depois dos sapatos, um novo projeto em sua vida se iniciava: ser uma boa mãe. Desta vez, ela passava a ver a gestação de uma forma diferente, embora ainda com certo estranhamento, mas reconhecendo agora uma “absurda modalidade de vida” que crescia em sua barriga. Como se já amasse o “boneco de corda”, – aqui outra vez trata o filho com uma linguagem que remete a imagens de sua infância – passou então a se interessar por leituras que explicavam o que era de fato uma gravidez.

Esse projeto educativo de Lila também estendia seus tentáculos como uma ideia que, se executada por cada um, poderia atingir a todos do bairro, modificando uma geração: “Várias vezes me repetiu que, caso se dedicassem assiduamente a cada criança do bairro, no intervalo de uma geração tudo estaria mudado, não haveria mais os excelentes e os incapazes, os bons e os ruins.” (HNS, p. 399).

Tal como ocorrera com todos os projetos de Lila, uma hora a ideia seria abandonada. Mas antes disso acontecer, passou a cuidar bastante do filho, sendo considerada no bairro uma excelente mãe. Acreditava que se um ser humano fosse bem educado desde pequeno alcançaria um futuro promissor, por isso empenhou-se em ensinar o seu filho de forma criativa, o que lhe rendera bons elogios. O menino tornou-se, naquele momento, o único motivo de felicidade para ela:

Gostava muito de senti-lo agarrado a si, de perceber o leite que escorria dela para ele esvaziando agradavelmente seu seio. Era o único laço que lhe dava bem-estar, e confessava em seus cadernos que temia o momento em que o menino se afastaria dela. (HNS, p. 379)

Como já mencionamos¹⁷, esse projeto de educação infantil era comum entre as personagens femininas que desejavam que seus filhos modificassem ou melhorassem o mundo. Essa visão utópica com relação ao ser humano que pode ser moldado por ter uma natureza “boa”, mas que a civilização corrompe, é bem semelhante à proposta do mito do “bom selvagem” de Jean-Jacques Rousseau. No entanto, na Tetralogia, a personagem Lila descobre que, embora ela se esforçasse ao máximo, seu filho jamais corresponderia a esse projeto de ser humano excepcional. Não havia nada que ela pudesse fazer para mudar isso. No terceiro volume, diante de um esgotamento físico e psicológico por conta do trabalho exaustivo na fábrica de embutidos, chegou a essa conclusão de que o filho não possuía

¹⁷ Como vimos, no capítulo 4 tratamos de obras como *Uma mulher e A história* que apresentam esse projeto utópico de filho como salvação da humanidade.

nenhuma constância, pois sua constituição era ruim, assim como a dela mesma. O que mais uma vez reforça a questão da hereditariedade na obra de Ferrante.

A visão que Lila tinha do seu casamento mudara naqueles tempos após a maternidade. De repente, passou a temer perder o lugar de esposa para Ada e com ele as condições financeiras para criar seu filho. Como podemos lembrar, essa situação aponta para a questão do “direito familiar” que Aleramo também já havia discutido, no início do século XX, em sua obra *Uma mulher*.

Até aquele momento a possibilidade de uma ruptura definitiva do casamento lhe parecera uma redenção, agora, ao contrário, temia perder a casa, os meios, o tempo, tudo o que lhe permitia criar o menino do melhor modo. (HNS, p. 386)

A tarefa de cuidar da sobrevivência do filho fez com que Lila experimentasse o sentimento de medo. O marido passou a vasculhar todas as gavetas, inclusive as dos pensamentos da esposa, movido por uma necessidade de manter total controle. Lila, sempre muito conhecida por ter uma mente criativa, genial, temia agora que suas ideias chegassem ao acesso de Stefano, por isso entregou seus escritos para Lenu. Essa situação também é semelhante a que vimos com a protagonista do livro *Uma mulher*. Os espancamentos se apresentavam mais frequentes e ultrajantes. O lar tornava-se uma prisão não só do corpo, mas também do intelecto: “não quer que eu tenha nem um pensamento meu e, se descobre que lhe escondi nem que seja uma coisa insignificante, me espanca.” (HNS, p.399).

Stefano sentiu o distanciamento de Lila e passou a considerar o filho um estorvo. Enquanto isso Ada, amante de Stefano, passou a se comportar como “criada-proprietária”, esperando o momento certo para exigir que seu amante a assumisse como esposa. O que de fato aconteceu quando engravidou e foi até a casa de Lila comunicar o ocorrido. Essa personagem, assim como tantas de Ferrante, merece atenção especial por temer espelhar o comportamento de sua mãe.

Ada era filha de Melina e teve uma vida de bastantes dificuldades. Quando era ainda bem jovem fora provavelmente violentada pelos Solara, como a obra deixa implícito. Passava o dia lavando as escadas com a mãe e se preocupando em não ter o mesmo destino que ela. Seu sonho era se casar e não viver como amante de Stefano por toda a vida. A sombra de sua mãe, que enlouquecera após o abandono de Donato, seu amante, recaia-lhe como um alerta de um destino que não desejava que se repetisse. Ela não queria vestir a pele da mãe e muito menos habitar em um pântano existencial. Dentre as várias personagens femininas, Ada era a que, de fato, depositava na ideia do casamento o destino ideal para a mulher.

Stefano relutava em assumir o caso com Ada por sentir certa necessidade de dominar Lila. Passou a ser mais agressivo, principalmente na frente do filho, para imprimir uma pretensa superioridade do macho sobre a fêmea. Enquanto isso, Lila sugeria-lhe que poderia ter a vida que ele quisesse e com quem desejasse desde que não a tocasse mais. Porém, em nome da moral cristã (o fato de ter feito um juramento perante o padre) e de um “amor” que ele ainda dizia sentir por ela, visto que, como assim justificava “era sua mulher”, ele acaba a estuprando na presença de seu filho que dormia no berço. Stefano ao praticar essa violência se sentia “mais marido que nunca” impondo sua força bruta por temer que o seu relacionamento com Ada pudesse autorizar Lila a também trai-lo.

Ada via na relação com Stefano uma forma de amenizar o estigma de ser a filha da louca: “Porque eu estou com Stefano, que é alguém importante. Se eu esperasse você, eu ainda era a filha de Melina e continuaria sendo.” (HNS, p. 416). Sua obstinação em casar era tão forte que, quando certa vez Melina passou sem querer a vassoura nos pés da filha, ela a empurrou brutalmente ao chão. Tudo isso por conta de uma crença que dizia que se alguém passasse a vassoura nos pés de uma solteira ela jamais se casaria.

A propósito desse episódio, Ferrante, em *Frantumaglia*, apresenta uma passagem do livro *Dias de abandono* que ela suprimiu do texto final por considerá-la desnecessária para o caminho narrativo correto. Nesse trecho omitido, Olga tem uma alucinação com a imagem da *poverella* que aparece varrendo a cozinha. Por meio de seu anel e da vassoura, demonstra como é o destino de uma mulher abandonada por um homem:

(...) Parou um instante, mostrou o anular para mim, não estava usando a aliança.
 - O pior é tirá-la – disse. – A minha não saía, precisei mandar serrá-la. Se eu soubesse que iria murchar assim, teria esperado. Teria caído do meu dedo, veja como minhas mãos ficaram feias, a vida foi embora dos dedos.
 Percebi que eu também estava sem anel, fechei os dedos formando um punho para senti-los fortes. A mulher sorriu para mim e murmurou:
 - Você vai ver, se alguém passar a vassoura em seus pés, você não se casa mais. E se você não se casa mais, é isso que acontece.
 Como se quisesse me dar uma demonstração, começou a varrer os próprios pés obstinadamente. Seus pés eram feitos de um material quebradiço que, com golpes de vassoura, se dissolvia em lascas ensanguentadas. (FR, p. 112-113)

Melina e a *poverella* são irmãs literárias, para usar um próprio termo que Ferrante aplicou a Delia e a Olga. Os elementos como o anel e a vassoura apontavam diretamente para a *frantumaglia*, mas a autora não achava que essa seria a escolha narrativa mais correta. Por isso preferiu embaralhar os tempos para mostrar a desordem que a dor do abandono causa. A pobre coitada é o estopim de ser Melina: é a mulher napolitana que se afoga nas águas de

Capo Miseno por não tolerar o abandono do marido. Ada não queria ser Melina e para isso precisava vencer Lila.

Por conta de seu empenho no trabalho e nos cuidados com Stefano, Ada conquistou a simpatia de Carmen e o apoio para que conseguisse derrocar Lila. O papel da esposa fazia parte da imaginação das meninas desde a infância, como um destino a ser cumprido, porém, ao crescer passavam a ver o papel de amante como mais promissor e combativo.

(...) E embora nós, meninas do bairro, desde pequena quiséssemos nos tornar esposas, de fato, ao crescer, quase sempre simpatizávamos com as amantes, que nos pareciam personagens mais animadas, mais combativas e sobretudo mais modernas. Por outro lado, esperávamos que, adoecendo gravemente e morrendo a legítima esposa (em geral uma mulher pérfida, ou de todo infiel há tempos), a amante deixaria de sê-lo e coroaria seu sonho de amor se tornando esposa. Em suma, estávamos do lado da infração, mas só para que se reafirmasse o valor da regra. (...) (HNS, p. 420)

Essa infração que na verdade está do lado da regra é analisada por Lispector, como vimos em *Perto do coração selvagem* por meio da personagem Lídia, amante de Otavio, que formava com ele uma “pequena família”, principalmente depois que engravidara. A ideia da amante como uma legítima esposa era uma forma de Otavio estabelecer um relacionamento mais tradicional, o qual ele não conseguia ter com a sua esposa Joana.

A amante de Stefano, num ato de desespero, chegou a ir até a casa de Lila para fazer uma faxina e colocar tudo em ordem. Comentou sobre a existência da Sagrada Rota para evocar que até a Igreja e Deus poderiam desfazer um matrimônio quando há fortes evidências de um amor verdadeiro fora do casamento. Num ápice de loucura chegou até mesmo a ameaçar matar o filho de Lila

“Você tem de ir embora, Lina, porque se não for eu mato o menino. ”
Lila só conseguiu responder:
“Você está se comportando como sua mãe, Ada. ” (HNS, p. 421)

Ao invés de demonstrar ódio ou desespero, Lila, ao ver Ada naquele estado, sentiu piedade. O comportamento de Lila em determinados momentos era de sororidade diante dos sofrimentos das mulheres, mesmo que fosse algo que a atingisse diretamente. Desde pequena, já demonstrava essa empatia com relação aos sofrimentos de Melina, e agora entendia que Ada, quase como um sentimento de revanche, estava lutando pelo espaço na vida de Stefano que a mãe não havia conseguido com Sarratore. Compreendemos então que Lila é a personagem capaz de não se ater a falsos moralismos, é aquela capaz também de perceber o jogo de espelhos que se esboça no universo feminino.

No entanto, anos depois me contou que, ao ver Ada em sua casa naquele estado, se lembrou dos urros de Melina, a amante abandonada, quando a família Sarratore tinha deixado o bairro, e reviu o ferro de passar voando da janela e quase matando Nino. Lá estava a longa chama de sofrimento, que então a impressionara bastante, ardendo de novo em Ada; só que agora não era a mulher de Sarratore que a alimentava, mas ela, Lila. Um horrível jogo de espelhos que, na época, escapou a todas nós. (...) (HNS, p. 422)

Lila, diante desses acontecimentos, sentia-se entrincheirada. Não sabia para onde ir e, principalmente, não gostaria de retornar à casa de seus pais por medo de se tornar *filha* novamente. Agarrou-se então à promessa que Enzo lhe fizera tempos atrás e resolveu ir morar com ele em San Giovanni a Teduccio.

Ferrante tematiza em suas obras um universo feminino desconhecido, embora familiar. Por meio de Lila, por exemplo, conhecemos um sentimento de irmandade ambivalente, pois nem sempre a narradora ou o leitor são capazes de assegurar as reais intenções dela. As personagens femininas elaboram tentativas audaciosas de cancelamento de uma dada existência em detrimento de anonimato ou de papéis femininos atribuídos pela sociedade, em especial, o papel de mãe. Tanto Lenu quanto Lila, Olga e Leda abandonam em algum momento da narrativa, mesmo que provisoriamente, esse papel tradicional de mãe, muitas vezes elucidado como um tormento para a existência feminina. Seja para escrever, vivenciar uma aventura romântica, ou simplesmente para se isolar diante de um sofrimento, as personagens vivem a experiência da fuga a esse atributo socialmente estabelecido e ainda pouco refletido.

Por outro lado, enquanto *filhas*, as personagens experienciavam desprezo pela possibilidade ou constatação de assemelharem-se às suas mães. Lenu e Delia, por exemplo, procuravam se afastar da imagem física e psicológica de suas genitoras. Lenu rejeitava o jeito que sua mãe caminhava (mancando) e tinha medo de um dia desenvolver o mesmo jeito. Para além dessa rejeição, a relação entre elas era bastante conflituosa, o que fazia Lenu apoiar-se mais na figura de sua professora Oliveiro. Delia, por sua vez, tinha sua vida marcada por um trauma associado à figura de sua mãe, da qual buscava diferenciar-se pelo modo de vestir e agir. A possível libertação dos tormentos de Delia se deu quando ela passou a aceitar as semelhanças com Amalia, o mesmo se deu com Lenu quando, na maturidade, aprendeu a amar a mãe e a semelhança entre elas.

8.2 Maturidade

O terceiro volume já se inicia em 2010 com Lenu lembrando a última vez que encontrou Lila, há cinco anos. A amiga gesticulava e pronunciava frases exclamativas, sem nexos com o que Lenu dizia, pois Lila não demonstrava vontade de dialogar ou estabelecer comunicação por meio de palavras coerentes. Na velhice, Lila era descrita por Lenu como se a idade tivesse lhe dado um golpe, revelado pela magreza, desleixo com a aparência e gesticulação excessiva.

As duas, nesse último encontro, deparam-se com o cadáver de Gigliola, ex-esposa de Michele Solara, em um canteiro ao lado da igreja. Enquanto o corpo de Gigliola causava em Lenu lembranças de sua infância a ponto de fazê-la chorar, Lila percebia os sentimentos de Lenu com fastio e falava mal da defunta. Esse mal-estar causado pela aparição dessa senhora fez a narradora perceber que, embora todos tivessem mudado, envelhecido ou morrido, o bairro ainda parecia o mesmo com “as bocas escuras do túnel e a violência” (HFF, p. 15). No entanto, descrevia também que a paisagem em torno do bairro mudara, com a extinção dos pântanos e da velha fábrica de conservas, o que indicava um futuro ou uma ideia de desenvolvimento. Lenu relembrava que via os arranha-céus e todo esse desenvolvimento nos bairros ricos com fascinação e com desprezo; lembrava as ruas escuras, os bueiros entupidos, o lixo, o trânsito, a corrupção política de seu bairro, o qual sempre que retornava era necessário usar o dialeto para circular sem perigo.

Após essa constatação de como Lila e o bairro estavam, Lenu retorna à narração dos primeiros anos após a sua formatura. Logo ela destaca a presença de Adele, sua futura sogra, como uma nova figura de mãe que ela gostaria de ter tido. Adele fora a responsável pela inserção de Lenu no mercado editorial devido à influência da família Airola.

Mas quando o leitor imagina que Lenu vai esquecer Lila, logo ela interrompe seus pensamentos para constatar que, desde pequena, a amiga já havia compreendido tudo o que ela levou anos para descobrir. A narradora retorna a 2005 para relatar o último diálogo que teve com sua amiga, a respeito do desgosto de Lila sobre a possibilidade de Lenu escrever uma história sobre as duas. Lila chegou a ameaçar invadir o computador de Elena e apagar todos os dados, caso a escritora escrevesse sobre a amizade delas. Lenu afirmava a sua capacidade de autocuidado: “Eu sei que você é capaz. Mas sei me proteger. ”, ao que Lila

respondia de forma maldosa e sintética com a sua última frase “De mim, não. ” (HFF, p. 23). Logo após desse diálogo, Lila desapareceria sem deixar rastros.

Se a intenção de Lila sempre fora de desaparecer, a de Lenu, ao contrário, era a de inserir-se no mundo, seja por meio de linguagem ou de pactos sociais, como o casamento. Lenu refletia sobre a necessidade de uma artificialidade das palavras, de um manuseio dosado para uma verdadeira inserção no mundo das letras de uma jovem escritora culta vinda do Sul. Quando Nino defendera a obra de Lenu, na ocasião do lançamento do primeiro livro de Lenu, ele o fez com uma naturalidade, e o debate deslocou-se da literatura para a política com facilidade. Na circunstância desse encontro, Nino enalteceu a família Airotta e pouco se falou sobre o real motivo daquele encontro. Novamente Lenu se sentiu excluída e limitada, pois nos diálogos falava-se muito de prisões, manifestação de estudantes, sangue, assuntos dos quais não tinha muito conhecimento.

A promessa de casamento com um Airotta representava para Lenu uma fuga de Nápoles, de sua mãe e da ignorância. Era uma forma de ter acesso a um manancial de facilidades, de uma perspectiva de futuro: “sim, vamos nos casar o mais rápido possível, quero ir embora de casa, quero tirar a minha habilitação, quero viajar, quero ter um telefone, uma televisão, nunca tive nada. ” (HFF, p. 36). Lenu não citou em sua fala um desejo romântico ou de construção de família; desse modo, o casamento, como se pode constatar, era apenas um passaporte de acesso a tudo que uma jovem extremamente dedicada e disciplinada gostaria de alcançar.

Mas antes do pedido oficial de casamento, Lenu teve que enfrentar a fúria de sua mãe que não aceitava o fato dos noivos não quererem se casar na igreja. Lenu envergonhava-se dos modos dela e não se sentia confortável em receber seu noivo em sua humilde casa. Uma série de agressões saía da boca da mãe da qual deixava escapar um ressentimento pela filha ter conquistado mais coisas que ela; além disso, evidenciava também o fato da origem, da qual a filha não poderia escapar, como numa ideia de pertencimento eterno:

(...) Ela me agrediu com uma voz baixíssima e mesmo assim gritada, sibilando com olhos injetados: nós não somos nada para você, nos diz as coisas só em cima da hora, a senhorita se acha não sei o quê por ter estudado, porque escreve livros, porque vai se casar com um professor, mas, minha querida, você veio desta barriga e é feita desta substância, por isso não banque a superior e nunca se esqueça de que, se você é inteligente, eu que a carreguei aqui dentro sou tão inteligente quanto ou mais que você, tanto que, se tivesse tido as mesmas oportunidades, faria as mesmas coisas que você, entendeu? (HFF, p.37).

Naquele tempo, a mãe de Lenu comportava-se como uma mãe-madrasta. Achava que tanto o dinheiro da filha assim como ela mesma lhe pertenciam. Era uma fabricação de seu ventre. Tudo de bom que a filha demonstrasse, todas as conquistas eram devido às qualidades que ela mesma possuía, mas que não tivera condições de desenvolver na juventude. Essa mãe, embora não fosse tão religiosa, também era um repositório dos costumes e das tradições que a sociedade submetia à mulher, pois, quando Lenu anunciou que não se casaria na igreja, Immacolata a chamou de “cadela”, “puta” ou “concubina”, tal qual considerava Lila e Ada.

Lenu precisou explicar que a Igreja não tinha significado em sua vida assim como não tinha para seu noivo. Para Pietro, questões religiosas e Estado não deveriam se misturar. Depois de muito debate, o pai de Lenu convenceu a esposa de que o padre não era capaz de dar garantias de que o matrimônio vingaria e citou o exemplo do casamento de Lila que, embora tenha sido realizado na igreja, não prosperou. O casamento religioso não era uma garantia, já se percebia isso. No final das contas, os pais aceitaram o casamento de Lenu na prefeitura, pois, para eles, era melhor ter uma filha casada apenas no civil que não casada de forma alguma.

A questão da religião na obra de Ferrante como um todo é trabalhada raríssimas vezes, se levarmos em consideração o papel que ela ocupa na história italiana. Na infância de Lenu houve o episódio em que ela discutiu com o professor de religião e, depois, esse conflito do casamento que terminou com uma conclusão sobre o protagonismo de Deus e o reforço anafórico da necessidade de fugir de Nápoles: “Há pelo menos dez anos o Deus da infância, já bastante frágil, se metera em um cantinho como um velho enfermo, e eu já não sentia necessidade da santidade do matrimônio. O essencial era ir embora de Nápoles.” (HFF, p.41). Se lembrarmos que a epígrafe da Tetralogia remete à obra *Fausto* de Goethe, veremos em Lenu a mesma necessidade do doutor de gozar todas as oportunidades que a vida pudesse oferecer ao homem moderno. Para tal gozo, era preciso um pacto, um abandono da moral da ética cristã em favor do homem em si mesmo. O casamento de Lenu constituía um pacto que lhe daria acesso ao mundo da tecnologia, a uma nova geografia, a um prestígio social que o sobrenome Airola iria imprimir na sociedade.

Seu primeiro livro contou com a ajuda desse sobrenome e dividiu a opinião da crítica: uma parte apontava para a juventude estragada, outra para a juventude rebelde diante dos velhos reacionários. Ainda havia uma outra crítica formada pelos estudantes e leitores comuns, em especial as pessoas do bairro, as quais em sua maioria não haviam lido o livro, mas sabiam das partes “picantes”. No final das contas, o livro ganhou a fama por conta da

descrição de uma cena de sexo na praia. A repercussão dessa escrita de Lenu no geral não foi positiva, pois ela passou a ser mal vista no bairro e ainda por cima assediada por dois homens do núcleo mais intelectual, Tarratano e Juan. Havia também uma crítica com relação ao gênero romance proferida por seu ex-namorado, Franco Mari, que acreditava que escrever romances não era importante para aquele momento de revolução. Em verdade, o julgamento que Lenu recebeu foi devido a questões de gênero. A crítica considerava um ato repugnante uma jovem mulher escrever sobre sexo com liberdade e ares de realismo.

O livro de Lenu foi narrado com tamanha impressão de verdade que Carmen, durante o exaustivo trabalho na charcutaria de seis às nove da noite, ainda reservava tempo para lê-lo com o objetivo de chegar às “*páginas ousadas*”. Provavelmente esse realismo presente no livro fora o responsável também pelo fato das pessoas acreditarem que Lenu realmente viveu aquela experiência sexual, o que de fato ocorreu, mas que ela jamais contara para ninguém. Gigliola se expressava com timidez ao falar sobre o livro, realçando a coragem de Lenu ao escrever sobre a “*imundície*” (o sexo na praia), e ainda acrescentava que só quem fosse mulher perceberia o quanto o que estava escrito fazia parte de uma experiência real. Esse comentário fez com que Lenu tivesse uma nova perspectiva sobre a sua experiência sexual, como uma forma de reavaliar o seu passado sob a perspectiva de uma leitura metarrealista de si mesma. Desse modo, Lenu percebia que a experiência em Ischia poderia alcançar diversas interpretações para públicos diferentes, as quais pareciam não captar de fato a experiência do trauma.

Quando Lenu foi assistir a uma assembleia que reunia estudantes, intelectuais e revolucionários passou a refletir sobre o seu pouco entendimento e participação políticos. Sentia falta daquilo que não chegou a viver por conta da busca obstinada pelos estudos e pela ordem. Esse desejo se tornou mais forte ao ver a figura de Silvia amamentando o seu bebê no seio. Essa jovem lhe parecia um exemplo de maternidade fora dos esquemas pré-concebidos, pois parecia exausta da atividade e chegava a ser agressiva com o filho. Silvia havia engravidado de Nino e se via sozinha com os cuidados de Mirko. Lenu, ao pegar o menino no colo, sentiu um prazer diante do calor daquele pequeno corpo e chegou a desejar ser mãe, mas logo foi assombrada pelo medo de se assemelhar a Immacolata: “E se minha mãe saltar de minha barriga justo agora que acreditei estar segura?” (HFF, p. 67).

Silvia explicou a Lenu sobre a repulsa que sentiu quando se viu grávida. Não cogitou o aborto por medo da dor física e porque o filho era de um homem que na época ela amara muito. A narração de Silvia colocava a questão da maternidade como uma escolha não

relacionada a uma motivação mais pessoal, mas a outrem. E quando o outro vai embora ou quando não se amam mais o que fica é o filho como uma parte de si, enquanto o pai volta à condição de estranho:

“Um homem, exceto nos momentos de loucura, em que você está apaixonada e ele te penetra, fica sempre de fora. Por isso, mais tarde, quando você deixa de amá-lo, só de pensar que você gostou dele lhe dá rancor. (...) Só o menino fica, é uma parte de você; já o pai era um estranho e volta a ser um estranho. Nem mesmo o nome tem mais o som de antigamente. Nino, eu dizia, e só fazia repeti-lo mentalmente assim que acordava, era uma palavra mágica. Agora, no entanto, é um som que me traz tristeza.” (HFF, p. 77).

A situação de Silvia remete a uma observação que Badinter, em seu livro *O conflito: a mulher e a mãe* (2010), faz a respeito das mulheres não saberem de fato a real motivação para a escolha da maternidade. Ainda há uma crise na negociação entre mulher e mãe, mesmo quando a mãe não adere à ideia do desejo instintivo. No caso de Silvia, o interesse em ser mãe fora motivado pela paixão por Nino que logo se acabou, deixando para a mulher a responsabilidade de lidar com os tormentos da sua liberdade de escolha. Como Badinter afirma, a opção de ser mãe “é a decisão mais perturbadora que um ser humano é levado a tomar na vida.” (BADINTER, 2011, posição 147).

Nem mesmo o fato de optar pela maternidade garante que a pessoa irá se tornar uma mãe melhor que as que não cogitaram uma intenção. Essa falta de validações remete a uma nova fase de entendimento da maternidade, porém ainda acompanhada do antigo desconhecimento da experiência. Reconhecer que se enganou com relação ao que queria ou que não nasceu para aquela tarefa poderia transformar a pessoa numa espécie de “monstro irresponsável”. Como explica Badinter:

Não apenas porque a liberdade de escolha talvez seja um embuste, mas também porque ela aumenta consideravelmente o peso das responsabilidades em um tempo em que o individualismo e a “paixão de si” nunca foram tão poderosos. (BADINTER, 2011, posição 220)

Acreditando ser a segunda paternidade de Nino, Lenu enxergava no rapaz um padrão de comportamento que outrora tivera com Lila e agora com Silvia. Gennaro e Mirko eram os filhos deixados para trás por um pai frívolo e superficial, o qual certa vez Melina confundira com Donato. Outra interpretação de Lenu era que Nino simplesmente atendia aos direitos do desejo por ter um comportamento e formação relacionados a outra cultura que preconizava mais o prazer que as responsabilidades. A primeira interpretação, como Lenu mesma nos faz perceber, seria relacionada à voz de Lila em sua cabeça; enquanto que a segunda seria mais voltada aos próprios pensamentos da narradora. A polifonia presente na obra é responsável também pela relativização dos personagens, sensíveis ao julgamento dos outros. Desse modo,

Ferrante obriga o leitor a se posicionar diante da ambivalência das possibilidades de caracterização dos personagens tal como o procedimento de Proust.

Diferentemente do que se poderia imaginar, diante dessas perspectivas, o desejo de Lenu com relação a Nino não diminuía, pelo contrário, só aumentava com a constatação do quanto ele era um sujeito que sabe gozar a vida sem carregar no seu prazer obrigações para com o outro. Essa perspectiva, como veremos adiante, modifica-se quando Lenu se torna mãe e se vê diante dos desafios da maternidade, com suas responsabilidades, culpas e demais conflitos.

Antes de se casar e adentrar nos ditames da vida de mulher casada, Lenu, em um raro momento, foi exaltada por suas qualidades diante do noivo por Immacolata. Não no sentido de demonstrar amor, mas na intenção de provar que a filha era um objeto valioso ali do bairro e que tanto ela quanto a família não iriam se rebaixar ao ar professoral dele. A mãe observava que Pietro era feio e tinha os pés tortos, colocando-o negativamente na mesma condição que ela mesma, que era manca das pernas. Depois, passada essa primeira impressão, Immacolata deu o veredito final sobre a relação entre a filha e o futuro noivo, sem enaltecer mais as qualidades de Lenu, como de costume: “Você tem sorte demais, não merece esse pobre garoto” (HFF, p. 89).

Esse episódio com a mãe fez Lenu se aproximar mais de Adele e enxergar nela um ideal a ser seguido. Essa parecia ser uma característica de Lenu: seguir, acompanhar quem parece mais forte, quem é diverso da figura de sua mãe. A narradora-personagem, desse modo, comportava-se como uma discípula disciplinada, com gestos calculados buscando sempre o apoio de quem pudesse lhe proporcionar um maior acesso ao mundo da cultura.

Após um lapso de quase cem páginas, Lila reaparece na narrativa e interrompe a vida de Lenu mais uma vez, que fica em suspensão para dar espaço às angústias pelas quais a operária passava na fábrica. A voz de Lila, seus pensamentos e sua forma de ver o mundo são, pela segunda e última vez, reveladas a Lenu com certo grau de detalhamento, visto que, depois disso, Lila volta a ser uma personagem novamente fugidia.

Lila-operária dependia de um trabalho árduo na fábrica de embutidos para sobreviver. Não havia mais sonhos: *A fada azul* já havia sido queimado na fogueira; Gennaro já começava a dar sinais de que não seria o filho prodígio que ela tentara educar, isso porque, segundo ela, tinha a constituição ruim; seu trabalho na fábrica de embutidos a dissecava exaustivamente, principalmente por conta dos abusos moral e sexual.

Ao tempo em que esses sonhos evanesciam, Pasquale se reaproximava de Enzo e Lila, e passava a atualizá-los, enquanto secretário da seção do bairro, sobre os movimentos do partido comunista. Pasquale era o personagem que reafirmava o sentimento de infância em Lila, trazendo de volta a ferocidade do bairro e o assassinato de dom Achille. Esse sentimento também era uma invectiva da sensação de êxtase que a violência lhe causava, como uma chama de fúria vital que se acendia na personagem. Lila não fugia do enfrentamento, mesmo que ativasse pancadaria, pois praticamente não se intimidava com nada. Praticamente, e não totalmente, pois sua condição enquanto mãe de Gennaro a fazia repensar suas atitudes por medo de não conseguir sustento para o filho.

O cenário era sufocante na fábrica e Lila foi levada a tomar atitude. A participação feminina nos debates relacionados à assembleia entre estudantes e operários era muito tímida. Lila observava os estudantes com exposições que ela julgava hipócritas ao mesmo tempo que suas atitudes humildes contrastavam com a arrogância de seus modos. No meio desses debates, ela encontrara Nádia, ex-namorada de Nino e filha da professora Galiani, que representava a revolucionária aristocrática que vivia da teoria, mas não tinha real experiência sobre o que os operários passavam nas fábricas.

Lila não tinha interesse em representar uma classe. Sua luta era apenas ali momentânea, com o propósito específico de melhorar as suas condições pessoais de trabalho e de não se dobrar ao patrão assediado que se aproveitava de seu *status* de superioridade para submeter os operários. Quando o seu discurso foi transcrito e divulgado, sentiu-se invadida e culpou Nádia por aquela exposição. Os comentários sobre as condições na fábrica pioraram a situação de Lila no ambiente de trabalho; houve o início de pancadarias entre fascistas e sindicalistas na porta do estabelecimento, e ela foi convocada por Bruno a dar satisfações, ao qual respondeu legitimando a sua condição de mãe que necessitava cuidar do filho: “Confie em mim, eu tenho um filho pequeno para criar, realmente eu não fiz isso aí” (HNS, p. 118). Esse discurso foi usado propositalmente por Lila que entendia o quanto a maternidade-emoção era importante para o convencimento de um patrão fascista.

Era a maternidade que fazia com que Lila suportasse a situação, embora ainda com enfrentamento. Era difícil conciliar o trabalho, os estudos com Enzo e o materno, principalmente quando colocaram uma linguíça fresca no casaco dela para que ela fosse pega na triagem. Tal excesso de assédios de todos os tipos desencadeou em Lila um colapso físico e mental, o qual anos mais tarde ela nomeou “*desmarginação*”.

