

Desventuras do feminino em A filha perdida, de Elena Ferrante

João Batista Pereira¹

Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE)

Málini de Figueiredo Ferraz²

Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE)

Resumo

Com o propósito de discutir o ideário de maternidade em *A filha perdida*, de Elena Ferrante, esse artigo adotou os elementos narrativos como categorias de análise, a partir dos quais se buscou identificar os espaços ocupados pela mulher na sociedade. Esse enfoque foi norteado pelo método dialético e por pressupostos teóricos estabelecidos por Carlos Reis (2013), que compreende a narratologia a partir da exteriorização, tendência objetiva e sucessividade, e dos seus níveis de inserção: ação, enredo, tempo, espaço, narrador e personagem. As leituras de Antonio Candido (2004) contribuíram para entender a construção da protagonista no romance, bem como as perspectivas oferecidas por Simone de Beauvoir (1970) e Elisabeth Badinter (1985), referências sobre a idealização do instinto e amor maternos. À guisa de conclusão, ponderamos que a representação das *personas* de mãe, mulher e filha no romance enseja entender o conceito de maternidade sob a permanente dicotomia mantida entre poder e opressão, autorrealização e sacrifício.

Palavras-chave

Mulher. Maternidade. Elena Ferrante.

Introdução

¹ Professor do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem - PROGEL, na Universidade Federal Rural do Pernambuco.

² Mestrado em Estudos da Linguagem - PROGEL, da Universidade Federal Rural do Pernambuco.

A arte de narrar permeia a existência desde a Antiguidade, forma de o homem “demonstrar suas relações com o mundo e com as pessoas que o cerca, como também de ser compreendido e interpretado.” (MUNGIOLI, 2002, p. 49). Em um espectro mais amplo, o homem conta histórias para intercambiar experiências e entender a si mesmo, faculdade reconhecida desde a tradição oral, quando histórias eram memorizadas por trovadores que cantavam os feitos da vida. Essas narrativas ganharam projeção com os artesãos, como forma de comunicação, mas sem o interesse de transmitir o puro em si, como mera informação. A oralidade, portanto, se mostrava eficaz na representação de um corpo coletivo, unificando valores individuais.

Com a modernidade, o poder da palavra na oralidade foi relativizado e entrou em declínio: “Entre o início do século XII e meados do século XV, por todo o Ocidente se produziu, em graus de fatos diversos, uma mutação profunda, ligada à generalização da escrita nas administrações públicas, que levou a racionalizar e sistematizar a memória”. (ZUMTHOR, 1993, p. 22-28). Pela necessidade de perenizar essa memória, os autores transitaram por variados gêneros, até chegar ao romance, fermentado pela burguesia no século XIX, e perpetuado até a atualidade. Com o surgimento do jornal, a narrativa oral escasseou e as vivências solitárias, como propunha Walter Benjamin, passaram a ser valorizadas em oposição às experiências coletivas: “Pois contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado pela estandardização e pela mesmice.” (ADORNO, 2003, p. 56).

O mundo moderno viu surgir o romance em paralelo à aparição da imprensa, mas essa era da informação também respondeu pelo declínio da subjetividade. Os fatos passaram a chegar explicados, retirando do leitor a função de interpretar as histórias, construí-las na imaginação e refletir sobre seu sentido. Ao romance restou relatar as efêmeras vivências de um sujeito cindido, centrando-se na tentativa de decifrar o enigma da vida exterior. Nesse *modus operandi*, a distância entre leitor e narrador mudou, em relatos que modificaram uma posição antes estática: “No romance tradicional, essa distância era fixa. Agora ela varia como as posições da câmera no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas”. (ADORNO, 2003, p. 58-61). A quebra do vínculo entre narrador e leitor provocou alterações na forma romanesca, impedindo uma apreensão imparcial do que é lido, colocando o leitor como partícipe na definição do sentido do texto.

Sob esse escopo se situa o romance *A filha perdida*, de Elena Ferrante, ao discutir a representação da mulher e da maternidade. Atento a esta temática, este artigo compõe-se de duas partes: a primeira, aborda os elementos narrativos e sua importância para a construção do sentido, a partir de premissas esposadas por Carlos Reis. E a segunda parte visa a refletir sobre a condição feminina, de acordo com as relações da protagonista com a sociedade, conforme preceitos teóricos antevistos por Antonio Candido, Simone de Beauvoir e Elisabeth Badinter. Na conclusão, constata-se que a personagem, abrigada nas *personas* de mãe, mulher e filha, entende a ideia de maternidade sob a permanente dubiedade mantida entre poder e opressão, autorrealização e sacrifício.

