

Aspectos identitários e eróticos em ‘dias de abandono’ de Elena Ferrante

Edson Rodrigues Cavalcante⁴³
Universidade Federal do Piauí (UFPI)

Algemira de Macêdo Mendes⁴⁴
Universidade Federal do Piauí (UFPI)

Resumo

Este trabalho tem como objetivo lançar olhares sobre dois aspectos individualizados da personagem principal em ‘*dias de abandono*’: a sua jornada interior em busca da identidade perdida, o que remete a uma reflexão acerca das expectativas e dos papéis atribuídos à mulher em uma sociedade que ainda está longe da igualdade social, política e econômica entre os gêneros; assim como entender o erotismo que a cerca, uma vez que, tal qual uma segunda linguagem, revela uma interioridade moldada e conformada sob a perspectiva do olhar pornotizado masculino. A proposta dialética apresentada tem como base o movimento teleológico da personagem Olga em torno da situação problema inicial, ou seja, o processo doloroso de separação e a situação de abandono. Logo em seguida o novo posicionamento: da inexperiência e da ignorância até a aquisição do senso crítico necessário para assimilar a sua alteridade e empoderamento. Há no texto de Ferrante confluências com os trabalhos de Simone de Beauvoir e Judith Butler, uma vez que a obra reverbera questões intrínsecas à busca identitária da mulher; à situação de abandono e solidão feminina; e à condição de “ser mulher” na sociedade atual, que é refletida na parte final da obra.

Palavras-chave

Elena Ferrante. Feminismo. Sexualidade. Erotismo. Análise literária.

⁴³ Mestrando em Comunicação pela Universidade Federal do Piauí – UFPI. Especialista em Docência do Ensino Superior pela Universidade Castelo Branco – UCB RJ. Graduado em Biblioteconomia pela Universidade de São Paulo – USP.

⁴⁴ Doutorado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Pós-Doutorado na Universidade de Lisboa em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Piauí.

1 INTRODUÇÃO

Elena Ferrante é uma profícua escritora italiana com dez obras publicadas no Brasil⁴⁵, dentre romances ficcionais e entrevistas. Não se trata de uma escritora no sentido tradicional da palavra, já que o seu nome é um pseudônimo, e ela somente concede entrevistas por *e-mail* ou através de seus editores. Na entrevista concedida ao jornal ‘O Estado de São Paulo’ (FERRANTE, 2020 *apud* SACOMAN; BRASIL, 2020), anterior ao lançamento da obra ‘*A Vida Mentirosa dos Adultos*’, a escritora respondeu algumas questões propostas por um grupo de 28 tradutores de diversos países. Importante destacar a resposta da autora para o termo “desmarginação”: um neologismo criado por um de seus personagens femininos, com o objetivo de nomear uma sensação que experimenta, como um *déjà vu* persistente, de perder as margens, de dissolver as fronteiras entre si e o seu entorno, sentir o impulso de vencer distâncias e testar novos mundos possíveis. A desmarginação “se torna o ato de forçar a si mesma, de se expandir para fora do bairro, de cruzar fronteiras, de se tornar algo sempre diferente, de rasgar véus com sofrimento, mas também com orgulho.” (*Ibid.*).

Na obra ‘*dias de abandono*⁴⁶’, acompanha-se o processo de “desmarginação” de Olga. Quando ela é abandonada pelo marido, ocorre um abalo tectônico que fragmenta as fronteiras de seu mundo físico e psíquico, diante disso ela tem que passar por um processo de sofrimento intenso que, em termos metafóricos, representa uma jornada além de si mesma, além da conformidade e da performatividade com que ela foi “construída” e significada como mulher.

Também em termos alegóricos, pode-se tecer uma analogia com a jornada do herói, um mito *queer* cunhado por Jung (1875-1961)⁴⁷, que remete a um trabalho persistente e doloroso de enfrentamento do próprio eu (que é o maior inimigo em qualquer processo de autodescoberta) na jornada que leva para o autoconhecimento. Não obstante,

⁴⁵ Segundo Dantas (2019): A tetralogia napolitana: A amiga genial (*L'amica geniale* [2015]; História do novo sobrenome (*Storia del nuovo cognome* [2016]); História de quem foge e de quem fica (*Storia di chi fugge e di chi resta* [2017]); e História da menina perdida (*Storia della bambina perduta* [2017]). Demais publicações: Um amor incômodo (*L'amore molesto* [2017]); Dias de abandono (*Il giorni dell'abbandono* [2016]); A filha perdida (*La figlia oscura* [2016]); um livro infantil chamado Uma noite na praia (*La spiaggia di notte* [2016]); Os caminhos de uma escritora (*La Frantumaglia* [2017]); e A Vida Mentirosa dos Adultos (*La vita bugiarda degli adulti* [2020]).