Durante esse processo, uma série de pensamentos sobre os últimos acontecimentos orbitavam em sua mente envolvidos por fortes batimentos cardíacos que a desorganizavam. Não havia controle, por isso era preciso afastar o filho de perto de si. Nesse momento ela se recordava do fato de ter conseguido expulsar o seu primeiro filho da barriga, quando não queria ser mãe de um filho de Stefano. Ela achava que havia controlado esse fato e que o aborto ocorrera por conta de sua simples vontade. Lila precisava afastar Gennaro para que não o expulsasse, assim como ela expulsou seu primeiro bebê: “Apoiou os pés nus contra a caminha de Gennaro, o empurrou devagar, para afastá-lo, mas não muito: temia destruí-lo se o mantivesse perto, e perdê-lo, se o distanciasse muito”. (HNS, p. 120). Essa frase de Lila refletia um dilema da maternidade: até que ponto a presença materna ou o distanciamento seriam prejudiciais aos filhos?

A percepção de que não havia criado um filho que seria uma pessoa exímia e inteligente se deu quando fora à casa da professora Galiani e enxergara a existência de duas Nápoles. Uma, era aquela habitada pela família da professora e a outra, aquela que Gennaro jamais teria acesso. Isso ocorreu quando ela pediu para que o filho lesse a palavra “destinação”, mas a criança de cinco anos não conseguiu ler, enquanto que o neto de Galiani, de apenas três anos, leu com facilidade. Lila intuiu que, por mais que ela se esforçasse, sempre haveria um abismo entre as classes, entre duas Nápoles, e sentiu-se deslocada.

Lila possuía uma franqueza que chegava ao limite da descortesia, mas havia também uma “potência de sereia” que encantava as pessoas das mais distintas classes, desde a professora Galiani até o fascista Michelle. Quando percebeu que seu filho havia sido humilhado por um garotinho de três anos, e acostumada com a lógica da disputa por inteligência desde criança, sentiu-se humilhada e foi embora da casa de Galiani com a palavra “destinação” na cabeça.

Estaria ela destinada a ser mãe de um filho sem muitos talentos? Estaria seu filho destinado a viver para sempre arrastado para trás? Se Nádía fosse a mãe de Gennaro e Nino o pai, teria o menino um melhor destino? São interrogações que Lila fazia por se sentir uma “mãe falhada”, como ela mesma se denominava naquele momento.

Ao final dos confrontos internos, com relação à sua maternidade, e externos, com relação aos conflitos entre fascistas e operários, Lila chegou à conclusão de que era necessário o enfrentamento e, mais que isso, a intimidação com relação àqueles que desejavam amedrontá-la:

Lila experimentou mais uma vez o prazer ansioso da violência. Sim, pensou, é preciso meter medo em quem quer amedrontar, não há outra saída, porrada contra porrada, o que você tirar de mim eu tomo de volta, o que me fizer eu devolvo. (HFF, p. 140)

Resolveu então fazer um relatório minucioso sobre as condições de trabalho na fábrica e entregá-lo diretamente ao patrão. Nesse exercício foi percebendo que os problemas de um setor estavam relacionados a outro e que juntos formavam uma cadeia de exploração. Antes de entregar a Bruno Soccavo, Pasquale induziu Lila a conversar primeiro com Capone, secretário da Câmara do Trabalho, o qual afirmou que ela precisaria antes “*pôr uma ordem*” no texto. Isso significava que os trabalhadores deveriam dosar as reivindicações, estabelecendo prioridades, ao que Lila respondeu “Ali dentro, tudo é prioridade.” (HFF, p. 144). A ideia de colocar ordem nas coisas não seria, desde a infância, um anseio de Lila. Ordenar, priorizar ou sequenciar não eram palavras negociáveis para ela. Desse modo, Lila desistiu de contar com a ajuda do sindicato, e passou a agir como de costume: sozinha.

Lila em seu discurso estabeleceu uma série de sínteses que misturava a situação política atual, passando por seu filho Gennaro e chegando até a gosma amarelada que transbordaria de um corte. Para ela, as coisas não se resolviam com pedantismo, gentileza ou educação. As coisas simplesmente não se resolviam. Qualquer iniciativa de transformação, como quando tentou educar Gennaro para ser o melhor de todos, era em vão. O mundo já estava apodrecido há tempos, bastava um corte para o pus aparecer.

Capone tinha razão, Nadia e Armando, também. Era uma iniciativa frágil, uma forçação. Lila trabalhou no corte da carne com afinco, tinha vontade de machucar e se machucar. Meter a faca na mão, fazê-la escapar, agora, da carne morta para a carne dela, viva. Urrar, arremessar-se contra os outros, fazer com que todos pagassem por sua incapacidade de achar um equilíbrio. Ah, Lina Cerullo, você é incorrigível. Por que preparou aquela lista? Não quer ser explorada? Quer melhorar sua condição e a desse pessoal? Está convencida de que você, eles, começarão a partir daqui, disto que vocês são agora, e depois se unirão à marcha vitoriosa do proletariado de todo o mundo? Que nada. Marcha para se tornar o quê? Ainda e sempre operários? Operários que labutam o dia inteiro, mas no poder? Cretinices. Cortina de fumaça para dourar a pílula do cansaço. Você bem sabe que é uma condição terrível, não deve ser melhorada, mas eliminada, você sabe desde pequenininha. Melhorar, melhorar-se? Você, por exemplo, melhorou por acaso, tornou-se alguém como Nadia ou Isabella? Seu irmão melhorou, tornou-se alguém como Armando? E seu filho, é como Marco? Não, nós continuamos nós, e ele, eles. Então por que você não se resigna? Culpa da cabeça que não sabe acalmar-se, procura continuamente uma maneira de funcionar. Desenhar sapatos. Batalhar para construir uma fábrica de calçados. Reescrever os artigos de Nino, não dar trégua a ele até que fizesse como você queria. Usar a seu modo as apostilas de Zurique, com Enzo. E agora demonstrar a Nadia que, se ela faz a revolução, você faz mais ainda. A cabeça, ah, sim, o mal está lá, é pela insatisfação da cabeça que o corpo está adoecendo. Estou cansada de mim, de tudo. Estou cansada até de Gennaro: o destino dele, se tiver sorte, é acabar num lugar como este, rastejando por cinco liras a mais diante de algum patrão. E aí? Aí, Cerullo, assumo suas responsabilidades e faça o que sempre teve em mente: assustar Soccavo, tirar dele o vício de comer as operárias

dentro da maturação. Mostre o que você soube preparar ao estudante com cara de lobo. Naquele verão em Ischia. As bebidas, a casa de Forio, a cama luxuosa em que esteve com Nino. O dinheiro vinha deste lugar, deste mau cheiro, destes dias passados no asco, desta labuta paga com poucas liras. O que eu cortei aqui? Está saindo pra fora uma gosma amarelada, que nojo. O mundo gira, mas pelo menos, se cair, se quebra. (HFF, p. 154-155).

Após a narração de Lila, Lenu, que até então havia deixado a voz de sua amiga comandar a narrativa, como em um discurso indireto livre, portando-se como uma narradora/ouvinte concessiva, retoma a direção da trama. Com exceção aos bloqueios que a “língua da violência” impunha, Lila tentou narrar até mesmo episódios íntimos com relação a sua sexualidade. Nunca havia sentido de fato prazer sexual, nem mesmo quando desejara engravidar de Nino. O sexo era um incômodo. Também o era para Lenu, mas, como quase sempre, evitava comentar essas questões à amiga, pois não gostaria de ter que apelar para o dialeto cru para falar da decepção, do sentimento de culpa, do medo de engravidar ou da legitimidade do coito, em suma, como Lila definira, falar sobre “*o incômodo de foder*”.

Quando Lila engravidou houve uma disputa ensejada por Lenu em passar a imagem de “gravidez alegre”. Enquanto para Lila a gravidez havia sido um processo infeliz, Lenu vivenciava outro tipo de experiência, a qual fazia questão de transparecer para a amiga durante os telefonemas. Lenu adentrou na vida de casada com entusiasmo, mas logo no início percebeu que para o marido o mais importante eram os seus estudos. Pietro não a satisfazia sexualmente nem tampouco lhe dava atenção minimamente desejada. Ela então percebeu o quanto não conhecia de fato a identidade de seu marido. Enquanto isso, seus trejeitos, modo de falar e de se vestir iam aproximando-se cada vez mais de Adele, sua sogra, modelo de mulher elegante, inteligente e persuasiva, inversamente proporcional ao de sua mãe. Essa adequação também era percebida pela cunhada, Mariarosa, e pelo marido que não tinha um bom relacionamento com a própria mãe.

As relações mãe e filho, deste modo, na obra, não são vistas positivamente. No geral, as mães, quando detalhadas, não são apresentadas como figuras de grande relevância para a formação dos indivíduos. As personagens secundárias que compõem o quadro da maternidade evidenciam uma opacidade, uma palidez na presença ou, por outro lado, como a figura da agiota Manuela Solara, com seu temível caderninho vermelho e suas joias de ouro, uma liderança obscura. Essas figuras secundárias são importantes no sentido de espelho para as ações das personagens. Como já foi aqui observado, Lenu temia se assemelhar com as mães do bairro justamente pelo ar de cansaço, envelhecimento precoce e falta de perspectiva. Para essas mulheres, parecia não haver uma escolha, uma válvula de escape, visto que suas vidas orbitavam entre as atividades domésticas e a vida familiar. Não havia esperanças ou salvação.

A mãe de Pasquale e de Carmen, Giuseppina Peluso, operária de uma fábrica de tabaco, por exemplo, suicidou-se quando da morte do marido no presídio, acusado de assassinar dom Achille.

Outra personagem secundária que merece destaque é Gigliola, esposa do camorrista Michele. Era ressentida com o fato do marido só ter olhos para Lila, por isso a detestava. Falava dos outros e de si mesma com um sarcasmo, mas também demonstrava a sua dor em meio à sua ira, como quando falou do livro de Lenu aos prantos: “Desculpe, estou falando assim porque você escreveu aquele livro de que gostei e sei que você conhece o sofrimento”. (HFF, p. 199).

Esse ressentimento de Gigliola, pelo fato de Lila ser considerada pelos homens do bairro como a eleita entre as mulheres, era compartilhado também por Lenu, que se enxergava em uma escala de inferioridade perante a genialidade da amiga:

Passei o resto do dia imersa num caos de lugares, tempos, pessoas várias: a inquieta dona Manuela, o vazio Rino, Gigliola na primeira fundamental, Gigliola na segunda fundamental, Gigliola seduzida pela beleza potente dos jovens Solara, Gigliola encantada com a Millecento, e Michele, que atraía as mulheres tanto quanto Nino, com a diferença de que ele era capaz de uma paixão absoluta, e Lila, Lila, que soubera suscitar aquela paixão, um arrebatamento que não era nutrido apenas por ânsia de posse, bravatas de periferia, vingança, vontade baixa, como ela tendia a afirmar, mas era uma forma obsessiva de valorização da mulher, não devoção, não subalternidade, mas sobretudo um amor masculino entre os mais refinados, um sentimento complicado que sabia fazer de uma mulher, com determinação, em certo sentido com ferocidade, a eleita entre as mulheres. Me senti próxima de Gigliola, compreendi sua humilhação. (HFF, p. 206).

Com o intuito de defender o seu casamento, Gigliola passou por inúmeras humilhações provocadas por seu marido. Fazia parte de mais um casamento solitário, isto é, quando o marido não está presente e a esposa para o cônjuge é apenas um ser figurativo, sem nenhuma importância.

Gigliola, no entanto, sentia-se em vantagem às demais mulheres do bairro por ter fígado o que ela considerava o melhor partido do lugar. Em uma fala direcionada a Lenu, Gigliola apresentou uma síntese da situação das outras mulheres em comparação a sua:

(...) Carmen — listou — terminou com o frentista do estradão, Pinuccia se envenena atrás daquele bronco do Rino, Ada é a prostituta de Stefano. Já eu, sorte minha, tenho Michele, que é bonito, inteligente, manda em todo mundo, finalmente decidi se casar comigo e olhe só onde me colocou, não sabe o banquete que encomendou, vamos fazer um casamento que nem o xá da Pérsia fez quando se casou com Soraya. Pois é, ainda bem que o fíguei desde pequena, fui a mais esperta. E continuou por aí, mas tomando um rumo autoirônico. Teceu elogios à própria esperteza, deslizando lentamente dos confortos que conquistara agarrando Solara para si à solidão de seu compromisso de esposa. (...) (HFF, p. 198)

Gigliola parecia estar em uma disputa solitária com Lila que, por outro lado, não tinha nenhum interesse em se aproximar de Michele. Enquanto isso, seu marido numerava as

cento e vinte e duas mulheres que havia estado e fazia questão de destacar que dentre elas estava Gigliola, a que, como sublinha, não era das que mais o fazia gozar. O casamento era justificado pelo marido somente pela importância de se ter uma família, filhos e uma casa respeitável. Ele vivia numa espécie de melancolia dos deveres e certa vez disse a Gigliola que “as mulheres para ele eram brinquedos com uns buracos para brincar. Todas. Todas, menos uma. Lina era a única mulher no mundo que ele amava – amava, sim, como nos filmes – e a respeitava.” (HFF, p. 200).

Sobre a maternidade de Gigliola, o camorrista também debochava publicamente: “O nojo que me dá quando alguém lhe pergunta quantos filhos vocês querem e ele tripudia, diz: perguntem a Gigliola, filhos eu já tenho e nem sei quantos são.” (HFF, p. 198). Ainda em tom autoirônico, Gigliola afirmou para Lenu que todos os homens só se casavam para ter ao lado de si uma “serva leal”.

O casamento de Gigliola terminou após a morte de Manuela Solara quando Michele expulsou a esposa e os filhos da casa de Posillipo ameaçando-os com violência caso aparecessem por ali. A decadência dos Solara, conferida pós-morte de Manuela e ascensão de Lila, desestabilizou os relacionamentos com suas respectivas esposas e com a ideia de família. Como se somente a existência de Manuela, com seu caderno vermelho, manchado de agiotagem, furtos, vingança, delinquência, extorsões, agressões e tráfico de drogas, garantisse a manutenção da autoridade que eles sobrepujavam no bairro.

Mesmo com implicância e desavenças com Lila, Gigliola entendia que ela era a única mulher capaz de acabar com Michele, desejando, inclusive, de forma saudosa, que a amizade que elas tiveram na infância pudesse ser retomada. Ela relembra com orgulho do tempo em que elas eram meninas, preocupadas apenas consigo mesmas, e de quando não existia a ideia de homens atrapalhando suas vidas:

Então anunciou que tinha coisas urgentíssimas a fazer, mas enquanto isso repetiu duas ou três vezes que precisávamos nos ver com mais frequência (*vamos reconstruir o grupo de quando éramos meninas, ah, como era bom, a gente não estava nem aí para todos esses cretinos e só pensávamos em nós*). (HFF, grifo da autora, p. 148).

A misoginia de Michele com relação às mulheres era estendida também com relação a Alfonso. Michele o obrigou a se casar com Marisa, irmã de Nino, para assumir uma paternidade que não lhe pertencia e, ao mesmo tempo, para esconder a homoafetividade do rapaz. A ideia do casamento para Alfonso também era de uma prisão, pois, assim como as mulheres do bairro, ele se via obrigado a casar e, pior ainda, não podia assumir livremente a sua homoafetividade. Para ele, “a vida era uma coisa muito feia”, então, por afeto ou medo de

Michele, resolveu casar-se. Mais tarde seria revelado que esse afeto estava relacionado ao fato de um envolvimento sexual entre eles. A explicação poderia ser porque Alfonso se transformara em um decalque de Lila: passara a se vestir e a se portar tal qual ela fazia.

Continuei provando roupas para mim. Lila me olhava distraída, o dono da loja me elogiava a cada peça que eu vestia; enquanto isso, esperava perplexa que Alfonso reaparecesse. Quando ele veio, fiquei de queixo caído. Meu velho colega de escola, de cabelos soltos, o vestido elegante, era a cópia fiel de Lila. Sua tendência a se parecer com ela, que eu notara havia tempo, se definira bruscamente, e talvez naquele momento fosse ainda mais bonito, mais bonita que ela, um macho-fêmea daqueles que eu tinha abordado em meu livro, pronto, pronta, a tomar a via que leva à Madona negra de Montevergine. (HFF, p. 156-157)

Essa referência de Ferrante nos leva à curiosa história da Nossa Senhora de Montevergine que se mistura, segundo Marino Niola (2017), com o episódio da Antiguidade no qual Virgílio, por volta de 40 a.C, vai ao Monte Partênio consultar Cibele, a grande Mãe dos Deuses, que lhe revela que em breve uma virgem daria à luz ao grande salvador do mundo. Essa história confunde-se com a de Maria, mãe de Jesus, como podemos observar. Atualmente esse templo da profecia é visitado por peregrinos que buscam encontrar a também chamada Mamma Schiavona (“Mãe Escrava”), responsável por oferecer graças e justiças aos seus fiéis. Conta-se que antigamente os peregrinos costumavam dormir dentro da igreja a fim de repetir a prática pagã do *incubatio*, hábito hoje proibido pelas autoridades cristãs. Esses fiéis manifestavam sua devoção por meio de musicoterapia¹⁸ e dança. Eles eram chamados de “Galos” e dedicavam-se de corpo e alma a Cibele, a ponto de se castrarem para avizinham-se com a identidade feminina da deusa. Como se observa, essa devoção aproxima-se do nosso atual conceito de transexualidade:

La cruenta cerimonia si chiamava dies sanguinis, il giorno del sangue, e aveva luogo nell’ultima decade di marzo sotto la guida del cosiddetto Arcigallo, sommo officiante di questa devozione estrema. A Roma, dove il culto era stato introdotto nel 204 a. C., questi eunuchi si vestivano da donna con sete gialle, arancione, rosa e altri colori sgargianti. Indossavano pennacchi e cimieri come i castrati dell’opera barocca. Si bistravano pesantemente gli occhi, si adornavano con gioielli vistosissimi e attraversavano in corteo le città suscitando un misto di curiosità e di scandalo, anche per il loro erotismo ostentato e la sfrontatezza delle loro allusioni sessuali. Insomma, questi pandemoni processionali a base di canti, balli e suoni di tamburo erano in qualche modo i Gay Pride dell’antichità. E, allora più di ora, suscitavano l’indignazione dei benpensanti. Tanto che ai cittadini romani era vietato abbracciare questo sacerdozio. E ai sacri trans era interdotta la possibilità di ereditare beni. Secondo il diritto, erano senza identità. Esodati sia dal maschile che dal femminile. In un between che costituiva un pericolo per le istituzioni. (NIOLA, 2017)

O personagem Alfonso buscava em Lila o que os fiéis buscavam na deusa Cibele: proximidade com o feminino e anulação da identidade masculina. O caminho para essa

¹⁸ Os cânticos mais atuais, inclusive, foram utilizados por Pasolini, em 1960, para compor a trilha sonora do filme *Decameron*.

autoaceitação foi também doloroso, pois levou o personagem a sofrer violência moral e física, e, posteriormente, a morrer de forma trágica.

A assunção de Alfonso ao feminino se deu quando Lila tomou de conta cada vez mais dos assuntos do bairro, deslocando os Solara da dominância do poder. À medida que a sua esposa Marisa envelhecia e tomava traços masculinos, Alfonso “combatia a virilidade efeminando-se cada vez mais” (HFF, p. 42) tornando-se, assim, propositalmente parecido com Lila ao usar cabelos compridos num rabo de cavalo. Dos inúmeros personagens da Tetralogia, Alfonso se destaca por ser aquele que menos assume a caracterização de sua família, sendo até difícil para o leitor atribuí-lo a um Carracci devido à sua mutação: “Todo aquele pouco que o caracterizava como o filho de dom Achille e de Maria, como Stefano e de Pinuccia, tinha desaparecido de seu rosto” (HFF, p. 45).

Alfonso, assim como Lenu, Lila e Enzo, figurava como uma das pessoas mais inteligentes do bairro, por isso Lila logo resolveu empregá-lo na Basic. Segundo a patroa, Alfonso era a sombra de sua sombra, uma espécie de cópia fiel de si mesma. Há indícios na fala de Lila que levavam a pressupor que Michele envolvia-se sexualmente com Alfonso devido a essa semelhança:

Ela bufou, disse com sarcasmo que os homens dão uma importância enorme ao sexo e especificou, rindo: não Marcello — embora ele também não seja flor que se cheire —, mas Michele, que ficou doido, se fixou em mim faz tempo e corre atrás até da sombra de minha sombra. Enfatizou alusivamente essa expressão — sombra de minha sombra —, disse que era por esse motivo que Marcello implicava com ela e a ameaçava, não suportava o fato de ela ter posto uma coleira no irmão e o levar por caminhos, segundo ele, humilhantes. (HFF, p. 159)

Alfonso via em Lila uma espécie de divindade e em Lenu a necessidade de ser um nume tutelar que acompanhasse a amiga seja em momentos de acordo ou de disputa. Quando ocorre o episódio das bonecas, Alfonso é acusado de tê-las pego, visto que seu pai, dom Achille, sabia que o filho gostava de brincar com bonecas da irmã e de colocar os colares da mãe. Desde pequeno, o garoto sabia que não compartilhava da imposição de uma virilidade masculina como os demais homens do bairro:

(...) desde pequeno eu sabia não só que não era o que os outros acreditavam, mas nem mesmo o que eu achava que fosse. Dizia a mim mesmo: sou outra coisa, algo que está escondido em minhas veias, que não tem um nome e que espera. (HFF, p.205)

Somente na fase adulta e sob a influência de Lila conseguiu entender o seu processo de construção de identidade:

(...) Mas não sabia o que era aquela coisa, muito menos como podia ser eu; até que Lila me obrigou — não sei como dizer — a assimilar um pouco dela; você sabe como ela é, me disse: comece por aqui e veja o que acontece; foi assim que

nos misturamos — foi muito divertido —, e agora já não sou quem eu era nem sou Lila, mas outra pessoa, que aos poucos vai se definindo. (Ibidem).

Quando Michele “ressucitou” e retornou às suas atividades criminosas no bairro, saindo do seu período de crise existencial, fez questão de não convidar Alfonso para o casamento de Elisa e Marcello. Esse fato provocou em Alfonso um enorme sofrimento a ponto de ir procurar Michele no bar Solara, desta vez, com trajes masculinos. Não se sabe o motivo, mas Michele golpeia-o, na ocasião, fortemente com uma barra de ferro e Alfonso, mesmo assim, acaba se colocando como culpado por não saber “se controlar”. Do mesmo modo que acontecia com as mulheres do bairro que eram frequentemente espancadas pelos maridos e amantes, Alfonso também era uma vítima da masculinidade tóxica predominante.

Antes de sua morte, Alfonso revelou a Lenu que se ele fosse um dia assassinado haveria a possibilidade de três suspeitos: Marcello, que o odiava pelo envolvimento dele com o irmão; Stefano, que transava com Marisa só para afirmar uma virilidade masculina na família: “*só come minha mulher para mostrar que na família não somos todos bichas*” (HFF, p. 206); e, por fim, Rino, irmão de Lila, que tinha vontade de fazer com Alfonso o que não poderia fazer com a própria irmã. Como se percebe, nos três possíveis futuros assassinos e nos seus respectivos motivos imperava o sentimento homofóbico.

Destarte, entendemos o personagem Alfonso como um subversivo, um ocupante de um *sublugar*, em meio à masculinidade violenta e compulsória que governava o bairro. Se quase todos os personagens masculinos possuíam deformações no caráter, Alfonso era o que trazia o contraponto ao se aproximar e se identificar mais com o que a sociedade preconiza como feminino.

A masculinidade em Alfonso representava uma espécie de degradação. Isso por que quanto mais aparentava traços masculinos, mais demonstrava perdido e menos confiável. Apesar dos esforços em se maquiar para se metamorfosear em uma figura feminina, a masculinidade parecia querer devorá-lo, puxando-o para a sua origem paterna.

Mas isso foi pouco se comparado ao que ocorreu semanas depois. As águas já tinham se acalmado quando Lila passou a brigar com Alfonso, que se tornara indispensável ao funcionamento da Basic Sight, mas se comportava de maneira cada vez menos confiável. Faltava a importantes compromissos de trabalho e, quando estava presente, assumia atitudes embaraçosas, aparecia todo maquiado, falava de si no feminino. Mas naquela altura Lila já havia desaparecido inteiramente de seus traços, e a masculinidade, apesar de seus esforços, o estava reconquistando. Agora ia despontando em seu nariz, na testa, nos olhos, um pouco das feições do pai, dom Achille, tanto que ele mesmo estava triste com isso. O resultado é que parecia permanentemente em fuga do próprio corpo, que ia ficando mais pesado, e às vezes não se tinha notícias dele por dias seguidos. Quando reaparecia, estava quase sempre com sinais de espancamento. Retomava o trabalho, mas sem nenhum interesse. (HFF, p. 300).

O corpo de Alfonso foi encontrado na praia de Coroglio. Estava marcado de pauladas e fora jogado ao mar. Tal qual como acontecia com os diversos assassinatos do bairro, não se sabia o autor do crime. A narração da morte de Alfonso foi feita como se fosse um *lide* de jornal, um assunto corriqueiro. Lenu relembra Alfonso com certo saudosismo ao passo que Lila se lembrava do quanto, nos últimos tempos, ele havia agido de forma pouco confiável. No fim, a amiga acabou desabando em choro, deixando Lenu ainda mais confusa sobre o tipo de relação que realmente poderia ter existido entre Lila e Alfonso. Quem de fato haveria buscado um pouco de si no outro?

O funeral de Alfonso, no último volume da Tetralogia, chamou a atenção pela ausência dos parentes, em especial de sua mãe, Maria. A solenidade só contou com a presença de poucas pessoas, dentre elas Lila, Lenu, Marcello e Michele. O evento fúnebre também foi marcado pela violência e ameaças de Michele que acabou dando um soco no rosto de Lila, imprimindo na pele de uma mulher a autoridade patriarcal.

O exemplo das mulheres do bairro era um espelho desde a infância para Lenu, um reflexo do qual ela gostaria de fugir. Não se tratava simplesmente de não querer ser mãe, mas de não se identificar com aquela sina. Em diversos momentos, Lenu demonstrou o desejo da maternidade e a disponibilidade em cuidar de crianças. Parecia que ela desempenharia o papel da maternidade com toda a generosidade que ela possuía. Mas não foi o que de fato ocorreu, principalmente com a criação da sua filha Dede.

Lila quando soube da notícia da gravidez de Lenu, tentou alertá-la revelando-lhe a sua “experiência horrível” que incluía deformação do corpo e fabricação de um ser que iria lhe aprisionar. Lenu, ao contrário, não quis tomar aquela experiência como espelho futuro e tratou de comprar os conhecidos manuais de como se tornar uma mãe perfeita. Até aquele ponto, e depois de seu livro receber um prêmio, enxergava a maternidade com autoconfiança e serenidade. Considerava-se invulnerável com seu filho em seu ventre, que representava uma “realidade durável”, apesar de o filho ainda ser invisível. Toda essa alegria, no entanto, durou apenas até o sétimo mês de gestação, que foi quando começou a sentir dores na perna esquerda e passou a mancar tal qual a sua mãe. Tal fenômeno deixou-a apavorada; era como se a sua mãe estivesse adentrando de vez em seu corpo. Esse fato foi só o início da destruição da idílica maternidade.

A primeira gravidez de Lenu trouxe uma série de transformações em sua vida. A primeira delas foi a desilusão com relação às alegrias da maternidade. A amamentação mostrou-se um tormento e a filha parecia se apegar mais à avó e à babá que a ela. Em determinado momento, ela chegou a apelidar a filha de “Ades”, mas depois que o marido a

lembrou que esse nome remete ao deus do Inferno, ela decidiu trocar por Dede. Por mais que Lenu se empenhasse em ser a mãe-perfeita mais Dede parecia entrar em um confronto consciente contra essa tentativa. O marido também não a ajudava, cometendo *injustiça doméstica*¹⁹ o que contribuía ainda mais para o inferno particular dessa mãe.

Por alguns dias a menina se regularizou, me senti aliviada, esperei que tivesse chegado o momento de reorganizar minha vida. Mas a trégua durou menos de uma semana. Em seu primeiro ano de vida a pequena nunca pregou olho, seu corpinho miúdo se retorcia e estremeia por horas com uma energia e uma resistência insuspeitadas. Só se acalmava quando eu passeava com ela pela casa, apertada em meus braços, falando em seu ouvido: agora a criaturinha maravilhosa da mamãe vai ficar boazinha, agora vai ficar calada, agora descansa, agora dorme. Mas a criaturinha maravilhosa não queria dormir, parecia temer o sono que nem o pai. O que era? Dor de barriga, fome, medo do abandono porque eu não a amamentara, mau-olhado, um demônio que lhe entrara no corpo? E o que é que eu tinha? Que veneno tinha entrado em meu leite? E a perna? Era uma impressão ou estava voltando a doer? Culpa de minha mãe? Queria me punir porque durante toda a vida eu tentara não me parecer com ela? Ou havia mais coisas? (HFF, p. 232-233).

Lenu não conseguiu fugir dos vaticínios de Lila. Dede, assim como a própria Lenu, não se daria bem com a mãe, e os indícios já são apresentados por Ferrante desde a infância da menina. O organismo de Lenu recusava o papel de mãe, que no passado parecia lhe cair tão bem devido a sua generosidade e disposição com as crianças. Num determinado momento constatou que seu grande medo estava se tornando realidade: “estou ficando feia e velha antes da hora, que nem as mulheres do bairro” (HFF, p. 234). No entanto, seguia dizendo para todos que a maternidade era uma coisa linda e que estava se sentindo radiante. Na intimidade, mesmo ateia, passou a rezar, ainda que envergonhada, para Nossa Senhora na busca de auxílio diante das agruras da maternidade.

Outro perfil feminino analisável no jogo de espelhos é o de Adele, mãe de Pietro. O casamento de Lenu com um Airola significava um manto de proteção que oportunizaria liberdade de avançar ou recuar sempre que julgasse necessário. Como ela mesma afirmara numa referência explícita à obra de Andersen “Não era mais uma pequena vendedora de fósforos sempre à beira do último palito” (HFF, p. 175). As vantagens desse casamento se davam, principalmente, pelas articulações que Adele tinha com os medalhões, o que foi, várias vezes, provado, principalmente quando Lenu necessitou ajudar Lila na ocasião que esta adoeceu gravemente.

A influência de Adele, enquanto modelo feminino progressista, era tamanha a ponto de ela escolher o nome da sogra para chamar sua primeira filha. Essa questão de nomes gerou um conflito entre Lenu e Immacolata, quando aquela não quis dar o nome desta para a

¹⁹ Tema e título do livro do sociólogo francês François de Singly publicado em 2007 que trata das desigualdades domésticas baseadas no gênero.

segunda filha por considerá-lo feio. Somente mais tarde, com o nascimento da terceira filha, foi que Lenu decidiu homenagear a mãe.

Adele também foi uma mulher que traiu os seus próprios conceitos quando Lenu divorciou-se de Pietro. Oprimiu a nora com a sua percepção sobre a real situação da mulher separada, marcada como um estigma do eterno despeito:

“Pense nisso. Uma mulher separada, com duas filhas e as ambições que você tem, precisa acertar os ponteiros com a realidade e estabelecer o que é renunciável e o que não é.” (HMP, p. 58).

Adele perceptivelmente passou a assediar suas netas a assumirem o sobrenome Airota como uma espécie de nome a zelar, enquanto o de Lenu seria o sobrenome destinado a ser rechaçado, sob o perigo de se tornarem iguais a ela. O sobrenome de Lenu, conforme Guido Airota fazia questão de elucidar, correspondia a uma falta de tradição, e, uma inteligência sem tradições, para ele, não era confiável.

Para a ex-sogra, Lenu romperá o pacto e agora deveria se afastar das filhas sob o risco de arruiná-las como seu péssimo exemplo. O feminismo de Adele e a sororidade tinham lá as suas limitações e aplicabilidades, as quais não permitiam apoiar a mulher que se separa do marido.

