

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP
REPOSITÓRIO DA PRODUÇÃO CIENTÍFICA E INTELLECTUAL DA UNICAMP

Versão do arquivo anexado / Version of attached file:

Versão do Editor / Published Version

Mais informações no site da editora / Further information on publisher's website:

<https://periodicos.ufs.br/Travessias/article/view/12688>

DOI: 10.51951/ti.v9i19

Direitos autorais / Publisher's copyright statement:

©2019 by Universidade Federal de Sergipe/Departamento de Letras Vernáculas. All rights reserved.

DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO

Cidade Universitária Zeferino Vaz Barão Geraldo

CEP 13083-970 – Campinas SP

Fone: (19) 3521-6493

<http://www.repositorio.unicamp.br>

A PERFORMATIVIDADE FEMININA NO ROMANCE *DIAS DE ABANDONO*, DE ELENA FERRANTE

THE FEMININE PERFORMATIVITY IN THE NOVEL *THE DAYS OF ABANDONMENT*, BY ELENA FERRANTE

Regina Farias de QUEIROZ¹

RESUMO: O presente trabalho tem como finalidade fazer uma leitura crítica da obra *Dias de abandono*, da escritora italiana que usa o pseudônimo de Elena Ferrante. Este trabalho se guia pelos estudos culturais, de gênero e memorialísticos, e busca propor, a partir da narrativa de Ferrante, uma interpretação do feminino, demarcada pelo lugar social e pelas memórias que o delimitam. Apesar de a obra não ser considerada um clássico da literatura mundial, não deixa de evocar questões pungentes sobre o lugar da mulher na sociedade patriarcal italiana. É contra as próprias memórias, que a tornaram mulher obediente e à sombra do marido, que a personagem principal do livro luta e se transforma.

PALAVRAS-CHAVE: Feminino. Literatura comparada. Estudos memorialísticos.

ABSTRACT: This work aims to propose a critical reading of the work *The Days of Abandonment*, by the Italian novelist who uses the pseudonym Elena Ferrante. This work is guided by Cultural, Gender and Memorial Studies, and seeks to propose, from the narrative of Ferrante, an interpretation of the feminine, framed by the social place and the memories that delimit it. Although the book is not considered a classic of world literature, it evokes poignant questions about the place of the woman in Italian patriarchal society. It is against her own memories, that turned she into an obedient woman and under the shadow of her husband, that the main character of the book struggles and transforms herself.

KEYWORDS: Feminine. Comparative Literature. Memorial Studies.

Considerações iniciais

Como se sabe, a literatura de massa ainda não possui tanto prestígio e fortuna crítica quanto a literatura canônica (SODRÉ, 1985). Esse desprestígio confere à literatura de massa um lugar de apagamento, o que se constata, por exemplo, por meio da escassez de pesquisas que têm como objeto de estudo os best-sellers italianos publicados após os anos 2000. O fortalecimento dos Estudos Culturais nas últimas décadas possibilitou a leitura crítica de várias dessas literaturas de massa até então (não) interpretadas dentro do engessamento acadêmico e da rigidez metodológica conferidos aos textos ditos cultos. Nessa perspectiva, a Literatura Comparada faz uso dos Estudos Culturais

1. Professora de Língua italiana e Produção textual no curso de Música da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), Manaus, Amazonas, Brasil. Email: rqueiroz@uea.edu.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2177-7751>.

para direcionar novas interpretações, à medida que o leitor aplica às representações literárias sentidos de identidade e pertencimento. Ao mesmo tempo, novas práticas de leitura abordam os elementos estéticos do texto como elementos ideológicos, dando margem a análises sociais focadas em questões de raça, gênero, nacionalidade, dentre outras.