⁴⁶ O título da obra se apresenta no todo em caixa baixa ‘*dias de abandono*’, conforme escrito (Nota nossa).

⁴⁷ O herói é uma figura arquetípica que consiste naqueles indivíduos extraordinários pelos seus grandes feitos guerreiros e o seu valor desempenhado nas mais dolorosas batalhas (JUNG *et al.*, 2016).

Ferrante escolhe o caminho do realismo para descrever Olga, uma personagem que incorpora igualmente as virtudes e as fraquezas humanas. Há uma luta intensa para conter os seus desejos afligidos, a sua inveja transbordante, o seu ciúme desarrazoado e a sua sexualidade construída sob a efígie lúdica da mulher que conquista e domina pelo sexo, dentre outros. E principalmente um combate intenso para se libertar do mundo ilusório, o “conto de fadas”, que pautou a sua vida ao lado do marido. São diversas prisões que foram construídas para o corpo e o psiquismo de Olga. Essa luta hercúlea remete àquilo que Showalter (1994, p. 50) designa como um olhar crítico para, além e sobre as mulheres que não conseguiram tomar decisões sobre os seus corpos e suas funções sexuais e reprodutivas, também significa uma travessia simbólica por um grande deserto ou “território selvagem” em que as mulheres sempre estão em desvantagem em relação aos homens.

Este trabalho tem como objetivo lançar olhares sobre dois aspectos individualizados de Olga em *‘dias de abandono’*: a sua jornada interior que busca resgatar a sua identidade perdida, o que remete a uma reflexão acerca das expectativas e dos papéis atribuídos à mulher em uma sociedade que ainda está longe da igualdade social, política e econômica entre os gêneros; assim como entender o erotismo que a cerca, uma vez que, tal qual uma segunda linguagem, revela uma interioridade moldada e conformada sob a perspectiva do olhar pornotizado masculino.

Quanto à metodologia, este trabalho se fundamenta na crítica literária e comparativa, especialmente atento às escritas sobre o feminismo, Teoria *Queer*, estudos de gênero, erotismo, pornografia e psicanálise para buscar um diálogo unificado com a obra. Como proposta dialética, elegeu-se a metáfora “a estrada dos tijolos amarelos” como ponto de partida para a parte discursiva, um início prosaico como tentativa de contextualizar e capturar o sentido empregado ao neologismo “desmarginação” proposto por Ferrante, o que poderia também ter o viés de “dissolução de limites”, que causa estranhamento, no entanto constitui o espírito labiríntico (o “*zeitgeist*” da obra) com que se move a protagonista até o seu enlace final. Por último, conclui-se que o aspecto identitário de Olga ainda continuou em processo de formação, haja vista haver um distanciamento perceptível entre o que ela representava no antes (da jornada) e no depois (um arco dramático em aberto, no entanto com perspectivas positivas). Esse construto se sustenta na tese teleológica apresentada por Butler (2019) de que as mulheres não nascem

com uma essência previamente dada, no que a autora justifica que elas são marcadas historicamente com estratégias específicas que constroem a significação de seu ser.

2 A BUSCA IDENTITÁRIA NA ESTRADA DOS TIJOLOS AMARELOS

2.1 O MÁGICO DE OZ

Quando Dorothy, personagem interpretada por Judy Garland, no filme ‘*O Mágico de Oz*’, depara-se pela primeira vez com a estrada dos tijolos amarelos, ela caminha por um cenário extravagante (com direito até a vitórias-régias), realçado por cores quentes e fortes, em contraste com a primeira parte do filme em que se destacam os tons sépia da fazenda do Kansas⁴⁸. A primeira frase contemplativa de Dorothy “eu nunca pensei que existisse um lugar assim”, também tema da música que ficou eternizada, representa o início do processo de “desmarginação” à medida que a heroína penetra mais profundamente naquele mundo fantástico. Ela deseja voltar para casa e somente o poder paternal é capaz de transportá-la de volta. Para isso, ela tem que alcançar a Cidade das Esmeraldas, lar do poderoso Mágico de Oz. Para a caminhada, ela é tutelada por três personagens machos antropomorfizados: o Espantalho, o Homem de Lata e o Leão. Além do pedido de Dorothy, cada um dos três acompanhantes também tem um pedido a fazer: inteligência para o Espantalho, coração para o Homem de Lata e coragem para o Leão. Entre musicais, sapateados e bailados, todos chegam felizes à cidade do prestidigitador.