Hesitei, admiti:

“Estou mentindo, sim, mas porque você me obriga a dar uma explicação linear, e as explicações lineares são quase sempre falsas. Você também me falou mal de Pietro, aliás, me defendeu contra ele. Estava mentindo?”

“Não. De fato fiquei do seu lado, mas dentro de um pacto que você deveria ter respeitado.”

“Qual?”

“Continuar com seu marido e com as meninas. Você era uma Airota, suas filhas eram Airota. Não queria que se sentisse inadequada e infeliz, tentei ajudá-la a ser uma boa mãe e uma boa esposa. Mas, se o pacto foi rompido, tudo muda de figura. De mim e de meu marido você não terá mais nada, ao contrário, vou tirar tudo aquilo que lhe dei.”

Respirei fundo, tentei manter a voz calma assim como ela estava fazendo.

“Adele”, falei, “eu sou Elena Greco e minhas filhas são minhas filhas. Que se fodam todos vocês, Airota”.

Fez sinal que sim, pálida, agora com expressão severa. “Bem se vê que você é Elena Greco, agora está mais que evidente. Mas suas meninas são filhas de meu filho, e não vamos permitir que você as arruíne.”

Deixou-me plantada ali e foi dormir. (HMP, p. 66)

Quando Lenu resolveu finalmente retirar as filhas da casa e da influência dos avós, Adele reagiu com preconceito por Lenu ser uma mulher centrada em si mesma e, principalmente, por querer levar as meninas para morar numa “cidade bagunçada como Nápoles” (HMP, p. 81). Além disso, utilizou o episódio da briga de Immacolata com Lenu para evidenciar a origem e o “descontrole” materno que poderia ser hereditário, o que a obrigou a sepultar de vez a ideia de Adele como modelo de mãe:

Trocamos as piores ofensas. Ela tirou da cartola minha mãe, o filho deve ter lhe contado o feio episódio em Florença.

“Quando você precisar viajar, vai deixá-las com quem? Com ela?” “Vou deixá-las com quem quiser.”

“Não quero que Dede e Elsa entrem em contato com pessoas descontroladas.”

Respondi:

“Em todos esses anos acreditei que você fosse a figura materna que sempre me faltou. Me enganei, minha mãe é melhor que você. (HMP, p.81)

Outra personagem fundamental no rol dos perfis femininos na Tetralogia é a mãe de Ada e Antonio. Apesar de ser considerada a louca do bairro, foi Melina quem percebera facilmente a semelhança entre Gennaro e Stefano. Ela foi a portadora da revelação da paternidade, a qual Lila gostaria de ter atribuído a Nino. Mas a verdade se impôs e as semelhanças saltaram aos olhos. De nada adiantava as percepções de Lila que achava que o filho era do inteligente Sarratore. As verdades, na obra de Ferrante, sempre estão ali disponíveis, mas sentimentos de ódio, ressentimento, amizade ou amor impedem que os personagens as enxerguem em um primeiro impacto. Inclusive, desde a infância, o caráter das personagens já estava esboçado; depois, acrescentou-se a ele os fatos da vida para aplicar às afirmações anteriores mais impressão de autenticidade.

É o que ocorre, por exemplo, quando Melina encontra Lila e Gennaro e afirma que ela estava “feia e seca” e que talvez por isso Stefano havia preferido ficar com Ada. Lila não deu ouvidos ao comentário, mas prestou atenção em outro detalhe: o fato de um dia ficar parecida com Melina. Por isso, não é em vão que, no início do terceiro volume, encontramos uma Lila envelhecida, com gestos frenéticos, pouco simpática e com um senso de sinceridade beirando a grosseria, como quando no episódio em que encontra o cadáver de Gigliola em um canteiro. A semelhança entre as duas já fora esboçada por Ferrante desde a infância de Lila e é agora acentuada pelas descrições e trejeitos similares na velhice.

A relação antagonica entre mãe e filha na obra ganha mais espaço com o nascimento e o crescimento das filhas de Lenu. Dede é a personagem que espelha o ódio que seus pais têm pelas suas respectivas figuras maternas. A garotinha parecia sempre estar em afronta contra Lenu desde quando nasceu, ao parecer desejar mais a companhia do pai, da avó ou da babá em detrimento à companhia materna. Nos primeiros anos, Lenu não conseguia escrever bons textos, sentia-se esvaziada de ideias e consumida pelo imperialismo dos desejos da filha. As suas malícias apresentavam-se alinhadas às maldades de Lila, como se esta as possuísse com sua energia. Quando Lenu vivenciou sua fase de mulher liberada e passou a ter relacionamentos extraconjugais, Dede a ameaçava dizendo que o seu boneco Tes contaria tudo para o pai:

Mas depois de poucos passos a menina escandiu, áspera: Tes me disse que vai contar um segredo ao papai. Meu coração teve um sobressalto. Tes? Sim. E o que ele vai dizer a papai? Tes é que sabe. Uma coisa boa ou ruim? Ruim. Então a ameacei: explique a Tes que se ele contar isso ao papai você vai trancá-lo dentro do depósito, no escuro. Ela caiu no choro, e precisei levá-la para casa no colo, ela, que para me agradar caminhava fingindo nunca estar cansada. Quer dizer que Dede entendia, ou pelo menos percebia, que entre mim e aquele homem havia algo que seu pai não teria tolerado. (HFF, p. 252)

Dede também não se mostrou cúmplice de Lenu quando esta iniciou um caso com Nino, fazendo-lhe inclusive pequenas ameaças. A menina, desde muito nova, já demonstrava um grau de percepção sobre a microrrealidade do corpo materno, sobre o qual já demonstrava um desejo de posse. Desse modo, Dede era mais alinhada às opiniões de seu pai quando havia discussões familiares. A primogênita era, assim, a simplificação da relação entre Lenu e Immacolata, como uma perpetuação do conflito mal resolvido entre as duas.

Já Elsa, a segunda filha, era diminuída por Dede como um macaquinho que repetia tudo o que a irmã mais velha fazia. Enquanto Dede se apresentava maliciosa, Elsa se mostrava mais amorosa, sobretudo, com a mãe. A maternidade que Lenu experimentou com Elsa foi mais positiva, pelo menos nessa fase inicial. Quando adolescente, Elsa assumiu, ou pelo menos passou a demonstrar aos olhos de Lenu, uma personalidade rebelde e dissimulada. Dava trabalho na escola e deixava de ser para a mãe uma “bonequinha terna” para se tornar um “ser de traços desfocados” (HMP, p. 177). O que nos fazia perceber o quanto Lenu negligenciara a verdadeira Elsa capaz de fugir com Gennaro deixando Dede, que era apaixonada por ele, em desespero. A relação entre as irmãs que desde sempre não era boa passou a piorar a ponto de a primogênita preferir morar com o pai. Foi nesse momento em que Dede mostrou a sua carência e fragilidade, assumindo uma personalidade diferente de quando menina, aproximando-se mais da figura de seu pai:

Quando Lila finalmente o deixou livre e Pietro, depois de se dedicar a Elsa e Imma, achou um jeito de se afastar com Dede, pai e filha tiveram uma conversa longa e serena. Observei-os da janela enquanto passeavam para lá e para cá pelo estradão. Fiquei espantada — acho que pela primeira vez — com a semelhança física entre os dois. Dede não tinha os cabelos crespos do pai, mas sim a ossatura avantajada, assim como algo no andar. Era uma garota de dezoito anos, tinha sua suavidade feminina, mas a cada gesto, a cada passo, parecia entrar e sair do corpo de Pietro como se fosse sua morada ideal. Permaneci na janela hipnotizada por ambos. (...) (HMP, p. 391).

A relação de Pietro, o “Airota falhado”, com as filhas, embora ausente na maioria das vezes, era tranquila; já com a sua própria mãe, Adele, não era das melhores. Quase sempre que estava na presença dela se mostrava hostil e grosseiro. Só mais tarde, quando da separação do casal, mediante o adultério de Lenu, foi que o marido revelou seu trauma de infância, que foi ver a mãe traindo o seu pai. Por mais que apoiasse ideias progressistas com relação a casamento e ao divórcio, Pietro tentou defender o seu casamento de todas as formas,

inclusive auto-humilhantes, mas não obteve êxito. Ainda que Pietro fosse teoricamente contra o tradicionalismo, sua conduta na universidade e no lar se mostravam contraditórias. Agora Lenu lhe parecia a simplificação de Adele, a mãe adúltera que colocava o desejo sexual acima do bem-estar dos filhos.

Antes de seu casamento ruir e seguindo o reflexo de Lila com sua “irracionalidade teimosa”, Lenu tentou escrever um livro sobre os problemas do bairro. Mas seu escrito, embora caracterizado por ela mesma como sério e presente, não agradou àqueles que leram (Adele, Pietro e Lila). Nesse processo de trabalho, Nino representava a síntese da “figura do remorso”, ou seja, o objeto desejado desde a infância, mas que ela não conseguira até então possuir. Ele também representava um espelho de masculinidade e virilidade inalcançado, um habitante do bairro que conseguiu se firmar como um intelectual brilhante, assim como Lenu também desejava se tornar. O caminho para Nino parecia mais fácil, apesar de terem saído do mesmo lugar, pelo fato de ser homem, inteligente, sedutor, persuasivo e desprendido da ideologia monogâmica dos relacionamentos amorosos. Sobre esse último aspecto, Lenu sempre se deu conta dele, parecia até mesmo aprová-lo, mas a sua condição de mulher apaixonada desde a infância lhe fazia sonhar com uma correspondência amorosa de exclusividade afetiva.

Diferente de Nino, a condição de Lenu enquanto mulher, não lhe reservava tempo para a escrita de textos brilhantes, pois a maternidade impunha-lhe a troca repetida de fraldas e o casamento, a necessidade de suportar as arrogâncias do marido e de tolerar as repetições das solitárias atividades domésticas. Havia, portanto, essa desigualdade de condições entre a intelectualidade feminina e a masculina. O desejo *por Nino*, na verdade, era o desejo também de *ser Nino*.

Não é à toa que o vazio do casamento a conduziu por um tempo a flertes com amigos do marido. Lenu havia experimentado um pouco desse desejo de liberdade com esses fugidios adúlteros que lhes restabeleciam um pouco da virilidade feminina perdida. Naqueles momentos esquecia as suas “obrigações insuportáveis” para com o marido e a filha, e restituía um pouco de prazer a sua maçante rotina doméstica permeada pela “angústia do fracasso”.

Foi nesse período que Lenu se aproximou mais de sua cunhada, Mariarosa, e de suas ideias de feminismo. Passou a refletir sobre os vocábulos que as mulheres não poderiam usar, principalmente com relação ao verbo “transar”, para o qual o marido progressista e pesquisador dos ritos báticos havia inventado um termo infantil. Lenu se deu conta do bom-mocismo feminino que direcionava a conduta das mulheres que queriam se adequar à vida em sociedade: “Mas agora, para se sentir de fato no mundo em mutação, era preciso repor as

palavras obscenas em circulação e dizer: quero que me coma, que me foda assim e assado? ” (HFF, p. 250). Essa fase refletia a tentativa de Lenu de corresponder ao ideal da mulher liberada, nutrida de franqueza e naturalidade diante das palavras obscenas e dos homens cultos e casados que desejavam levá-la para a cama. Foi nesse momento que chegou à síntese de que o casamento era uma prisão e que ela deveria se “desregrar assim como o mundo parecia estar se desregrando” (HFF, p. 252). No entanto, essa intenção de desordenamento de Lenu ainda assim era alinhado ao desornamento do mundo, ou seja, estava seguindo a uma lógica mundial.

Esse sentimento de quebrar regras se mostrou frágil e permeado de culpas. E foi por conta dessa sensação que ela se relacionou com Pietro sem camisinha e, meses depois, nasceu Elsa. Recebera conselho de Adele sobre aborto, mas desta vez decidiu recorrer a Immacolata, alegando que se ela não a ajudasse não teria mais uma filha escritora. Lenu, dessa vez, chegou a gritar com a mãe e essa atitude fez com que Immacolata surpreendentemente cedesse ao apelo da filha. Mas a presença materna, mesmo que para prestar assistência em momento de dificuldade, foi monitorada por uma série de regras que a reduzia a uma espécie de “serva dedicada”:

(...) não mudar a ordem das coisas em meu quarto e no de Pietro; não mimar Dede; nunca se intrometer em minha relação com Pietro; ficar de olho em Clelia, mas sem entrar em conflito com ela; considerar-me uma estranha e não me perturbar em hipótese nenhuma; ficar na cozinha ou em seu quarto se eu recebesse hóspedes. (HFF, p. 253)

A serva, de fato, respeitava às regras e sua presença era a mais ausente possível, como uma “espécie de espírito da casa que, invisível, garantia a todos nós a roupa de cama limpa e bem passada, refeições com os sabores de infância, um apartamento sempre brilhando, uma ordem (...)” (HFF, p. 254). Immacolata, que sempre dizia que a filha queria ser “madame”, porta-se de forma submissa às vontades dela. Quando vez ou outra precisava ir a Nápoles, sua ausência causava em Lenu uma ansiedade e medo que ela não retornasse.

Com a permanência da mãe e o restabelecimento da ordem doméstica, Lenu conseguiu voltar a se concentrar no livro. Sua segunda gravidez foi descrita como um sentimento novamente vazio: “Pela segunda vez estava grávida e, no entanto, vazia. ” (HFF, p. 255). Todavia, as descrições de Lenu anteriores não confirmavam esse sentimento de vazio, como já analisamos anteriormente. Teria, então, Lenu em sua narração aderido ao vaticínio de Lila sobre a gravidez?

Era Lila quem punha as fantasias de Lenu em movimento, correspondendo à própria inspiração de escrita. Quando ambas se falavam por telefone colocavam as “gabolices de

mãe” em dias numa disputa consciente sobre as qualidades de seus filhos. A experiência da primeira gravidez, embora tenha sido para Lenu positiva, foi espelhada pelas duas vezes que Lila engravidara e havia verificado que a sensação era negativa. Pode-se também cogitar que a segunda gravidez de Lenu, além desse espelhamento, foi condicionada também pela experiência do vazio de ideias para seu novo livro.

A história das amigas avança até o último volume da Tetralogia que já traz em seu título dois sentidos: um literal e um metafórico. O literal se dá porque de fato Lila perde sua filha em um momento de distração e nunca mais a restitui. O metafórico encontra-se nas próprias fases da maturidade e velhice que se sobrepõem à fase de quando as personagens eram meninas. Desse modo, Ferrante dá continuidade ao seu romance de formação apresentando as personagens a partir de suas visões relacionadas ao mundo adulto.

Nessas fases, ocorreram vários assassinatos de personagens em via pública o que reforçava a atmosfera violenta do bairro e a banalização da violência entre camorristas, fascistas e comunistas. Com a chegada da velhice, mais mortes se somavam e a obra foi adquirindo um tom mais pessimista. Nenhuma das mortes de fato foi solucionada, as testemunhas em geral apresentavam depoimentos confusos, como a morte dos irmãos Solara em ambiente público. Ferrante traz esse painel de corpos apagados pela morte e obscurecidos pelo mistério, como se não importasse de fato os autores dos crimes, como se fossem frutos uma consequência natural dos conflitos que viram apenas fantasias nas mentes dos moradores do bairro.

O quarto volume também apresenta já no início Lenu sendo julgada por Lila enquanto mãe irresponsável. É também o momento em que Lenu já não é mais filha, agora vivendo a oscilação entre ser mulher livre, culpada e escritora, ou ser mãe, presa e subalterna.

A frase de Lila “pense no mal que você está fazendo a suas filhas” (HMP, p. 13) constituía uma dura advertência que iria acompanhar Lenu em toda a sua trajetória materna. Não simplesmente pelo significado em si, mas pelo ineditismo do modo como Lila a pronunciara. A amiga ferira o seu “orgulho de mãe” e Lenu atribuía essa recriminação ao ciúme que Lila poderia sentir de Nino ou, até mesmo, à inveja da felicidade. A partir de então, Lenu começou a colocar a maternidade de Lila também numa esteira de inadimplências e concluiu que era melhor mãe que ela:

No entanto elas haviam nascido de mim, eu as criara, eram parte de mim, sua amiga desde sempre: deveria ter dado espaço — não digo por afeto, mas ao menos por gentileza — ao meu orgulho de mãe. No entanto nem sequer recorrera a uma ironia benévola, demonstrou apenas desinteresse, e só. Somente agora — seguramente por ciúmes, porque eu me juntara a Nino — se recordara das meninas e tinha desejado sublinhar que eu era uma péssima mãe, que, buscando

ser feliz a todo custo, estava causando a infelicidade delas. Assim que eu pensava nisso, ficava nervosa. Lila por acaso se preocupou com Gennaro quando abandonou Stefano, quando deixou o menino com a vizinha por causa do trabalho na fábrica, quando o mandou para mim quase para se livrar dele? Ah, eu tinha lá minhas culpas, mas sem dúvidas era mais mãe que ela. (HMP, 14).

A partir disso, o jogo de alteridades entre as amigas passa a ser em torno da maternidade, que ganha cada vez mais destaque na trajetória das amigas que dividem os deveres e os filhos numa espécie de sororidade. A ideia parece saída de um livro de utopia feminista, em que as mulheres cuidam dos filhos das outras como se fossem seus próprios filhos, compartilhando assim as tarefas domésticas enquanto uma mulher se ocupa com o trabalho.

A fusão entre maternidade e trabalho aparece na obra de Ferrante como um grande problema e com consequências irremediáveis. Lenu, por exemplo, não conseguia ter uma boa relação com as filhas que não aceitavam muito bem o divórcio e os contínuos abandonos por conta do trabalho. Mesmo o pai não destinando tanta atenção às filhas, era mais bem quisto e menos cobrado que Lenu, o que evidencia, na obra, o patriarcalismo que cobra mais atenção nos cuidados com os filhos por parte das mulheres que dos homens. No final da história foi a vez de Lenu ser abandonada pelas filhas que preferiram ir morar com o pai em Nova York.

Lenu vivia a oscilação entre a felicidade ao lado do amante Nino e a violência que atingia seu corpo e sua mente quando se lembrava das filhas: “O corpo de minhas meninas se reintegrou ao meu, e senti violentamente seu contato. ” (HMP, p. 20). A saudade era insuportável e nauseante, mesmo assim Lenu não abria mão de seus compromissos com o trabalho de escritora na companhia de Nino. As filhas ficavam aos cuidados da avó paterna que lhes ensinava a usar o sobrenome Airota ao invés de Greco, prejudicando ainda mais a relação entre mãe e filhas.

Ao longo do último livro, Lila evidenciava em diversas crises o fato de Lenu não conhecer muito bem as filhas, o que ficou mais aparente quando sua filha do meio, Elsa, resolveu fugir com Gennaro, o amor de infância da irmã mais velha.

Lila dificulta a narração de Lenu porque é quase impossível se narrar um apagamento. Os pensamentos de Lila – como já discutimos anteriormente, suas reais opiniões, o que é inveja, o que é cuidado, o que é verdade, o que é mentira, o que é ironia ou o que é afeto – correspondem a um desejo, que nunca será aplacado, de compreender o outro. O romance de formação particular de Lila é composto por idas e vindas, avanços e recuos cuja maturidade não fora capaz de amenizar. Pelo contrário, quanto mais adulta, madura ou velha Lila se transformava, mais borrada ficava possível linha evolutiva. Lila é uma heroína que

nem ao menos viaja em busca de novas aventuras ou conhecimentos, preferindo, ao invés, vasculhar os mínimos cantos da geografia napolitana. Se a trajetória de Lenu foi pautada no desejo de reconhecimento, a de Lila foi no desejo de apagamento, sem deixar o mínimo vestígio de identidade. Sobre a intensa dificuldade em mapear uma narrativa de Lila, Lenu desabafava:

Então o que fazer? Mais uma vez dar razão a ela? Aceitar que ser adulto é parar de se mostrar, é aprender a se esconder até se dissipar? Admitir que, quanto mais os anos avançam, menos eu sei de Lila? (HMP, p.15).

Mas, no final das contas, apesar das inúmeras dúvidas sobre as intenções da amiga, o que se pode notar é que quase sempre Lila tinha razão, mas não fazia questão de expor os fatos numa ordem que se pudesse facilmente entender. Talvez a sua inteligência acima da média não lhe permitisse explicar os fatos com delicadeza ou com afeto. As verdades são disparadas sem nenhuma cerimônia, como se tivessem o objetivo de simplesmente magoar, deixando o leitor dividido entre as intenções de Lila diante dos acontecimentos.

Essa personagem, desse modo, se apresenta como um texto sem coesão nem coerência e cuja intencionalidade não é explícita. A linguagem de Lila é imperativa, sem adornos, sem metáforas, mas plena de significados invisíveis com seu “italiano secreto”. É anárquica, não defende nem monarquistas, fascistas, democratas-cristãos, comunistas ou socialistas.

Já o texto de Lenu é focado em sua trajetória evolutiva em direção a uma ideia de maturidade. Tornava em seus escritos acontecimentos cotidianos e privados em reflexões públicas. Falava do feminismo, das fúrias masculinas e femininas, defendia as suas ideias, muitas vezes, sem uma reflexão mais aprofundada, pensando mais no impacto que o debate iria causar. Apropriava-se de termos e expressões importantes como “invenção masculina”, “colonização da inteligência”, “maternidade” e “subalternidade” para hastear suas bandeiras ideológicas. Fica explícita a crítica que Ferrante faz aos discursos engessados, inclusive e principalmente feministas, proferidos por uma mulher que, ironicamente, ainda se situava em subalternidade ao amor de um homem narcisista.

Falei de como tinha observado em minha mãe e nas outras mulheres, desde menina, os aspectos mais humilhantes da vida familiar, da maternidade, da sujeição aos homens. Falei de como, por amor a um homem, era possível chegar a manchar-se de toda a infâmia possível perante outras mulheres, perante os filhos. Falei da relação difícil com os grupos femininos de Florença e de Milão e, ao fazer isso, uma experiência que eu tinha subestimado tornou-se de repente importante, descobri em público quanto aprendera assistindo àquele esforço doloroso de escavação. Falei de como tinha tentado desde sempre, a fim de me impor, ser um homem na inteligência — percebi-me inventada pelos homens, colonizada por sua imaginação, iniciava minha fala assim todas as noites —, e

contei como recentemente tinha visto um amigo meu de infância fazer todos os esforços para subverter-se, extraindo de dentro de si uma mulher. (HMP, p. 47).

Em seu famoso ensaio “Notas para uma política da localização”, Adrienne Rich realiza uma articulação entre a luta política e a natureza, destacando o caráter ideológico e político do feminismo, e reiterando o pensamento de que “o pessoal é político”. Rich (2002) traz a expressão “política da localização” para situar que o primeiro território geográfico a se reclamar é o próprio corpo feminino.

Rich (2002) inicia seu discurso contrariando uma afirmação de Virgínia Woolf quando esta falou que enquanto mulher não tem e não quer nenhum país. Para ela, as mulheres devem estar cientes do quanto estão circunscritas politicamente a um país ou a um governo e chama a atenção para a “luta pela responsabilização”. O corpo feminino vem a ser essa primeira instância mais próxima e mais importante que a casa, o país ou o continente em que se situa uma mulher. Não cabe à autora incitar a luta por uma transcendência desse corpo, mas sim pelo próprio ato de reivindicá-lo enquanto território político.

Abolir a ideia de “as mulheres sempre sofreram isso ou aquilo” e começar a deslocar esse “sempre” para um “desde quando”, “onde” e “em que circunstância” a fim de não escamotear o que de fato se precisa saber é uma metodologia defendida por Rich. E, mesmo partindo da localização do corpo, entender de qual corpo se está falando: grávido, branco, preto, judeu, lésbico, violado, etc, para não cair no risco do autocentrismo branco ocidental. A autora ainda retoma uma questão marxista que parece ser a mais profunda: a de que o real problema seria a compreensão desse “nós, mulheres”:

E onde quer que a política se tenha exteriorizado, a sensação é, de facto, a de um beco sem saída, divorciada do dia-a-dia das vidas da mulher ou do homem, limitada a uma gíria de elite, a um enclave, definida por pequenas seitas que alimentam o erro uma das outras.

Mas mesmo quando nos vimos livres de Marx juntamente com os acadêmicos marxistas e o setor da esquerda, algumas de nós, autodesignadas feministas radicais, ao falarmos de libertação da mulher, nunca quisemos outra coisa senão a criação de uma sociedade livre de soberanias; nunca quisemos mais do que renovar todos os relacionamentos. O problema foi desconhecermos o que queríamos dizer quando dissemos “nós”. (RICH, 2002, p. 21)

Rich (op. cit.), desse modo, critica ostensivamente esse discurso abstrato que não estabelece as diferenças entre culturas, tempos, condições e movimentos. Palavras como “socialismo”, “comunismo”, “democracia”, “coletivismo”, muitas vezes são mencionadas destituídas de suas raízes históricas. Lenu intencionalmente usava termos políticos e feministas que ela mal dominava para conquistar fama e, quando percebeu que de Nápoles poderia sair mais inspiração para a escrita, resolveu se transferir para lá onde permaneceu por

um período de mais ou menos dez anos. Por meio dessas histórias também conquistou inimizades no bairro, as quais lhe resultaram até mesmo em um processo judicial.

Mas o motivo inicial para o retorno a Nápoles fora a manipulação de Nino. Embora o seu caráter sedutor fosse evidente para Lenu, ela não conseguia deixar de admirá-lo e de segui-lo, contradizendo seus próprios discursos feministas.

Sim, eu me dizia, cai o casal, cai a família, cai toda gaiola cultural, cai toda possibilidade de acomodação socialdemocrata e, no entanto, cada coisa experimenta assumir violentamente outra forma até então impensada: eu e Nino, a soma de meus filhos e dos dele, a hegemonia da classe operária, o socialismo e o comunismo, sobretudo o sujeito imprevisível, a mulher, eu. Fiz um périplo reconhecendo-me noite após noite numa ideia sugestiva de desestruturação generalizada e, ao mesmo tempo, de uma nova composição. (HMP, p. 48).

Nessa sua nova constituição enquanto mulher, orgulhava-se de fazer parte da vida de Nino, este que sutilmente a manipulava com frases do tipo “Está tão tomada por suas coisas que não tem mais o mínimo espaço para mim” (HMP, p. 49). E dessa forma ela acabou se atrasando para passar o Natal com as filhas, prejudicando ainda mais a relação entre elas. Aos poucos, o distanciamento foi se intensificando e Lenu foi perdendo sua rede de apoio (primeiro Adele, depois Mariarosa).

A cunhada, Mariarosa, representava um ideal de liberdade para Lenu. Sua casa era sempre cheia de amigos, havia uso livre de drogas e era um local onde as pessoas poderiam se expressar de maneira mais aberta sobre política, relacionamentos e tensões sociais. Era uma espécie de curadora das inteligências. Emanava um senso de absoluta liberdade e gostava de organizar cursos noturnos em sua residência, convidando colegas da faculdade ou mesmo ensinando história da arte. Quando Lenu perdeu o apoio de Adele e resolveu retirar suas filhas da casa dela, Mariarosa lhe estendeu a mão:

Disse que eu tinha o direito de ter minha vida e o dever de continuar estudando e escrevendo. Então se ofereceu para hospedar a mim e às meninas sempre que eu estivesse em dificuldades. (HMP, p.51).

No entanto, a benevolência de Mariarosa com Lenu entrou em colapso quando esta ofendera sua mãe ao expor que Adele também havia traído o marido. Apesar de hastear a bandeira da liberdade em sua casa, Mariarosa impunha o limite de que ninguém poderia falar de sua mãe, como um tipo de violação intolerável: “Eu também quero ser clara. Minha mãe é minha mãe. Pode dizer o que quiser de meu pai e de meu irmão, mas a deixe fora disso.” (HMP, p. 92). Nesse comentário pode-se ler também a ideia da mãe-inviolável dentro de uma moral simbólica dessa constituição.

Quando outra pessoa ousa a falar mal da mãe de alguém ela está ultrapassando os limites da boa convivência, não é à toa que os mais dolorosos xingamentos se referem à mãe;

como se o fato de atingir a figura materna fosse mais visceral que um ataque direto a si mesmo. No livro *101 maneiras de xingar a mãe de alguém*, de Fernando Braga, encontramos um manual de ofensas gordofóbicas e misóginas relacionadas à mãe do outro. Essas ofensas também giram em torno da feiura, da pobreza, da velhice, da burrice das mães, dentre outros temas inúteis e de riso duvidoso. O objetivo do livro é atingir profundamente o outro (masculino) com as ofensas destinadas à violação da figura sagrada e ao mesmo tempo “inferior”, pela sua “fraqueza feminina”, responsável pela constituição do sujeito homem. O simples xingamento “filho da mãe”, por exemplo, já traz conotação pejorativa ao masculino e misógina com relação à mulher, por reconhecer a origem feminina a que todo homem estaria ligado.

Como podemos perceber, por motivos diversos, homens e mulheres não aceitam que o outro ataque a figura materna, independentemente do relacionamento que os filhos tenham com as mães. Lenu, por exemplo, embora não tivesse um bom relacionamento com Immacolata, também não permitia que Adele a colocasse numa escala de inferioridade.

Essa necessidade de aprender a amar a mãe como uma porta de saída para a opressão, como já vimos no capítulo 3, defendida por Irigaray e Muraro, é citada pelo viés teórico-feminista de Mariarosa, porta-voz das teorizações feministas na Tetralogia. Ela condenava as atitudes de Lenu para com Immacolata e transformava-se numa nova referência para Dede, que via no pai, no avô e na avó figuras admiráveis, enquanto que a sua mãe representava o ser opressor e indigno de ser estudado ou admirado.

Apesar da sua veia feminista, Mariarosa fez uma defesa a Nino quando este tentou reatar o romance com Lenu, mesmo sem querer abandonar Eleonora. Quando Lenu criticava a possibilidade de ela se tornar uma “esposa paralela” de Nino, Mariarosa intervinha questionando-a com argumentos relacionados à irmandade feminina: “Não fique com raiva — falou —, tente refletir: o que uma mulher com sua inteligência sente ao saber que sua felicidade passa pela ruína de outra?” (HMP, p. 100).

Enquanto Franco argumentava que a natureza de Nino e a forma de ele amar era essa, e enquanto Mariarosa apelava para a sororidade que Lenu deveria ter com Eleonora, Lenu imaginava uma terceira via de Lila que seria “cuspa na cara de todo mundo e vá embora” (HMP, p. 101).

Mariarosa era uma espécie de mãe-amante-irmã de Franco. Quando ele cometeu suicídio, atribuiu o caso à falta de atenção de Lenu, o que fez a relação entre elas sucumbir de vez. Essa hostilidade de Mariarosa, que antes tinha uma relação fraternal com Lenu, fez com que a cunhada arrumasse as malas e fosse morar em Nápoles novamente. Diante de tantas

opiniões diversas e das circunstâncias, Lenu aceitou, por fim, a condição de segunda esposa/amante de Nino.

Quando o escândalo de corrupção envolvendo o Partido Socialista veio à tona, tendo como um dos acusados Guido Airola, Lenu telefonou a Mariarosa para saber como as coisas estavam, mas foi novamente tratada com desdém pela ex-cunhada. Mariarosa, enquanto pertencente a uma família rica e, apesar de seu discurso feminista, resolveu abandonar a universidade para viver dos recursos de seus pais, como evidenciou neste diálogo com Lenu:

(...) Disse com uma ponta de sarcasmo: que bela carreira você fez, minha cara, agora é lida por todo lado, não se pode abrir um jornal ou revista sem topar com sua assinatura. Depois falou minuciosamente de si, algo que nunca acontecera no passado. Citou livros, artigos, viagens. O que mais me espantou é que tinha deixado a universidade.

“Por quê?”, perguntei.

“Não gostava.”

“E agora?”

“Agora o quê?”

“Você vive de quê?”

“Sou de família rica. (HMP, p. 434).