Um exemplo contemporâneo desse fenômeno é a escritora Elena Ferrante² que, depois de ser “apresentada” ao grande público norte-americano pelo jornalista James Wood, através da revista *The New Yorker* em 2013³, ganhou notoriedade mundial. A autora já era conhecida na Itália desde 1992, quando publicou seu primeiro livro *L'amore molesto* (no Brasil traduzido como *Um amor incômodo*), que posteriormente teve adaptação homônima para o cinema italiano. Seu segundo livro, *I giorni dell'abbandono* (2002, no Brasil *Dias de abandono*), também ficou famoso na Itália e também ganhou adaptação cinematográfica. Ambos os filmes exibidos, respectivamente, nos festivais de Cannes e Veneza, contribuíram ainda mais para aumentar a fama da escritora em seu país. Contudo, foi somente em 2011, quando lançou *L'amica geniale* (*A amiga genial*) e teve a obra traduzida para o inglês, que a autora alcançou renome mundial. Esse livro deu origem a uma tetralogia, também conhecida como “Série Napolitana”. A ele se sucederam os títulos: *História do Novo Sobrenome* (2012), *História de Quem Vai e de Quem Fica* (2013) e *História da Menina Perdida* (2014). O mercado editorial norte-americano recebeu tão bem os livros de Ferrante que houve até um termo para nomear esse fenômeno: *Ferrante fever*⁴. E foi justamente a recepção norte-americana que possibilitou o sucesso da autora em outros países como o Brasil, onde os livros de Elena Ferrante circularam por meses, durante o ano de 2016, na lista dos mais vendidos, segundo o site da revista *Veja*⁵.

Nesse contexto, é interessante estabelecer uma distinção entre o *romanzo rosa*⁶ italiano e a literatura de Ferrante. Embora ambos sejam considerados fenômenos da literatura de massa e abordem questões femininas, há uma nítida diferença na representação da mulher em cada um dos gêneros. Enquanto o *romanzo rosa* tem por base uma escrita simples e com vistas a um entretenimento fácil, explorando essencialmente emoções ligadas à tradicional relação entre um homem e uma mulher, a literatura de

2. Na verdade esse é um pseudônimo, não se sabendo quem é a verdadeira pessoa que escreve os romances.

3. Artigo “Women on the Verge: The fiction of Elena Ferrante”. Disponível em <https://www.newyorker.com/magazine/2013/01/21/women-on-the-verge>. Acesso em 20/06/2018.

4. Inclusive outros livros e artigos foram publicados buscando explicar ou explorar o fenômeno, como, por exemplo, o livro *Ferrante Fever: A Tour of Naples Inspired by Elena Ferrante's Neapolitan Novels*, de Danielle Oteri.

5. Disponível em <https://veja.abril.com.br/livros-mais-vendidos/ficcao/>. Acesso em 20/06/2018. Esse site publica semanalmente a lista dos livros mais lidos no país.

6. De acordo com a *Enciclopedia Treccani*: “Gênero literário formado por romances e contos sentimentais” (Tradução minha). No original: “Genere letterario formato da romanzi e racconti sentimentali”. Disponível em http://www.treccani.it/enciclopedia/letteratura-rosa_%28Lessico-del-XXI-Secolo%29/. Acesso em 19/07/2019.

Ferrante apresenta um estilo de escrita mais complexo na qual predomina certa profundidade e questionamentos acerca do paradigma do patriarcado e da performatividade feminina, o que rompe totalmente com a ideia de um romance apenas para fins de consumo rápido. A literatura de Ferrante, ao contrário do *romanzo rosa*, não é nada despreziosa e faz aflorar outros tipos de sentimentos em quem lê.

Neste trabalho, refletirei sobre autoria feminina e representação do feminino na literatura de massa, usando o livro *Dias de abandono* acima mencionado como objeto de estudo. Para isso, discuto, primeiramente, sobre memórias e performatividade de gênero; em seguida, detenho-me na análise de algumas passagens da obra.

Estudos de memória e de performatividade

As atividades de memória são construções ligadas a contextos históricos. Os povos ágrafos não possuíam documentos e, por isso, os seus registros se baseavam na memória da coletividade. Segundo Jean-Pierre Vernant (2009), os gregos antigos consideravam a memória algo sagrado, de sorte que os poetas cantores, conhecidos como *aedos*, transmissores de histórias e narrativas populares por meio de suas canções, eram muito respeitados. Eles tinham a capacidade extraordinária de memorizar dezenas de milhares de versos e eram inclusive considerados adivinhos. Já no Século VII a.C., a Grécia passou pela difusão da escrita e começou-se a registrar em papiros as suas leis e todo tipo de conhecimento das mais variadas áreas. Com isso, a memória perdeu seu caráter divino.