As estruturas narrativas e a construção de sentido

“A expressão narrativa literária refere-se ao conjunto dos textos literários do universo do modo narrativo.” (REIS, 2013, p. 245). Assim, tanto textos em prosa quanto algumas poesias estão nesse grupo. Ela está presente em romances, canções, vídeos, mitos e filmes, tendo ensejado variados enfoques ao longo do tempo. Pesquisados desde a Antiguidade, os critérios constitutivos da narrativa encontraram nos Formalistas Russos um marco decisivo, quando foram enfocados sob o prisma da imanência textual e feito um estudo sistemático da sua estrutura. Por conseguinte, no século XX, a teoria passou a se debruçar não apenas sobre o que diz o texto, mas como ele é elaborado para construir seu sentido.

Carlos Reis (2013) aponta três propriedades das estruturas narrativas: a exteriorização, a tendência objetiva e a sucessividade; além dos seus níveis de inserção: o narrador, o espaço, a ação, o tempo, o enredo e o personagem. A exteriorização alude ao narrador, externo à história contada, ainda que haja variações em relação ao grau de sua participação. A tendência objetiva indica a atitude mais racional do que emocional do texto, para alcançar com maior agudeza as situações e conflitos sociais. E, por fim, a sucessividade está vinculada ao devir do tempo em que se projetam os fatos relatados. Ela é a passagem de uma ação, vivida pelos personagens, em um dado tempo e espaço para a produção de significados. A interação entre exteriorização, tendência objetiva e sucessividade gera a narratividade. (REIS, 2013, p. 250).

A maneira como essas propriedades se amalgamam em *A filha perdida*, de Elena Ferrante, estabelece condições para uma apreciação dos elementos narrativos que, em conjunto, propiciarão o escopo para refletir sobre como são afiguradas a mulher e a maternidade no romance. Uma observação a ser ressaltada é que o relato não traz entre suas marcas o princípio

de exteriorização de forma proeminente, haja vista que Leda, a narradora-protagonista, centraliza a ação. Ao contar sua relação com a mãe, as filhas e o ex-marido, essas reminiscências se dão ao observar uma jovem na praia, chamada Nina, e sua filha, Elena, com uma boneca, conhecida por Nani, Nena ou Nennella, o que a leva a reviver inquietações motivadas pelo seu passado.

As especulações provocadas por sua introspecção e o impacto causado na maneira de se perceber como mãe, mulher, esposa e filha levam à tendência objetiva. A configuração da vida psíquica de Leda, a partir da viagem de férias, depõe contra a possibilidade de ser encontrada objetividade como um registro precípuo no que é narrado. Isso é perceptível quando ela sofre um acidente de carro enquanto observa o mar e lembra os avisos da mãe sobre não entrar na água quando ela visse uma bandeira vermelha. A partir deste fato, a história se desenrola em reminiscências que justificam o ocorrido em duas versões: para a família, ela explica que adormeceu no volante, mas, para o leitor, fica implícito que Leda passou mal devido aos conflitos vivenciados com Nina na praia.

No que tange à sucessividade, ela é vinculada à ação, pois depende, para a sua “concretização, da conjugação de, pelo menos, os seguintes elementos: um ou mais sujeitos que nela se empenham, um tempo em que ela se desenrola e transformações que propiciam a passagem de certos estados a outros estados.” (REIS, 2013, p. 258). Um exemplo desse modelo narrativo é o uso do fluxo de pensamento, que tende a diluir os acontecimentos nas reflexões íntimas dos personagens. Em *A filha perdida*, esse recurso é notado quando Leda nega o pedido da família napolitana para trocar de lugar na praia: “Despedimo-nos, e percebi que Nina nos olhava. Atravessei o pinheiral outra vez, amuada; agora, estava me sentindo culpada. O que teria me custado mudar de barraca, os outros tinham aceitado, até os holandeses, por que eu não? Sensação de superioridade, presunção”. (FERRANTE, 2016, p. 35).

Outra observação vital sobre a ação é entender que ela designa movimento: uma parte sucede a outra, numa sucessão de fatos, em um encadeamento temporal: “Por si só, a sucessão de fatos corresponde à dimensão episódica da narrativa, porquanto a história é feita de acontecimentos”. (NUNES, 1995, p. 14). Desse modo, a ordem dos fatos narrados é formada pela sucessão e dimensão episódica, enquanto a ordem do discurso ocorre pela totalidade temporal e sequência dos enunciados. Como marca da percepção da protagonista sobre a vida, a sucessividade na obra é majoritariamente demarcada por analepses e prolepses, ensejando uma volta ao passado e apresentando marcos indiciários que prenunciam o futuro.

Esse constante ir-e-vir é perceptível no capítulo inicial, onde é partilhado o relato da viagem de Leda. Ainda que ele se dê no presente, de forma recorrente ela volta ao passado e

revive dilemas pessoais em ações que desencadeiam outras ações, em múltiplas dimensões espaço-temporais. Em sentido oposto a esse recurso analéptico, a prolepse demarca situações que suscitam acontecimentos futuros, patente no trecho em que Leda, na praia, observa a relação de Nina com a boneca, tratada como uma filha, a quem sempre carrega e enche de beijos. Ao notar que suas brincadeiras eram observadas, Elena segura Nani com força e aperta a sua cabeça entre as coxas. Para a protagonista, esse ato é visto como uma afronta: “A menina percebeu que eu estava observando. Sorriu para mim com um olhar esmerilhado e apertou com força, como um desafio, a cabeça da boneca entre as pernas, com as duas mãos.” (FERRANTE, 2016, p. 47). Esse momento prenuncia uma ação de Leda, decisiva para o desfecho do romance: o roubo da boneca.