Se no passado Mariarosa apoiava Lenu, inclusive abrigando-a em sua casa juntamente com as filhas após o divórcio, agora ela desprezava com mesquinhez o seu trabalho, julgando excessivas as publicações da escritora: “você escreve em excesso, não me surpreende mais” (HMP, p. 435). A frase “Sou de família rica” a inseria em um *status quo* no sentido de marginalizar as origens de Lenu, como se a sua riqueza lhe conferisse uma dignidade nata. Ainda com ressentimento pelo que ocorrera a Franco, ela explicou que o envolvimento de Guido com a corrupção era algo do qual não se pode escapar, pois o sistema corrompia as pessoas de tal modo que as obrigava a embarcar na rede de mentiras. Desse modo, a feminista Mariarosa tentava convencer que seu pai era “culpado, porém inocente”, relativizando conceitos revolucionários que ela defendera nas décadas passadas.

A condenação de Lenu por pedir o divórcio chegou ao seu auge quando ela teve uma discussão com sua mãe. Um dos pontos altos de tensão no último volume foi o momento em que Immacolata tomou um trem para Milão a fim de tentar resolver o conflito no casamento de Lenu. Enquanto a mãe estava prestes a vir, Lenu sentia vontade de escapar para Nápoles, num movimento totalmente oposto ao que ela sempre preconizou até então. Foi nesse momento que ela pôs as ideias no lugar e pensou na sua maturidade, porém a partir de recordações ainda da infância: “Sou uma mulher, não uma menina. No máximo trará umas coisas boas para comer, como naquele Natal de dez anos atrás, quando fiquei doente e ela foi me visitar no alojamento da Normal” (HMP, p. 53). Ao recordar esse momento raro de afeto entre elas, tentou expulsar um pouco a tensão que envolvia aquele encontro. Se para a maioria

das filhas a ideia do abandono materno era uma espécie de angústia, para Lenu, a presença da mãe era que representava esse sentimento.

Immacolata, ao chegar à casa de Pietro, elogiou exageradamente o genro e foi bastante afetuosa com ela. A série de humilhações, às quais ela estava disposta a impingir a Lenu, começava na afetividade exacerbada, no acolhimento e no sentimento de maternidade que ela concentrava em Pietro. O apoio negado à filha deixou, até mesmo, Pietro abismado, causando-lhe sentimento de pena diante de tanta humilhação. Quando a mãe não conseguia mais argumentar em prol da continuidade do casamento, apelava para o artifício napolitano mais comum na resolução de conflitos, a violência:

Foi um equívoco. Eu a conhecia, ela estava esperando apenas uma pequena provocação. A ladainha se interrompeu, as coisas mudaram num relâmpago. Golpeou-me com um tapa violentíssimo, gritando em metralhadora: calada, vadia, calada, calada, calada. E tentou agarrar meus cabelos, berrou que não podia mais comigo, que não era possível que eu, eu, quisesse arruinar minha vida correndo atrás do filho de Sarratore, alguém que era pior, bem pior que aquele homem de merda do pai dele. Antigamente, gritou, achei que fosse sua amiga Lina quem a desviava do bom caminho, mas estava errada, você, você é que é a sem-vergonha; a outra, sem você, se tornou uma pessoa excelente. Ah, diacho, por que não quebrei suas pernas desde pequena. Você tem um marido de ouro, que lhe dá uma vida de madame nesta cidade linda, que a ama, que lhe deu duas filhas, e você retribui assim, cretina? Venha cá, eu lhe dei a vida e agora lhe tiro. (HMP, p. 54-55).

Esse momento constituiu-se como o clímax de tensão entre mãe e filha, no qual a autoridade materna foi imposta com violência e ideia de posse corporal. A decepção foi tamanha que houve vontade de matar o ser que ela mesma colocou no mundo. Em nome do bem maior, das melhores escolhas, o amor materno desceu os degraus de civilidade humana. Foi nessa passagem também que Lenu se destituiu do papel de filha para impor o papel de mulher também de forma violenta, como um reflexo de sua mãe:

Estava em cima de mim, tive a impressão de que queria mesmo me matar. Naqueles instantes senti toda a verdade da decepção que eu estava lhe causando, toda a verdade do amor materno que, perdendo as esperanças de me dobrar ao que achava que era o meu bem — vale dizer, o que ela nunca teve e que eu no entanto possuía, algo que até um dia antes fazia dela a mãe mais abençoada do bairro —, estava pronto a transformar-se em ódio e a me destruir a fim de me punir pelo desperdício de dons que recebera de Deus. Então a empurrei para longe, a empurrei berrando mais forte que ela. Empurrei-a sem querer, instintivamente, com tanta força que a fiz perder o equilíbrio e a derrubei no chão. (HMP, p.55).

Immacolata sentia o peso da menina perdida, da filha que agora toma as suas próprias decisões. Nem mais a fúria regada de violência materna seriam capazes de subjulgá-la. A filha agia com violência repetindo as atitudes da mãe por não se sentir mais pertencente àquela categoria de subalterna. Ferrante consegue, com essas passagens de ações

vergonhosas, causar no leitor um grande constrangimento nesse embate entre mãe e filha, o que torna o efeito de verdade mais comovente e desconcertante.

O amor materno de Immacolata estava em manter o controle de Lenu, torná-la para sempre o exemplo do bairro, a filha modelo, aquela que escrevia livros e que havia se casado com um excelente professor. A decepção que a filha lhe causara ao sair da ordem, a qual sempre fora submetida desde a infância, representava a inutilidade de todos os seus esforços. Há de se lembrar de que Lenu é a narradora, e como tal advoga por si mesma, omitindo a história de Immacolata, colocando-a no patamar de mãe defeituosa. Prova disso é que a filha não sabia, até então, o motivo pelo qual a mãe mancava, pois não tinham intimidade suficiente para conversarem sobre o assunto.

Há um contínuo estranhamento entre os corpos de mãe e filha; o toque, muitas vezes, é sentido com repulsa. Em um raro momento, Dede, por exemplo, sentiu a necessidade desconcertante de se aconchegar ao corpo de Lenu, quando decidiu ir embora da casa materna. Já os corpos de Lenu e Immacolata se tocaram num movimento de violência e não de afeto, como um choque que as lançava para longe aumentando ainda mais a distância entre elas, ainda que reproduzindo fúrias semelhantes.

Para Lenu, até mesmo o fato de sua mãe chorar era algo inverossímil, como se ela fosse um ser dotado de incapacidades afetivas. O orgulho de mãe foi ferido a tal ponto que o desejo era de morte diante do fracasso do casamento da filha:

Ela, com a voz embargada, raivosa e ao mesmo tempo sinceramente dolorida, arquejou de olhos arregalados: você não é mais minha filha, meu filho é ele, ele, nem sequer seu pai quer mais você, nem sequer seus irmãos; que o filho de Sarratore lhe passe gonorreia e sífilis, o que eu fiz de mal para viver um dia como este, oh, meu Deus, meu Deus, meu Deus, quero morrer agora, quero morrer já. Estava tão tomada pelo sofrimento que — algo para mim inverossímil — desandou a chorar. (HMP, p. 55).

O duelo acabara com a interrogação íntima de Lenu: “De que fundo escuro, de que prepotência me chegara a determinação para rechaçar minha mãe com a sua idêntica violência física?” (HMP, p. 56). A mãe chegou a comparar Lenu a Lila, colocando-a como a alma negra da amiga e não o contrário, como ela frisava antigamente. Lenu simultaneamente se envergonhava do empurrão, da mãe e de si mesma. Desejava pedir desculpas, mas ao mesmo tempo tinha medo de ter que se render. No entanto, a presença de Immacolata surtiu o efeito inesperado de abrandar o coração de Pietro que passou a sentir um misto de solidariedade e pena de Lenu. Algo sobre sua esposa foi revelado diante daquele confronto exagerado entre mãe e filha. Pietro viu uma espécie de espelhamento de Lenu e logo percebeu a semelhança incômoda entre as duas:

Quando saímos para a rua, Pietro riu:
 “Você é idêntica à sua mãe.”
 “Não é verdade.”
 “Tem razão, não é verdade: você é como sua mãe se ela tivesse estudado e começado a escrever romances.”
 “O que você quer dizer com isso?”
 “Quero dizer que você é pior.” (HMP, p. 57)

Ao invés de se chatear com o comentário, Lenu passivamente ficou contente com o fato de o ex-marido ter recuperado a sobriedade a ponto de fazer comentário debochado. Voltaram, inclusive, a dormir sobre o mesmo teto enquanto resolviam os trâmites da separação, o que indicava sinais de cordialidade entre ambos.

O amor que Lenu sentia por Nino fazia com que deixasse as filhas à margem da sua felicidade. Os momentos livres que tinha quando não estava com o companheiro eram destinados ao trabalho. Em último lugar ficavam as filhas: “De modo que muitas vezes eu aliava os encontros com os leitores às escapadas com meu amante, o que alongava o tempo em que me afastava das meninas.” (HMP, p. 67). Dessa forma sua vida era uma gangorra que ora pendia para a felicidade ora para a infelicidade, recheada de prazer e de culpa cuja trilha sonora era os ecos das maldições de sua mãe e da frase desconcertante de Lila “*Pense no mal que você está fazendo a suas filhas*”. (HMP, grifo da autora, p. 68).

Essa epígrafe introdutória do mal-estar acabava por condensar Lila e a mãe em uma mesma matéria hostil, o que antes não era assimilável para Lenu. Lila, que antes representava a mola propulsora da fuga desse vínculo materno, agora tinha a mesma vibração repressora materna. Entendendo essa relação e a lógica interna de Lenu com relação à maternidade, não lhe restou outra saída a não ser afastar-se também de Lila para poder exercer sua liberdade com mais autonomia.

Ela e minha amiga, que no entanto, para mim, tinham sido desde sempre uma o avesso da outra, naquelas noites acabaram muitas vezes por coincidir. Sentia ambas hostis, estranhas à minha vida nova, e de um lado isso me parecia a prova de que eu finalmente me tornara uma pessoa autônoma, de outro, fazia com que me sentisse sozinha, à mercê de minhas dificuldades. (HMP, p. 68).

Lenu abstinha-se do papel de mãe sempre que era necessário para desenvolver o seu trabalho, mas isso trazia reflexões maniqueístas em sua mente. O que seria fazer o bem para si mesma? O que significaria fazer o mal para as suas filhas? Fazer o bem para si era o mesmo que fazer o mal para as filhas? Por quê?

Na dúvida, algumas vezes, Lenu agia de modo a falsear suas escolhas, deixando às filhas essa responsabilidade, para trazer certa tranquilidade à sua autoconsciência, como quando perguntou a elas se poderia ir trabalhar e deixá-las com os avós:

“Meninas, neste período tenho muito trabalho. Daqui a poucos dias preciso viajar de novo, e depois de novo e de novo. Vocês querem vir comigo ou ficar com seus avós?”

Até hoje, enquanto escrevo, me envergonho daquela pergunta. Primeiro Dede e logo em seguida Elsa responderam:

“Com os avós. Mas, quando você puder, volte e nos traga uns presentes.” (HMP, p. 71).

O exercício de sua individualidade, desse modo, significava abster-se das filhas e conviver com o julgamento de Lila, de sua mãe e da família Airota. Adele, nesse contexto, passava a ser cada vez mais hostil a ponto de tentar boicotar a publicação de um livro de Lenu, mas não logrou êxito em sua empreitada de desmoralização da ex-nora.

Enquanto isso, passam-se dois anos nos quais a ênfase de Lenu estava em divulgar os seus livros e aprimorar os seus discursos. O clima político permanecia cada vez mais arrochado e a escritora inspirava-se na clandestinidade de Pasquale para refletir sobre a geografia. Lenu, em suas constantes viagens, imaginava Lila cada vez mais se aprofundando nos cantos do bairro, o mundo desta gradualmente se estreitando enquanto o dela se expandia. No entanto, entendia que o processo de globalização era um rolo compressor que não poupava ninguém, cujo preço era cobrado principalmente daqueles que ocupavam as subposições:

Nas noites em que eu falava de meu livro, em cidadezinhas estrangeiras sobre as quais não sabia nada, ao final choviam perguntas sobre a dureza do clima político, e eu me safava com frases genéricas que fundamentalmente giravam em torno do verbo reprimir. Como narradora, sentia a necessidade de ser imagética. Nenhum espaço é poupado, dizia. Um rolo compressor está passando de um território a outro, do Ocidente ao Oriente, para repor todo o planeta em ordem: os trabalhadores trabalhando, os desempregados definhando, os famintos apodrecendo, os intelectuais falando a esmo, os negros servindo de negros, as mulheres servindo de mulheres. Mas às vezes sentia a necessidade de dizer algo de mais verdadeiro, de mais sincero, de meu, e contava as vicissitudes de Pasquale em todas as suas trágicas etapas, desde a infância até a opção pela clandestinidade. (HMP, p. 75-76).

A narradora demonstra nesse trecho o quanto o seu discurso ainda se encontrava inconsistente por não parecer verdadeiro o suficiente. Somente quando se aproximava de personagens do bairro, como Pasquale, esse discurso parecia-lhe mais autêntico. Nino a reprimia dizendo que a ideia de revolução era ingênua, ensinando-lhe termos mais amenos, como os que encontramos na frase que ele lhe aconselha: “*É justo rebelar-se*”. Desse modo Nino vai modalizando a linguagem de Lenu fazendo com que ela se tornasse mais aceitável no mundo masculino, ao utilizar palavras, tons e expressões cujos excessos deveriam ser podados. Essa forma de se expressar entrava em desarmonia com o conteúdo feminista dos livros de Lenu que pareciam dizer o contrário. Quando o público feminino leitor se deparava com essa polidez do discurso da escritora, logo ela rebatia as críticas com a ideia de que as mulheres não deveriam tornar-se fiscais de si mesmas.

(...) Só que, se nos tempos do primeiro livro eu acabava mais cedo ou mais tarde apelando à revolução como algo que parecia estar no sentimento comum, agora procurava evitar essa palavra, Nino começava a achá-la ingênua, eu estava aprendendo com ele a complexidade da política e a ser mais cautelosa. Preferia recorrer à forma é justo rebelar-se, e logo em seguida acrescentava que era preciso ampliar o consenso, que o Estado duraria mais do que havíamos imaginado, que era urgente aprender a governar. Nem sempre saía daquelas noites satisfeita comigo. Em alguns casos, tive a impressão de baixar o tom só para contentar Nino, que se sentava para me ouvir em saletas enfumaçadas, entre belas estrangeiras de minha idade ou mais jovens que eu. Frequentemente eu não resistia e me excedia, seguindo minha velha e obscura pulsão que, no passado, me impelira a brigar com Pietro. Acontecia sobretudo quando me deparava com um público de mulheres que tinham lido meu livro e esperavam frases cortantes. Cuidado para não nos transformarmos em policiais de nós mesmas, eu dizia, a luta é de morte e só vai terminar quando vencermos. Depois Nino zombava de mim, dizia que eu sempre exagerava, e ríamos juntos. (HMP, p. 76).

Desse modo, Lenu estava mais alinhada à ideia de liberdade individual que a de revolução. Essa última concepção de fato ainda não estava tão consolidada em sua mente. Embora, algumas vezes, fosse incitada a defendê-la, não sabia o que ela representava. Não entendia nem ao menos o que realmente se passava em sua própria mente: “Preciso falar em público, admitia, mas não sei de fato o que sou, não sei até que ponto penso seriamente no que digo.” (HMP, p. 77).

Em oposição a essa sua insegurança, encontrava-se Nino que servia de norte para falsear perante o público uma ideia de segurança: “Ele era tão seguro de si, sólido, tinha opiniões detalhadas a respeito de tudo.” (HMP, p. 77). Esse dualismo que Ferrante insere nos faz pensar em duas hipóteses: Lenu apropriava-se de repertório político e social aceitável para poder ser bem recebida no mundo masculino ou Lenu utilizava-se desse repertório provisório por ainda não ter construído métodos e linguagens femininos mais ordenados para assinalar suas ideias. Nas duas hipóteses, Lenu buscava a estabilidade e o conforto dos discursos, ainda que com consciência dos falsetes aos quais precisava recorrer para conferir senso de ordem.

Quando se deparou com a notícia de que o cadáver de Aldo Moro havia sido encontrado, percebera o quão difícil era se adequar às palavras. Atualmente, mais que antes, as palavras estão em curso de maior avaliação, principalmente com o avanço da popularização das redes sociais, que rapidamente cancelam ou incluem uma pessoa por uma palavra ou expressão dita em (ou fora de) contexto. No caso de Lenu, ela foi julgada por chamar de “assassinos” os sequestradores que executaram Moro. O público-leitor de Lenu encontrava-se no discurso defendido pela extrema-esquerda e não concordava com o termo “assassinos”, pois para ele, “*assassinos são os fascistas*”. Essas manobras e calibres diferenciados aos quais ela deveria se adequar sob o risco de ser atacada faziam-na se sentir incapaz politicamente, principalmente por ser mulher:

Como eu sofria nos casos em que, de repente, perdia o consenso: deixava de ter confiança em mim, me sentia puxada para o fundo até minhas origens, me sentia politicamente incapaz, me sentia uma mulher que deveria ficar de boca fechada e durante um tempo evitava qualquer ocasião de confronto público. *Quando se mata alguém, não se é um assassino?* (HMP, grifo da autora, p. 79)

Depois de tanto dedicar-se ao trabalho e após uma briga com Adele, Lenu entendia que era hora de reatar com Lila, com Nápoles e com as filhas. Simbolizava o momento em que a heroína poderia finalmente repousar depois de tantas aventuras e colher os frutos da conquista da maturidade, tal qual um romance de formação clássico:

Me senti aliviada. Depois de tanto correr e viajar e sofrer e gozar, já era tempo de nos acertarmos. Agora eu tinha um pouco de dinheiro, receberia mais algum de Pietro para o sustento das meninas e estava prestes a assinar um contrato vantajoso para um novo livro. Além disso, me sentia finalmente adulta, com um prestígio crescente, numa condição em que regressar a Nápoles podia ser uma aposta excitante e muito frutífera para meu trabalho. Mas acima de tudo desejava viver com Nino. Como era bom passear com ele, encontrar seus amigos, discutir até altas horas. Queria alugar uma casa muito luminosa, de onde se avistasse o mar. Minhas filhas não deviam sentir falta dos confortos de Gênova. (HMP, p. 81-82).

Mas essa sensação de acerto de contas logo foi quebrada, primeiramente com a descoberta de que Nino nunca havia deixado a esposa. Segundo porque a pessoa que havia lhe revelado o caso fora Lila, o que fazia com que ela se sentisse “estúpida”. A sensação que Lenu teve foi a de um descolamento de si, como se a raiva que sentisse de Nino fosse capaz de liberar todas as sombras maternas que estavam presas:

Nessa altura comecei a gritar e passei a usar o dialeto. Ele cedeu imediatamente, admitiu tudo, eu não tinha dúvida de que Lila me dissera a verdade. Esmurrei-o de punhos fechados no peito e, enquanto o fazia, me senti como se houvesse um eu descolado de mim que queria machucá-lo ainda mais, que queria esbofeteá-lo, cuspir-lhe na cara como eu tinha visto em criança nas brigas do bairro, chamá-lo de homem de merda, arranhá-lo, arrancar-lhe os olhos. Me surpreendi, me assustei: ainda sou eu esta outra tão furiosa? Eu, aqui, em Nápoles, nesta casa imunda, eu, que se pudesse mataria esse homem, enfiaria com todas as minhas forças uma faca em seu coração? Devo deter esta sombra — minha mãe, todas as nossas antepassadas — ou devo soltá-la? Berrava, o golpeava. E ele a princípio aparou os golpes fingindo que se divertia, depois de repente ficou turvo, caiu sentado numa poltrona, não se defendeu mais. (HMP, p. 87).

Esse momento liberou também o dialeto e com ele sensações de raiva e desordem. Lenu passou a ser intratável com Dede e Elsa e chegou a ter uma discussão mais acalorada com Adele. As meninas sentiam-se inseguras com a mãe, mas, mesmo assim, Lenu tomou a decisão definitiva de levá-las. A narradora percebeu o quanto havia abdicado para ficar com Nino, mas ele não fizera o mesmo por ela. Chegou até a pensar em cometer loucuras para demonstrar que poderia ser mais louca que Eleonora e, quem sabe assim, fazer com que Nino ficasse somente com ela. Mas não foi o que aconteceu. Além disso, Lenu foi levada a embates pessoais entre Lenu-mãe e Lenu-amante. Em sua mente flutuavam e divergiam as mais

contraditórias figuras femininas, entre as quais não conseguia conferir um modelo sólido para si mesma. Contrariando as suas crenças e seus saberes feministas aparentemente consolidados com muita luta e leitura, Lenu cedeu às vontades de Nino, tornando-se sua amante. Ferrante expõe, desse modo, a sinceridade de uma mulher que, embora consciente, acaba prescindindo de si mesma e de suas filhas em nome do desejo carnal e da necessidade de ter uma figura (seja ela Lila ou Nino) que lhe guie os passos.

Apesar de tudo, o amor se retorcia feroz por dentro de mim, e só de pensar em fazer mal a Nino já me dava náuseas. Por mais que agora eu escrevesse e falasse a torto e a direito de autonomia feminina, não sabia prescindir de seu corpo, de sua voz, de sua inteligência. Foi terrível ter de confessá-lo, mas eu continuava gostando dele, e o amava mais que a minhas próprias filhas. À ideia de feri-lo, de nunca mais o encontrar, eu murchava dolorosamente, a mulher livre e culta perdia as pétalas, se desprendia da mulher-mãe, e a mulher-mãe se distanciava da mulher-amante, e a mulher-amante, da criada enfurecida, e todas pareciam prestes a voar para longe, em direções diversas. Quanto mais eu ia rumo a Milão, mais descobria que, posta Lila de lado, eu não sabia conferir consistência a mim mesma senão me modelando em Nino. Era incapaz de ser eu o modelo de mim mesma. Sem ele eu não tinha mais um núcleo a partir do qual me expandir para fora do bairro e pelo mundo, era um amontoado de detritos. (HMP, p. 91).

Depois de muito pensar, Lenu aceitou a condição de segunda esposa/amante de Nino. A discussão que Ferrante traz sobre a autoconsciência da mulher inteligente que cede a uma situação inaceitável para si mesma é paralela à questão da maternidade. Embora o papel de mãe obrigue a mulher a renúncias incontestáveis, o amor por um homem pode ser até mais castrador ainda das liberdades individuais.

O que eu e minhas filhas estávamos fazendo em Nápoles? Estávamos ali apenas para contentar Nino? Mentia para mim mesma quando me imaginava livre e autônoma? E mentia para meu público quando representava o papel de quem, com seus dois livrinhos, tentara ajudar toda mulher a confessar o que não sabia dizer a si mesma? Eram meras fórmulas nas quais era confortável acreditar, mas eu de fato não me distinguia de minhas contemporâneas mais tradicionais? Apesar de todo o discurso, eu me deixava inventar por um homem a ponto de suas necessidades se sobrepor às minhas e às de minhas filhas? (HMP, p. 107).

Enquanto o desamor por sua mãe a fez sair de Nápoles, o amor por Nino a fez retornar à cidade natal. Desse modo, Lenu via-se na necessidade de remodelar autocriticamente os seus discursos a todo instante para construir explicações aceitáveis e admissíveis sobre suas ações para si.

O reencontro com Immacolata, após o confronto hostil, reiterava o movimento contraditório de Lenu, ao retornar a Nápoles, como decadente, como uma descida novamente ao inferno ou à caverna dos quais ela tanto tentou escapar. Nas palavras da mãe de Lenu havia uma cobrança também pela responsabilidade intelectual de quem teve a oportunidade de estudar:

“Não se vanglorie comigo, você não é ninguém. Para pessoas normais, o que você se acha não significa nada. Eu aqui sou respeitada não porque pari você, mas por ser mãe de Elisa. Ela, que não estudou, que não tem nem o diploma ginásial, se tornou uma senhora. E você, formada na faculdade, se transformou em quê? Lamento apenas pelas meninas, que são tão lindas e falam tão bem. Você não pensou nelas? Com o pai que tinham, estavam crescendo como crianças de TV. E você fez o quê? Trouxe as coitadas para morar em Nápoles?” (HMP, p. 111).

Já a irmã de Lenu, Elisa, vivia um romance com Marcello e, desde então, passou a assumir a “reticência ameaçadora dos Solara” (HMP, p. 113). Desprezava a avidez de Lenu pelos estudos e se considerava mulher de sorte por ter se unido a um homem temido e poderoso. Com a gravidez, a irmã sofreu o que Lenu chamou de “vulgarização do corpo, das palavras, do tom” (HMP, op. cit.). Essa deformação do corpo foi explicada pela narradora como uma mudança do seu caráter.

Quando o bebê nasceu, Elisa sentiu-se aterrorizada ao ver o recém-nascido banhado em sangue, chegando até a sentir repulsa pelo filho. Lenu tentava ajudar a irmã a passar por aqueles primeiros momentos maternos, já que Immacolata encontrava-se doente. No entanto, mesmo demonstrando disposição para ajudar, Lenu era tratada com subalternidade por Marcello e com hostilidade por Elisa.

Ferrante apresenta a maternidade de Elisa para demonstrar o quanto assustador para uma mãe pode ser o primeiro contato com o filho ensanguentado, despindo o momento do parto de suas feições romanceadas. O peso de cuidar dos próprios filhos e também dos filhos de parentes ou amigas, como se percebe, recai sempre sobre as mulheres. E somente a elas. Elisa não agradecia a Lenu o bom feito porque havia um subentendido no qual as mulheres da família teriam obrigação de ajudar umas as outras.

A hostilidade de Elisa com relação à irmã tendeu a diminuir quando Michele “ressuscitou” e retomou suas atividades criminosas no bairro. Outro fato importante foi o seu casamento com Marcello, o que gerou uma estabilidade maior em seus modos, tornando-se uma mãe mais calma pela segurança que esses acontecimentos promoviam em sua vida. Passou a assumir os modos artificiais do marido:

O casamento havia inaugurado uma senhora Solara toda fingida, nenhuma palavra confidencial, apenas um tom benévolo com o sorriso nos lábios inteiramente copiado do marido. (HMP, p. 272).

Como de costume na obra de Ferrante, o filho de Elisa, Silvio, parecia assumir atitudes semelhantes as do pai, comportando-se de forma antipática com Lenu. Elisa sentia

ciúmes da relação entre Lila e Lenu, por isso percebia-se preterida e não confiava na força dos laços familiares, pois, segundo ela, era preciso muita vontade para evitar que se rompam.

A terceira vez que Lenu engravidou foi motivada pelo desejo antigo de ser mãe de um filho de Nino, desejo este latente desde o tempo em que colocou o filho de Silvia, Mirko, no colo. Foi Lila quem primeiro percebeu essa vontade de Lenu e a questionou: “Você vai ter um filho com Nino?” (HMP, p. 120). A pergunta não era tão simples de responder, pois, embora fosse um desejo genuíno de Lenu, também era uma questão de competição com Eleonora que se encontrava grávida de Nino. Quase sempre, as frases de Lila transformam-se em ações para Lenu e pouco tempo depois ela acabou engravidando.

Lila golpeara com precisão em um ponto meu que eu mantinha bem secreto e que tinha a ver com a urgência de maternidade percebida pela primeira vez uns doze anos antes, quando peguei nos braços o pequeno Mirko na casa de Mariarosa. Tinha sido um impulso completamente irracional, uma espécie de comando do amor, que na época me subjugara. Já então eu havia intuído que não se tratava de uma mera vontade de ter filho, eu queria um filho determinado, um filho como Mirko, um filho de Nino. De fato, aquela ânsia não tinha sido aplacada por Pietro e pelo nascimento de Dede e Elsa. Ao contrário, recentemente ressurgira sempre que eu via o menino de Silvia e sobretudo quando Nino me dissera que Eleonora estava grávida. Agora me remexia por dentro com frequência cada vez maior, e Lila, com seu habitual olhar afiado, o *havia enxergado*. (HMP, grifo da autora, p.121-122).

Essa terceira gravidez de Lenu também teve a peculiaridade de ser acompanhada simultaneamente da terceira gravidez de Lila. Ambas, então, passaram a ir ao médico juntas e iniciaram um período de simbiose entre elas. Nas ocasiões em que Lenu precisava se ausentar por conta do trabalho, Lila cuidava das filhas dela e foi tornando-se modelo de maternidade exemplar para as meninas nessa época. A imagem de Lenu vai se tornando a de uma “mãe insuficiente” em vista à imagem de Lila que também estava grávida, trabalhava e dava conta ainda das filhas da amiga. Dede certa vez até sugeriu a troca de mães:

Naquele momento fiquei mal. Minhas relações com as meninas não eram idílicas, e aquela idealização que elas faziam de Lila acabou piorando as coisas. Uma vez, depois da enésima crítica dirigida a mim, perdi a paciência e gritei: chega, vão ao mercado das mães e comprem outra. Aquele mercado era uma brincadeira nossa que em geral servia para apaziguar conflitos e nos reaproximarmos. Eu dizia: me vendam no mercado das mães, se não estão satisfeitas comigo; e elas respondiam: não, mamãe, não queremos vender você, a amamos assim. Já naquela ocasião, talvez por causa de meu tom áspero, Dede respondeu: sim, vamos logo, vendemos você e compramos tia Lina. (HMP, p. 127).

Apesar dessa preferência por Lila magoar Lenu, esta não podia deixar de reconhecer que aquela havia aliviado as ansiedades das meninas com relação à mudança para Nápoles, à nova escola e ao fato de Nino dormir na casa delas. Lila também discutia com as meninas a

importância de os filhos valorizarem mais o sobrenome da mãe que do pai, pois, para ela, os filhos pertenciam mais às mães que aos pais de fato.

A gravidez foi um motivo que reatou novamente a amizade entre as duas. Ambas se sentiam felizes, embora o corpo de Lila não tenha aderido com facilidade àquela nova situação. Lila havia planejado a gravidez, mas, mesmo assim, sentia como se a barriga “birrasse” contra a sua vontade. Até mesmo a ideia de tempo para ambas era diferente. Enquanto Lenu dizia “*já* estou no quarto mês”, Lila evidencia o marcador textual que demonstra o quanto a espera era sofrida: “*ainda* estou no quarto mês” (HMP, p. 146).

As gravidezes ambivalentes se diferenciavam até mesmo pelo formato de suas barrigas: “Meu ventre era grande e largo, parecia expandir-se mais para os lados que para a frente; já sua barriga era pequena, apertada entre os quadris estreitos, protuberante como uma bola que estivesse prestes a rolar da bacia.” (HMP, p. 149).

Gigliola ao tocar nas duas barrigas das amigas de infância também percebeu que o tempo para Lila era diferente do tempo das demais pessoas. Segundo ela, Lila fazia as coisas durarem, poderia, inclusive, manter o bebê dentro da barriga o tempo que desejasse. Essa reflexão de Gigliola fez Lenu pensar nessa relatividade do tempo em Lila:

Cada experiência dela, no bem e no mal (como estava reagindo à gravidez, o que tinha feito com Michele e como o dobrara, como estava se impondo no bairro), continuava nos parecendo mais densa que as nossas, e era por esse motivo que seu tempo parecia mais lento. (HMP, p. 148).

Já a ansiedade de Lenu girava em torno de prender as atenções de Nino após o nascimento do bebê. Acreditava que desse modo Nino se ligaria de vez a uma só esposa, mas não foi o que aconteceu: “Nino me dissera com clareza: preferia aquela vida dupla — mesmo com os incômodos de todo tipo, ansiedades, tensões — ao trauma de um rompimento definitivo com a esposa.” (HMP, p. 133).