Contudo, a discussão sobre o papel do historiador continua: enquanto alguns defendem que a posição do historiador deve ser a de contar histórias, outros acreditam que o seu papel deve ser o de considerar as estruturas mais do que os acontecimentos. Na visão de Peter Burke (1992, p. 328):

A história escrita deveria ser uma narrativa dos acontecimentos [...] Se a história popular permanecesse fiel à tradição da narrativa, a história acadêmica tornar-se-ia cada vez mais preocupada com os problemas e com as estruturas.

A história da memória, para Vernant (2009), segue duas orientações: a primeira delas é a necessidade imediata e individual que o ser humano tem de investigar o próprio passado; a segunda, por sua vez, consiste na memória coletiva, social, ou seja, a memória registrada pelos historiadores. Sobre a investigação individual do próprio passado, ele declara (Ibidem, p. 145-146):

Confissões, memórias, autobiografias, diários íntimos, certos aspectos do **romance moderno** testemunham o lugar que ocupa, para cada pessoa, o esfor-

ço da reconstrução do passado individual e da colocação em perspectiva de sua identidade na consciência. (grifo meu).

Ainda sobre as investigações da memória, Ecléa Bosi (2003, p.16) declara: “do vínculo com o passado se extrai a força para formação de identidade”. Assim, é por meio das ressignificações dadas às nossas memórias que podemos dar novos rumos às nossas trajetórias. Para a autora, a história faz menção apenas a documentos oficiais, mas são os relatos pessoais de cada indivíduo que fazem emergir as paixões por trás dos episódios históricos. A literatura, por exemplo, é capaz de trazer à tona personagens que a história sempre desprezou⁷.

A ideia de feminilidade que praticamente perpassou todas as relações humanas desde tempos imemoriais sempre separou de modo muito distinto homens e mulheres, ambos sendo definidos no momento de seu nascimento (atualmente até antes disso, graças ao ultrassom), quando se identificava o sexo biológico da criança. Assim, se nascesse com pênis, a criança seria criada como um homem e assumiria todas as prerrogativas socioculturais dessa criação. Igualmente, se a criança nascesse com uma vagina, seu destino seria tornar-se mulher, assumindo todas as funções desse “cargo”, e tais funções quase sempre de menor valor em relação às do homem.

A famosíssima frase de Simone de Beauvoir, “ninguém nasce mulher, torna-se mulher”, transformada em chavão na atualidade, mas nem por isso menos verdadeira, suscitou nas últimas décadas inúmeras reflexões a respeito do binarismo homem/mulher, havendo inclusive a criação dos primeiros movimentos feministas. Mas a ideia de Beauvoir ainda mantinha outro binarismo difícil de desfazer: sexo/gênero. Judith Butler (2003) se encarregou de pensar esse binarismo, refletindo sobre ideias-tabus como a sexualidade, o gênero e o desejo nos seres humanos. Butler pensou essas ideias enquanto atos performativos tão naturalizados que seriam difíceis de serem questionados.

Nesse enquadramento, e voltando para a literatura, a mulher, enquanto ser construído em oposição ao construto homem, sempre sofreu historicamente processos de silenciamento e apagamento, inclusive nas artes e na literatura canônica, se pensarmos que os romances femininos seguiam sempre a mesma linha de escrita, na qual as mulheres eram caracterizadas sempre da mesma forma. As personagens femininas eram habitualmente representadas na literatura como criaturas frágeis, românticas e virtuosas, à espera de um casamento perfeito. Sobre esses apagamentos, Michelle Perrot (2007) comenta que ao longo da história as mulheres precisaram sufocar a sua arte, pois não era permitido à mulher criar, o que se reflete nas atividades artísticas, que foram por muito tempo predominantemente masculinas. Sobre a autoria feminina na

7. É a própria História, travestida de literatura, pode fazer isso, como é o caso do livro *O queijo e os vermes*, de Carlo Ginzburg.

literatura, a autora (Ibidem, p. 97) cita: “Escrever, para as mulheres, não foi uma tarefa fácil. Sua escritura ficava restrita ao domínio privado, à correspondência familiar ou à contabilidade de uma pequena empresa.”