Na cidade, entre alguns transtornos, conseguem uma audiência com Oz. No entanto, o mágico lhes propõe uma barganha difícilíssima: para que os desejos do grupo sejam atendidos, terão que aniquilar uma mulher empoderada, a Bruxa Má do Oeste, e trazer a sua vassoura voadora. A partir dessa parte, começa a terceira e mais tenebrosa fase da jornada: eles seguem por lugares ermos até serem confrontados com o exército de macacos voadores, que raptam Dorothy e Totó até o castelo da feiticeira. No intuito de resgatá-los, o trio penetra na fortaleza da bruxa e consegue libertar Dorothy. Não obstante, na fuga, eles são descobertos. No embate, Dorothy, furiosa, pega um balde de água e despeja em cima da bruxa, molhando-a da cabeça aos pés, o que acaba por derrotá-la. De

⁴⁸ **O MÁGICO** de Oz. Direção: Victor Fleming. Produção: Roger Scott Olsen. Intérprete: Judy Garland; Frank Morgan; Ray Bolger; Bert Lahr; Jack Haley e outros. Roteiro: Noel Langley; Florence Ryerson; Edgar Allan Woolf. Fotografia de Harold Rosson. Los Angeles: Metro-Goldwyn-Mayer, 1939. 1 DVD (101 min), digital, ing., son., color.

posse da vassoura, o grupo retorna à Cidade das Esmeraldas e acaba enfrentando o mágico. Ele é desmascarado por Totó, que puxa uma cortina, logo atrás esconde-se o mágico que manipula uma parafernália para causar terror. Sem alternativa, justifica-se diante do grupo enfurecido:

“Achei-me no meio de um povo que, vendo-me descer das nuvens num balão, pensou que eu era mágico. Claro que deixei que pensassem assim, porque eles tinham medo de mim e me prometeram fazer tudo o que eu quisesse.” (BAUM, 2003, p. 109).

Com essas técnicas de sublevação, ele conseguiu dominar o povo, impor medo e respeito aos seres feéricos de Oz: as poderosas bruxas, realmente dotadas de poderes sobrenaturais, no entanto malvistas pela população local e que passaram a ser controladas pelo poder masculino. No embate final, de forma marota, o Mágico de Oz utiliza um jogo dialético de perguntas e respostas (que também funciona como a base maiêutica do filme) e com uma tirada falocêntrica, aliada a uma certa dose de ironia, ele consegue “revelar” ao grupo que, daquilo que eles procuravam no espírito da jornada, eles já eram possuidores.

2. 2 A BUSCA IDENTITÁRIA

Judith Garland (1922-1969), nos anos posteriores, dirá que o papel de Dorothy, além de ter sido uma jornada de autoconhecimento, uma vez que ela buscava o que já possuía – ou seja, a apropriação de seu destino e escolhas, dentre outros aspectos de seu construto feminino físico e psicológico – também representou um sacrifício de interpretação. Na época, ela tinha dezesseis anos e teve que desempenhar uma criança de dez anos de idade. Os seios foram enfaixados para que não aparecessem. Qualquer evidência da mulher foi escondida. No entanto, se o desejo era criar uma personagem pura, ingênua e assexuada, o efeito foi contrário: os atores anões, que interpretavam os habitantes do país de Munchkin, passavam constantemente a mão sob o seu vestido no *set* de filmagens procurando acariciar a sua vagina. Durante as gravações, era proibida de comer, obrigada a usar drogas estimulantes e forçada a manter uma aparência infantil (LUFT; SCHMIDT, 2017).

Mais tarde, outra Judith, não mais Garland, mas Judith Butler (1956-) vai dizer que, em um passado recente, as narrativas femininas estavam presas a um modelo

estereotipado de sujeição da materialidade do corpo da mulher aos ensejos masculinos, que ela mesma foi obrigada na sua infância e na adolescência, por um curto período, a representar uma menina em fase escolar por conta de uma feminilidade aparentemente esvaziada, inspirada sorratamente na personagem de Judy Garland em ‘O Mágico de Oz’ e, posteriormente, de maneira marcante nas performances *queers*⁴⁹ em ‘Nasce uma Estrela’⁵⁰: “quando a figura de Judy Garland produziu inadvertidamente uma série de ‘Judys’ cujas apropriações e liberações não poderiam se dizer antecipadamente então.” (BUTLER, 2019, p. 16).

Para Beauvoir (1980, p. 23), o destino das mulheres não está materializado apenas na condução do seu corpo, há uma separação que o distingue do seu destino. Ser biologicamente mulher não a condena a seguir o destino que a sociedade determina a todas as mulheres; o corpo, o espírito e a mente podem ser ressignificados de forma a desafiar a hegemonia heterossexual em vez de confirmá-la. Anos depois, Butler forneceria uma pista sobre essa incursão, já que para ela não existiria um Sujeito viajante metafísico com todas as suas características formacionais já estabelecidas, uma vez que toda viagem envolveria a participação de um Sujeito-em-processo que será construído ao longo da jornada a partir dos atos que executa.

O que motiva o Espírito em suas viagens, o que o impede de simplesmente desistir diante dos estágios sucessivos de sua jornada quando descobre seus próprios erros, é o desejo – o desejo de superar os obstáculos postos em seu caminho, porém, mais crucialmente, o desejo de conhecer a si mesmo [...] (BUTLER, 1987, p. 6 *apud* SALIH, 2016, p. 24).