Vale a pena conhecer o enredo do livro, no qual são encontradas as quatro etapas que o estrutura: apresentação, complicação, clímax e conclusão. Leda provém de uma família napolitana e sem formação educacional, possui duas filhas, que vivem com o pai, é divorciada, além de manter uma relação difícil com a mãe, de quem recebeu pouco afeto, segundo ele deixa entender. O ressentimento com a inexpressiva educação recebida fica evidente no excerto abaixo, ao retratar as impressões da família napolitana com quem se deparou na praia:

Nos três ou quatro dias após minha chegada, só prestei atenção a um grupo um pouco barulhento de napolitanos: crianças, adultos, um homem de uns sessenta anos com expressão cruel, quatro ou cinco meninos que se enfrentavam ferozmente dentro da água e fora dela, uma mulher grande com pernas curtas, seios enormes, que tinha menos de quarenta anos (...) Eram todos da mesma família, pais, avós, filhos, netos, primos, cunhados, e riam com gargalhadas ruidosas. Chamavam-se pelo nome com gritos arrastados, lançavam uns aos outros frases exclamativas ou conspiratórias e, às vezes brigavam: uma família grande, semelhante àquela da qual eu fizera parte quando criança, as mesmas brincadeiras, as mesmas pieguices, as mesmas fúrias. (FERRANTE, 2016, p. 8).

A família observada é composta por Nina e sua filha, Elena, o seu marido Tonino, a cunhada grávida, Rosaria, e seu marido Corrado. Elena trata uma boneca que carrega consigo como filha, dado que recebe “medicamentos” como Rosaria e possui na barriga um caracol do mar colocado por Elena, que a considera grávida. Nina é uma jovem mãe que deixou os estudos para cuidar da filha e do marido, que pouco aparece na narrativa, enquanto ela deve se ocupar das funções maternas. A jovem mãe apresenta um vínculo forte com Elena, as duas brincam na praia e são admiradas por Leda pela forma como riem e pela harmonia existente entre elas. Esse idílio muda quando Elena perde sua boneca: ela adoece, levando Nina à exaustão, à impaciência e à intolerância.

Esse acontecimento prosaico leva o leitor ao passado de Leda. Suas filhas, Bianca e Marta, foram de gravidezes planejadas, mas isso não impediu que houvesse perda de identidade com o ato de ser mãe. Essa condição é explanada pelo excesso de sono, pelos estudos que ficaram à deriva, e pela profissão deixada de lado, em prol da educação das filhas, emoções misturadas com o desejo de se sentir novamente mulher: “Sonhei, pela primeira vez desde que me casara – pela primeira vez desde o nascimento de Bianca e Marta –, em dizer ao homem que eu havia amado, às minhas filhas: preciso ir embora”. (FERRANTE, 2016, p. 101). A realização desse sonho se confirma: Leda viaja para um congresso e tem um caso amoroso com um professor. Ela abandona o marido, vive outros romances, estuda e trabalha, até que sente falta de Bianca e Marta, e volta para casa: como mãe, elas já fazem parte de sua identidade.

A remissão ao enredo visa destacar que o foco pelo qual o leitor acessa a narrativa advém da narradora. Neste diapasão, um senão se coloca: ela não deve ser confundida com a autora: aquela é “uma entidade fictícia a quem cabe a tarefa de enunciar o discurso”, esta, “uma entidade real e empírica (normalmente com biografia conhecida e historicamente atestada)”. (REIS, 2013, p. 252). O narrador é uma criação ficcional e pode apresentar atitudes distintas das do autor. Ao ler, temos ângulo de visão próximo ao discurso emitido na obra: no caso de narrativas orais ou escritas e, portanto, também no caso das literárias, “o discurso corresponde ao enunciado verbal que veicula a história, designadamente ao conjunto dos componentes linguísticos (e também translinguísticos) que o materializam.” (REIS, 2013, p. 259). Sendo Leda narradora-protagonista, sua focalização não é absoluta, tampouco externa ou imparcial, haja vista os fatos enunciados estarem comprometidos com a história narrada.

Mais importante do que situar a tipologia na qual se insere a narradora é perscrutar o impacto de sua configuração no enredo e no espaço, e como os fatos partilhados com o leitor permitem entender sua presença no romance. Uma vez que o espaço é marcado pelos elementos físicos que compõem o cenário, a atmosfera social e o perfil psicológico dos personagens, ele exerce algumas funções na obra: caracterizar os personagens (a partir do lugar ocupado por elas é possível prever suas ações); influenciá-las, e, por fim, propiciar a ação da narrativa. De acordo com o grau de proximidade com o real, o espaço ainda pode ser classificado como realista, imaginativo e o fantasia. (BORGES FILHO, 2015, p. 20-21).