A representação da mulher na literatura foi resgatada com os estudos culturais e outras ideias desconstrutoras como as de Butler, e isso foi importante para quebrar discursos historicamente constituídos e enunciar novos. Esse transcurso se caracteriza, na visão de Homi Babha (2003), como uma tradução devido à diversidade que a cultura representa. Sendo a cultura diversa, não porque existem muitas manifestações, mas porque é instável, as teorias da linguagem não comportariam os discursos e as revelações de seus enunciadores, pois a enunciação amplia os espaços do saber, de modo que qualquer coisa pode ser lida como um texto e, nesse sentido, a alteridade tem um papel fundamental no jogo imaginativo. Ou seja, dentro da própria cultura estariam as origens para se pensar o papel da mulher de forma diferente na literatura, seja como criadora, seja como personagem.

As manifestações culturais ligadas ao universo feminino exigem também uma reflexão histórica sobre o gênero. Sendo assim, Perrot (2007) tenta em sua obra sanar a escassez de fontes históricas sobre a mulher e busca dar a ela visibilidade, refletindo sobre a “autodestruição da memória feminina”. Na sua obra, a autora comenta sobre a dificuldade de reconstruir linhagens femininas devido ao fato de as mulheres em alguns países perderem o seu sobrenome com o casamento. Antigamente, nos casamentos célebres, muitas vezes somente o marido era visto, de modo que os arquivos femininos ficavam negligenciados.

Como dito anteriormente, neste texto eu analiso um romance contemporâneo italiano, fazendo emergir dele as memórias individuais de uma personagem feminina, e buscando mostrar como essas memórias individuais, de certa forma, evocam interpretações mais profundas sobre uma coletividade feminina bem definida no tempo e no espaço, neste caso, a sociedade da região de Nápoles, na Itália dos anos da infância da personagem Olga.

Análise da obra

O objeto de estudo deste trabalho foi publicado no Brasil em 2016 pela Biblioteca Azul, sob o título *Dias de abandono* com a tradução para o português de Francesca Cricelli. A obra narra as memórias da personagem Olga, uma mulher napolitana de 38 anos que, depois de quinze anos de casamento, é abandonada pelo marido. Com o susto da separação, a narradora-personagem revisita as memórias da sua infância e da sua terra natal, a fim de reconstruir a sua identidade perdida. Ela volta no tempo, em uma tarde de abril, para narrar suas experiências de um casamento falido e per-

meia a trama do romance com inúmeras marcas de *flashback*, de modo a reconstruir, junto com o leitor, a trajetória de seu casamento e por quais turbulências ele passou para assim identificar no seu passado onde exatamente ela havia “errado” para ter sido abandonada. E é no meio de tantos conflitos interiores com os discursos hegemônicos em que foi criada que Olga começa a questionar a sua performatividade feminina.

“Uma tarde de abril, logo após o almoço, meu marido me comunicou que queria me deixar” (p.5). Com essas palavras, Olga, a narradora- personagem, inicia a narrativa de Ferrante, lembrando o momento exato em que foi abandonada por Mário. Ela tenta a todo custo achar uma explicação para esse fato e recorre às suas lembranças. A primeira delas é a lembrança de uma crise que tiveram no início do casamento:

[...] o tempo e os fatos voltaram à minha memória de tanto me mexer na cama. Muitos anos antes, quando estávamos juntos havia apenas seis meses, ele me disse, logo depois de um beijo, que preferia nunca mais me ver (p.6).