A gravidez também fazia com que Lenu se sentisse em grau de superioridade com relação à Eleonora. Em certa vez que encontrou Nino com a esposa passeando na via Filangieri, acabou provocando-a com a ostentação de sua gravidez. Nino rechaçou a provocação de Lenu que logo percebeu o quão se tornara submissa a Nino e o quanto essa relação a consumia como uma cilada:

Naqueles momentos me vi de repente como eu era de fato: submissa, disposta a fazer sempre o que ele queria, atenta a não me exceder para não o deixar em dificuldade, para não o desagradar. Desperdiçava meu tempo cozinhando para ele, lavando a roupa suja que ele deixava pela casa, dando ouvidos a seus problemas na universidade e aos muitos encargos que ia acumulando graças ao

clima de simpatia que o circundava e aos pequenos poderes do sogro; o recebia sempre com alegria, queria que se sentisse melhor comigo do que na outra casa, queria que descansasse, que se abrisse comigo, sentia ternura por ele estar continuamente angustiado com as responsabilidades; chegava até a me perguntar se por acaso Eleonora não o amava mais que eu, já que aceitava qualquer afronta contanto que o sentisse ainda seu. Mas às vezes eu não suportava e gritava com ele, com o risco de as meninas ouvirem: o que eu sou para você, me explique por que estou nesta cidade, por que o espero todas as noites, por que tolero esta situação. (HMP, p. 137)

A ambiguidade do sentimento materno pode ser também explicada na síntese de Lila, após sofrer dezesseis horas de parto, que consistia na necessidade de expulsar o hóspede do corpo e, ao mesmo tempo, querer retê-lo. A ambiguidade entre essas diferentes sensações causava em Lila grande sofrimento que a fazia se interrogar sobre em que lugar estaria a bela experiência que tanto falaram, já que era derivada do pior tipo de dor.

A coincidência das gravidezes de Lila e Lenu expõe ainda mais a oposição entre as duas que, além de psicológica, era também física. A cena da troca das bonecas foi revivida por Lenu quando ambas estavam sentadas, uma ao lado da outra, no banco de espera para fazer o pré-natal. As diferenças entre ambas são evocadas para, depois, Ferrante mencionar o episódio das bonecas:

Por um momento eu punha entre parênteses o calvário de minha mãe, e voltávamos a ser meninas. Gostávamos muito de sentar uma ao lado da outra, eu loura, ela morena, eu tranquila, ela nervosa, eu simpática, ela maldosa, ambas opostas e concordes, ambas distantes das outras grávidas que espiávamos com ironia. (HMP, p. 149)

A narradora então suspende o tempo presente para evocar o importante episódio, no qual Lila jogara no porão a boneca de Lenu, originando toda a disputa entre as duas por décadas.

Era uma hora de rara alegria. Uma vez, pensando nos seres minúsculos que estavam se definindo dentro de nossos corpos, tornou-me à mente a época em que — sentadas uma rente à outra no pátio, como agora na sala de espera — brincávamos de mamãe com nossas bonecas. A minha se chamava Tina, a dela, Nu. Ela havia jogado Tina na escuridão do subsolo, e eu, por despeito, fiz o mesmo com Nu. Você se lembra, perguntei. Ela pareceu perplexa, tinha o sorrisinho morno de quem tenta agarrar uma memória. Depois, quando lhe falei ao ouvido, rindo, com que medo e com quanta coragem subimos até a porta do terrível dom Achille Carracci, o pai de seu futuro marido, atribuindo a ele o furto de nossas bonecas, ela começou a achar graça, e ríamos como duas idiotas, perturbando os ventres habitados das outras pacientes, mais comportadas que nós. (HMP, p. 149).

Importante destacar o detalhe de Lila fingir não se lembrar desse episódio e, surpreendentemente, no final da história, acabar enviando as bonecas guardadas por décadas. Quantos segredos Lila era capaz de esconder? Quantas interpretações Lenu não fora capaz de fazer?

Não só nesse momento, mas também em outro, Lila fingiu novamente não lembrar sequer o nome das bonecas, como podemos notar na seguinte passagem, quando as amigas já tinham escolhido os nomes das filhas:

“Percebeu”, perguntei a ela um dia, rindo, “que você deu o nome de minha boneca ao bebê?”
 “Que boneca?”
 “Tina, não se lembra?”
 Pôs a mão na testa como se tivesse dor de cabeça e disse:
 “É mesmo, mas não fiz de propósito.”
 “Era uma boneca bonita, eu gostava dela.”
 “Minha filha é mais bonita.” (HMP, p. 212-213)

Lenu até chegou a propor novamente a troca de bonecas/bebês como se a vida fosse uma brincadeira infantil: “(...) eu sussurrava a Lila: já tenho duas meninas, se você de fato tiver um menino, me dá? E ela respondia: sim, fazemos a troca, qual o problema. ” (HMP, p.150).

O bairro a essa altura estava dividido entre os Solara e Lila. Ada, que sempre rivalizara com Lila, passou a tomar posicionamento em defesa dela, dando até mesmo a impressão de imitar os gestos e a maneira de rir. Esse alinhamento existia por conta da generosidade de Lila em ajudar financeiramente o ex-marido Stefano e em empregar a companheira dele na Basic Sight. Generosidade esta que também pode ser interpretada pela necessidade que Lila tinha de manter as pessoas sob o seu controle.

Quando se descobriu que a mãe de Lenu sofria de um “mal inexorável”, a relação mãe e filha se modificou de forma expressiva. A fragilidade de Immacolata fez com que Lenu retornasse a uma condição de filha, porém, desta vez, uma filha mais atenciosa e cuidadosa. Essa conciliação perante a morte ou esse despontar de verdadeiro gostar é também descrito por Ferrante no livro *Dias de abandono*, quando Olga afirma que agora que o cachorro Otto estava morto, ela conseguia gostar mais dele. Desse modo, percebe-se que o estado de morbidez era o que daria vida à relação conflituosa, pois a morte viria para aplacar as desavenças e criar uma ideia de intimidade entre os envolvidos.

O aprendizado do amor à mãe iniciou quando Lenu estava já no quarto mês de gravidez e precisou dedicar-se profundamente aos cuidados com Immacolata, no intuito que esta pudesse provar do amor filial. Enquanto a vida crescia na barriga, a morte crescia nos olhos brilhantes e frágeis da mãe:

Fazia um calor insuportável, eu estava numa apreensão constante. Enquanto a barriga começava a despontar alegremente, enquanto crescia ali dentro um coração diferente do que eu tinha no peito, constatei a cada dia, dolorosamente, o

definhar de minha mãe. Fiquei emocionada ao notar que ela se agarrava a mim para não se perder, assim como eu, pequena, agarrava sua mão. Quanto mais ela se tornava frágil e amedrontada, mais eu tinha orgulho de mantê-la em vida. (HMP, p. 141).

A proximidade com a morte fez com que Immacolata se prendesse às recordações de quando era jovem. Frequentemente se olhava ao espelho e conversava curiosamente sobre assuntos que pareciam não lhe gerar interesse, como quando recordou da professora Oliveira e se emocionou com o interesse dela pela formação de Lenu.

O ponto alto dessa reaproximação se deu no momento em que Immacolata finalmente revelou o motivo da sua perna mancar desde a infância. Ela havia vencido a morte quando menina e, desde então, habituara-se ao sofrimento. As confidências de sua intimidade corporal não se restringiam à história de sua perna; mais adiante ela falaria também de sua vida sexual, a qual ela considerava ruim, pois jamais tivera prazer em se deitar com seu marido. A única alegria real de sua vida foi quando Lenu nasceu, reservando pouca atenção aos demais filhos, como ela revelou:

(...) só me preocupei com você, sempre, os outros para mim eram como enteados; por isso mereço a decepção que você me deu, que punhalada, Lenu, que punhalada, você não devia abandonar Pietro, não devia se meter com o filho de Sarratore, aquele é pior que o pai, um homem honesto, casado, pai de dois filhos, não vai roubar a mulher dos outros. (HMP, 144).

Ao deslindar as particularidades e as histórias relacionadas à sua existência corporal, Immacolata expunha a visão de que as filhas deveriam ser uma versão melhorada das mães, por observar que Lenu estava estática na sua vida, correndo o risco de tornar-se pior que ela. Pediu, então, para a filha ajudar os irmãos a saírem da influência dos Solara, contando com a força da gravidez de Lila para destronar os criminosos do bairro.

As personagens femininas ferrantianas vivem a saga de tentar ser melhores que as mães, como uma necessidade urgente de evolução para buscar se adaptarem aos novos tempos cerceados pelos códigos masculinos. Há uma cobrança excessiva com relação às atitudes das mulheres, que passa de geração a geração, numa eterna necessidade de se adequar, de se vigiar e de se educar para não “sair da linha”. Ferrante mostra a série de erros, de equívocos, de falsas expectativas da vida de Lenu para comprovar que a mulher, mesmo disciplinada e subalterna, não consegue aliar felicidade a amadurecimento. Nem mesmo a trajetória intelectual de Lenu fora capaz de trazer sólidas garantias de adequação, o que fazia a personagem, até mesmo na velhice, ainda não se sentir segura quanto às demandas da vida adulta.

Um dos episódios mais importantes da Tetralogia se deu quando eclodiu o terremoto de 23 de novembro de 1980. Esse tremor de terra de fato ocorreu e afetou todo o sul da Itália, de Nápoles a Salerno, deixando cerca de 3 mil mortos e 8 mil feridos. Esse evento, apesar de físico, trouxe consequências psicológicas para a personagem Lila ao perceber que, apesar do domínio que ela exercia sobre as pessoas do bairro, havia coisas que ela não tinha o poder de controlar. No exato momento do terremoto, Lila segurava a barriga e temia que ela explodisse e fosse se perder na poeira do reboco, como numa ideia de *frantumaglia*, em que nada pudesse mais retornar a uma ordem. Diante do terremoto, Lila, contrariando seu costume, não sabia agir. Já Lenu, contrariando sua subalternidade inerente, consegue agir. O terremoto, desse modo, adquiria significado diferente para as duas amigas. Enquanto Lila se encolhia, dobrava-se para proteger o bebê, Lenu agarrava a amiga pelo braço com puxões violentos arrastando-a para fora dos escombros.

O tempo parecia estar em suspensão “Segundos e segundos e segundos que não terminavam nunca” (HMP, p. 169) e a friabilidade das coisas que estavam ali expunha o seu perigo latente. O próprio Vesúvio acordava, o túnel fechava metade de sua boca, ratos e pessoas fugiam para o campo aberto. Isso tudo dava a sensação de que as pessoas eram apenas parte de uma massa orgânica que tentava escapar. Lila passava por uma metamorfose intensa e rápida, diferente daquelas outras duas: de 1958 quando da troca de ofensas por meio de fogos de artifícios entre os Carracci e os Solara e a de quando trabalhava na fábrica de Bruno Soccavo. A angústia desfigurava essa outra Lila, como Lenu observa:

Só que, se no passado os pontos de contato entre as duas Lilas subsistiam, agora aquela outra mulher parecia ter emergido diretamente das entranhas da terra, não se parecia minimamente com a amiga que poucos minutos antes eu invejara pela maneira como sabia selecionar as palavras com grande arte, nem sequer nos traços, que estavam desfigurados pela angústia. (HMP, p. 166).

Diferentemente de Lila, Lenu jamais conseguiria chegar a uma metamorfose tão rápida. Lenu era preparada para os abalos do mundo, pois era autodisciplinada e focada. Esse fato nos lembra também do episódio em que, quando criança, as duas se aventuraram para ver o mar, mas uma forte chuva impediu que seguissem adiante, o que deixou Lenu decepcionada, pois, esse fenômeno da natureza não a assustava a ponto de não seguir. Mas para Lila era diferente. A natureza a assustava porque, nesse caso, não poderia se submeter ao controle humano.

Durante o episódio do terremoto, Lila conseguia pela primeira vez dar nome ao que se passava com ela: *desmarginação*. Por meio de olhos esbugalhados, frases desconexas e

medo de perder o bebê que carregava ou a si mesma, ela recorreu ineditamente a Deus, o qual ela jamais pronunciara até então. O mundo mostrava-se real e violento, e, para sobreviver a ele, era necessário não se distrair com coisas falsas.

Usou precisamente *desmargar*. Foi naquela ocasião que ela recorreu pela primeira vez àquele verbo, se agitou para explicar seu sentido, queria que eu entendesse bem o que era a desmarginação e quanto aquilo a aterrorizava. Apertou ainda mais forte minha mão, resfolegando. Disse que o contorno de coisas e pessoas era delicado, que se desmanchava como fio de algodão. Murmurou que, para ela, era assim desde sempre, uma coisa se desmarginava e se precipitava sobre outra, era tudo uma dissolução de matérias heterogêneas, uma confusão, uma mistura. Exclamou que sempre se esforçara para se convencer de que a vida tinha margens robustas, porque sabia desde pequena que não era assim — *não era assim de jeito nenhum* —, e por isso não conseguia confiar em sua resistência a choques e solavancos. Ao contrário do que fizera até pouco antes, começou a escandir frases excitadas, abundantes, ora as misturando com um léxico dialetal, ora recorrendo às infundáveis leituras que fizera quando menina. Balbuciou que nunca deveria se distrair, quando se distraía as coisas reais — que a aterrorizavam com suas contorções violentas e dolorosas — se sobrepunham às falsas, que a acalmavam com sua compostura física e moral, e ela submergia numa realidade empastada, viscosa, sem conseguir dar contornos nítidos às sensações. Uma emoção tátil se diluía em visual, a visual se diluía em olfativa, ah, Lenu, o que é o mundo real, a gente viu agora mesmo, nada, nada que se possa dizer definitivamente: é assim. De modo que, se ela não estivesse atenta, se não cuidasse das margens, tudo se desfazia em grumos sanguíneos de menstruação, em pólipos sarcomatosos, em fragmentos de fibra amarelada. (HMP, p. 168-169).

Para se distrair da viscosidade do real, Lila mantinha Lenu sempre à vista durante sua trajetória de vida. Somente Lila tinha a real percepção do estado das coisas desde pequena e estava sempre atenta, enquanto a Lenu caberia o direito de se distrair. Lila não poderia construir nada sólido com essa concepção da natureza inexorável do mundo de contornos movediços. A sua gravidez poderia se desfazer a qualquer momento, o bebê poderia explodir, desaparecer, e isso independia da sua vontade. A maternidade a fazia perceber o quão perigoso era o mundo e os homens que habitavam nele. Sempre buscara nos homens uma espécie de abrigo para os males do mundo, mas acabou se deparando mais ainda com o real estado das coisas. Os homens saíam de sua pele e mostravam a sua realidade, assombrando a tranquilidade e a moral da falsidade. A cabeça de Lila constituía esse mal que destituía as coisas belas e falsas trazendo esquemas matemáticos complexos para explicar as coisas a sua volta. A bondade não durava porque uma vez que o fio fosse puxado toda a construção e os defeitos dessa constituição dos indivíduos seriam violentamente apresentados.

A gravidez não dura para sempre porque o amor também não dura. A maternidade, assim, é uma responsabilidade que fere, esfola e não consegue fazer durar a bondade do indivíduo. A proteção materna tem limites, a barriga é redonda, mas não tem a dimensão de

um mundo particular. Esse terror advindo da percepção da evanescência da bondade foi, assim, descrito por Lila:

Mas não adianta muito, o terror permanece, está sempre na fresta entre uma coisa normal e outra. Está ali, à espreita, como sempre suspeitei, e a partir desta noite eu sei com certeza: nada se sustenta, Lenu, nem aqui na barriga o bebê parece durar, mas não. Lembra quando me casei com Stefano e queria refazer o bairro de cima a baixo, somente coisas boas, e que a feiura de antes devia ser abolida? Quanto durou? Os bons sentimentos são frágeis, comigo o amor não resiste. Não resiste o amor por um homem, nem mesmo o amor pelos filhos resiste, logo se esgarça. Você olha pelo furo e vê a nebulosa de boas intenções se confundir com as más. Gennaro me faz sentir culpa, esta coisa dentro da barriga é uma responsabilidade que me fere, me esfolia. Querer bem corre paralelo a querer mal, e eu não consigo, não consigo me condensar em torno de nenhuma boa vontade. A professora Oliviero sempre teve razão, eu não presto. Não sei manter viva nem sequer uma amizade. Você é gentil, Lenu, sempre teve muita paciência comigo. Mas esta noite eu entendi de forma definitiva: há sempre um solvente que opera devagar, com um calor suave, e vai desmanchando tudo, mesmo quando não há terremoto. (HMP, p. 170-171).

Desse modo, o filho não dura na barriga da mãe porque logo terá que compor as suas próprias peles, por mais que a mãe tente lhe impor um manto logo ao nascer. Os filhos irão ser atacados pelo solvente que dissolve tudo de bom ao redor, isso por que a constituição do real é algo que não se pode fixar, não pode se definir de forma nítida. As boas intenções logo se misturam com as más, como afirmou Lila, e o terror prevalece. Percebia a si mesma como um magma, o qual era preciso conter; sua cabeça estava em constante ferver: “Lila se perdia de Lila, o caos parecia a única verdade, e ela – tão ativa, tão corajosa, – se anulava aterrorizada, tornava-se um nada.” (HMP, p. 172).

Nos últimos meses da gravidez, Lenu sentia-se numa metamorfose de regressão ao perceber em si mesma as deformações de seu corpo ocasionadas pela gravidez, as quais a fazia lembrar-se de sua mãe de outrora, não a convalescente, mas a raivosa e irritante:

Tinha me transformado em minha mãe, mas não a de agora, que era uma velhinha magra e aterrorizada; parecia bem mais a figura raivosa que eu sempre temera e que agora só existia em minha memória. Aquela mãe perseguidora redespertou. Começou a agir por meu intermédio, desabafando por causa do cansaço, das angústias, da pena que a mãe moribunda me infligia com sua fragilidade, o olhar de pessoa que está para se afogar. Tornei-me intratável, qualquer contratempo me parecia uma conspiração, acabava muitas vezes aos gritos. Nos momentos de maior tristeza, tive a impressão de que os estragos de Nápoles também tivessem se instalado em meu corpo, que estivesse perdendo a capacidade de ser simpática e cativante. (HMP, p. 176-177).

Experimentando a sensação de ter um corpo mais pesado e um caminhar mais lento, a narradora percebia-se menos simpática e cativante, como se tivesse compreendido uma lógica feminina que condenava as filhas a serem hostis como as mães para manterem a ordem do lar.

A terceira filha da narradora ao nascer recebeu o nome da mãe de Lenu, repetindo mais uma vez uma ação de Lila que foi a de escolher o nome de sua mãe Nunzia para a sua recém-nascida. Mas, logo depois que Imma nasceu, Immacolata derramou sangue sob seu vestido preto e precisou ir às pressas para o hospital. O sangue do parto do bebê, cheio de vida, foi de repente ofuscado pelo sangue de Immacolata, anunciador de uma morte por vir. Lenu sentia-se dividida entre essas duas necessidades: a de cuidar do bebê ou da mãe. O sangue anunciador carregava a ideia do vínculo sanguíneo entre mãe e filha, e trazia também a memória inventada de Lenu ainda na barriga da mãe e, depois, necessitando de seu seio para lhe nutrir. O mesmo seio materno que era tratado pelo pai de maneira obscena, o seio que Lenu jamais se lembrara de ter visto por conta do pudor que a mãe se reservava, exceto nos momentos de embriaguez.

Aquela alusão ao leite me fez bem. Sentei ao lado do berço de Immacolata como se só a proximidade dela pudesse manter meus seios carregados. O que era o corpo de uma mulher, eu tinha alimentado minha filha na barriga, e agora que estava fora ela se nutria do meu peito. Pensei que houve um momento em que eu também estive na barriga de minha mãe, e suguei seu peito. Um peito grande como o meu, talvez até maior. Até pouco antes de adoecer, meu pai aludira àquele peito muitas vezes, de modo obsceno. Nunca a tinha visto sem sutiã, em nenhuma fase da vida. Estava sempre escondida, não confiava em seu corpo por causa da perna. No entanto, ao primeiro copo de vinho, rebatia as obscenidades de meu pai com palavras não menos pesadas, em que se vangloriava de suas belezas, numa exibição de despudor que era puro teatro. (HMP, p. 195).

Perante a iminência da morte, o corpo de Immacolata, mesmo maltratado pela doença, não era mais repulsivo para Lenu, que agora realmente sentia-se a filha preferida; o corpo materno, pelo contrário: agora lhe gerava uma espécie de prazer:

Quando me abraçava antes de eu ir embora, parecia querer deslizar para dentro de mim e ficar ali, assim como outrora habitei dentro dela. Os contatos com seu corpo, que me incomodavam quando ela estava saudável, agora me davam prazer. (HMP, p. 202).

Se antes a filha “deslizou” do corpo da mãe para nascer, agora a mãe parecia querer deslizar para o corpo da filha em busca de abrigo, tal como antes estava Imma que acabara de nascer. A ideia de ciclo bastante enfatizada por Ferrante, como já discutimos anteriormente, é a de um processo de reconhecimento do/no outro ser antagônico, o qual o sujeito feminino precisa aprender a acertar as contas. Lenu precisou se tornar mãe de três meninas para só no fim aprender a amar aquela criatura que antes a aterrorizava com seu passo manco. Inclusive essa característica, antes abominável para ela, passou a ser uma espécie de marca da semelhança entre as duas, um elo corporal e afetivo, como um cordão umbilical que insistiu em não cair ou que agora começava a crescer:

(...)Sentia saudades do modo diferente de estarmos juntas que descobrimos ao longo de sua doença, tentava prolongá-lo recuperando lembranças positivas de quando eu era pequena, e ela, jovem. Meu sentimento de culpa queria forçá-la a durar. Recolocava em minhas gavetas uma de suas presilhas, um lenço, tesouras, mas todos me pareciam objetos insuficientes, até o bracelete era muito pouco. Talvez tenha sido por isso que, tendo minha gravidez ressuscitado a fisgada na anca — o que perdurou mesmo depois do parto —, preferi não procurar um médico. Cultivei aquele incômodo como um espólio guardado em meu próprio corpo. (HMP, p. 216)

A decrepitude da saúde da mãe também anunciava a Lenu, que nesse ponto estava chegando aos 40 anos, que sua morte também um dia seria um dado concreto, um mal inexorável: “*se está acontecendo com ela, pensei, não há saída, vai acontecer comigo também*” (HMP, grifo da autora, p. 214).

Um pouco antes de sua morte, Immacolata confessou para a filha que confiava nela, pois ela sempre soube colocar as coisas em ordem. Depois, entrou em coma e se tornou um volume abaixo do lençol da cama do hospital, uma espécie de “estorvo” que esmagava e protegia o “verme”. Desde a morte da mãe, Lenu passou a usar o bracelete que há vinte anos ela lhe dera de presente, como uma espécie de aliança inalienável entre as duas. A propósito, é interessante lembrar que braceletes e pulseiras representavam na Roma Antiga adereços de distinção social, relevância e poder.

Mais adiante, ao bracelete da mãe foi dado novamente um destaque por um evento que ocorreu na adolescência de Lenu e que se repetiu na velhice, como uma ideia de ciclo vicioso. Novamente Michele acabou danificando o bracelete de Lenu e prometeu, com falso lamento, mandar consertá-lo. Lila, a propósito, analisou a situação comparando o tempo passado e presente, diminuindo a amiga: “Você sabe se defender ainda menos que antes: nunca mais vai ver o bracelete.” (HMP, p. 365).

O amor materno recém-descoberto perante a morte condicionou Lenu a viver e a retomar o trabalho. A confiança que a mãe depositara nela, ainda que somente nos momentos pré-morte, constituiu um arsenal de um reconhecimento indispensável para a retomada de Lenu enquanto mulher, mãe e escritora. Foi a partir da morte da mãe que Lenu observou ainda mais as atitudes de Nino e percebeu a necessidade de se tornar a mais autônoma possível. Passou então a enfrentar Nino não mais de forma submissa, mas assumindo a “voz” combativa de sua mãe:

Mas daquela vez, para surpresa dele, falei de imediato: sim, tudo bem, me encontre essa mulher o mais rápido possível. E tive a impressão de falar com a voz de minha mãe, não a da mulher frágil dos últimos tempos, mas a da combativa. Quem se importava com a despesa, eu queria cuidar de meu futuro. E meu futuro era pôr de pé um romance em poucos meses. E esse romance teria de

ser muito bom. E nada, nem mesmo Nino, devia me impedir de fazer bem meu trabalho. (HMP, p. 219)

Começou então a enxergar cada vez mais as opacidades de Nino, as contradições de seus alinhamentos políticos (que chegava inclusive a defender os fascistas), suas manobras ideológicas para cativar e, ao mesmo tempo, desafiar. Aos poucos, Lenu percebia que Nino, assim como Pietro, tinha a necessidade de impor suas opiniões, tal qual uma autoridade que não gostava de ser contrariada. Inclusive, a propensão de Nino a seduzir as pessoas, como se fosse um tique nervoso, foi descrita por Lenu como uma forma de encorajar nelas um “impulso materno”:

Ficava perplexa diante da frase pronunciada tempos atrás por Lila: na minha opinião, não é nem mesmo seu amigo, e tentava o mais raramente possível convertê-la na pergunta: essas mulheres são amantes dele? Por isso não foi a hipótese de que me traísse o que mais me perturbou, mas outra coisa. Me convenci de que Nino encorajava naquelas pessoas uma espécie de impulso materno a fim de que fizessem, no limite do possível, o que lhe pudesse ser útil. (HMP, p. 225).

Desse modo, Lenu intuía que Nino manipulava um discurso pró-feminista no seu jogo de sedução. Colocava propositalmente as mulheres no centro de tudo, demonstrava curiosidade pelo universo feminino e necessidade de “pensar junto” com elas. No entanto, no espaço doméstico, era pai ausente e mal dava atenção a sua filha Imma, colocando-a como uma espécie de bonequinha de Dede e Elsa. Começou então a entrever as contradições existentes nesse discurso de feminização das ideais de Nino:

Numa ocasião tentei desmenti-lo na frente de todos com ironia afetuosa: “Não acreditem nele. No início me ajudava a tirar a mesa, a lavar os pratos; hoje não recolhe nem as meias do chão.” “Não é verdade”, se insurgiu. “É isso mesmo. Quer libertar as mulheres dos outros, mas a dele, não.” “Bem, sua libertação não deve necessariamente implicar a perda de minha liberdade.” Mesmo em frases desse tipo, ditas por brincadeira, reconheci de imediato, incomodada, ecos dos conflitos com Pietro. Por que eu implicara tanto com meu ex-marido e com Nino eu deixava passar? Pensava: talvez todo tipo de relação com os homens não possa senão reproduzir as mesmas contradições e, em certos ambientes, até as mesmas respostas satisfeitas. Mas depois dizia a mim mesma: não devo exagerar, em todo caso há diferenças, com Nino certamente é melhor. (HMP, p. 227-228).

Como podemos perceber no discurso de Lenu, por mais que ela observasse as atitudes de Nino, reconhecesse o seu caráter sedutor, ela ainda tentava colocá-lo num grau de superioridade com relação a Pietro. A situação só mudou quando ela o encontrou no banheiro de sua casa transando com Silvana, uma mulher de cinquenta anos, mãe de três filhos, contratada para cuidar das meninas.

Mas antes de encontrar Silvana e Nino, Lenu havia reservado a sua manhã para ir atrás de um volume do velho livro de Roberto Bracco, *Nel mondo della donna*. Enquanto se

dirigia à Biblioteca Nacional em busca do exemplar, imaginava um mote para o seu novo romance no qual a protagonista se casava com o seu amor de infância, mas que depois acabava descobrindo que o corpo deste homem era metade habitada pela sua amiga. Interessante ressaltar que Lenu via na inteligência de Nino parte da inteligência de Lila, como se ele, na época de Ischia, houvesse absorvido o esquema mental dela para, depois, usá-lo em seu benefício com as mulheres.

Um evento cotidiano (comprar fraldas para Imma) interrompeu a ida à Biblioteca Nacional, o que fez com que Lenu desistisse de pensar na história do seu romance e adentrasse na sua história real. E a realidade concreta era que Nino praticamente se relacionava com qualquer mulher que aparecesse em sua frente, sem distinção.

A descrição que Lenu fez de Silvana foi como se ainda estivesse munida do ódio do momento, como podemos perceber no trecho a seguir. Além disso, é importante frisar que a trajetória de Lenu enquanto escritora foi muito pautada na intenção de se tornar uma mulher culta para impressionar Nino. Todo o seu esforço em corresponder a essa expectativa mostrou-se em vão, todas as comparações com outras mulheres mais inteligentes, as quais ela sempre tentou se espelhar, constituíram uma longa travessia para, no fim, perceber-se como igualada por Nino a um modelo geral de mulheres que ele amava. A criatura estranha que ela encontrara no banheiro de sua casa transando com a empregada confundiu o seu julgamento. Não poderia conhecer quais dos Ninos que se apresentaram desde a infância era realmente o que poderia corresponder a um ser palpável.

Não conseguia acreditar. Será que aquele Nino que eu flagrara enquanto socava seu sexo duro no sexo de uma mulher madura — uma mulher que arrumava minha casa, fazia as compras, cozinhava, cuidava de minhas filhas; uma mulher marcada pelo cansaço da sobrevivência, gorda, disforme, absolutamente distante das senhoras cultíssimas e elegantes que ele trazia para jantar — era o mesmo rapaz de minha adolescência? Durante todo o tempo em que dirigi às cegas, talvez sem sequer sentir o peso de Imma seminua, dando pancadinhas inúteis na buzina e me chamando com alegria, não consegui dar uma identidade estável a ele. Ao entrar em casa, me sentira como se de repente encontrasse a descoberto, dentro do meu banheiro, uma criatura estranha que, em geral, se mantinha oculta na casca do pai de minha terceira filha. O estranho tinha os traços de Nino, mas não era ele. Era o outro, aquele nascido depois de Ischia? Mas qual? Aquele que engravidara Silvia? O amante de Mariarosa? O marido de Eleonora, infiel e no entanto ligadíssimo a ela? O homem casado que tinha dito a mim, uma mulher casada, que me amava e me queria a qualquer custo? (HMP, 233-234).

Essa angústia de não conseguir decifrar os múltiplos seres que existem dentro de um só nos remete também ao sofrimento de Marcel em *A fugitiva* (1925), quando começa a perceber a série de mentiras de Albertine que, inicialmente, foram ofuscadas pelo sentimento de amor e de posse.

No entanto, Lenu vai mais adiante em sua reflexão e percebe no olhar de Nino transando com a empregada doméstica o mesmo olhar de Donato quando, tempos antes, tirou-lhe a virgindade nos Maronti. Agora, a faceta de Nino estava exposta na síntese do olhar de desejo do pai, o que, na verdade, para ela, não soava nada estranho. Em Ferrante, como podemos perceber, para as personagens vestirem as cascas dos pais era só uma questão de tempo. Essa familiaridade é colocada de forma negativa, pois, em geral, os personagens constataam que os filhos, mesmo querendo ser diferentes, acabam se tornando piores que os pais. Isso porque, mesmo com estudos e consciência mais afinada, ainda não traçavam uma linha evolutiva. A exceção a essa regra parece ser somente Lila e Alfonso.

A humilhação de Lenu ainda esperava encontrar uma brecha para perdoar Nino, pois, enquanto subalterna e competitiva, sempre procurava achar um motivo plausível para o perdão. Ferrante elabora, a partir disso, uma crítica a essa propensão feminina ao perdão e o quanto isso prejudica o desenvolvimento das mulheres, fazendo-as desperdiçar seu tempo e investir sentimentos em homens, desde o início, não dispostos a amá-las com exclusividade.

O rompimento apenas se tornou definitivo quando Lila assumiu que Nino a procurara várias vezes para retomar uma relação e que só se aproximara de Lenu com a intenção de tentar estar mais perto daquela. Nesse momento, o calcanhar de Aquiles de Lenu havia sido atingido: o senso de comparar-se a Lila e a sua antiga suspeita de que Nino ainda não a esquecera. Somente munida desses pensamentos internos, Lenu encontrou o motivo para a separação definitiva.

O desperdício de tempo com Nino fez com que ela percebesse também as advertências de sua mãe e o fato que ela estivera com a razão o tempo todo sobre o filho de Donato: “Me senti desesperada, culpada em relação a mim e sobretudo perante minha mãe.” (HMP, p. 251). À medida que essa percepção aumentava, Lenu sentia-se cada vez mais escrava das filhas e passava a comparar a pequena Imma com a filha de Lila. Convencia-se que sua filha poderia sofrer de algum retardo de desenvolvimento se comparada à inteligência de Tina. Agora que o papel de mãe ganhava mais o centro de sua vida, a competição e o espelhamento ao qual sempre impusera a si mesma recaía sobre a sua filha mais nova, fruto da relação com Nino. O objeto de comparação agora não era mais Lila, mas sim Tina, como uma espécie de transferência.