A ação do romance se passa na Itália, escolha que não é aleatória: nas obras de Elena Ferrante esse país surge como cenário para questionar a posição da mulher naquela sociedade. Essa associação remete a premissas do discurso feminista no qual gênero e geografia são indissociáveis; eles “representam relações com o poder político que define os espaços de atuação de homens e mulheres”. (FERNANDES, 2016, p. 80). Há, portanto, pertinência em

dizer que o espaço onde se desenvolve o enredo é realista, vinculado a uma sociedade patriarcal, mimetizando a mulher de forma submissa. Provinda de um universo conservador que mantém o espaço público para o homem e o privado para a mulher, o valor de Leda é determinado por sua capacidade de procriação. Comprova essa situação o fato de que, ao deixar as filhas e procurar emancipar-se, ela passa a ser uma má influência na sociedade, tratada com indiferença:

Na calçada em frente estava Rosaria, Corrado e Nina com a menina no colo toda coberta por uma echarpe leve. Caminhavam depressa, tinham acabado de sair da loja de brinquedos. Rosaria segurava pela cintura, como um fardo, uma boneca nova que parecia uma criança de verdade. Não me viram, ou fingiram não me ver. (FERRANTE, 2016, p. 91)

Em liame com o espaço, há o tempo, que designa a sucessão de fatos e sequências do discurso. Uma das modalidades alusivas a esse elemento narrativo é o tempo linguístico, ordenando os acontecimentos retrospectiva ou prospectivamente no momento da fala. Na estrutura narrativa, a ordem dos momentos pode ser invertida ou haver a perturbação na distinção entre eles: é deslocável o presente, como deslocáveis são o passado e o futuro. No limite, a ficção aproxima momentos que o real separa: enquanto o tempo do discurso é linear, o da história é pluridimensional, ora permite retornos e antecipações, ora suspende a irreversibilidade, ora acelera ou retarda a sucessão temporal. É nas idas e vindas que ocorrem as anacronias, antecipando a história, ou voltando ao passado, sem a quebra do momento narrado e sem prejuízo à continuidade do discurso. (NUNES, 1995, p. 22-28).

Essas tipologias em *A filha perdida* encontram o tempo físico como ponto de partida: são as férias que desencadeiam as ações, desde a chegada de Leda à praia, a aproximação com a família napolitana, até o momento em que ela vai embora. Com o tempo linguístico esse elemento ganha força e sentido por meio do retorno ao passado e nas sugestões oriundas dos pensamentos da protagonista. As analepses cumprem importante função narrativa, na medida em que Leda as utiliza para apresentar ao leitor sua família e sua história por meio de reminiscências. A recordação das cartas entregues às filhas para explicar os motivos de ter ido embora, quando está na praia e pensa em conversar com Nina, exemplifica o uso desse recurso temporal.

Assumindo o mesmo grau de importância das analepses, em sentido oposto atuam as prolepses, como atestam os indícios textuais, rastros a serem seguidos pelo leitor para desvendar os planos de Leda em vias de concretização: o abandono das filhas e a separação do marido:

Durante os primeiros anos de vida de Marta, descobri que eu não amava mais meu marido. Um ano difícil, a pequena não dormia nunca e nem me deixava dormir. O cansaço físico é uma lente de aumento. Eu estava cansada demais para estudar, para pensar, para rir, para chorar, para amar aquele homem muito inteligente, obstinado e comprometido em sua aposta com a vida, muito ausente. O amor exige energia, eu não tinha mais. Quando ele começava com carícias e beijos, eu ficava nervosa, me sentia um mero estímulo para os seus prazeres na verdade solitários. (FERRANTE, 2016, p. 99)

A exaustão e a falta de sono fazem parte das limitações aludidas por Leda, que vive infeliz no casamento, notada pelo marido apenas como mãe. Os significados auferidos por essa construção narrativa, com a precariedade das emoções e o cambiante estado de espírito da protagonista, ressalta quão basilares são os elementos citados para revisitar a ficção como suporte para desvelar camadas sublimadas da realidade. Ao fim e ao cabo, ultrapassando a mera conotação estética, a literatura cumpre a função de realizar a intersecção entre o imaginário e o poético, entre o texto e o contexto, entre a vida e a arte, humanizando o homem, ao mesmo tempo em que realiza um distanciamento e uma aproximação com o real.