Depois de algumas lembranças iniciais, ela conclui: “Foram esses os **poucos e irrelevantes acidentes** em nossa vida sentimental, e aquela noite os examinei em cada detalhe” (p.9, grifo meu). A princípio, Olga tende a crer que mais uma vez o seu marido estava confuso e precisava de um tempo e que isso era normal em um casamento, no qual o homem tinha as maiores responsabilidades e decidia tudo pelo casal. Ela realmente havia se acostumado a viver à sombra do marido. Embora Olga tenha saído de Nápoles para viver com o marido em Turim, região desenvolvida e industrializada no Norte da Itália, as suas raízes napolitanas, baseadas em uma forte moral ideológica, seguem com ela durante o casamento, como observa-se no trecho a seguir:

Até que, depois do casamento, pedi as contas e comecei a seguir Mario pelo mundo para os cantos onde era levado pelo seu trabalho de engenheiro. Lugares novos, vida nova. Também para manter sob controle cada angústia das mudanças, me acostumei definitivamente a esperar com paciência que cada emoção implodisse e tomasse o rumo da voz pacata, guardada na garganta para não dar vexame (p.8).

Nesse trecho, percebe-se claramente a anulação de Olga por conta do matrimônio. Ela segue os protocolos de uma sociedade patriarcal, performando o papel da esposa ideal e totalmente dependente do marido, “economicamente, na gestão dos bens (em função do contrato de casamento e na comunidade), na escolha do domicílio e com relação a todas as grandes decisões da vida familiar, inclusive quanto à educação e ao casamento dos filhos.” (PERRROT, 2007, p.49).

O sentimento de abandono atormenta Olga a ponto de ela revirar o seu passado e trazer à tona a figura de uma mulher abandonada que conheceu na sua cidade natal

quando tinha apenas oito anos. A memória daquela mulher lhe aparecia várias vezes como um fantasma, de modo que Olga demonstrava medo de se tornar igual a ela. A memória perturbadora daquela mulher surge quase como um personagem estranho durante a trama. Sobre essa memória indesejada, Olga relembra:

Minha mãe falava sobre isso com as funcionárias, cortavam, costuravam e falavam, falavam, costuravam e cortavam, enquanto eu brincava sob a mesa com os alfinetes, o gesso, e repetia para mim mesma o que eu ouvia, eram palavras entre a aflição contida e a ameaça, quando você não sabe segurar um homem perde tudo, relatos femininos de fins de caso, o que acontece quando, plena de amor, você não é mais amada, é deixada sem nada. A mulher perdeu tudo, até o nome (talvez se chamasse Emilia), se tornou para todos a “pobre coitada”, começamos a falar dela chamando-a desse jeito. (p.12).

Esse trecho é, a meu ver, um dos mais significativos do livro, em que o fantasma de uma memória de infância parece materializar-se no abandono de Olga. Ela definitivamente tinha medo de se tornar igual àquela “pobre coitada” de quem se lembraria constantemente a partir dessa passagem.

É evidente que a memória para alguns é como uma boa saudade, enquanto para outros é um tormento. Assim, o esquecimento pode ser tão importante quanto à lembrança. Paul Ricoeur (2007) esclarece em seu texto que para a neurociência, o esquecimento diz respeito às disfunções e distorções da memória e se constitui ainda em um apagamento irremediável análogo ao envelhecimento e à morte. Nesse sentido, o esquecimento visto como modo de apagamento de rastros é caracterizado como ameaça. Nas palavras do autor (Ibidem, p. 45), “o esquecimento é deplorado da mesma forma que o envelhecimento ou a morte: é uma das faces do inelutável, do irremediável.” No caso de Olga, porém, o esquecimento dessa memória teria sido uma boa saída para o estado deplorável em que aquela memória da “pobre coitada” a jogava.

As lembranças de infância e adolescência de Olga se mostram cada vez mais perturbadoras para ela. Em uma das passagens do livro, ela conta sobre quando disse à sua professora de francês que queria ser escritora. Esta, por sua vez, impôs-lhe uma leitura feminina que na concepção da Olga adolescente era como livros de mulheres burras e abandonadas. Ela relembra:

Eu queria ser diferente, queria escrever histórias de mulheres com muitos recursos, mulheres com palavras indestrutíveis, não um manual da esposa abandonada com o amor perdido como o primeiro pensamento da lista. Eu era jovem, tinha minhas pretensões. Eu não gostava da página muito fechada, como uma persiana abaixada. Eu gostava da luz, gostava do ar entre as ripas. Eu queria escrever histórias cheias de correntes de ar, raios filtrados pelos quais dança o pó. E depois eu amava a escrita de quem te faz olhar para

baixo de cada linha deixando sentir a vertigem da profundidade, a escuridão do inferno. Eu disse isso sem ar, de uma só vez, como nunca tinha feito, e minha professora deu um sorrisinho irônico, um pouco vingativo. Ela também devia ter perdido alguém, ou alguma coisa. E agora, mais de vinte anos depois, a mesma coisa estava acontecendo comigo. (p.17).