Depois de inúmeras investidas de Nino em reatar o relacionamento, Lenu conseguiu se livrar dele no momento em que feriu o seu “orgulho de homem” ao expor seu encontro

sexual com o namorado da adolescência, Antonio. Lenu recuperou a confiança em si também quando o seu livro, que tempos atrás fora negativamente criticado por Adele, Pietro e Lila, foi aceito como extraordinário pelo diretor da editora. As pessoas que outrora avaliaram o livro eram pessoas próximas a Lenu e, mesmo assim, o detestaram. Já o diretor e o público receberam a obra como excepcional, o que colocava a percepção num grau máximo de relatividade. Acreditando que a obra fora escrita em Nápoles, o diretor enaltece o realismo e a experiência pessoal de Lenu contida na obra: “Ele disse: dá para notar que o ar de Nápoles soltou definitivamente seu talento”, como se a volta à cidade natal lhe tivesse avivado o espírito com relação às mazelas da pobreza e da violência. No entanto, como se sabe, ela escrevera o romance quando ainda estava em Florença casada com Pietro. Desse modo, de forma inesperada, sua dignidade literária foi recuperada e seu livro foi visto pelo diretor como um romance “duro”, “masculino”, porém “paradoxalmente delicado”.

Nesse novo rumo de sua vida, as coisas que lhe puxavam para baixo (a mãe, Nápoles, Nino e Lila) vão perdendo o peso que tinham no passado. Os fantasmas são liberados e ela não precisava mais temê-los ou odiá-los. Até mesmo o choro exagerado da amiga ao criticar o romance, recebera uma reinterpretação de forma prática:

Finalmente estava claro que aquilo que eu era não era ela, e vice-versa. Sua autoridade não me era mais necessária, eu tinha a minha. Me senti forte, não mais vítima de minhas origens, mas capaz de dominá-las, de lhes dar uma forma, de resgatá-las para mim, para Lila, para qualquer um. (HMP, p. 255).

Lila expusera sua fraqueza quando confessou que não fora uma boa mãe para Gennaro, pois quando ele era pequeno lhe ensinara tudo, mas depois o abandonara. O filho de Lila refletia na década de 1980 a chegada dos narcóticos com mais força no bairro. Tornou-se usuário de drogas, o que deixou a sua imagem mais desacreditada para a mãe. Lila havia criado muitas expectativas para ele desde quando nascera, acreditando que fosse filho de Nino e que, por esse motivo, talvez pudesse ser um pouco mais brilhante. No entanto, Gennaro não fora capaz de cumprir a ideia de “superar a mãe”, tornar-se melhor que ela, como Lila acreditava. Esse consenso de evoluir a espécie, embora falhado com Gennaro, foi introduzido à pequena Tina, ainda que com a consciência da experiência de que esse “evolucionismo” poderia não vingar.

Lila possuía uma grande autoridade no bairro, mas Lenu não nos deixa claro de que forma a amiga administrava tudo isso. Como nos é apresentado, o contexto era de extrema violência, principalmente intensificado com o tráfico de drogas. A narração feita pela melhor amiga não chega a dar detalhes mais precisos de como Lila conseguiu sobrepor os Solara e,

praticamente, ocupado o lugar de Manuela Solara. Lila havia sido criada em meio à naturalização da violência em uma Nápoles pós-guerra e não era segredo o seu fascínio, desde criança, pelos crimes sanguinolentos que ocorriam no bairro.

Sua *Basic Sight* parecia uma espécie de “meteorito caído do espaço”, tamanha a sua inadequação à miséria, à violência e à degradação do lugar. De lá, Lila gerenciava também os assuntos do bairro: seu filho e seu irmão viciados em drogas, as brigas entre Ada e Marisa por Stefano, as marcas roxas no corpo de Alfonso. Desse modo, irritava os Solara, principalmente pela influência que Lila tinha em angariar votos para os comunistas. A empresa mais parecia naquele corpo de incoerências uma espécie de observatório ou até mesmo um oráculo de onde emanava sua energia e influência.

Lila não confiava nas leis, por isso agia por meio de ameaças, as quais, como as várias violências que ocorrem na obra, não sabemos se de fato ela as concretizava. Vários assassinatos que ocorreram no bairro, embora em vias públicas e com testemunhas, caíam em um descuido proposital, em que as autoridades nada faziam e a população envolvida se manifestava de forma obscura e contraditória sobre os eventos. É por isso que a *Tetralogia* se mostra envolta em uma série de assassinatos misteriosos que são narrados, por vezes, como fatos do cotidiano que merecem atenção só pelo fato de ser a morte um evento único e exclusivo na vida do indivíduo.

A narração, em um dado momento, concentrou-se no cotidiano das duas amigas com as suas duas filhas. Tina e Imma pareciam reproduzir os esquemas complementares de Lila e Lenu: uma loira, outra morena, uma naturalmente inteligente, outra disciplinada, uma fantástica, outra mais apagada. Como Imma não tinha uma boa dicção ainda, era Tina quem traduzia as palavras da pequena amiga, com um italiano límpido, bem escandido. Essa diferença também era fundamental para Tina se colocar a frente da amiguinha em tudo, a ponto de ser mais notada que ela, como ocorreu quando a fotógrafa da “Panorama” resolvera tirar uma fotografia de Tina com Lenu, como se ambas fossem mãe e filha.

Mas o que de fato preocupava Lenu com relação a sua filha era que, com o tempo, o comportamento dela assemelhava-se ao seu. Os traços de personalidade que coincidiam não agradavam a Lenu que observava o quanto sua filha nada possuía do pai: “Imma demonstrava uma aquiescência descontente, queria tudo e fingia não querer nada. Os filhos — eu dizia — são fruto do acaso, ela não puxou nada ao pai.” (HMP, p. 317). Apesar da opinião negativa que tanto ela quanto Lila tinham de Nino, há de se perceber o quanto ambas gostariam que

seus filhos se assemelhassem a ele; Lila, quando acreditou que Gennaro fosse filho de Nino e Lenu, quando procurava inutilmente semelhanças da pequena Imma com o pai. O que essas mães queriam imprimir em seus filhos era que eles herdassem parcelas do caráter de Nino, como uma capacidade de sedução ou uma vitalidade displicente que lhes pudessem garantir uma maior autonomia e adaptação aos ditames do mundo.

Imma desapontava essa expectativa ao se assemelhar ao caráter remissivo, subalterno e descontente da mãe. Até mesmo Pietro percebia o quanto a menina se sentia aquém das irmãs e procurava dar atenção a ela. A carência de Imma por não receber atenção do pai era visível, principalmente pelo tique nervoso no olho direito, e espelhava nela um semblante de tristeza, apatia e uma sensação de estar sempre em desvantagem.

Foi diante dessa situação de Imma que Lila e Lenu planejaram um encontro entre Nino e a filha, no qual este deveria se empenhar em dar total atenção a ela. Esse era o acordo tácito entre todos, menos entre Tina que desta vez não era mais propositalmente o centro das atenções. O que era para ser um simples encontro de um pai ausente e uma filha carente se transformou em uma tragédia que marcaria para sempre a vida de Lila.

Ferrante, nesse momento, utiliza-se de um traço de sua narração que é trazer um acontecimento banal, corriqueiro, para apresentar, de forma gradativa, um clima de suspense que só pode ser percebido posteriormente ao fato narrado. Há um verniz que despista a atenção do leitor para que depois ele necessite voltar novamente sua atenção para os fatos que antecederam o episódio como parte da técnica narrativa. Ao fazermos a releitura, é possível notar que os elementos que prenunciavam a tragicidade já estavam ali: os passos do homem que ambas haviam amado, os tráfegos dos caminhões rumo aos canteiros de obra, Marcello passeando com a esposa e o filho, e o feriado que trazia a sensação de angústia e degradação. Esses elementos podem suscitar hipóteses sobre o desaparecimento da menina, mas, como quase todos os crimes que ocorreram em Nápoles, descritos na obra, este também não será desvendado, porém, será recheado de fantasias, como se fosse uma lenda urbana:

Durante a noite se estabeleceu o boato que acabou prevalecendo. A menina tinha descido da calçada correndo atrás de uma bola azul. Mas justo naquele momento estava vindo um caminhão. O caminhão era uma massa cor de lama e avançava numa velocidade regular, trepidando e balançando pelos buracos do estradão. Ninguém tinha visto mais nada, mas se escutara o choque, o choque que passou diretamente do relato à memória de qualquer um que escutasse. O caminhão não havia freado, nem sequer diminuíra a marcha, e desapareceu no fundo do estradão com o corpo de Tina, com as trancinhas. Não ficou no asfalto nem uma gota de sangue, nada, nada, nada. Naquele nada se perdera o veículo, e se perdeu para sempre a menina. (HMP, p. 329).

Enquanto Lila estava em queda com a perda da sua menina, Lenu estava em alta com o sucesso de sua última obra. O terceiro livro de Lenu, além de ser divulgado com a legenda de Lenu e Tina como se fossem mãe e filha, ainda apresentava o desequilíbrio entre realidade e ficção, o que gerou problemas com os irmãos Solara. O limiar entre literatura e realidade ficara sensível, e o livro passou a ser visto como um engajamento social, um ato de coragem de uma mulher contra o camorrismo. Sua obra chegou a ser temida por esses criminosos que resolveram processá-la usando Carmen para esse fim. Lenu, que até então não sabia direito o significado das leis começou a temê-las ao passo que os Solaras temiam o seu livro. Lila, naquele momento, reavivava a fantasia construída, desde pequena, em torno do poder dos livros, influenciada pela escritora de *Mulherzinhas*. Acreditava, sobretudo, que até mesmo a morte de Bruno Soccavo fora influenciada pelo artigo de Lenu sobre as condições de trabalho na fábrica.

Para Lila o livro-poder era também um livro-ação, um livro-do-mal, um livro-soco. As palavras só tinham real sentido se fossem usadas para um fim específico ou um assunto particular do bairro. À escrita conferia-se um poder de transformar a realidade, expulsando como um passe de mágica as mazelas sociais ao expô-las nas páginas-vitrines. Poderia destruir-se uma imagem com um livro-soco munido de palavras prontas para fazerem o mal a quem se quer mal. Em última instância, a escrita poderia até mesmo matar.

Em posse do livro vermelho de Manuela Solara que povoava a mente das amigas desde a infância e que constituía “o centro de aventuras sanguinolentas”, Lila acreditava que poderia organizar um dossiê com a ajuda de Lenu contra os Solaras. O livro, apesar de todo o seu poder e terror, na verdade era parecido com os cadernos escolares: “Era um conjunto de vários cadernos escolares, semelhantes aos dois que estavam diante de nós: cadernos sebosos e banais, cuja borda inferior direita se erguia em onda.” (HMP, p. 307). No entanto, esse mesmo livro cheio de erros gramaticais e rubricado em cada folha com M.S. causava inveja em Lenu por ser completamente diferente do que ela costumava fazer com a sua escrita:

(...) Percebi num relance que a memória já era literatura e que talvez Lila tivesse razão: meu livro — que estava fazendo tanto sucesso — era de fato ruim, e era ruim porque bem organizado, escrito com um cuidado obsessivo, porque eu não soubera imitar a banalidade descoordenada, antiestética, ilógica e deformada das coisas. (HMP, p.307).

Lila então se sentou em frente ao computador, o qual Lenu ainda não estava familiarizada, e começou a bater as teclas com a ajuda da amiga que sintetizava e organizava suas ideias. A sensação de Lenu foi de um extremo orgulho por estar ao lado da amiga, que

ela considerava possuidora do dom da “escrita de Deus”, nessa aventura das letras, como se as duas cabeças pensantes estivessem unidas e formado uma só. No entanto o texto não fora suficiente para atingir o objetivo de colocar os Solara na cadeia, o que deixou Lila frustrada.

Distante dessa concepção dos sonhos da infância de Lila, Lenu “sabia há tempos que tudo era medíocre” (HMP, p. 305). O livro pagava as suas contas, significava trabalho, aceitação, negação, fama ou fracasso. As palavras deveriam estar ajustadas numa lógica para conferir uma coerência aos fragmentos da vida. Seu significado poderia ser medíocre porque dependeria do grau de aceitação por parte do público-leitor. Lenu, desse modo, entendia o livro mais em seus aspectos práticos e concretos. Uma forma de acesso ao diálogo, mas não um operador de milagres ou instrumento de morte.

Esse novo livro passa a ser evocado entre os leitores conforme suas interpretações, como se fabricado por eles mesmos. Até mesmo Adele, que já o havia lido antes, acreditou que Lenu havia feito uma nova versão bem melhorada e a elogiou. A maneira positiva com que o livro havia sido acolhido dessa vez era diferente daquela dos livros anteriores, mas nesse acolhimento havia também a responsabilidade por trás das palavras que iam tomando uma dimensão livre da proteção de quem as escrevera.

Lenu sentia-se tão satisfeita com seu livro e com seu público que, por vezes, até percebia que era capaz de viver sem as suas filhas e levar uma vida totalmente focada no trabalho: “E os vínculos maternos se enfraqueciam, às vezes me esquecia de ligar para Lila, de dar boa-noite às meninas. Somente quando percebia que eu era capaz de viver sem elas é que caía em mim e voltava atrás.” (HMP, p. 288).

Lila e Lenu exerciam a maternidade em dupla, e isso facilitou a vida de Lenu naqueles tempos. A dedicação de Lila era efetiva, os cuidados com as meninas eram de fato sinceros, como quando cuidou de Imma durante uma internação por conta de uma pneumonia. Enquanto, para Lila, tratar dos assuntos dos outros era o mais importante, para Lenu, o prazer de dispor de si mesma era a prioridade. Desse modo, Lenu vivia entre a culpa por ser uma mãe ausente e o orgulho e a satisfação por seu trabalho.

O artigo que Lenu escrevera juntamente com Lila provocara uma enorme visibilidade ao trabalho dela, mas também uma gama de aborrecimentos como ameaças anônimas ao telefone e vilipêndio em jornais de direita que utilizavam os rótulos “*divorciada, feminista, comunista, apoiadora de terroristas*” (HMP, *grifo da autora*, p.313). Afora isso, nada de fato acontecera. O livro-ação que Lila idealizara na infância de fato não se consolidou. Nada

mudara no bairro. Lila sentia-se humilhada por um dia ter acreditado no poder dos livros. A infância estava acabada para ela. A fase adulta com seus desencantos, enfim, se instaurava em sua composição.

Naquelas semanas se sentiu humilhada por ter passado a vida atribuindo um poder a coisas que, nas hierarquias ordinárias, contavam muito pouco: o alfabeto, a escrita, os livros. Ela, que parecia tão desencantada, tão adulta, só pôs fim a sua infância — hoje penso — naqueles dias. (HMP, p. 314).

Após o sumiço de Tina, Lila agia em alguns modos semelhante a Melina, como se cumprisse uma profecia que ela mesma havia elaborado anteriormente quando dizia ter medo de ficar louca tal qual essa mulher. Após esse acontecimento que ocorreu quando ambas contavam com quarenta anos, a história dá um salto de 16 de setembro de 1984 e vai para o ano de 1995 quando inicia a última parte do livro intitulada “Velhice- história do rancor”. Esse fechamento da maturidade é marcado pela tragédia de Tina e já traz uma perspectiva melancólica para os próximos acontecimentos. Como veremos, não haverá uma perspectiva de otimismo com relação à velhice, esta que se mostrará, inclusive, antecipada ao que atualmente se considera “ser velho”. Ferrante apresenta, destarte, a ideia do envelhecimento apressado como um pejorativo e estereótipo da degradação humana, em especial, a feminina.

8.3 Velhice-história do rancor

A primeira perspectiva apresentada na última parte da Tetralogia já inseria o painel da degradação que também se dava em Nápoles. Embora se acreditasse que a cidade estivesse renascendo, para a narradora tudo não passava de uma invenção: “Que ressurreição era essa? Apenas uma maquiagem de modernidade espalhada aqui e ali ao acaso, com muita fanfarronice, sobre o rosto corrompido da cidade.” (HMP, p. 333). Por não ter mais esperanças na mudança, contrariando a égide de recuperação da cidade defendida pelo ex-Partido Comunista, Lenu decide ir morar em Turim sob a possibilidade de dirigir uma editora.

Os tempos se passaram e o “peso das filhas” (HMP, p. 334), que a esta altura moravam em Boston, foi se atenuando. Lenu conquistara certa autoridade por conta do número de livros publicados. Quanto aos relacionamentos amorosos de Lenu, eles passaram a ser esporádicos e recheados de interesses por parte dos homens que pediam dinheiro emprestado ou uma opinião sobre algum texto deles. Em 1995, devido ao crescimento da violência, Lenu decidiu deixar definitivamente Nápoles junto de sua filha mais nova, Imma.

Distante da cidade ficava mais fácil refletir sobre ela, como demonstrou no seguinte fragmento:

(...) Amava minha cidade, mas arranquei do peito qualquer defesa protocolar. Ao contrário, me convenci de que o desconforto em que mais cedo ou mais tarde o amor terminava era uma lente para observar todo o Ocidente. Nápoles era a grande metrópole europeia onde, com maior clareza, a confiança na técnica, na ciência, no desenvolvimento econômico, na bondade natural, na história que conduz necessariamente ao melhor e na democracia se revelara com grande antecipação totalmente desprovida de fundamento. Ter nascido nesta cidade — cheguei a escrever certa vez pensando não em mim, mas no pessimismo de Lila — serve apenas para isto: saber desde sempre, quase por instinto, aquilo que hoje, entre mil distinções, todos começam a afirmar: o sonho de um progresso sem limites é na verdade um pesadelo cheio de fúria e de morte. (HMP. 335)

Quando a maioria de suas batalhas relacionadas à dificuldade em conciliar seu trabalho com a maternidade parecia estar em apaziguamento, eis que chega a velhice. A história dá outro salto (de 1995 a 2000) para acentuar a solidão de Lenu após a partida de Imma para Paris. Longe das filhas, a sensação de velhice se consolidava mais rápido, quase como instantaneamente: “Mas em dois anos comecei a sentir a velhice, era como se eu estivesse desbotando com o mundo dentro do qual me afirmara.” (HMP, p. 336).

Lenu percebe também que o tempo já não era mais seu: os jovens, principalmente as mulheres que eram a maioria de seu público, já estavam absorvidos por outros interesses. Aos sessenta anos, quando foi substituída por um jovem de trinta na editora, sentiu que estava no último degrau da vida: não despertava mais interesse nos homens, sentia-se nervosa e dormia quase nada. Mas, como sempre, a vida de Lenu passava por altos e baixos e logo ela se recuperou um pouco com a publicação do livro *Uma amizade*, obra que lhe rendeu desentendimento com Lila.

O surgimento desse livro anunciava um novo salto em pouco tempo (agora para 2007) quando o apresentou na Feltrinelli da piazza dei Martiri. No entanto, Lenu detestava seu livro porque por causa dele, ironicamente, a despeito do título, a amizade delas se encerrava mais uma vez com o desaparecimento proposital de Lila.

Só depois de trazer um painel sobre si mesma e sua relação com a chegada repentina da velhice em sua vida é que Lenu recua o tempo da narrativa para tratar do corpo ausente de Tina e da dor inenarrável de Lila.

Sobre o desaparecimento da menina, várias eram as hipóteses. Havia um destaque para o empenho dos Solara em procurar Tina fazendo uma varredura pela cidade. Não se sabe se por dissimulação ou real vontade de ajudar a encontrar a menina. Certa vez Marcello foi à

casa de Lila e, diante da fúria de Enzo, falou em tom de compaixão: “Compreendemos sua dor”, disse Marcello, ‘se me levassem Silvio, eu ficaria louco assim como você está.’” (HMP, p. 340). Essa afirmação de Marcello nos traz a ideia de que Tina havia sido levada por alguém, o que contrariava a versão popular do atropelamento por caminhão. Ferrante, desse modo, introduz essa dúvida para os leitores, mas deixa também escapar esse ato falho da fala de Marcello. Além dos inúmeros motivos que os Solara tinham para efetuar esse crime, eles ainda haviam interesse em provar para as pessoas do bairro que estavam realmente interessados em ajudar Lila.

Por outro lado, Armando, ao investigar o desaparecimento de Tina, descobriu uma carcaça de um caminhão queimado, o que poderia corresponder ao caminhão que atropelou a menina. Esse possível atropelamento fez com que Lila agisse com hostilidade contra aquele que estava tentando lhe tirar as esperanças de um dia encontrar sua filha.

Por um tempo, Lila transferiu um pouco do seu sentimento de maternidade perdida para a filha de Lenu, Imma, principalmente quando lhe ensinou sobre a geografia de Nápoles. Dede e Elsa, em contrapartida, esqueceram o fascínio por Lila como se a perda da menina lhe tirasse a autoridade de mãe que antes ela tinha com as meninas. Dede, por exemplo, achava que Lila era uma fascista por manter Gennaro em uma prisão domiciliar. O confronto se tornou maior quando Dede remeteu à “insensibilidade” de Lila com relação à perda da filha:

“Mamãe confiou minhas irmãs a mim, sou eu quem deve decidir se é hora de entrar ou não.”

“Quando a mãe de vocês não está, a mãe sou eu.”

“Uma mãe de merda”, respondeu Dede passando ao dialeto, “você perdeu Tina e nem chorou.”

Lila lhe deu uma bofetada que a aniquilou. Elsa reagiu em defesa da irmã e também levou uma bofetada, Imma desandou a chorar. Ninguém sai de casa, reiterou minha amiga arfando, lá fora é perigoso, lá fora se morre. Obrigou-as a ficar em casa durante dias, até meu retorno. (HMP, p. 353)

Isso nos faz perceber o quanto a sociedade também vigia o luto das mulheres, em especial da mãe. Pode-se sofrer, mas desde que a dor seja digna de pena. Sofrer demais, ter esperanças incabíveis, agir com hostilidade já são vistos como sintomas de loucura. Desse modo, até mesmo o sofrimento materno deve ter um padrão aceitável socialmente. Lila obviamente não se encaixava nessa ordem.

O seu comportamento fez com que a dupla maternidade Lila-Lenu fosse desfeita. Lila não era mais de confiança nem mesmo para cuidar das filhas de sua melhor amiga. O emprego do verbo “gostar” no pretérito imperfeito na afirmação de Lenu expunha ainda mais a sensação de incompreensão com relação à forma que Lila lidava com a sua dor:

Nessa altura cometi erros não menos graves que os de minhas filhas. Falei:

“Acalme-se, eu sei como você gostava de Tina. Tente não guardar tudo dentro de si, você precisa desabafar, devia falar de tudo o que lhe passa pela cabeça. É verdade, o parto foi difícil, mas você não deve fantasiar a respeito disso.”

Errei em tudo: o pretérito imperfeito de *gostava*, a alusão ao parto, o tom abobalhado. Respondeu de chofre: cuide de suas coisas. E então gritou, como se Imma fosse uma adulta: ensine a sua filha que, se alguém lhe conta alguma coisa, não é para ela sair dizendo por aí. (HMP, p. 354-355).

Perto do desfecho, o livro vai apresentando o destino de várias personagens, como Pinuccia que ficou viúva de Rino ao ser encontrado morto sentado com os olhos abertos próximo a um vagão em desuso. Após o ocorrido, a mulher chorou socialmente, mas posteriormente pareceu contente com a nova vida: “Pinuccia chorou o marido o mínimo indispensável e depois pareceu renascer.” (HMP, p. 356). Munida dessa nova perspectiva, apresentou-se na casa de Lenu e conseguiu emprego como empregada doméstica. Passava os seus dias fazendo roupas de festa para si, lembrando os tempos de Ischia, aludindo a Bruno Soccavo, inclusive colocando-se como também viúva deste: “Fiquei viúva duas vezes” (HMP, p. 357), lamentando o casamento com Rino que se portava como um adolescente fanfarrão e amaldiçoando Lila por causa de antigos rancores.

Quando Rino morrera, Lila reorganizou em sua mente a história dos sapatos e atribuiu ao irmão o mérito da empresa, destituindo de si mesma a inteligência em desenhá-los, colocando-se contrária aos seus próprios interesses. Selecionou os melhores momentos para guardar em sua memória, como quando Rino a defendia de seu pai violento e a apoiava em suas ansiedades de menina, como se depois de morto Rino tivesse de fato revelado o seu verdadeiro valor. Essa contradição de Lila pode ser explicada pela necessidade de fazer durar uma memória de um tempo que não tinha possibilidade de voltar, por isso apegava-se às fotos de Tina e procurava falar da filha usando o tempo presente na perspectiva de fixá-la para sempre no mundo.

A velhice em Lila assim como a de Lenu também é narrada de forma repentina, como uma metamorfose feminina implacável:

Então, depois da morte de Rino, aparentemente ela começou a melhorar. Parou com o ar alarmado e os olhos estreitos. A pele do rosto, que lembrava uma vela branca de lona esticada por vento forte, foi se abrandando. Mas a melhora se mostrou momentânea. Logo apareceram rugas desordenadas na testa, no canto dos olhos e até nas faces, onde pareciam falsas dobras. E o corpo todo começou a envelhecer um pouco, a espinha encurvou, o ventre ficou inchado. (HMP, p. 359).

Carmem dava um destaque ao detalhe da barriga inchada de Lila ao afirmar que dentro dela poderia estar Tina enquistada. A filha perdida ainda habitava o ventre de Lila bem

como a sua mente por meio de memórias repetidas. Lila precisava reter a filha dentro de si, imobilizá-la para que ela nunca mais escapasse. Lenu imaginava que, para Lila, pensar em Tina fora do seu corpo era imaginá-la viva, porém longe da mãe e sofrendo coisas horríveis em algum lugar, ou morta, que era o mesmo de sentir a verdadeira morte, que seria aquela que lhe obriga a resistir mesmo não desejando mais viver. O sofrimento de Lila era solitário e incompreendido por todos. As questões linguísticas, como a comunicabilidade da linguagem, eram incapazes de decifrar aquele sofrimento materno. Não se sabe o que se passa na cabeça de uma mãe que perde uma filha, assim como não se sabe como Lila havia construído em sua mente seus próprios labirintos de dor.

Lila experimentava momentos de depressão, descuidando de si, da casa e perdendo o interesse pelas filhas de Lenu. Rapidamente também mudava de humor e passava a agir de forma gentil e reflexiva. A velhice acentuava mais ainda esse seu caráter ambíguo com tendência maior para os seus comentários-sínteses. A ironia não era o recurso mais predominante nas falas de Lila que, na maioria das vezes, optava por frases diretas e cortantes. Há em seu discurso uma obsessão pela comparação entre os personagens, como se todos estivessem presos em um círculo vicioso de hereditariedade, um rol de poucas possibilidades, geralmente centrado ora na figura do pai ora da mãe, ou vice-versa:

“No início”, disse, dividindo o cabelo em duas bandas e começando a fazer duas tranças sem perder de vista a própria imagem no espelho, “Dede se parecia com você, e agora está cada vez mais semelhante ao pai. Com Elsa está acontecendo o contrário: parecia idêntica ao pai, mas agora começa a se parecer contigo. Tudo se move. Uma vontade, uma fantasia circula mais rápido que o sangue.” (HMP, p. 367).

Lila, em sua análise sobre Lenu, chegava até mesmo a debochar do caminhar manco da amiga, imitando-o para irritá-la. Enquanto se olhava ao espelho e fazia tranças no cabelo semelhante às de Tina, como numa necessidade de imaginar como a filha estaria quando estivesse com quarenta e dois anos, dizia a Lenu o que pensava sobre o quadril dela e seu caminhar manco:

“Não zombe de mim, sinto dor no quadril.”

“Você não sente dor nenhuma, Lenu. Inventou que precisa mancar para que sua mãe não morra totalmente, e agora manca de verdade, e eu fico de olho, isso lhe faz bem. Os Solara pegaram seu bracelete e você não disse nada, não lamentou, não se preocupou. No momento pensei que era porque você não sabe se rebelar, mas agora entendi que não se trata disso. Você está envelhecendo como se deve: se sente forte, deixou de ser filha, se tornou uma mãe de verdade.”

Me senti incomodada, repeti:

“Sinto apenas uma dorzinha.”

“Até as dores fazem bem a você. Bastou mancar um pouco e agora sua mãe está quieta dentro de você. Sua perna está contente de mancar, e por isso você também está. Não é assim?”

“Não.”

Ela fez uma careta irônica para reiterar que não acreditava em mim e me mirou com os olhos pintados e reduzidos a fissuras:

“Na sua opinião, quando Tina tiver quarenta e dois anos, vai ser assim?”

Olhei para ela. Tinha uma expressão provocadora, as mãos apertadas em torno das tranças. Respondi:

“É provável, sim, talvez sim.” (HMP, p. 368).

Se na comparação de Lila, Lenu estava agora numa posição de “mãe de verdade”, aceitando e se aprazendo com a mãe “dentro de si”, a própria Lila parecia agora querer regredir ao corpo que ela mesma havia gerado: o da filha Tina. O sentido de “evolução” não funciona para os parâmetros de Lila que tem que lidar com uma maternidade baseada nas lembranças do passado da filha aprisionada para sempre no corpo de uma menina que nunca reapareceu. Carmen certa vez tentou explicar esse sentimento de Lila:

Os mortos — me disse — são uma segurança, têm uma lápide, uma data de nascimento e morte, ao passo que a filha dela, não, a filha vai ficar para sempre apenas com a data de nascimento, e isso é horrível, a pobre menina nunca vai ter uma conclusão, um ponto fixo onde a mãe poderá se sentar e acalmar. (HMP, p. 384)

Se Lenu amadureceu, atingiu o seu status de “mãe de verdade” aos olhos da amiga, foi porque a ausência de nexos de Lila a fez desejar construir nexos para si. Com os “empurrões” de Lila, Lenu conseguiu se mover até um *status* de maturidade com relação à vida e, principalmente, a não sofrer mais com as críticas da amiga:

Dizia a mim mesma que ter maturidade era isso, reconhecer que necessitava de seus empurrões. Se antigamente eu escondia até de mim aquela ignição que ela me provocava, agora tinha orgulho disso, tinha até escrito a respeito em algum lugar. (HMP, p. 379)

Se Lenu naquele momento estava satisfeita com a mulher que se tornara, Lila parecia em uma constante *desmarginação*, sem a firmeza de um “eu” minimamente coeso que lhe pudesse conferir um sentimento maturidade ou formação individual. A formação de identidade das duas, como podemos observar, contava também com esse antagonismo.

A amiga genial, desse modo, vem a ser aquela pessoa diferente de nós, a qual desejamos nos espelhar, mas que nos faz enxergarmos a nós mesmos como realmente somos, sem os falsos elogios das amizades convencionais, estáveis e duradouras. É aquela cuja indelicadeza e falta denexo mais parecem atitudes de um diabólico inimigo que, mesmo por ódio, nos impulsiona a agir.

Diante dessa sua maturidade, Lenu assumia um tom marcadamente feminista por meio de uma crítica particular ao peso das obrigações paternas em detrimento às maternas. Quando Pietro vai morar em Boston, a distância causou nas filhas uma espécie de

endeusamento da figura do pai. Esse entendimento não ocorreu, por exemplo, quando Lenu ausentara-se por conta do trabalho ou de suas viagens com Nino. O amor paterno, desse modo, poderia ser ocasional e independente, já o materno, não.

No entanto, logo em seguida, a narradora colocava homens e mulheres num mesmo grau de degradação quando se trata de amor e de fidelidade. Lenu chegava a se questionar o porquê de tentar desejar um relacionamento melhor para Dede, na época que estava apaixonada por Gennaro, enquanto ela mesma escolhera vivenciar um amor conflituoso. Como não querer que a filha faça as mesmas escolhas foi um dilema que Lenu se viu obrigada a enfrentar. A Lenu-mulher era, enfim, convocada a acertar as contas com a Lenu-mãe.