Mulher e mãe: entre ser e estar no mundo

Elencados a ação, enredo, tempo, espaço e narrador, a análise do romance ganha outros contornos quando esses elementos se conectam com o contexto onde ele é plasmado. Abordando aspectos alusivos à sucessividade, às anacronias e ao foco narrativo, é com uma reflexão centrada em Leda que se observa com maior acuidade a representação do feminino em *A filha perdida*. A personagem é uma das mais relevantes expressões narrativas: ela é “normalmente o eixo em torno do qual gira a ação e em função do qual se organiza a economia do relato”. (REIS, 2013, p. 56). Essa centralidade ganha relevo por amalgamar dilemas e inquietações humanos, evitando que a narração se torne uma mera descrição, sendo o enredo dependente de suas ações, haja vista elas serem apresentadas com personagens vivendo em uma rede de acontecimentos no tempo e no espaço. Como seres ficcionais, para perscrutar suas instâncias definidoras, é preciso observar sua construção textual, além da forma adotada pelo autor para lhes dar vida.

É sabido que uma pluralidade de gêneros, como reportagens, cartas e diários, pretendem corresponder à verdade, emitindo juízos de valor e adequando-se à realidade que representam. No romance, o conceito do que é verdadeiro ou falso tem um significado diverso. É importante que a obra atenda à verossimilhança interna e que dentro da história as ações sejam aceitas, mesmo que no mundo real soem absurdas, endossando a coerência interna a ser

atendida no que tange à ficção. No texto literário, os elementos que edificam essa verdade são fictícios, a exemplo dos personagens, aproximados dos contornos éticos e morais das pessoas reais. Às vezes, elas se atêm a valores ideológicos ou políticos e, por isso, adotam atitudes conforme esses preceitos, enfrentando conflitos e “situações-limite em que se revelam aspectos essenciais da vida-humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos.”

(CANDIDO *et al.*, 2004, p. 35).

Essa multiplicidade de sentimentos experienciados pelos personagens permite constatar que, com o texto ficcional, o homem pode refletir sobre o seu lugar no mundo e ter consciência da sua condição social, tornando-se autocrítico e aceitando o Outro com mais generosidade. Na medida em que se afasta da realidade e acessa o mundo mediado pela arte literária, ele entende com mais clareza os dilemas de sua própria existência:

A ficção é um lugar ontológico privilegiado: lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo; lugar em que, transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar a sua própria situação. (CANDIDO *et al.*, 2004, p. 38)

É sob esse prisma que a representação da mulher e a maternidade ganham relevo em *A filha perdida*. Espelhando a busca de emancipação e as contradições oriundas das múltiplas identidades que as assedia como mãe, mulher e filha, Leda é o Outro, definido por Beauvoir (1970), como objeto e dependente do Sujeito, representado por seu marido. A relação do homem dominante e da mulher dominada é observado pela filósofa francesa como algo que sempre existiu, que não aconteceu como um acidente histórico, o que torna difícil a ruptura dessa hierarquização, pois os dois sexos nunca partilharam o mundo em igualdade de condições. Na biologia, a mulher era definida como uma matriz, um ovário, uma fêmea, na qual um óvulo abocanha e castra o espermatozoide. (BEAUVOIR, 1970, p. 28-29).

Na Antiguidade, acreditava-se que a mulher era a responsável pela concepção do filho; o pai não teria participação, pois larvas entravam no ventre da mulher e, no contato com o menstruo, geravam a vida. Ela se tornava um instrumento para carregar e nutrir a criança, enquanto o óvulo era encarado como uma matéria passiva que recebia o esperma, considerado por Aristóteles como força, vitalidade e movimento. No final do século XVII, a natureza do sistema reprodutivo feminino foi reavaliada, mas ainda sob a visão masculina, quando os ovários passaram a ser assemelhados aos testículos, que recebiam os animáculos espermáticos. A mulher, definida pelo seu sistema reprodutivo era, assim como o óvulo, um ser que espera,

um receptáculo inerte adaptado à servidão materna. Em sentido oposto, o homem, tal qual o espermatozoide, é inquieto, ativo e externo, mantendo sua individualidade e vitalidade. (BEAUVOIR, 1970, p. 29-30).

Essa representação da mulher destinada à maternidade é plasmada no romance com Leda, que entra em conflito interno e problematiza uma realidade tisonada pela exaustão e exasperante rotina. Quando suas filhas nasceram, sua vida passou a girar em torno dos cuidados da prole e do lar e, como o óvulo, ela se torna passiva e reclusa, enquanto o marido viaja a trabalho. Sua vida se resumia em cuidar das filhas, abdicando de sua individualidade: “Durante anos, todas as férias haviam sido em função das duas meninas e, quando elas já estavam grandes e começaram a viajar pelo mundo com os amigos, eu sempre ficava em casa esperando que voltassem.” (FERRANTE, 2016, p. 11). Desde a fecundação, com o zigoto no ventre, Leda se torna mãe e responsável por outra vida, indicando sua adaptação às necessidades do óvulo mais do que a si própria, enquanto seu marido mantém a liberdade, afastando-se do ser gerado pelos dois.