As pretensões da jovem Olga foram imediatamente desprezadas pela sua professora, depois pela sociedade e por fim pelo seu casamento, o que a fez deixar de lado o sonho de escrever: “Assim voltei a me ocupar da casa, dos filhos, de Mario, como para me autoconvencer de que eu já não merecia nada mais.” (p.18) Ela não estava preparada para o abandono porque foi preparada desde a infância para o casamento. Ela não tinha identidade sem o seu marido porque até então a sua identidade estava relacionada à figura de mãe e esposa, com um linguajar polido e uma conduta irrepreensível, pois assim fora educada. Quando ela se vê sem o marido, e por correlação sem a sua identidade, ela precisa aprender a se virar sozinha. Até as pequenas coisas, na condição de mulher abandonada em que ela estava, pareciam enormes. Um exemplo dessas pequenas coisas é a passagem na qual a sua filha, Ilaria, assusta-se com um lagarto durante a noite e sai gritando pela casa pedindo a presença do pai:

Eu tinha de começar por lá, disse a mim mesma. Nada de moleza, eu estava sozinha. Enfie a vassoura com fúria e nojo embaixo das camas do Gianni e da Ilaria, e depois embaixo do armário. Sabe-se lá como, um lagarto de um verde amarelado apareceu em casa, no quinto andar, correu rente à parede tentando encontrar um buraco no qual pudesse se esconder. Eu o imobilizei num canto e o esmaguei pressionando todo meu corpo sobre o cabo da vassoura. Depois com nojo, saí com a carniça do grande lagarto no lixo e disse: “Está tudo certo, não precisamos do papai. (p.25-26).

Depois da cena do lagarto, as memórias continuam a consumi-la: “Com trinta e oito, agora, me reduzi a nada, não conseguia nem me comportar da forma que me parecia adequada. Sem trabalho, sem marido, contraída, quebrada.” (p.27) Em uma das conversas com o ex-marido, Olga explode e se cansa da figura de mulher tolerante e paciente e começa a gritar com ele:

Falar como? Enchi o saco de nhenhém. Você me feriu, você está me destruindo, e eu preciso falar como uma boa esposa bem educada? Vai tomar no cu! Quais são as palavras que eu deveria usar para aquilo que você me fez, para aquilo que você está fazendo comigo? (p.39).

Olga guarda dentro de si os discursos de sua infância napolitana como verdades absolutas e os reproduz durante a sua vida conjugal. Mas ao ser abandonada e se vendo sem identidade, começa a subverter o “código de conduta feminino” baseado nos bons

costumes e valores que aprendeu desde criança naquela sociedade machista. Sobre a conduta mais adequada ao sexo feminino, estereotipada e mostrada para a sociedade, Perrot (2007, p. 49) defende que “A mulher é, antes de tudo, uma imagem. Um rosto, um corpo, vestido ou nu. A mulher é feita de aparências.” Assim, em conflito com os discursos hegemônicos que perseguem as suas lembranças, Olga decide quebrar os padrões estabelecidos por suas tradições e vivenciar suas próprias experiências, como experimentar uma linguagem obscena, fazer sexo casual com seu vizinho para vingar-se do marido e questionar os papéis da maternidade. Tentando não perder a sanidade para poder cuidar os próprios filhos, ela fala pra si mesma:

Ele foi, você fica. Você não terá mais a luz de seus olhos, suas palavras, mas e daí? Organize as defesas, conserve sua inteireza, não se faça quebrar como um objeto de decoração, como um brinquedo, mulher nenhuma é um brinquedo. La femme rompue, ah rompue o caralho. A minha tarefa é permanecer sã. Demonstrá-lo a mim mesma, a mais ninguém. Se for exposta a lagartos, combaterei lagartos. Se for exposta a formigas, combaterei formigas. Se for exposta a ladrões, combaterei ladrões. Se for exposta a mim mesma, combaterei a mim. (p.54).