Destarte, a hegemonia androcêntrica também opera para a supressão do desejo feminino na busca do autoconhecimento. Além disso, concretiza-se aniquilando qualquer vontade transformadora para o entendimento de que o desejo é um esforço que não cessa e é capaz de superar qualquer diferença externa, o que para a mulher acaba revelando as suas características imanentes. O processo de autodescoberta é doloroso e crível de interpretações falhas, no entanto move-se inexoravelmente para um objetivo teleológico, ou seja, move-se para um fim ou um resultado final que será diferente daquele

⁴⁹ QUEIROZ, Lara. **Judy Garland e a performance drag em “Nasce uma Estrela” (1954)**. [Online]. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2018.

⁵⁰ **NASCE** uma Estrela. Direção: George Cukor. Produção: Jack L. Warner; Sidney Luft. Intérprete: James Mason; Judy Garland; Amanda Blake; Barry Norton; Charles Bickford; Charles Watts, dentre outros. Roteiro: Alan Campbell; Dorothy Parker; Moss Hart; Robert Carson; William A. Wellman. Fotografia de Sam Leavitt. Los Angeles: Warner Bros., 1954. 1 DVD (154 min), digital, ing., son., color.

do início da jornada metafórica da heroína: da inexperiência e da ignorância até a aquisição do senso crítico necessário para assimilar e avaliar cada erro para poder seguir para o próximo estágio da jornada (SALIH, 2016, p. 22).

Butler (2003), ao apropriar-se da afirmação clássica de Simone de Beauvoir (1980, v. 2, p. 9), “Ninguém nasce mulher, torna-se mulher”, reafirma que, de muitas maneiras, o destino biológico, psíquico e econômico da mulher humana é ser um produto intermediário castrado, o que se pode denominar de feminino. Dentro desse processo, a mulher em si é um termo incompleto e em processo, um devir, um construir que não tem começo e nem fim. Em consequência, por diversos meios sociais, a mulher é continuamente reificada, ressignificada e interdita na busca de sua identidade interior, na estrada que pode significar libertação ou mais urgentemente empoderamento.

2.3 OLGA E O SEU PERCURSO TELEOLÓGICO NA ESTRADA DOS TIJOLOS AMARELOS: A BUSCA IDENTITÁRIA

Arrisca-se em dizer que há similaridade entre Dorothy e Olga: ambas percorrem um longo caminho até alcançarem seus objetivos. Para Dorothy, a volta para casa, após um processo de conquista identitária pelo mundo de Oz; e para Olga, na maior parte da narrativa, achar-se na busca da própria estrada, após a perda de Mario, que ela o definia como sendo a razão de si mesma. Se para Dorothy o tema musical “eu nunca pensei que existisse um lugar assim” serve de entrada para um mundo perigoso e paradisíaco. Para Olga, no início de sua travessia, significa o “inferno”, pois envolve a desconstrução da família atomizada feliz e inabalável; a ruptura de uma ordem aparentemente harmônica em que ela não era protagonista de seu destino; o cair em si de que ela fora educada para ser subserviente ao homem (LOURO, 2018); e dolorosamente constatar que ela ficou sozinha e abandonada. Todos os obstáculos do abandono – dos momentos lúcidos, dos momentos que achava estar sonhando acordada e até a insanidade quase completa – são descritos com minúcias. Assim ela explica no parágrafo inaugural da obra, em uma narrativa despudoradamente honesta por meio de uma cena trivial:

Uma tarde de abril, logo após o almoço, meu marido me comunicou que queria me deixar [...] disse-me que estava confuso, que vivia maus momentos de cansaço, de insatisfação, talvez de covardia. Falou por muito tempo dos nossos quinze anos casados, dos filhos, e admitiu que não tinha o que reclamar deles nem de mim [...] depois assumiu a culpa de tudo que estava acontecendo e

fechou com cuidado a porta atrás de si, deixando-me como uma pedra ao lado da pia. (FERRANTE, 2016, p. 6).

No princípio, ela demora para acreditar que Mario tenha saído de casa. Vasculha os pensamentos e não consegue identificar os sinais incendiários que poderiam indicar alguma crise na relação. Existiram alguns poucos e irrelevantes incidentes na vida sentimental do casal, em que ela soube se portar com extrema autodisciplina. A vida à qual ela estava acostumada, tranquila e cheia de rituais familiares, era uma trama difícil de ser rompida. Olga está profundamente imersa na vida cotidiana e não percebe a princípio aqueles signos que indicariam os possíveis deslizamentos de Mario, há nesse comportamento uma têmpera que vai se dissolvendo à medida que ela repassa os momentos até concluir, diante de todos os sinais evidentes, que de fato fora abandonada.