Com a gestação, ela perde a autonomia e se torna mãe em detrimento do Outro. O feto a consome biológica e socialmente, enquanto o homem mantém sua autonomia:

Ela chegara cedo, eu tinha vinte e três anos, e o pai dela e eu estávamos no meio de uma árdua luta para continuarmos a trabalhar na universidade. Ele conseguiu, eu não. O corpo de uma mulher faz mil coisas diferentes, dá duro, corre, estuda, fantasia, inventa, se esgota e, enquanto isso, os seios crescem, os lábios do sexo incham, a carne pulsa com uma vida redonda que é sua, a sua vida, mas que empurra você para longe, não lhe dá atenção, embora habite sua barriga, alegre e pesada, desfrutada como um impulso voraz e, todavia, repulsiva como o enxerto de um inseto venenoso em uma veia. [...] Assim, aos vinte e cinco anos, qualquer outra brincadeira havia acabado para mim. O pai corria mundo afora, uma oportunidade atrás da outra. (FERRANTE, 2016, p. 45)

Entre o que é ansiado pela mulher e o que é determinado pela sociedade, várias são as limitações que impedem a concretização da afirmação de Beauvoir (1970), de que a mulher é uma fêmea na medida em que se sente fêmea, uma vez que o seu corpo é e deve ser vivido como tal. Se a maternidade impõe mudanças físicas e emocionais, além da responsabilidade pelo bem-estar de um novo ser, após o nascimento são outras as exigências. Ao cuidar do filho, a mãe se distancia de si. Nesse momento, e ao longo da vida, antes que este seja um destino biológico imposto por sua condição de fêmea, ela anseia se sentir desejada como mulher. Sintomático da busca dessa completude, Leda, ao conhecer Brenda e o namorado, que abandonaram as famílias para viver uma paixão, redescobre o desejo de se sentir amada:

Naquela manhã em que desfiz a cama de Brenda e de seu amante, quando abri a janela para eliminar o cheiro deles, parecia que eu havia descoberto no meu corpo um pedido

por prazer que não tinha nada a ver com o das minhas primeiras relações sexuais aos dezesseis anos, o sexo incômodo e insatisfatório com o meu futuro marido, as práticas conjugais antes e, sobretudo, depois do nascimento das meninas. (FERRANTE, 2016, p. 115)

Esse dilema, refletido nas vivências da protagonista, não se ausentou das reflexões contemporâneas. Judith Butler (2003), propõe que o corpo é uma construção dialógica influenciada pela sociedade, mas que também age sobre ela. Ele tanto é um invólucro passivo sobre o qual se inscrevem significados culturais, quanto um instrumento instituído de uma vontade de apropriação ou interpretação, determinando, por si mesmo, o seu valor e potência em cada tempo. (BUTLER, 2003, p. 27). À luz dessa dialética, pretende-se que os significados culturais, em seu sentido mais amplo, estão interrelacionados permanentemente e formam o sujeito e a sua concepção diante do mundo. Leda, apesar de possuir o sexo feminino, com a maternidade, não se sente mais mulher, cuja individualidade foi modificada por uma nova forma de vida. Sua identidade agora é multifacetada: ora ela age como mãe, ora segundo seus desejos, ora busca quebrar ditames patriarcais, ora se reconhece com autonomia, ora se confunde com as filhas.

A reconhecimento das personas da protagonista se conecta às reflexões de Stuart Hall. No livro *A identidade cultural da pós-modernidade*, ele alude à ideia de que os personagens se afiguram às identidades assumidas pelo sujeito quando relacionado às variadas culturas étnicas, raciais, linguísticas etc. São três os tipos deste sujeito: a) o do Iluminismo, marcado pela razão, consciência e ação, cujo centro consistia num núcleo interior; b) o sociológico, quando o seu núcleo interior não era autônomo, mas construído por meio da interação do eu com a sociedade; e, c) o pós-moderno, quando o sujeito, detentor de uma identidade estável, torna-se fragmentado e passa a ser composto de várias identidades. No contexto dessa pós-modernidade está Leda, que não possui mais uma identidade uma e estável, mas assume em cada momento uma identidade diferente. (HALL, 2005, p. 8-13).

Com o nascimento das filhas, as identidades estáveis de Leda, como filha e mulher, são desfeitas, com a aparição da mulher-mãe. Após a maternidade, ora ela é vista apenas como mãe, ora a própria personagem se confunde com as filhas, como lembra ao comentar o incômodo com a voz que mãe e filha dão à boneca na praia: era “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.” (FERRANTE, 2016, p. 25). Não é sem razão esse desconforto: ao se investir como mãe, ocorreu com Leda um processo de internalização do exterior através da rotina com as filhas e a casa, ao mesmo tempo em que ela

perdeu a externalização do interior, deixando de se reconhecer como mulher. Em um momento da narrativa, perpassa a necessidade de deixar as filhas com o marido para encontrar o seu “Eu”, pois sentia não ter mais uma identidade: “Eu estava como alguém que conquista a própria existência e sente um monte de coisas ao mesmo tempo, entre elas uma ausência insuportável.” (FERRANTE, 2016, p. 144).