Ferrante questiona em sua obra a mulher como objeto sexual. A autora faz um paralelo entre o amor e o sexo e a sua importância para o gênero feminino e masculino. Ela aponta o corpo da mulher como um espaço público com uma única finalidade: ser um repositório de esperma.

Sobre o corpo feminino, Perrot (2007, p 76) evidencia: “corpo desejado, o corpo das mulheres é também, no curso da história, um corpo dominado, subjugado, muitas vezes roubado, em sua própria sexualidade.” Perrot demarca a diferença entre os corpos feminino e masculino, que durante a Idade Média tiveram uma posição central. Ainda segundo a autora o corpo feminino, “dependente sexualmente, está reduzido ao dever conjugal prescrito pelos confessores. E ao dever de maternidade, que completa sua feminilidade.” (Ibidem, p.47) Complementando Perrot, Butler (2003) mostra que até hoje a separação entre homem e mulher é central. Por outro lado, o gênero está inevitavelmente ligado ao sexo biológico nas concepções tradicionais: “talvez o sexo sempre tenha sido o gênero, de tal forma que a distinção entre sexo e gênero revela-se absolutamente nenhuma.” (Ibidem, p. 25) Assim, fica muito difícil desvincular os apagamentos e silenciamentos impostos ao “sexo” feminino.

É nesse questionamento do “ser mulher”, tantas vezes levantado na obra de Ferrante, que a personagem analisa o início do seu relacionamento, sob a perspectiva do masculino:

Somos ocasiões. Consumimos e perdemos a vida porque um qualquer, em tempos longínquos, por vontade de descarregar o pau dentro de nós, foi gentil, nos escolheu entre as mulheres. Trocamos não sei por qual cortesia delicada exclusivamente a nós o desejo tão banal de foder. Amamos sua vontade de trepar, sentimo-nos tão cegas a ponto de pensar que seja a vontade de trepar conosco, só conosco. Oh sim, ele que é tão especial e que nos reconheceu como especial. Damos um nome àquela vontade de pinto, a personalizamos, e a chamamos de meu amor. (p.70-71).

O status de mulher abandonada é tão impactante para Olga que tomar decisões e resolver conflitos e situações mais tensas torna-se um terrível martírio. Ela relembra o pior dia da sua separação, “4 de agosto”, no qual se viu sozinha sem conseguir abrir a porta do próprio apartamento com o filho doente e o cachorro agonizando. Tudo ao mesmo tempo. O pior dia de Olga é narrado por ela em muitas páginas com uma minuciosa riqueza de detalhes, conduzindo o leitor a partilhar do seu sofrimento. Só a descrição da sua aflição por estar trancada com os filhos toma quase dois capítulos do livro a partir do trecho: “Mas soube imediatamente, até mesmo antes de tentar, que a porta não se abriria. E quando peguei a chave e tentei virá-la, a coisa que eu tinha imaginado um segundo antes aconteceu. A chave não virou.” (p.112) E em meio à briga para abrir a fechadura, Olga conclui para si mesma:

O que eu era? Uma mulher enfraquecida por quatro meses de tensão e de dores; certamente não uma maga que, por desespero, segregava um veneno capaz de causar febre no filho homem, matar um lobo doméstico, colocar em desuso a linha telefônica, corroer a engrenagem de uma porta blindada. E vamos lá. As crianças ainda não tinham comido nada. Eu mesma não tinha tomado café da manhã, não tinha me lavado. As horas passavam. Eu tinha que separar as roupas coloridas das roupas brancas. Não tinha mais calcinhas limpas. Os lençóis sujos de vômito. Passar o aspirador. Faxina. (p.114).