Para Olga, a estrada dos tijolos amarelos, em nível simbólico, vai representar o caminho interior que, para o bem ou para o mal, constitui o processo de redescoberta de si mesma. Há um amplo domínio de Mário sobre o seu corpo, não se trata apenas de domínio físico, mas em grande parte psíquico. Ela resiste para não ceder ao processo que a levará em busca de sua emancipação e de sua autonomia feminina, quando já não dependerá do homem para se colocar na condição de Sujeito de sua própria existência. Olga inadvertidamente é levada por esse caminho de resgate de sua identidade, para não ser apenas a “esposa de Mario”. No início de sua trajetória, não enxerga, acredita que, por ser destinada ao marido, ele é a sua origem e o seu fim, que somente ele pode salvá-la da solidão. O vazio se torna devastador. O desespero se manifesta em um comportamento agressivo e altamente danoso ao séquito de filhos e ao cachorro, Otto, que também foram abandonados por Mario. Ela procura os amigos em comum para saber o paradeiro de Mario e a sua agora irrefutável amante (o único motivo, conclui), eles a tratam com tato e distância.

A razoabilidade dos outros e o meu próprio desejo de calma me deixavam nervosa. A respiração ficava acumulada na garganta, preparando-se para vibrar em palavras raivosas. Eu sentia a necessidade de brigar e de fato discuti primeiro com nossos amigos do sexo masculino, depois com suas esposas ou namoradas, e no final passei a brigar com qualquer um que tentasse, homem ou mulher, me ajudar a aceitar o que estava acontecendo na minha vida. (FERRANTE, 2016, p. 22-23).

Diante de tantos desafios e dilemas, a estrada dos tijolos amarelos se torna um longo e tortuoso caminho escuro. Entre lamúrias, delírios siderantes e pensamentos

obsessivos em trazer Mario de volta ou arruinar sua existência, ela se desconecta de tudo ao seu redor. A sua alienação desse universo em demolição tem um toque rousseauiano do que se é esperado de boas moças e de futuras mulheres:

As mulheres devem aprender a serem mães e esposas, essa é a lei da natureza. Devem ter pouca liberdade e isso é necessário ensinar desde tenra idade. A mulher deve desde cedo conhecer para amar a vida doméstica e tranquila de um lar, para que esta possa ter uma vida dentro da moralidade que lhes cabe. Assim tornar-se-á mais bela e encantadora. (ROUSSEAU, 1999, p. 521).

Página | 98

Beauvoir (1980, p. 181 *apud* Macedo, 2018, p. 55) elucida: quando a mulher não se coloca na condição de Sujeito de sua própria existência e não cria um mito viril para si, ela viverá um mundo sem poesia, sem projetos, sem religião e sonhará os sonhos dos homens. Primordialmente, Mario é o *alter ego*⁵¹ da obra ‘*dias de abandono*’, ele traz a reboque Olga, que vê a representação do mundo pelos olhos de seu esposo: as verdades dele são as suas verdades. Há uma assimetria nessa construção de personagens que é evidenciada no desmantelamento unilateral dos mistérios sexuais da relação, já que para Mario, o mistério a ser vencido em Olga já não impõe respeito e desafio. Ele tinha Carla no encaixe, dezoito anos mais nova, que representava o novo, o espírito juvenil a ser deflorado e penetrado, para o fetiche⁵² de Mario e de todos os homens apaixonados de meia idade. Pode-se investigar esse comportamento por meio da psicologia evolucionária: “a licenciosidade voraz masculina está relacionada a uma compulsão inerente ao macho da espécie no sentido de espalhar a sua semente.” (GUTMANN, 2009, p. 5).

Subtende-se que, ao comunicar Olga do término do casamento, ele já tinha uma relação de pelo menos cinco anos com Carla, desde quando ela era uma adolescente ruborizada que beijava Mario com “selinhos inocentes” após as “aulas de reforço”. Para Carla, Mario representa o pai ausente e por extensão o seu objeto de amor primevo, conquistá-lo não foi uma tarefa difícil, apenas dependia da aceitação da mãe, da superação do escândalo social e do alheamento titânico de Olga sobre uma outra vida orgânica de Mario. Os sinais, em retrospecto, estavam em toda parte. Ao vasculhar os detalhes, Olga

⁵¹ No sentido de estar extensamente representado na narrativa de Olga. Posteriormente, Carrano vai afirmar que os dois são iguais: “Você não é diferente do seu marido; afinal, também ficaram tanto tempo juntos” (FERRANTE, 2016, p. 157). Entende-se pela similaridade que Mario representa “o outro eu” de Olga.

⁵² Segundo Gutmann (2009, p. 6), a fetichização é indissociável à conduta masculina, diferente das mulheres, não existe uma única cultura humana em que as mulheres tenham um apetite sexual desenfreado e não sejam consideradas mais anormais do que os homens.

captura minúcias que prenunciavam um comportamento moralmente questionável do esposo, mas ela reluta em aceitar e assume toda culpa⁵³.