Importa lembrar que, quando o homem era nômade, as amazonas que se recusavam à maternidade mutilavam os seios, enquanto as mulheres gestantes, menstruadas ou no pós-parto diminuíam a jornada de trabalho e se dedicavam à prole. Cabia ao homem a caça, a pesca e a proteção do povo. Ao longo da história, a mulher exerceu esse destino biológico e se restringiu aos trabalhos domésticos, ascendendo socialmente apenas quando engendrava outro ser. “Sua desgraça consiste em ter sido biologicamente votada a repetir a Vida, quando a seus próprios olhos a Vida não apresenta em si suas razões de ser e essas razões são mais importantes do que a própria vida.” (BEAUVOIR, 1970, p. 85). Consoante esse ideal, em *A filha perdida* são ficcionalizadas mulheres enclausuradas pela maternidade: Leda planeja a gravidez, tem filhas, mas não consegue conciliar a vida de mãe com o universo acadêmico. Nina, ao casar-se, deixa de estudar, ocupando-se somente em cuidar da filha. Elena repete a mesma condição de mãe observada em Nina e Rosaria, na praia com a boneca, na qual passa protetor, alivia o calor com a água do mar e serve areia como alimento.

Algo unifica o comportamento dessas personagens: o estereótipo da mãe zelosa e feliz, como ocorre com as meninas, que brincam fingindo ser mães. O termo *mammuccia*, “brincar de ser a mamãezinha de uma boneca”, endossa a positividade desse ato, no qual a maternidade seria inata às mulheres e, se não viverem esta condição, são consideradas más, como cita Elisabeth Badinter (1985). A negação a essa convenção está presente no romance: Leda, após o nascimento da filha, não lia, estava esgotada e pouco dormia. A tensão implicada nas atividades maternas aumentava sua infelicidade, levando-a a picos de exaustão, quando surgia a impaciência e a perda de serenidade: “Assustei-me, gritei com ela, não podia deixá-la sozinha um instante sequer, nunca tinha tempo para mim. Eu me sentia sufocada; naquela época, parecia que estava traindo a mim mesma.” (FERRANTE, 2016, p. 92).

O oposto a esses dissabores é a felicidade, estado de espírito vinculado à maternidade. Sendo essa premissa uma construção histórica – as mulheres francesas no final do século XVIII foram incentivadas a procriar e a amamentar, depois que o governo percebeu o alto índice de bebês mortos e a queda da densidade demográfica – ela pode ser contestada. Como um valor social, convinha à sociedade exaltar a maternidade, que deixava de ser um dever imposto para se converter na atividade mais invejável que uma mulher poderia esperar.

Distinto do que fora propagado no passado, quando o ato de amamentar não era nobre para uma dama, a mulher agora vai fazê-lo e sentir prazer com essa forma de doação. Ela se volta à maternagem e abandona prazeres da vida, quando receber e fazer visitas, mostrar um vestido novo ou frequentar a ópera ou o teatro passam a ser considerados atos negativos. (BADINTER, 1985, p. 98, 178).

Como é sabido, nesse discurso ressoa uma narrativa ideológica. No caso francês, e em outras realidades, as renúncias envolvidas na maternidade foram ocultadas ou romantizadas, quando se tornou oficial o incentivo para a mulher abdicar da vida social e valorizar os cuidados com a família. O ato de ser mãe tornou-se gratificante. O modo como se fala dela, com um vocabulário tomado à religião, indica que um aspecto quase místico passa a ser associado às suas atribuições. Leda reitera que esse ideário não se vincula, necessariamente, à felicidade:

Parecia que a pequena Bianca, logo após o seu lindo nascimento, havia mudado de maneira brusca e roubado traiçoeiramente toda a minha energia, toda a minha força, toda a minha capacidade de fantasia. [...] Minha cabeça afundou para dentro do corpo, parecia que não havia prosa, verso, figura de linguagem, frase musical, sequência de filme ou cor capaz de domesticar a fera sombria que eu carregava no ventre. (FERRANTE, 2016, p. 151).

As mudanças operadas na vida da mulher com a chegada dos filhos ainda se traduz como tabu na atualidade. Ainda que a tristeza, a impaciência e outros sentimentos pouco afeitos ao nascimento de um novo ser sejam aceitáveis, a sociedade continua à espera de mães permanentemente sensíveis, alegres e disponíveis. Essa oposição de visões de mundos se traduz na dicotomia entre a mãe boa e a má, forma como ela tem sido percebida historicamente, de acordo com o seu comportamento: “enclausurada em seu papel de mãe, a mulher não poderá evitá-lo sob pena de condenação moral.” (BADINTER, 1985, p. 238). Esse anátema é imposto a Leda: depois de decidir abandonar as filhas, a família e a sociedade passam a enxergá-la como uma pessoa destituída de valores edificantes.