Finalmente Pietro e Dede voltaram, pareciam de bom humor. Durante a noite, as três meninas se reuniram à sua volta para ouvi-lo. Ele disse que iria trabalhar em um edifício de tijolos vermelhos, enorme, lindo, que tinha uma estátua na entrada. A estátua representava um senhor de rosto e trajas escurecidos, exceto um pequeno sapato que os estudantes tocavam todo dia por superstição e que, portanto, estava bastante polido, brilhando ao sol como se fosse de ouro. Eles se divertiram entre si e me excluíram. Como sempre, pensei naquela ocasião: agora que não precisa ser pai o tempo todo é um pai excelente, até Imma o adora; talvez com os homens só possa ser assim: viver um pouco com eles, ter filhos e tchau. Se fossem superficiais como Nino, iriam embora sem sentir nenhum tipo de obrigação; se fossem sérios como Pietro, não faltariam a nenhuma de suas obrigações e, quando preciso, dariam o melhor de si. Seja como for, a época das fidelidades e das convivências sólidas tinha acabado tanto para homens quanto para mulheres. Mas então por que viam o pobre Gennaro, vulgo Rino, como uma ameaça? Dede viveria sua paixão, a consumaria e seguiria seu caminho. Provavelmente de vez em quando o encontraria, trocaria com ele algumas palavras afetuosas. O andamento era este: por que eu desejaria algo diferente para minha filha? (HMP, p. 392)

Dede era a filha de um Airota e de uma escritora brilhante que precisava afirmar socialmente uma ascensão com relação aos pais, mas o amor dela por Gennaro fazia Lenu ter vontade de “quebra-lhes as pernas” no intuito de fazê-la enxergar o quão inferior seria relacionar-se com aquele tipo de rapaz. Destarte, o círculo da hereditariedade mais uma vez se operava e a sequência de histórias repetia-se como um esquema, como o que envolvia Immacolata e Lenu que se desentendiam por causa de Nino. A ideia do desgosto em relação às escolhas consideradas equivocadas da filha, principalmente no campo sentimental, por sua vez, ativava ainda mais os conflitos entre mãe e filha, como “equivocos que nos extraviam de nós”.

Fiquei agitada. Enquanto dirigia para Nápoles pensei em Dede. Senti que ela estava prestes a cometer um equívoco semelhante ao de Nadia, semelhante a todos os equívocos que nos extraviam de nós. Estávamos no final de julho. No dia anterior, Dede tirara a nota máxima no exame de maturidade. Era uma Airota, era minha filha, sua inteligência brilhante só podia dar ótimos frutos. Logo poderia fazer bem melhor do que eu e até do que o pai. O que eu conquistara com esforço diligente e muita sorte, ela arrebataria e continuaria

arrebatando em seguida, com desenvoltura, como por direito de nascimento. No entanto qual era seu projeto? Ir se declarar a Rino. Afundar ao lado dele, alijar de si qualquer vantagem, perder-se por espírito de solidariedade e de justiça, pelo fascínio daquilo que não se assemelha a nós, porque nos balbucios daquele rapaz ela via sabe-se lá que mente fora do comum. (HMP, p. 403).

Mas algo aconteceu e fez com que Dede não cometesse esse “equivoco”: sua irmã Elsa acabou fugindo com Gennaro, o que não amenizou em nada a situação de desgosto de Lenu, que acabaria “descobrir” o que a filha do meio era capaz de fazer. Como um elemento surpresa, a personalidade de Elsa estava ainda obscura à narradora que, na condição de mãe, enxergava a filha de uma forma ingênua. Lila foi quem, maliciosamente, revelou a Lenu essa espécie de cegueira afetiva e lhe jogou as verdades, como se a amiga fosse a “outra necessária”, capaz de revelar a inconveniente realidade.

Lenu era vista pelas filhas, Dede e Elsa, como uma mãe egoísta e que as abandonara por causa dos livros. Na fala de Dede: “(...) o que você está dizendo, você não sabe de nada, não compreende nada, só pensa em si mesma e nas idiotices que escreve”; na fala de Elsa: “(...) Dizia que decidira abandonar a escola, que meu culto aos estudos sempre lhe parecera uma tolice, que não eram os livros que tornavam as pessoas boas, mas as pessoas boas que fazem alguns bons livros.” (HMP, p. 406). Desse modo, havia um nexos íntimo entre o abandono e os livros. Se para Lenu, os livros foram a salvação de sua vida, para as filhas, constituíram a materialização do descuido afetivo.

A educação que Lenu dera às filhas também foi criticada pela amiga que não poupou em colocá-la como uma mãe negligenciadora do caráter, em especial, de Elsa que roubara dinheiro e o bracelete que pertencera à avó:

“Falo quanto quiser. Meu filho se droga, meu filho não estudou, meu filho fala e escreve mal, meu filho é um encostado, meu filho tem todas as culpas. Mas quem rouba é sua filha, quem trai a irmã é Elsa.” (HMP, p. 409).

A comparação que Lila fizera entre Gennaro e Elsa fora consequência também da disputa que existia entre as duas sobre a questão da educação dos filhos. Como em todos os outros setores da existência, a maternidade também viria a ser um motivo de competição entre as amigas.

Enquanto Lila parecia enxergar o seu filho como ele realmente era, principalmente em seus defeitos, Lenu era julgada por não conseguir prever as atitudes das filhas que pareciam nutrir pela mãe uma espécie de ingratidão baseada em ressentimento. O conflito entre as irmãs era entendido pelos envolvidos como consequência do fato de Lenu não ser considerada uma boa mãe. As atitudes de Elsa correspondiam a um capricho adolescente para

afrontar Lenu, como o furto do bracelete, objeto de valor inestimável e sentimental que representava a aliança tardia com Immacolata.

Lenu, para aplacar os seus sentimentos de culpa, colocava parte da responsabilidade em Lila, como se a amiga quisesse minar a sua estabilidade, os equilíbrios de sua vida. Lenu acreditava, desse modo, que a amiga tinha amplos poderes de aliciamento e de provocar feridas, o que parecia um movimento da narradora de se eximir de suas próprias responsabilidades.

Dede, nessa época, sentia-se carente e desolada, pois acabava de perder Gennaro, a irmã e a convivência com a mãe. A relação familiar ficou desestabilizada e, dessa vez, quem abandonava era a filha e não mais a mãe. Dede inverte a lógica do abandono e ainda enfatiza que a convivência com a mãe era o pior castigo que poderia deixar para a irmã:

(...) Mas o fato é que Dede foi embora, aliás, depois daquele abandono, mostrou-se cada vez mais dura e explícita. Com Imma foi afetuosa, beijou-a cem vezes, disse: quero pelo menos uma carta por semana. Quanto a mim, deixou-se abraçar e beijar, mas sem retribuir. Cerquei-a de cuidados, fiz de tudo para atender seus desejos, não adiantou. Quando me queixei de sua frieza, disse: não há possibilidade de ter uma relação autêntica com você, as únicas coisas que importam são o trabalho e tia Lina; não há nada que não seja tragado para dentro disso, a verdadeira punição para Elsa é continuar aqui: tchau, mamãe. De positivo houve apenas que ela voltou a chamar a irmã pelo nome. (HMP, p. 418).

Elsa, depois do rompimento com Gennaro, passou a agir de modo frívolo e cortante, trocando de namorado com frequência. Lila certa vez aconselhou Lenu a observar melhor os atos de Elsa “cuide um pouco de sua filha, me disse uma noite, tente entender o que ela pretende.” (HMP, p. 428). Logo em seguida, Lila trouxe a seguinte constatação sobre o exercício da maternidade de ambas: “nós não fomos feitas para ter filhos.” (HMP, p. 428).

Gennaro, mesmo depois da partida de Elsa, que fora morar com o pai nos EUA, continuou morando com Lenu, pois desenvolveu nesses tempos afeto filial especial por ela, considerando-a uma espécie de salvadora. Por gratidão lhe prestava mil favores. Já Elsa, apesar dos embates com Lila, no final das contas admirava-a e a tinha como uma das melhores pessoas que há havia conhecido. Desse modo, assim como a ideia corrente e popular de que a grama do vizinho é mais verde, a mãe do outro parecia ser sempre melhor.

Quando as filhas passaram a morar com o pai, os conflitos entre elas cessaram, e a Lenu coube a dor de se sentir preterida e abandonada. Pietro parecia, segundo a narradora, ser o verdadeiro “ponto de acesso” ao mundo delas. Lenu refletia, então, sobre o sentido de sua existência se seria de fato a maternidade. Naquela altura interrogava-se sobre o que faria sem

as filhas. Lila explicava para Lenu que as vidas sequer deveriam ter um sentido e aconselhava a amiga a deixar também que a filha Imma morasse com o pai, assim como as irmãs fizeram. Lila demonstrava, desse modo, mais que a amiga, entender as aspirações de Imma, o que corroborava ainda para a constatação de que, de fato, Lenu não tinha um bom relacionamento com as filhas, desconhecendo seus modos de pensar e de agir, cabendo, muitas vezes a Lila, a tarefa de decifrar os sentimentos.

Uma manhã Lila me disse num tom difícil de decifrar: não faz sentido você continuar mantendo Imma aqui no bairro, mande-a para Roma, para morar com Nino, está na cara que ela gostaria de poder dizer às irmãs: fiz o mesmo que vocês. Aquelas palavras tiveram um efeito desagradável sobre mim. Como se me desse um conselho desapaixonado, ela estava sugerindo que eu também me separasse de minha terceira filha. Dava a impressão de dizer: seria melhor para Imma e seria melhor para você. Repliquei: se Imma também me deixar, minha vida não tem mais sentido. Mas ela sorriu: onde está escrito que as vidas devem ter um sentido? Então começou a diminuir todo aquele meu esforço em escrever. Dizia divertida: o sentido é aquele traço de segmentos pretos como a merda de um inseto? Convidou-me a descansar um pouco, exclamou: qual a necessidade de tanto esforço, chega. (HMP, p. 431).

Aos onze anos de idade, a filha mais nova de Lenu, Imma, estava apaixonada por política motivada por seu pai, Nino, que agora era deputado filiado ao Partido Socialista. Lenu, que já não era afeita aos socialistas, ao saber da candidatura de Nino passou a detestá-los ainda mais. Nino representava o político autêntico que fazia elogios e alianças a despeito do que mais lhe convinha em determinado momento. Se antes apoiara Lenu no passado a escrever seus romances, agora, envolto com a política, menosprezava inclusive a literatura. Em conversa com o ex-companheiro, Lenu faz duras críticas ao partido, ao que Nino respondia com sarcasmo:

As vezes em que tinha encontrado Nino lhe dirigira frases do tipo: como você se transformou, não o reconheço mais. Cheguei a dizer com algum exagero retórico: nascemos na miséria e na violência, os Solaras eram criminosos que se apropriavam de tudo, mas vocês são piores, vocês são um bando de saqueadores que fazem leis contra as pilhagens alheias. Ele me respondera alegremente: você nunca entendeu nada de política e nunca vai entender, brinque de literatura e não fale de coisas que não conhece. (HMP, p.432)

Até mesmo Imma, que aparentemente tinha um relacionamento mais ameno com Lenu, também a culpava pelo abandono de Nino e até por ele não ter sido reeleito por conta de corrupções envolvendo seu partido:

(...) você não gosta de mim, mamãe; Dede e Elsa você mandou para Pietro, já eu não posso passar nem cinco minutos com papai. Quando Nino não foi reeleito, Imma caiu no choro e murmurou entre soluços que a culpa era minha. (HMP, p.433)

Nesse meio-tempo, Lila sem muitas explicações, reacendeu o interesse por Imma e passou a manter proximidade nesse momento difícil da vida da garota, atenuando suas

angústias por conta do pai. Lila estava escrevendo sobre a inteireza de Nápoles em seus aspectos geográficos e históricos e escolheu Imma para ser uma espécie de testemunha desses seus estudos. Desse modo, ambas se distraíam de suas dores presentes recorrendo a histórias do passado de uma Nápoles cíclica. Com essa ideia de movimento, Lila imprimia em Imma a esperança de que, num desses movimentos, Nino acabaria voltando ao parlamento, o que de fato ocorreu. Para Lenu, que enxergava o mundo de forma retilínea e ordenada, a volta de Nino seria impossível, visto que deveria pagar por seus erros: “É preciso trabalhar com constância, com disciplina, passo a passo, não importa como vão as coisas à nossa volta, e prestando atenção para não errar, porque os erros se pagam.” (HMP, p. 443).

As hipóteses de Lila chegaram também a uma explicação dolorosa sobre o desaparecimento de Tina. Foi esse um dos últimos conflitos que Lila trouxe à relação complexa dessa amizade. Como se o sucesso de Lenu e posterior publicação de foto com Tina no Panorama fossem a causa do desaparecimento da menina. Para Lila, o mal abrisse caminhos em locais de onde nada se podia esperar. Comparou essa dinâmica de acontecimentos ao oposto do que ocorria na previsibilidade: “Somente nos romances ruins as pessoas sempre pensam a coisa certa, sempre dizem a coisa certa, todo efeito tem sua causa, há os simpáticos e os antipáticos, os bons e os maus, tudo no fim nos consola.” (HMP, p. 450).

Por meio de metarromance, Ferrante explica que as atitudes de Lila nem sempre podem ser coesas, pois seus pensamentos também podem ser falhos, maldosos, vítimas de si mesmos. Sua ideia de romance não pretende fechar portas, trazer um perfil linear de um personagem. Apesar de buscar incessantemente a origem das violências, maternidades, machismos, politicagens, o romance não chega a lugar nenhum. Nem a velhice ou a morte são capazes de trazer uma ideia de conclusão. O romance de formação não emancipa ninguém, não liberta, não forma, não assinala uma ideia firme a ser seguida. Nada dura ou permanece. Tudo se movimenta, mas não se sabe para onde ou se o movimento é limitado em torno de si mesmo. Não há o consolo de um ponto final.

Consoante à concepção da narradora, quem escreve deseja que algo sobreviva, dure em relação a uma pessoa, tal qual transparece a trajetória de Lenu com suas conquistas. Já em Lila, o desejo era de desaparecer, de não mais viver, porém sem a opção do suicídio. O apagar-se corresponderia mais a um projeto estético, o que contrapõe violentamente à ideia capitalista de viver cada vez mais e, conseqüentemente, deixar cada vez mais marcas da existência de uma pessoa; nesse sentido, podemos pensar na ideia do capitalismo de

vigilância²⁰, por exemplo. Os meios eletrônicos aparentemente pareciam “limpos”, mas, na verdade, eram “sujos” por marcar e deixar os rastros dos indivíduos. O direito ao esquecimento é uma busca final de Lila em sua trajetória, como um desejo de também demonstrar a desimportância dos nomes dos indivíduos que não são nada mais que “só uma fitinha em torno de um saco enchido de qualquer jeito com sangue, carne, palavras, merda e pensamentozinhos” (HMP, p. 455). Para o entendimento radical de Lila, a ideia era desatar essa fitinha, desfiá-la, jogá-la fora para depois se esquecer dela.

Nos dias atuais, sumir por vontade própria parece uma tarefa impossível, mas não para Lila, que levou a cabo sua audaciosa ideia de desaparecer. Tal atitude entrava em contradição com as dinâmicas de exibicionismo que estava tomando mais força no início dos anos 2000. A própria Elena Ferrante se inibe dessa proposta capitalista de espetáculo ao colocar-se como um nome de fantasia para criar realismo literário.

O desafiante início do século XXI trazia para a narradora uma constatação triste de que as filhas, embora fossem partes incidíveis dela mesma, eram criaturas distantes e diferentes dela, que agora pertenciam “a outros lugares e a outras línguas”. O mundo pertencia mais às filhas e, gradualmente, menos a Lenu, que agora era avó de Hamid. Enquanto ocorria o ataque às torres gêmeas em Nova York, Lenu aterrorizava-se com a possibilidade de perder suas filhas, mas elas sentiam-se seguras e atribuíam essa segurança ao convívio com o pai. Enquanto estivessem perto dele, que era um privilegiado desde nascença, estariam distantes da mãe de nascimento não privilegiado.

O fato que Lenu anunciou como desencadeante de um quadro de depressão ocorrera no Natal quando as filhas se reuniram para passar as festas em família. Foi nessa ocasião que o assunto-tabu (os livros de Lenu) foi mencionado com ironia por Elsa. Os livros, para Lenu, representavam o clima em que vivera e apontava para temas importantes como “o trabalho, os conflitos de classe, o feminismo, os marginalizados”. (HMP, p. 458). Depois de tanto engenho árduo com as palavras, Lenu teve que ouvir a filha lendo trechos escolhidos ao acaso com tom de deboche, repetindo com ironia palavras de um tempo diferente do considerado seu, em que certos vocábulos ou expressões haviam saído de moda. Aquela leitora-filha, que tinha privilégios advindos de uma mãe não privilegiada, do subúrbio de Nápoles, trazia de volta a Lenu toda a sua subalternidade esquecida.

²⁰ Ver o livro *A era do capitalismo de vigilância* (2021) de Shoshana Zuboff.

(...) Sua voz punha habilmente em relevo certos defeitos, excessos, tons demasiado exclamativos, a decrepitude de ideologias que eu defendera como verdades indiscutíveis. Detinha-se especialmente divertida no léxico, repetia duas ou três vezes palavras que há tempos tinham saído de moda e soavam insensatas. A que eu estava assistindo? A um deboche afetuoso como se fazia em Nápoles — o tom minha filha seguramente tomara dali — que, no entanto, de linha em linha, estava se tornando a demonstração do escasso valor de todos aqueles volumes alinhados ao lado de suas traduções? (HMP, p. 458).

Não só o sentimento de subalternidade reaparecia, mas também a ideia de inferioridade com relação a um suposto texto que Lila poderia estar trabalhando, o qual poderia possuir um valor gigantesco em contraposição a visão que Lenu tinha de seu próprio trabalho, considerado por ela mesma ultrapassado, de qualidade duvidosa e de ideologias já batidas. O medo era que o gênio de Lila saísse da tumba e a ameaçasse com toda a sua potência de escrita:

E se eu de fato jamais escrevi um romance memorável, e ela, justo ela, o está escrevendo ou reescrevendo há anos? E se o gênio que Lila expressara na infância com *A fada azul*, perturbando a professora Oliveiro, agora, na velhice, estiver manifestando toda sua potência? Nesse caso seu livro se tornaria — ainda que só para mim — a prova do meu fracasso e, ao lê-lo, eu compreenderia como deveria ter escrito, mas não fui capaz. Nesse ponto a teimosa autodisciplina, os estudos extenuantes, cada página ou linha que eu tinha publicado com sucesso se dissipariam assim como, no mar, a tempestade que chega se choca com a linha lilás do horizonte e recobre tudo. Minha imagem de escritora vinda de um lugar degradado, mas aportada a um êxito difusamente apreciado, teria revelado a própria inconsistência. Se atenuaria a satisfação por minhas filhas bem criadas, pela notoriedade, até por meu último amante, um professor da Politécnica oito anos mais novo que eu, um filho, duas vezes divorciado, que eu encontrava uma vez por semana em sua casa na colina. Toda minha vida se reduziria apenas a uma batalha mesquinha para mudar de classe social. (HMP, p. 459).

Essas ideias de que a sua maturidade, o seu caminho formativo, resumia-se apenas a uma “batalha mesquinha para mudar de classe social” desencadearam em Lenu uma depressão e o medo da perspectiva de uma velhice pobre e sem grandes feitos, principalmente porque seus livros vendiam cada vez menos. Além disso, havia a hipótese de que Lila estaria escrevendo um livro, o que colocaria em xeque toda a sua “identidade laboral” pelo medo de ser passada para trás pela amiga da infância. Ser Elena Greco, a amiga genial de Lila, aquela que escrevia livros, a mulher madura e consolidada que saiu de Nápoles era um *status* perseguido por toda uma vida; uma repentina virada no destino das duas aniquilaria Lenu de uma vez por todas. Talvez, por consciência disso, dentre outros motivos, Lila nunca publicou um livro.

Na Tetralogia, a velhice que atinge as mulheres deixa de ser um processo natural, como deveria se estabelecer para qualquer ser humano, e torna-se um medo constante para a narradora: “Meus livros vendiam cada vez menos. Perdi meu cargo na editora. Fiquei mais

pesada, me deformei, me senti velha e assustada com a possibilidade de uma velhice pobre e sem aura.” (HMP, p.460). A ideia de decadência associada à velhice das mulheres é veemente na obra de Ferrante, principalmente na Tetralogia por se tratar de um romance de formação, em que os corpos femininos passam por transformações da idade. A velhice feminina é posta em destaque como se esse fato fosse de exclusividade apenas das mulheres, pois não há ênfase na velhice dos personagens masculinos, muito menos de forma pejorativa.

A obra, já em seus capítulos finais, retoma o episódio da morte de Gigliola nos jardinzinhos para mostrar a ambivalência da velhice em Lila e em Lenu. Enquanto Elena lamentava as transformações pelas quais o corpo de Gigliola havia passado e o quão semelhante eram os corpos femininos na velhice, Lila não se sentia parte daquele conceito de velhice “Já Lila parecia não se importar com a velhice” (HMP, p. 461), pois gesticulava energicamente e falava mal da recém-morta, sem sentir entre ela mesma e o cadáver nenhuma sororidade, reconhecimento ou sentimento de medo diante da morte.

A sensação de decadência por conta da velhice e a angústia de, diante do cadáver da amiga, perceber que nada duraria para sempre, nem os seres e nem o sucesso dos livros, os quais imaginava que não a imortalizariam. A depressão e a impressão de que não conseguira fazer nada seu durar traziam uma reflexão sobre o quanto a existência poderia ser deplorável:

Foi a vez em que se difundiu a notícia do cadáver de Gigliola nos jardinzinhos. No momento não se sabia que ela havia morrido de infarto, e pensei que a tivessem assassinado. Seu corpo emborcado no chão era enorme. Como deve ter sofrido com aquela sua transformação, ela, que tinha sido bonita e se casara com o lindo Michele Solara. Eu ainda estou viva — pensei — e no entanto já não consigo me sentir diferente desse corpo grande e estirado sem vida neste local deplorável, desse modo deplorável. Era assim. Mesmo me cuidando obsessivamente, eu já não me reconhecia mais, tinha um passo cada vez mais incerto, toda manifestação minha já não era aquela a que me habituara havia décadas. Na juventude me sentira tão diferente de Gigliola, e agora me dava conta de que era como ela. (HMP, p. 461).

A vida de Lenu se modificou com a velhice, pois passara a trabalhar pouquíssimo, as editoras não mais pediam a sua colaboração e, agora que tinha tempo disponível, insistia para que as filhas deixassem os netos na sua casa. Para eles, Hamid e Elena, Lenu imitava voz de criança como uma forma de denego, o que a fazia se lembrar de Tina e, por conseguinte, na possibilidade de um dia Lila escrever a história da menina perdida misturada com a história de Nápoles. Mas era tudo uma fantasia de Lenu, pois Lila não tinha a intenção de fazer Tina durar por meio de um livro, assim como ela mesma não possuía a ambição de durar. O desejo de Lila era justamente o direito de apagar-se, de reduzir-se cada vez mais, eliminando qualquer possibilidade de expansão. Escrever um livro significava amarrar o próprio nome a

alguma coisa, pôr numa capa sua nudez e isso, por si só, era um projeto de suposto autoconhecimento e amor, mas Lila, segundo a narradora “não se amava, não amava nada de si” (HMP, p. 463).

Já Lenu amava Lila e queria que essa substância durasse e que ela mesma fosse o nome responsável por amarrar a história da amiga: “Eu amava Lila. Queria que ela durasse. Mas queria que fosse eu a fazê-la durar. Achava que era minha missão. Estava convicta de que ela mesma, desde menina, me atribuía essa tarefa.” (HMP, p. 463).

A ambição de Lenu em colocar a história da amiga amarrada ao livro *Uma amizade* nasceu dessa fase de depressão e de baixa autoestima diante da velhice. Mas também se originou de uma atitude pretenciosa de Lenu de superar a amiga, como uma ideia romântica de uma predestinação a ser cumprida, um legado de colocar algo adiante, oportunizar e democratizar um conhecimento que deveria agradar a todos. Como a própria narradora advertia:

Há essa presunção em quem se sente predestinado às artes, sobretudo à literatura: trabalha-se como alguém que tivesse recebido uma investidura, mas de fato ninguém jamais nos investiu de coisa nenhuma, fomos nós que demos a nós mesmos a autorização para sermos autores, mas lamentamos quando os outros dizem: essa ninharia que você fez não me interessa, aliás, me entedia, quem lhe deu o direito. Escrevi em poucos dias uma história que durante anos, desejando e temendo que Lila a estivesse escrevendo, tinha acabado por imaginar em cada detalhe. Fiz porque tudo o que vinha dela, ou que eu lhe atribuía, me dava a impressão, desde menina, de ser mais significativo e mais promissor do que aquilo que vinha de mim. (HMP, p. 464).

Em *Frantumaglia*, Ferrante afirma que escrever livros era perder amigos. E foi o que de fato ocorreu com Lenu. Lila, após a publicação do livro, não quis mais contato com Lenu “Assim precisei admitir que a nossa amizade tinha terminado” (HMP, p. 465).

Destarte, ironicamente, *Uma amizade* faz com que a amizade se perca, assim como as bonecas que ficaram por anos perdidas. Lenu julgava de forma prepotente o que tinha “acontecido na realidade” no caso do desaparecimento de Tina: “Lila tinha valorizado Imma aos olhos de Nino e, ao fazer isso, se distraía e assim perdera Tina” (HMP, p. 466). Colocar assim sumariamente e linearmente os fatos como realísticos, eximindo as fantasias de Lila sobre o sumiço de Tina provavelmente também fora o golpe mais duro para desencadear o rompimento da amizade entre as amigas.

O livro foi recebido como uma “obra-prima” da autora, devolvendo-lhe quem sabe uma suposta juventude, um renascimento, uma ideia de produtividade e reconhecimento, talvez até mesmo uma imortalidade no campo das letras. Porém, no campo íntimo, talvez o

livro tenha colocado um ponto final (ou quem sabe mais uma vírgula) na história entre as duas. Isso foi realizado por meio da linguagem que encadeava os fatos, exagerando-os, deformando-os, criando uma espécie de magia para que parecessem fascinantes aos olhos do leitor. Mas a vida verdadeira, como Lenu constatava no final do livro, tendia para a obscuridade e não para a linearidade construída por um estilo elogioso e, por isso, desonesto.

Mas depois mudei de opinião. Me convenci de que a razão de sua recusa estava em outro lugar, em meu modo de narrar o episódio das bonecas. Eu tinha exagerado artificialmente o momento em que elas desapareceram no escuro do porão, tinha potencializado o trauma da perda e, para obter efeitos comoventes, tinha usado o fato de que uma das bonecas e a menina desaparecida tinham o mesmo nome. O conjunto havia induzido programaticamente os leitores a conectar a perda infantil das filhas falsas à perda adulta da filha verdadeira. Lila deve ter achado cínico e desonesto o fato de eu ter recorrido a um momento importante de nossa infância, à sua menina, à sua dor, para comover meu público. (HMP, p.466).

A sensação de algo que não admitiria ser explicado, descrito, pesquisado e apresentado em seus contornos nítidos, realistas, atormentava Lenu. O artifício da linguagem seria o responsável por tornar uma história coesa e passível de agradar os leitores. As razões para Lenu escrever esse livro que falava da amizade entre as duas eram complexas. Em primeiro lugar, Lenu quis agradar aos leitores desacreditados, mostrando todo o seu potencial, sua experiência e sua maturidade enquanto escritora de vários livros. Em segundo lugar, Lenu gostaria também de vingar-se da amiga, trazendo a história da amizade delas como uma forma de homenagem, de fazê-la durar, contrariando a lógica interna de Lila que não tinha esse tipo de ambição. Em terceiro lugar, seria uma forma de Lenu não se mostrar mais subalterna às vontades de Lila, tornando-se de fato uma mulher madura que não aceitaria ser reduzida por uma “birra” da amiga que desejava enquadrá-la a um modelo idealizado e, por isso, inatingível:

Mas estou reunindo apenas hipóteses, precisaria me confrontar com ela, ouvir suas discordâncias, poder me explicar. Às vezes me sinto em culpa e a entendo. Às vezes a detesto por ter escolhido me excluir de sua vida tão nitidamente e justo agora, na velhice, quando precisaríamos de proximidade e solidariedade. Ela sempre agiu assim: quando eu não me dobro, ela me exclui, me pune, me estraga até o prazer de ter escrito um bom livro. Estou no limite. Esse seu jeito de encenar o próprio sumiço, além de me preocupar, me exaspera. Talvez a pequena Tina não seja o ponto, talvez não seja o ponto nem seu fantasma, que continua a obcecá-la tanto na forma da menina de quase quatro anos, a mais resistente, quanto na forma lábil da mulher que hoje, assim como Imma, teria trinta anos. O ponto, sempre e simplesmente, somos nós duas: ela, que quer que eu dê o que sua natureza e as circunstâncias a impediram de dar, e eu, que não consigo dar o que ela pretende; ela, que se irrita com minha insuficiência e por birra quer me reduzir a nada, assim como fez consigo, e eu, que escrevi meses e meses e meses para lhe dar uma forma que não perca os contornos e superá-la e acalmá-la e assim, por minha vez, me acalmar. (HMP, p. 466-467)

Assim, ao narrar um desaparecimento de uma menina, Lenu também narraria o desaparecimento de uma amizade e, conseqüentemente de uma mulher, sua melhor amiga. Assim como Lila havia sido condenada a não chorar diante do corpo de Tina, Lenu fora condenada a não mais ver o corpo da amiga, ainda que tenha tentado fazer a história das duas persistir por meio da materialização de um livro. Lila desejava morrer sem passar pela experiência de morte. Seu desejo de sumir era mais autêntico que o desejo de suicídio, isto porque o suicida morria, mas não desapareceria por completo, visto que seus vestígios, inclusive o corpo morto, ainda poderiam ser contemplados ou, pelo menos, anunciados.

Como sempre, os movimentos de Lila giravam em torno de hipóteses, de dúvidas, como se a sua existência fosse uma brincadeira de criança ou uma charada que não desejaria ser desvendada. A aparição das bonecas mostrava que, embora tivesse tentado apagar os vestígios, ainda havia deixado de recordação o mais simbólico deles. Lila não desaparecera por completo porque isso seria impossível, porém escolhera o vestígio mais apropriado para a sua retirada do plano social: as bonecas da infância.

Se Lila vivenciava o movimento da *desmarginação* no sentido existência, Lenu experimentava a *desmarginação* como primeiro e importante passo para, depois, seguir com a reconstrução das margens, fixando novos conceitos e técnicas de existência em consonância com os avanços de seu tempo. Os estudos, o feminismo, a maternidade e o trabalho com a escrita foram técnicas que utilizou para tentar criar novas formas de existir. O passado, como por exemplo a relação com a mãe, foi reconstruído e guardado na memória afetiva de uma maneira mais confortável, como a troca da lembrança do caminhar manco pelo valioso bracelete. Com a *desmarginação*, Lenu conseguiu sair de casa, fugir da figura materna, escapar da condição de dona-de-casa e abandonar provisoriamente as filhas em busca de aventuras e sucesso profissional. Com o retorno e reconstrução das margens, Lenu pôde se orientar diante das conseqüências da *desmarginação*, reatando alguns pontos, como quando fez as pazes com Immacolata, e sofrendo com os resíduos das escolhas, como o distanciamento e mau relacionamento com as filhas.

O final do livro foi permeado pela melancolia de Lenu em não ter conseguido de fato fixar a amiga em nada de concreto. Não houve uma finalização louvável ou trágica. Existiu uma ausência intencional da figura-chave de sua história e o vestígio que apareceu não trazia uma revelação definitiva ou a solução de um mistério. Lenu não havia nada a apresentar no final de sua história, não tinha uma conclusão apaziguadora da amizade entre as duas, não sossegou as letras em um fechamento ou amadurecimento. O que restou foram as velhas

bonecas da infância que remetiam a um passado que, por mais que se tentasse verbalizar, ainda poderia ter sido bem diferente do que ela imaginou. Seu realismo poderia ter sido falho no sentido de não captar ou de fantasiar os fatos relacionados à existência de Lila. Lenu vivenciava a dor de quem não tinha mais nada a dizer, depois de tanto ter tentado dizer de forma escrita, diante da obscuridade da vida.