No trecho acima, fica evidente o peso do trabalho doméstico, visto pela sociedade como uma obrigação da mulher. As atividades domésticas fazem parte dos deveres conjugais de uma mulher, juntamente com a boa educação dos filhos. O trabalho doméstico, para Perrot (2007, p. 114-115):

É um peso também na sua identidade: a dona-de-casa perfeita é o modelo sonhado da boa educação, e torna-se um objeto de desejo para os homens e uma obsessão para as mulheres. O caráter doméstico marca todo o trabalho feminino: a mulher é sempre uma dona-de-casa... [Devido a essa visão] o trabalho doméstico resiste às evoluções igualitárias.

O abandono relatado nesta obra não é apenas o abandono do marido pela esposa, mas o autoabandono da própria mulher, a anulação do “ser mulher” em detrimento de um sentimento que parecia amor, mas que, em verdade, estava agora sendo redescoberto, assim como outras maneiras de ver a vida estavam sendo descobertas por Olga a partir dos seus questionamentos incansáveis: “Como pude me abandonar daquele jeito, desintegrar assim meus sentidos, o sentido de estar viva?” (p.141) Mais uma vez o “ser mulher” é questionado por Olga. Ela descreve a visão que a sociedade tem da mulher separada e a visão que ela tem de si mesma, ao lembrar quando uma de suas amigas a chamou para sair, a fim de se divertir um pouco e esquecer o que lhe acontecera. Ela diz:

A coisa me deprimiu. Eis o que me esperava, pensei. Noites assim. Comparecer à casa de estranhos, marcada pela condição de uma mulher à espera de refazer sua vida. Estar à mercê de outras mulheres casadas e infelizes, que se debatem para me propor homens que elas consideram charmosos. Ter que aceitar o jogo, não saber confessar que pra mim aqueles homens provocam somente incômodo por sua própria finalidade explícita, sabida por todos os presentes, de tentar estabelecer contato com a minha pessoa fria, para aquecer-se ou aquecer-me e depois para me pesar com seu papel de sedutores por experimentação, homens tão sozinhos quanto eu, como eu aterrorizados pela estranheza, cansados pelos fracassos e pelos anos vazios, separados, divorciados, viúvos, abandonados, traídos (p.162).

Ao final do livro, meses depois do “abandono”, Olga, já equilibrada e tomando os rumos da sua vida, aparece entregue ao amor do seu vizinho. O romance termina assim: “Fingi acreditar e por isso nos amamos longamente, nos dias e nos meses porvir, quietamente” (p.183).

Considerações finais

Com este trabalho, busquei analisar a performatividade feminina em um romance italiano moderno da escritora Elena Ferrante. A autora coloca a mulher napolitana no centro da narrativa (não só desse livro, mas de todos os seus livros) para evidenciar a posição de inferioridade na qual ela se coloca nas relações familiares e sociais sem nem ao menos perceber e questionar a sua existência. Com as suas protagonistas femininas, ela busca investigar a performatividade feminina e confrontar as mulheres com as suas subjetividades. Olga é a representação criada pela autora da mulher contemporânea, que não tem lugar no mundo fora de um casamento. Durante a leitura, o grande questionamento que emerge é: Será que a identidade feminina de uma mulher só existe socialmente se ela estiver ao lado de um homem; aliás, à margem dele? Socialmente talvez, mas tanto Olga como seus leitores vão descobrindo ao longo da obra novas formas de transformar e renovar essa identidade imposta.

Referências

- BABHA, H. O pós-colonial e o pós-moderno: a questão da agência. In: *O local da cultura*. Trad. M. Ávila; E.L.L. REIS; G.R. GNÇALVES. Belo Horizonte: UFMG, p. 239-273, 2003.
- BOSI, E. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê, 2003.
- BURKE, P. História dos acontecimentos e o renascimento da narrativa. In: *A escrita da história: novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Unesp, p. 327-348, 1992.
- BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003.
- FERRANTE, E. *Dias de abandono*. Trad. Francesca Cricelli. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.
- PERROT, M. *Minha história das mulheres*. Trad. Angela Corrêa. São Paulo, Contexto, 2007.
- RICOER, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François et. Al. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- SODRÉ, M. *Best-seller: a literatura de mercado*. São Paulo: Ática, 1985.
- VERNANT, J.P. *A travessia das fronteiras*. Trad. Mary A. Leite de Barros. São Paulo: Edusp, 2009.