2.4 O FANTASMA DA “POBRE COITADA”

Na descrição da infância napolitana, vê-se que a dinâmica da culpabilização nasceu a partir de um evento corriqueiro com a vizinha de sua família, a “pobre coitada”, uma mulher que tinha uma vida dedicada ao seu marido, como ela mesma diz “um mulher contente com seus cansaços” que, ao ser trocada por outra, perde o brilho, o viço e acaba se matando. Ela passa a perambular pela cidade feito um zumbi, desleixada e resmungando sozinha. Olga sempre considerou a reação dessa vizinha um exagero, “uma mulher não poderiam ficar dependente de nenhum homem a tal ponto extremo de pagar com a própria vida”. Ao deparar-se com o primeiro abandono, a estrada que se abriu diante de si como um caminho para testar a sua natureza interior, ela constata que existe uma aproximação de seus sentimentos com o da “pobre coitada”, e aos poucos é vencida pela tristeza. O estigma da mulher atrelada ao homem como destino de sua vida é reforçado pela mãe que infere, diante da tragédia, sendo compactuada por todas as mulheres do ateliê de costura: que “uma mulher que não sabe segurar um homem perde tudo” (FERRANTE, 2016, p. 12).

Posteriormente, Olga passa a ter grande dificuldade em lidar com a maternidade. Isso tem relação com a negligência afetiva que ela sofreu com a mãe e a livre associação com o fantasma da “pobre coitada”, que também descontava a raiva do abandono do marido na prole. Ela vê as duas crianças como extensão da vontade de Mario sobre o seu destino e um entrave na busca de sua própria identidade, sente-se violada e péssima em amá-los, por estar amando indiretamente o pai. Essa dependência é diametralmente oposta à liberdade de escolha de Mario, que simplesmente saiu de casa, deixando esposa e filhos. Segundo Beauvoir (1980), a mulher não é vista como um ser “completo”, diferentemente do homem, que quase sempre é visto como um ser pensante, autônomo, autêntico e independente. A mulher é um apêndice, um complemento sexual, que serve como ser sexuado para satisfação do desejo masculino, quando não é mais útil pode ser abandonada e substituída por outro corpo dócil. Perrot (2007, p. 76) afirma que a busca por essa captura não é recente; o corpo desejado, o corpo das mulheres é, ao longo da história, um corpo dominado, subjugado, muitas vezes roubado, em sua própria

⁵³ O termo culpa (culpada) aparece 38 vezes no livro.

sexualidade, com amplo apoio do patriarcado e com a cumplicidade também de outras mulheres.

As lembranças de Olga são marcadas por aquilo que Butler (2019) designa como a materialização do corpo sob o imperativo heterossexual, baseado em um construto cultural que remonta e se retroalimenta a cada geração. Isso é exponenciado pela repetição de atos, gestos e signos, que reforçaria a construção dos corpos masculinos e femininos tais como são vistos como paradigmas na atualidade. O corpo de Olga não é apenas o seu corpo, funciona também como uma extensão da vontade e materialidade dos desejos de Mario. Enquanto desejada, ela ensaia uma representação conformada de sua sexualidade dentro do rótulo de boa esposa (“recatada e do lar”), o que faz eco ao discurso heteronormativo patriarcal de sua formação em Nápoles. No entanto, após a ruptura, dentre tantas mudanças, ocorre a contração de uma linguagem formal para uma linguagem feroz, como reflexo do seu estado de espírito, que vai revelar uma segunda camada na forma de se expressar:

[...] passei do uso de uma linguagem elegante, atenta a não ferir o próximo, a um modo de me expressar sempre sarcástico, interrompido por risadas desmedidas. Devagar, apesar da minha resistência, cedi à linguagem obscena. (FERRANTE, 2016, p. 22-23, grifo nosso).

3 SOBRE OS OUTROS CUS EM ‘DIAS DE ABANDONO’

3.1 A DUPLA TAXONOMIA DA LINGUAGEM DE OLGA

Na obra autobiográfica de Simone de Beauvoir (1908-1986) ‘*Memórias de uma Moça Bem Comportada*’, um escrito e libelo feminista do século passado, o tom é de crítica à sociedade burguesa e aos valores impostos às mulheres para reproduzirem-se como “Dorothys” ou “Olgas”, ou seja, “moças bem comportadas” destinadas ao casamento, à serventia dos maridos e aos fins reprodutivos. Para Beauvoir, emular esse comportamento significou aceitação no meio social, conforme dito por ela:

Eu me metamorfoseara definitivamente em menina bem-comportada. No início, criara artificialmente a personagem: valera-me tantos elogios, de que tirei tão grandes satisfações, que acabei me identificando com ela: tornou-se minha única verdade. (BEAUVOIR, 2009, p. 30).