A presença das bonecas provoca no leitor o mesmo efeito do furto da boneca na obra *A filha perdida*: inquietação e falta de sentido. Fingir o desaparecimento de duas bonecas por mais de cinquenta anos ou furtar uma boneca de uma menina, deixando-a em estado convalescente, não parecem atitudes de quem completou uma maturidade. O próprio objeto envolvido já remetia a um passado por demais distante, que deveria já ter sido ressignificado. Mas não. O realismo de Ferrante não compra a ideia da maturidade e do desenvolvimento integral como consequência dos grandes conflitos e dos variados labirintos percorridos. As experiências vividas jamais são completadas ou superadas; o passado, mesmo quando sacudido, não é jamais esvaziado e pode, inclusive, assumir novas significações para além do desejo de aprisionar tudo na escrita.

Por outro lado, se pensarmos que o desaparecimento era um desejo pessoal de Lila e que, dentro de suas atitudes ambíguas, desaparecer foi coerente a elas, podemos afirmar que a personagem se realizou. Embora aprisionada em uma narrativa escrita pela sua melhor amiga, Lila libertou-se da tarefa de existir, pelo menos dentro do contexto que ela era circunscrita. O desaparecimento ativo de Lila a coloca à frente da amiga, superando-a novamente e alcançando, de certa forma, sua própria desintegração.

9 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim como a maternidade ocupa uma das questões mais centrais para o feminismo, no caso da obra de Ferrante não poderia ser diferente. O tema é trabalhado em sua complexidade a partir de várias camadas de significação que envolvem relação com a mãe, com outras mães, com a sexualidade, com o trabalho, com o casamento, com as afetividades amorosas e com as gerações de mulheres.

A questão influencia diretamente a linguagem de Ferrante cujo acervo está na memória, na *frantumaglia* enquanto vocabulário de origem materna. As personagens, inicialmente, desejam não serem iguais às suas mães, mas acabam consumidas e engolidas pelo destino delas; depois, quando se tornam mães, aspiram ser “supermães”, como dotadas de um poder, no entanto logo percebem sua impotência, uma vez que o ser humano é complexo demais para ser moldado pelo “amor materno”; por fim, vivem a saga de serem preteridas pelo conflito de gerações, o qual elas mesmas podem se tornar vítimas ao migrarem do estatuto de filha para o de mãe. A ideia desse círculo vicioso não é uma falta de criatividade da autora, muito menos um tratado determinista positivista, visto que constitui por si só uma ênfase na perpetuação de velhos modos de existência, uma luta exaustiva da qual o feminismo ainda não encontrou saídas definitivas.

Ler Ferrante é também percorrer esse tema em sua profundidade, principalmente por meio de comparações com outras obras literárias que a precederam e que nos oferecem um caminho interpretativo para essas e outras questões. A tradição é assim reexaminada pela autora que a utiliza para acrescentar novas perspectivas de vislumbamento do feminino. O trabalho de Ferrante assemelha-se, desse modo, ao trabalho de tradutora que relê as obras do passado por meio de um olhar contemporâneo, o que explica a propagação de uma legião de leitores (as) e fãs por todo o mundo.

Não é exagero dizer que na Tetralogia a amizade feminina é levada na obra a uma complexidade jamais vista. Essa é efetivamente uma das maiores realizações de Ferrante para a literatura contemporânea. O relevo de Lila e Lenu é tão forte que, por vezes, os outros personagens ficam à margem de uma maior profundidade. E isso não é um descuido da autora, é a sua forma de levar ao máximo grau possível a visibilidade desse relacionamento com a obsessão de quem procura ensejar em sua escrita o maior *efeito de verdade*, tal como Proust o fez em seu livro *Em busca do tempo perdido*.

A linguagem de Ferrante escava uma nova forma de genealogia da maternidade iniciada desde a sua primeira obra *Um amor incômodo* e certamente não se encerra com a Tetralogia, visto que o seu material de escrita é a *frantumaglia* presente em todas as suas produções anteriores e posteriores. As personagens parecem comunicar-se entre si mesmas, ultrapassando os limites internos de um livro e escapando para outro. Essas irmãs literárias não podem ser lidas isoladamente, pois há um jogo de espelhos que reflete continuamente, como uma espiral, suas trajetórias de desencantos diante do papel que a sociedade patriarcal atribuiu a elas. Inicialmente se entendem como rivais para depois perceberem o “real estado das coisas”, descobrindo o “mistério” ou a “cadeia monstruosa”, como esboça Aleramo, que unem suas existências e dores.

Submersas em um pântano, as personagens estão mergulhadas em uma existência cujas raízes se entrelaçam com as de seus antepassados e cuja lama, quando escorrida, mostra a verdadeira pele, matéria ou *frantumaglia* que as formam. A ideia cíclica da hereditariedade é uma crítica que a autora faz às gerações que não se movem, a não ser em torno de si mesmas. Os homens herdaram a violência e a opressão de seus pais e as mulheres, a submissão e a falta de perspectivas, mesmo ainda diante de contextos considerados mais progressistas. O sufocamento, a asfixia do pântano se encontra nesse eterno ciclo que, por mais que se deseje escapar, acaba-se retornando.

No entanto, há alternativas que Ferrante aponta, principalmente com relação ao conflito mãe e filha, como: a criação de um espaço para o crescimento da criatividade feminina, a valorização da amizade entre mulheres, aceita em suas ambivalências e o aprender a amar a mãe. Nesse processo, já estruturado pelo feminismo ao longo dos tempos e exposto por Luce Irigaray, Julia Kristeva, Adriana Cavarero e Adrienne Rich, a mulher precisa se dar conta da sua genealogia no sentido de buscar novas formas de experienciar o feminino, escapando dos difíceis códigos masculinos que não preveem autonomia ou emancipação para ela.

A Tetralogia Napolitana apresenta que é preciso que as almas femininas escapem do corpo de boneca e tomem os seus próprios caminhos. Há, portanto, a necessidade de abraçar o que foge do modelo de boneca submissa: a mãe cansada, a desviante, a transgressora, a arrependida, a sedutora, a negligente e a morta. A conexão entre mãe e filha parece não acabar nunca, pois quando uma mãe morre, como no caso de Immacolata, a filha se torna a mãe, identificando-se até mesmo com a dor na perna e usando o bracelete materno como símbolo dessa aliança de dor e amor compartilhada. Somente a mãe-morta fora capaz de fazer com que

a filha aceitasse o legado materno, com sua linguagem e corporeidade, encarando de vez a matrofobia. Tanto a maternidade (mesmo quando não experienciada) quanto o corpo morto materno refletem na obra de Ferrante a sina que interliga as mulheres em suas trajetórias culturais, históricas, sociais e subjetivas.

Immacolata era a mãe que representava, inicialmente, para Lenu tudo o que ela gostaria de escapar, a classe subproletária, o dialeto, Nápoles, a perna coxa, a pobreza e a ignorância. Já a professora Oliveiro era aquela que lhe apresentara o mundo dos livros, do conhecimento formal e a possibilidade de deixar de ser plebe. Aceitando o poder simbólico masculino, Lenu esboçava resignadamente o seu caminho esperando a aprovação de Galiani, Adele, Nino, até que, já no final, libertou-se desses mentores e concentrou-se no legado materno, expresso pelo bracelete, tal como o paradigma de Irigaray de mães e filhas que articulavam sua feminilidade por meio da troca de objetos.

Outras personagens aqui analisadas, tais como Nunzia, Melina, Pinuccia, Mariarosa, Alfonso, Gigliola, Silvia, Elisa, Adele, Galiani e Ada demonstravam que, embora o imaginário de Ferrante fosse plural, havia elementos de coesão entre si, como por exemplo, a ideia de uma crise do modelo feminino herdado do patriarcado, principalmente por meio da falência do casamento e da maternidade como destinos “naturais” e reguladores da felicidade e da realização pessoal. Por meio dessas trajetórias ficcionais, a autora constrói um arcabouço de pensamentos feministas trazidos novamente à tona para uma contemporaneidade que ora milita ora renega as conquistas passadas.

O realismo de Ferrante engenha um *efeito de verdade* principalmente por revelar o irrevelável, questionar o inquestionável e entender que ainda não há uma linguagem capaz de expressar com potência máxima o feminino. Lila é a personagem que move a história, é o acontecimento, é a linguagem do desejo, sem artificios, fluida como a oralidade e sintética no máximo dos sentidos. Lenu é a narradora que tenta, sem muito sucesso, prender a amiga em uma ordem simbólica, mas que sente a frustração, tal como Proust, em sua empreitada. Já Lila, corresponde ao desejo de apagamento diante de uma sociedade do espetáculo, em que o autor precisa aparecer, dar autógrafos, posicionar-se diante das mínimas questões nas redes sociais, receber prêmios e sentir-se prestigiado em participar do cânone. Mas, como se sabe, tudo isso foi elaborado pelos homens brancos e letrados que reservam um pequeno espaço no estreito cânone para poucos eleitos. O interesse de Ferrante parece distante, tal como a postura de Lila, de um aparecimento midiático no mundo dos homens, demonstrando pouco interesse em se submeter às regras de reconhecimento de uma suposta genialidade.

No final da obra, só sobram duas bonecas mofadas e velhas para contarem a história. Lenu não sabe o que fazer com elas, como interpretar o desaparecimento e nem o repentino surgimento desses totens da infância. Desse modo, o *Bildungsroman* que Lenu estava escrevendo fracassa no sentido de não apontar, como nos romances de formação tradicionais, um fechamento, um amadurecimento ou uma perspectiva de perfectibilidade. Como Lila mesma afirma em determinado momento, não se podia confiar no que ela dizia, assim como Ferrante entende que não se pode ter certeza de que uma autobiografia é o gênero da veracidade e do verossímil. Nesse imaginário, a escrita de Ferrante desestabiliza o próprio gênero do qual se utiliza para, assim como Gertrude Stein, criar a sua “fantasia de autoficção”. Para seu engenho, Ferrante escava obras de escritores e escritoras de seu cemitério criativo para buscar o que já foi dito e o que ainda persiste mesmo depois de tanto tempo, ainda que com novas roupagens.

As análises aqui empreendidas foram no intuito de demonstrar como Ferrante constrói a sua poética da maternidade. Sabemos que outros caminhos seriam possíveis e proveitosos, pois o feminino é um terreno vasto e precisa ser redescoberto com apurado senso histórico-social, filosófico, cultural, crítico, psicológico e literário. O estudo de obras do passado em consonância com a Tetralogia é a própria metodologia que Ferrante nos oferece e nos convida a percorrer. Desse modo, estudar Ferrante é também mapear outras autoras e autores, é sair da zona de conforto, é mergulhar no terreno pantanoso da infância e do passado sob o risco de nunca mais voltar a ser a mesma. Aos moldes de Lispector, é descobrir que o líquido branco que sai da barata ou que a tinta branca de Cixous ainda estão escorrendo, *desmarginando* a percepção para gerar novas perspectivas para o feminino.

REFERÊNCIAS

- ABRÃO, Bernadette Siqueira; COSCODAI, Mirtes Ugeda (Org.). **Dicionário de mitologia**. São Paulo: Editora Best Seller, 2000.
- ALCOTT, Louisa May. **Mulherzinhas**. Tradução de Godofredo Rangel. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.
- ANNABELLE. Direção de John R. Leonetti. Roteiro de Gary Dauberman. Produção de Peter Safran e James Wan. EUA: New Line Cinema, 2014. Terror. Cor. DVD. 99 min.
- ALERAMO, Sibila. **Uma mulher**. Tradução de Marcella Mortara. Rio Comprido (RJ): Editora Marco Zero, 1984. (Coleção Ciranda do mundo).
- ANDERSEN, Hans Christian. **A pequena vendedora de fósforos**: um conto de fadas. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Expresso Zahar, 2010.
- ANDERSEN, Hans Christian. **O Soldadinho de Chumbo**: contos de Andersen. Tradução de Antonio Carlos Vilela. Ilustração de Ruth Imhoff. São Paulo, Melhoramentos, 2013.
- ATWOOD, Margaret. **O conto da aia**. Tradução de Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- BADINTER, Elizabeth. **O conflito**: a mulher e a mãe. Tradução de Vera Lucia dos Reis. São Paulo- Rio de Janeiro: Editora Record, 2011. Recurso digital. Formato ePub.
- BADINTER, Elizabeth. **Um amor conquistado**: o mito do amor materno. Tradução: Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BALZAC, Honoré de. **Ilusões Perdidas**. Tradução de Rosa Freire Aguiar. São Paulo: Penguin, 2011.
- BARCHIESI, Constanza. **Donna Ferrante's library**: resonance of the classics in the Neapolitan Novels. Faculty of the Graduate School of Arts and Sciences of Georgetown University. Tese de doutorado. Washington, 2018.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: a experiência vivida. v.2. Tradução de Sérgio Milliet. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- BENEDETTI, Laura. Il linguaggio dell'amicizia e della città: L'amica geniale di Elena Ferrante tra continuità e cambiamento. In: **Quaderni d'italianistica**, XXXIII, n. 2. (2012). p. 171-187. Disponível em: <https://jps.library.utoronto.ca/index.php/qua/article/view/19423/16129> . Acesso em 17.11.2019
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, v. 1. 8ª ed. Revista. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Tradução de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009, 2ª ed.
- BERTONI, Federico. **Realismo e literatura**: una storia possibile. Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a, 2007.

BRAGA, Fernando. **101 maneiras de xingar a mãe de alguém**. São Paulo: Editora 101 seleções, 2015.

BRONTË, Charlotte. **Jane Eyre**. Tradução de Rogério Bettoni. Porto Alegre: L&PM, 2018.

BULLARO, Grace Russo; V. LOVE, Stephanie (Org.). **The Works of Elena Ferrante: reconfiguring the margins**. Italian and Italian American Studies. New York: Palgrave Macmillan, 2016.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CABRAL, Luciana. **Literatura e maternidade em Elsa Morante**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2017.

CANDIDO, Antonio. **Notas de crítica literária: língua, pensamento e cultura**. Folha da Manhã, 25 junho de 1944. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha-100-anos/2021/10/tive-verdadeiro-choque-ao-ler-lispector-escreveu-antonio-candido-em-1944.shtml>. Acesso em: 02/02/2022.

CAVANAUGH, Jillian R.. Indexicalities of language in Ferrante's Neapolitan novels: dialect and Italian as markers of social value and difference. In: **The Works of Elena Ferrante: reconfiguring the margins**. Italian and Italian American Studies. Grace Russo Bullaro; StephanieV. Love (Org). New York: Palgrave Macmillan, 2016. p. 45-70.

CAVARERO, Adriana. **Il femminile negato: la radice greca della violenza occidentale**. 3ª ed. Rimini: Pazzini Editore, 2021.

CAVARERO, Adriana. **Tu che mi guardi, tu che mi racconti**. Milano: Feltrinelli, 2009.

CHEMELLO, Adriana. Una Bildung senza roman. Donne in divenire. In: **Il romanzo del divenire: Un Bildungsroman delle donne?** Paola Bono e Laura Fortini (Org.) Pavona: Iacobelli Edizioni, 2007. p. 12-31.

CHIGNOLA, Sandro. **Sobre o dispositivo: Foucault, Agamben e Deleuze**. Tradução de Sandra Dall Onder. Porto Alegre: Instituto Humanitas Unisinos, 2014. Cadernos IHU Ideias. Ano XII. Nº 214.v.12

CHODOROW, Nancy. **The reproduction of mothering: psychoanalysis and the sociology of gender**. Berkeley e L. A.: University of California Press, 1978.

CIXOUS, Hélène. **O riso da Medusa**. Tradução de Natália Guerellus e Raísa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

COSTA, Cristiane; HEYMANN, Gisela; ARANHA, Carla. A magia das bonecas. **Superinteressante**. 31 de jul. 1992. Atualizado em 31 out 2016. Disponível em: <https://super.abril.com.br/historia/a-magia-das-bonecas/>. Acesso em 31/05/2021.

DE ROGATIS, Tiziana. **Elena Ferrante: parole chiave**. Edizioni e/o: Roma, 2018.

DE ROGATIS, Tiziana. Metamorphosis and rebirth: greek mythology and initiation rites in Elena Ferrante's *Troubling Love*. In: **The Works of Elena Ferrante: reconfiguring the margins**. Italian and Italian American Studies. Grace Russo Bullaro; StephanieV. Love (Org.). New York: Palgrave Macmillan, 2016. P. 185-206.

DEUTSCH, Helene. **La psicologia de la mujer**. 5ª ed. Buenos Aires: Editorial Losanda, 1960.

ELIOT, George. **The Mill on the Floss**. United Kingdom: Wordsworth Editions, 1993.

ÉSTES, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem**. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

FERRANTE, Elena. **A amiga genial: infância, adolescência**. Trad. Maurício Santana Dias. Rio de Janeiro, São Paulo: Biblioteca Azul, 2015.

FERRANTE, Elena. **A filha perdida**. Tradução Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.

FERRANTE, Elena. **Frantumaglia: os caminhos de uma escritora**. Trad. Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.

FERRANTE, Elena. **Elena Ferrante on Alice Sebold's New Novel, *The almost moon***. Europa Editions, 12 /12/2007. Tradução de Ann Goldstein. Disponível em: <https://www.europaeditions.com/news/340/elena-ferrante-on-alice-sebold-s-new-novel-the-almost-moon>. Acesso em 06/03/2020.

FERRANTE, Elena. **História de quem foge e de quem fica**. Trad. Maurício Santana Dias. Rio de Janeiro, São Paulo: Biblioteca Azul, 2015.

FERRANTE, Elena. **História do novo sobrenome: juventude**. Trad. Maurício Santana Dias. Rio de Janeiro, São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

FERRANTE, Elena. **Uma noite na praia**. Tradução de Marcello Lino. Ilustração Mara Cerri. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.

FERRANTE, Elena. **I margini e il dettato**. Roma: Edizioni e/o, 2021.

FERRANTE, Elena. SACOMAN, Ana Carolina; BRASIL, Ubiratan. **Escrever é como girar a faca na ferida, revela Elena Ferrante**. O ESTADO DE SÃO PAULO, 30 de agosto de 2020. Disponível em: https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,escrever-e-como-girar-a-faca-na-ferida-revela-elena-ferrante,70003417132?utm_source=estadao%3Aapp&utm_medium=home%3Atela-inicial. Acesso em: 15/06/2021.

FERRARA, Enrica Maria. Performative realism and post-humanism in The days of abandonment. *In: The Works of Elena Ferrante: reconfiguring the margins*. Italian and Italian American Studies. Grace Russo Bullaro; StephanieV. Love (Org.). New York: Palgrave Macmillan, 2016. p. 129-158.

FINDERS keepers. Direção de Alexander Yellen. Roteiro de Peter Sullivan. EUA: HYBRID LLC, 2014. Suspense. Cor. DVD. 84 min.

FORTINI, Laura. Diventare donne, diventare scrittrici nel primo Novecento italiano. *In: Il romanzo del divenire: Un Bildungsroman delle donne?* Paola Bono e Laura Fortini (Org.) Pavona: Iacobelli Edizioni, 2007. p. 32- 57.

FOUCAULT, Michel. **A história da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão; tradução de Raquel Ramallete**. 27ª ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Tradução do alemão de Renato Zwick. Revisão técnica e prefácio de Tania Rivera. Porto Alegre, RS: L&PM, 2019.

FREUD, Sigmund. **Escritores criativos e devaneio**. Tradução J. Salomão. Edição Standard das obras completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. O inquietante. *In: Obras Completas*. História de uma Neurose Infantil (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Tradução Paulo César de Souza. v.14 São Paulo: Companhia das letras, 2010. (Arquivo digital).

FREUD, Sigmund. **O infamiliar**. (Seguido de O Homem da Areia). Tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares (Freud), e Romero Freitas (Hoffmann). Edição bilíngue. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. (Coleção Obras Incompletas de Sigmund Freud).

FRIEDAN, Betty. **A mística feminina**. Tradução de Carla Bitelli e Flávia Yacubian. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 2020.

GALLIPPI, Franco. Elena Ferrant’s My brilliant friend: in search of parthenope and the “founding” of a new city. *In: The Works of Elena Ferrante: reconfiguring the margins*. Italian and Italian American Studies. Grace Russo Bullaro; StephanieV. Love (Org.) . New York: Palgrave Macmillan, 2016. p.101-128

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade**: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. Tradução Magna Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

GUBAR, Susan. A “página em branco” e questões acerca da criatividade feminina. *In: Género, identidade e desejo: antologia crítica do feminismo contemporâneo*. Tradução de Francesca Rayner. Ana Gabriela de Macedo (Org.) Lisboa: Livros Cotovia, 2002. p.97-124.

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus Wilhelm. O Homem da Areia. *In: O infamiliar*. Tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares (Freud), e Romero Freitas (Hoffmann). Edição bilíngue. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. (Coleção Obras Incompletas de Sigmund Freud).

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Introdução: feminismo em tempos pós-modernos. *In: Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Heloísa Buarque de Hollanda (Org.) Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 7-22.

IBSEN, Henrik. **Casa de bonecas**. Tradução de Karl Erik Schollhammer e Aderbarl Freire Filho. Disponível em: <https://cultura.ma.gov.br/wp-content/uploads/2019/11/CASA-DE-BONECAS-HENRIK-IBSEN.pdf>. Acesso em 21.03.2021

ILLOUZ, Eva. **O amor nos tempos do capitalismo**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

IRIGARAY, Luce. **Este sexo que não é só um sexo**: sexualidade e *status* social da mulher. Tradução de Cecília Prada. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2017.

JAMESON, Fredric. **O inconsciente político**: a narrativa como ato socialmente simbólico. Tradução de Valter Lelis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

KINCAID, Jamaica. **Autobiografia de minha mãe**. Tradução de Débora Landsberg. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020.

KRISTEVA, Julia. **Powers of horror**: an essay on abjection. Translated by Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.

LACAN, Jacques. **Os complexos familiares na formação do indivíduo**: ensaio de análise de uma função em psicologia. Tradução de Marco Antonio Coutinho Jorge e Potiguara Mendes da Silveira Júnior. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

LAQUEUR, Thomas. **Inventando o sexo**: corpo e gênero dos gregos a Freud. Tradução de Vera Whately. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado**: história da opressão das mulheres pelos homens. Tradução de Luiza Sellera. São Paulo: Cultrix, 2019. *E-book*.

LERNER, Gerda. **The creation of feminist consciousness**: From the Middle Ages to Eighteen-seventy. New York: Oxford University Press, 1993.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 2019. (Edição digital)

LOVE, STEPHANIE V. An educated identity: the school as a modernista chronotope in Ferrante's Neapolitan Novels. In: **The Works of Elena Ferrante**: reconfiguring the margins. Italian and Italian American Studies. Grace Russo Bullaro; StephanieV. Love (Org.). New York: Palgrave Macmillan, 2016. p. 71-98.

MAAS, Wilma Patricia. O estabelecimento do conceito. In: **O cânone mínimo. O Bildungsroman na história da literatura**. São Paulo: Editora UNESP, 2000, p. 19-40.

MACCIOCCHI, Maria Antonietta. Prefácio. In: **Uma mulher**. Sibila Aleramo. Tradução de Marcella Mortara. Coleção Ciranda do mundo. Rio Comprido (RJ): Editora Marco Zero, 1984.p. 5-13.

MAKSIMOWICZ, Christine. Maternal failure and its bequest: toxic attachment in the Neapolitan Novels. In: **The Works of Elena Ferrante**: reconfiguring the margins. Italian and Italian American Studies. Grace Russo Bullaro; StephanieV. Love (Org.). New York: Palgrave Macmillan, 2016. p. 207-236

MANDOLINI, Nicoletta. Telling the abuse: a feminist-psychoanalytic reading of gender violence, repressed memory, and female subjectivity in Elena Ferrante's *Troubling Love*. In: **The Works of Elena Ferrante**: reconfiguring the margins. Italian and Italian American Studies. Grace Russo Bullaro; StephanieV. Love (Org.). New York: Palgrave Macmillan, 2016, p. 271-292.

MAUSHART, Susan. **A máscara da maternidade**: por que fingimos que ser mãe não muda nada? Tradução de Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo: Melhoramentos, 2006.

MILKOVA, Stiliana. Elena Ferrante's Visual Poetics: Ekphrasis in *Troubling Love*, *My Brilliant Friend*, and *The Story of a New Name*. In: **The Works of Elena Ferrante**: reconfiguring the margins. Italian and Italian American Studies Orgs.: Grace Russo Bullaro; StephanieV. Love. New York: Palgrave Macmillan, 2016. p. 159-182.

MILKOVA, Stiliana. **Elena Ferrante as World Literature**. New York: Bloomsbury Academic, 2021.

MCDONALD, Susan Peck. Jane Austen and the tradition of the absent mother. *In: The lost tradition: mothers and daughters in literature.* Cathy N. Davidson e E. M. Broner (eds.) New York: Frederick Ungar, 1980. p. 58-69.

MEAD, Margaret. Introduction. *In: American Women: the changing image.* 3ª ed. Boston: Beacon Press, 1963.

MOMIGLIANO, Anna. **O efeito Ferrante:** na Itália escritoras estão em ascensão. Tradução de Teresinha Martino. Terra Networks Brasil S.A., 13 dez. de 2019. Disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/o-efeito-ferrante-na-italia-escritoras-estao-em-ascensao>. Acesso em 21 dez. de 2020.

MORANTE, Elsa. **A história.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 1981.

MORANTE, Elsa. **A ilha de Arturo.** Apresentação e tradução de Loredana de Stauber Caprara. Ilustrações de Paula Cristina Lapolla. Revisão da tradução de Regina Célia Silva. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2003. (Letras Italianas).

MORANTE, Elsa. O xaile andaluz. *In: O xaile andaluz.* Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'água, 2021. p. 113-156.

MORETTI, Franco. **O romance de formação.** Tradução de Natasha Belfort Palmeira. São Paulo: Todavia, 2020.

NERI, Regina. **A psicanálise e o feminino:** um horizonte da modernidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. (Sujeito e história).

NIOLA, Marino. **Nel santuario della madonna “gayfriendly”.** La Repubblica – R2 - Cultura. Publicado em 17/08/2017. Disponível em: <https://www.marinoniola.it/2017/08/15/nel-santuario-della-madonna-gayfriendly-la-repubblica-r2-cultura/>. Acesso em 02/11/2021.

PERRAULT, Charles. **O Barba Azul.** Tradução de Claudio Giordano. Ilustrações e ornamentações de Joseph E. Southall. São Paulo: Sesi, 2017.

PINHEIRO, Iara. **O que escapa à margem:** quatro cenas de desmarginação e o esforço humano da forma na Tetralogia *A amiga genial*, de Elena Ferrante. Revista Garrafa. v. 16, n. 45. jul-set 2018. ISSN 18092586. p. 174-189.

PORCELLI, Stefania. **Narrating intensity:** history and emotions in Elsa morante, Goliarda Sapienza and Elena Ferrante. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). The City University of New York. New York, 2020. 352 p.

PROUST, Marcel. A fugitiva. *In: Em busca do tempo perdido.* v.3. Tradução de Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. p. 317-525.

PROUST, Marcel. À sombra das moças em flor. *In: Em busca do tempo perdido.* v. 1. Tradução de Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002b. p. 335-716.

PROUST, Marcel. O caminho de Guermantes *In: Em busca do tempo perdido.* v. 2. Tradução de Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002c. p. 11-496

PROUST, Marcel. No caminho de Swann. *In: Em busca do tempo perdido.* v. 1. Tradução de Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002d. p.6-334

PROUST, Marcel. Sodoma e Gomorra. *In: Em busca do tempo perdido.* v. 2. Tradução de Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002e. p. 497-925.

PINTO, Cristina Ferreira. **O bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros**. São Paulo: Perspectiva, 1990. Coleção Debates.

PINTO, Isabella. **Elena Ferrante: poetiche e politiche della soggettività**. Milano: Mimesis Edizioni, 2020. (Collana DeGenere). E-book.

RICH, Adrienne. Notas para uma política da localização (1984), Adrienne Rich. In: **Género, identidade e desejo: antologia crítica do feminismo contemporâneo**. Tradução de Maria José da Silva Gomes. Ana Gabriela de Macedo (Org.) Lisboa: Livros Cotovia, 2002. p.15-35.

RICH, Adrienne. **Of woman born: matherhood as experience and institution**. New York-London: W. W. Norton & Company, 1995.

SCARINCI, Viviana. **Elena Ferrante**. Milano: Doppiozero, 2014.

SCACCHI, Anna (Org.). Introduzione. In: **Lo specchio materno: madri e figlie tra biografia e letteratura**. Organização de Anna Scacchi. Roma: Luca Sossella Editore, 2005. p.7-22.

SECCHES, Fabiane. **Elena Ferrante: uma longa experiência de ausência**. Ilustrações de Talita Hoffmann. São Paulo: Claraboia, 2020.

SEBOLD, Alice. **Quase noite**. Tradução de Julia Romeu. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

SGORLON, Carlo. **Invito alla lettura di Elsa Morante**. Milano: Ugo Mursia Editore, 2012.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no deserto. In: **Género, identidade e desejo: antologia crítica do feminismo contemporâneo**. Tradução de Maria José da Silva Gomes. Ana Gabriela de Macedo (Org.) Lisboa: Livros Cotovia, 2002. p.37-74.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. Tradução de Deise Amaral. In: **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.

SIMONETTI, Gianluigi. **La letteratura circostante: narrativa e poesia nell'Italia contemporanea**. Bologna: Società editrice il Mulino, 2018.

SILVA, EMÍLIA R.S; BRUNELLO, Yuri. **Sublugares políticos da desmarginação do feminino em História de quem foge e de quem fica, de Elena Ferrante**. Revista Olho d'água, São José do Rio Preto, v. 1, n. 1: p. 209-223, Jan.–Jun./2019. ISSN: 2177-3807. Disponível em:

<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/search/titles?searchPage=18>. Acesso em:02/02/2022.

STARNONE, Domenico. **Laços**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Todavia, 2017.

STEIN, Gertrude. **A autobiografia de Alice B. Toklas**. Tradução de Milton Persson. Porto Alegre: LP&M, 2019.

THE LADY cleaning. Direção de Jon Knautz. Roteiro de Alexis Kendra e Jon Knautz. EUA: RLJE Filmes & Jinga Films, 2018. Terror/horror. Cor. DVD. 90 min.

WHITNEY, Sarah. **Uneasy Lie the Bones: Alice Sebold's Postfeminist Gothic**. Estudos de Tulsa em Literatura Feminina. v. 29, n. 2, p. 351-373.

WEHLING-GIORGI, Katrin. **Rethinking constructs of maternity in the novels of Elena Ferrante and Alice Sebold**. Women: a cultural review. United Kingdom: Durham University,

2019. 30 (1). p.66-83 . Disponível em: <https://doi.org/10.1080/09574042.2018.1478541>. Acesso em: 03/06/2022.

WEHLING-GIORGI, Katrin. **Playing with the maternal body**: violence, mutilation, and the emergence of the female subject in Ferrante's novels. Califórnia: Escholarship- University of California. California Italian Studies, v. 7 (1), 2017. p.1-16. Disponível em: <https://doi.org/10.5070/C371030650> . Acesso em: 23/07/2022.

WOOD, James. **Women on the verge**. New Yorker, Nova York, 21 jan. 2013. Disponível em <https://www.newyorker.com/magazine/2013/01/21/women-on-the-verge>. Acesso em 19 de abril de 2020.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução de Bia Nunes de Sousa e Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

ZARZAR, Victor Xavier Zarour. **An alternative geometry**: *L'amica geniale* and the *Bildungsroman*. Padova: Modern Language Review, v. 116 (3), jul. 2021. p. 445-461. Project Muse.