A convenção de que a mulher deve vivenciar a maternidade, contudo, tem sido questionada na atualidade. Badinter já alegava que as exceções a esse modelo deveriam ser vistas com estranhamento, quando não, patológicas: “Uma mulher pode desejar não ser mãe: trata-se de uma mulher normal que exerce a sua liberdade, ou de uma enferma no que concerne às normas da natureza? Não teremos, com excessiva frequência, tendência a confundir determinismo social e imperativo biológico?” (BADINTER, 1985, p. 16). Com o intuito de responder a esses dilemas éticos e morais, com os quais a sociedade, com alguma frequência, colabora acentuadamente, essa citação se opõe à ideia originária do instinto e amor maternos.

A autora reitera que esses valores são construções estabelecidas pelo mundo masculino, antevendo a perspectiva de manter a mulher disponível para procriar e cuidar do lar.

Conclusão

O texto narrativo foi utilizado durante séculos para expurgar sentimentos, redimensionar a realidade e transfigurar o mundo, servindo como via para o homem conhecer a si e ao Outro. Adotando essa premissa, a obra *A filha perdida*, de Elena Ferrante, foi escolhida como *corpus* deste trabalho para, a partir dela, refletir sobre a representação da mulher e da maternidade. O percurso para alcançar esse objetivo acolheu o estudo da estrutura e elementos que fundam as narrativas, a partir dos quais buscou-se construir o sentido do texto. Uma vez que a literatura reflete o real de variadas maneiras, a exemplo das personagens, entes fictícios que transfiguram acontecimentos da realidade, foi possível discutir o alcance e limites das ações de Leda, imersa em um ambiente marcado por uma forte cultura patriarcal.

As indagações da protagonista, relacionadas ao lugar ocupado pela mulher na sociedade, foram discutidas a partir de reflexões de Simone de Beauvoir e Elisabeth Badinter, que contestam a ideia do feminino definido pelo viés biológico e da maternidade como uma construção histórica e social. À luz desses preceitos, na leitura sobre Leda, ficou patente o seu questionamento contra o destino determinado para sua existência, expondo a submissão e o sacrifício depois do nascimento das filhas. Na narrativa ela faz uma tentativa de romper os elos que a aprisiona a uma sociedade definidora de suas ações e sentimentos, sem lograr êxito: após abandonar o marido e as filhas, ela retorna à maternagem ao perceber que essa condição já é parte de sua identidade como mulher.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. **Notas de literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

BADINTER, E. **Um amor conquistado: o mito do amor materno**. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo**. 4a edição. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BORGES FILHO, O. Afinal de contas, que espaço é esse? In: BORGES FILHO, Oziris; LOPES, Ana Costa; LOPES, Fernando Alexandre. (Org.). **Espaço e literatura: perspectivas**. Franca (SP): Ribeirão Gráfica e Editora. p. 13-39, 2015.

- BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CANDIDO, A. *et al.* **A personagem de ficção**. 10a edição. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- FERNANDES, V. D. “Crônicas do mal de amor”: Elena Ferrante e a subversão da “performatividade do gênero feminino”. In: **Diálogo com a economia criativa**. v. 1, n. 3, p. 76 - 91, Set./Dez, 2016.
- FERRANTE, E. **A filha perdida**. Tradução Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.
- HALL, S. **A identidade cultural da pós-modernidade**. 10a edição. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- MUNGIOLI, M. C. P. “Apontamentos para o estudo da narrativa”. In: **Comunicação & Educação**. v. 23, p. 49-56, Jan./Abr, 2002.
- NUNES, B. **O tempo na narrativa**. 2a edição. São Paulo: Ática, 1995.
- REIS, C. **O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários**. 2a edição. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2013.
- ZUMTHOR, P. **A letra e a voz**. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

**MISFORTUNES OF THE FEMININE IN
A *FILHA PERDIDA*, BY ELENA FERRANTE**

Abstract

With the purpose of discussing the idea of motherhood in Elena Ferrante's, *A filha perdida*, this article adopted the narrative elements as categories of analysis, from which we tried to identify the spaces occupied by women in society. This approach was guided by the dialectical method and theoretical assumptions established by Carlos Reis (2013), which comprises a narratology based on exteriorization, objective tendency and successiveness, and its levels of insertion: action, plot, time, space, narrator and character. The Antonio Candido's readings contributed to know the construction of the protagonist in the novel, as well as those ones perspective of Simone de Beauvoir (1970) and Elisabeth Badinter (1985), references about the idealization of maternal instinct and love. As a conclusion, it is noted that the representation of the *personas* of mother, wife and daughter in the novel allows us to understand motherhood under the permanent dichotomy between power and oppression, self-realization and sacrifice.

Keywords

Women. Motherhood. Elena Ferrante.

Recebido em: 10/01/2021

Aprovado em: 20/06/2022