Paradoxalmente, esses sistemas de regulação vigentes sobre as mulheres criaram aquilo que Stuart Hall (1980) denominou de dupla taxonomia de liberdade e controle, que, em termos de linguagem, pode ser identificada no filme ‘*Clamor do Sexo*’⁵⁴, de Elia Kazan, que para muitos traz a imagem de um filme subversivo: “um filme com mamilos à mostra” ou “um filme de beleza sexual tão brutal que chega a ser quase um filme de sacanagem” (SANTIAGO, 2014). Na película, Warren Beatty (1937-) e Natalie Wood (1938-1981) interpretam um casal de namorados em meio a uma sociedade moralista, em que a repressão sexual às mulheres era ferrenha e os homens tinham uma maior liberdade. Para escapar ao controle, as mulheres adotavam uma dupla moralidade que transitava entre a decência e a modéstia (o que era exigido e esperado em público), mas que tinham momentos de liberdade (em privado, longe dos olhares vigilantes). Para cada um desses ambientes, havia uma taxonomia de linguagem apropriada para se expressar.

Chequei a calcinha e estava manchada de sangue. Soltei uma obscenidade no meu dialeto, com tamanho ódio na voz, que temia que as crianças tivessem ouvido. Tomei outro banho, me troquei. No fim, tocou a campainha. (FERRANTE, 2016, p. 82-83).

A voz que é emprestada a Olga é a “voz” de uma mulher que conhece bem as diversas camadas de seu dialeto, conforme explica Ferrante (2020 *apud* Sacoman; Brasil, 2020), é culta, mora há tempos em Nápoles ou Turim, e entende que esse dialeto é também reflexo como a língua da violência e da obscenidade. Não se trata do italiano frágil linguisticamente, que no caso é uma língua restrita e possui inúmeras barreiras onomásticas, e sim do dialeto característico de cada cidade. Em vários níveis, a obscenidade funciona como uma língua de fuga, da emancipação e do crescimento, em oposição à ordem castradora imposta na infância e na adolescência: “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 como a possível erupção de um gêiser.” (*Ibid.*).

⁵⁴ O CLAMOR do Sexo. Direção: Elia Kazan. Produção: Elia Kazan; Charles H. Maguire. Intérprete: Natalie Wood; Pat Hingle; Audrey Christie; Barbara Loden; Zohra Lampert; Warren Beatty e outros. Roteiro: William Inge. Fotografia de Boris Kaufman. Los Angeles: Warner Bros., 1961. 1 blu ray (124 min), digital, son., color.

Você lambe a boceta dela? Come o cuzinho dela? Você faz com ela todas as coisas que nunca fez comigo? Fala! Porque vejo tudo, vocês dois! Eu vejo com estes olhos tudo o que vocês fazem juntos, vejo-o cem, mil vezes [...] (FERRANTE, 2016, p. 39).

Olhando em retrospecto, Olga nasceu em uma típica família do sul da Itália: ruidosa e dada a comportamentos estrondosos. Dessa forma, ela se esforçava para manter a serenidade, para escolher cuidadosamente as palavras e os gestos empregados perante os enfrentamentos familiares. Ela aprendeu, na convivência com Mario, a disciplinar as próprias emoções (e a tal ponto também de sufocá-las) para conseguir contornar toda e qualquer diferença com o marido. Essa organização psíquica em torno do uso comedido da fala estava dentro da ordem harmoniosa da relação, que desaba quando ocorre o processo de abandono. Diante disso, ela vai obsessivamente reconstruir ou imaginar as cenas sexuais (Mario com ela ou com Carla) dentro de uma “linguagem de sacanagem⁵⁵” como amálgama de sentimentos lúbricos, difusos, brutos, espontâneos, venenosos e transbordantes de ressentimento. Ela raramente despeja obscenidades e insultos aleatórios, mas em vez disso faz uma pausa sobre o objeto de sua ira e ajusta o conteúdo de seu surto "incontrolável" (ANGIER, 2005).

A partir desse conjunto de narrativas sexuais, percebe-se que Olga tem dificuldade em lidar com “o clamor do seu sexo”, assim ela assume uma universalização do lugar de fala para todas as mulheres que foram pedagogicamente reprimidas na infância e na adolescência. A mulher imaginada em si e a mulher que ela imagina ser Carla representam as mulheres educadas para a satisfação do marido. O prazer que ela descreve é o prazer buscado para o homem, como tem sido ao longo da história, dentro da dimensão social e política vigente que nega à mulher esse ponto de desfrute do corpo. A sexualidade – que envolve rituais, linguagens, fantasias, representações, símbolos, convenções e as possibilidades das formas de expressar os desejos e prazeres – também é socialmente estabelecida e codificada (LOURO, 2018), contudo é negado às mulheres o protagonismo, por acreditar que o papel delas sempre será de passividade. Como essa transcendência é subtraída, é negado também acesso aos outros valores humanos, diante disso elas são reificadas sexualmente (RIBEIRO, 2012).

⁵⁵ Léxicos e ordem de ocorrências: Mario (161); Olga (20); Carla (55); puta/putinha (25); desejo (20); pau (19); cu/cuzinho (16); boceta (12); foder (12); trepar (7); beijar (9); gozo/gozar (7); bunda (6); filho da puta (5); chupar (4); porra (2); dentre outros.

3.2 O EROTISMO PERVERSO DE OLGA?

O que em termos linguísticos diferenciam as palavras trepar, foder ou fazer sexo? Todas as acepções remetem ao mesmo sentido? No entanto, na ordem do discurso, a linguagem deve ser apropriada à plateia de quem escuta ou lê? Existe um estatuto literário do erotismo que o diferencie da pornografia? Por certo, o grafismo impõe algumas reflexões para o uso adequado dos termos, ou senão, na melhor das hipóteses, aceitar a tese de que, conforme explica Henry Miller (1891-1980): “não é possível encontrar a obscenidade em qualquer livro, em qualquer quadro, pois ela é tão somente uma qualidade do espírito daquele que lê, ou daquele que olha [...]” (MILLER, 1987 *apud* MORAES, 2003, p. 129).

Dentro da ordem estabelecida na relação marido e mulher, vê-se um casamento morno em termos de sexo, dentre outros aspectos que delineiam uma vida corriqueira de um casal feliz. Mario, cujo pênis Olga orbita, é um personagem macho desconstruído e monótono (FERRANTE, 2020 *apud* SACOMAN; BRASIL, 2020). Para Bataille (2014, p. 133), o casamento é considerado como algo quase destituído de erotismo, ele explica que o casamento é, antes de mais nada, a moldura da sexualidade lícita e controlada, não existe o caráter transgressor que é uma das marcas do erotismo. O ato sexual fora do casamento sempre teve um valor de ultraje, mas que aceita o contraditório do paradoxo penal quando é abençoado pelo Estado e pela religião. Nisso o casamento tem aspecto intrínseco procriativo baseado no valor econômico da relação e uma projeção positiva para a sociedade.

Olga, imersa em sua complexidade, tem um *Eros* subtraído ou moldado desde cedo. As suas narrativas de “trepadas” são enfadonhas, há nelas uma busca do olhar fetichista por parte de um pornógrafo masculino, condição que distingue a obscenidade do resto; também não traz consigo o gosto das sensações que incorporam humanidade e suavidade a sua existência, que fica sempre como uma semente latente do devir de si mesma. Nesse sentido, o sexo representado por ela visa a anulação de sua subjetividade. O seu corpo, em vez de ter uma topologia valorativa hierarquizada, é subtraído do construto erótico feminino, como se penetrar a sua “racha” ou “comer o seu cuzinho” ou “fazer uma chupeta” pertencessem ao mesmo estrato, outrossim encontram-se ali nas entrelinhas do contrato social do seu casamento e revelam-se como momentos numinosos que a subtrai da vida medíocre de ser mãe procriadora e nutriz familiar. Nesse meandro

oculto da fala, revela-se que ela esconde uma mulher cujo corpo além de subjugado também é pervertido (e por que não?).

Olga sofre de concupiscência⁵⁶ afligida e tardia. Concupiscência é uma palavra cuja sonoridade é “desonesta” e cheia de ambiguidades, foi banida da corte francesa, dentro do espírito puritano, nos séculos anteriores ao Iluminismo. Coube a retomada a Pascal (1623-1662), para fundar uma nova ordem linguística. Para ele, trata-se de uma expressão pornográfica (não um escrito obsceno, mas um escrito sobre o obsceno), em latim significa “desejar ardentemente” com uma conotação misturando “carne”, “sensualidade extrema”, “pecado”, dentre outros (DUFOUR, 2013, p. 85). Quando se lê a narrativa concupiscente de Olga, tem-se em mente todos os atos sexuais possíveis, inclusive os obscenos que ela retrata dentro do recorte de ‘*dias de abandono*’. Ela é perversa consigo porque não entende ou não desfruta do gozo sexual, ademais a sua representação concupiscente segue um roteiro espiralado de lembranças da alcova misturadas com uma acentuada culpabilidade passiva-agressiva.

Bataille (2014, p. 11 *apud* Loureiro, 2016, p. 51) explica que o gozo é o arrancamento do ser do seu sentimento de continuidade, mediante a entrega erótica que proporciona a supressão de limites, a perturbação, o desequilíbrio em que o próprio ser se coloca em questão conscientemente até a inevitável fusão do corpo. Cabe à mulher revelar os impulsos eróticos que conduzirão o homem ao ritual erótico, em que o feminino será a vítima a ser sacrificada e o sacrificador será o masculino. A passividade feminina⁵⁷ dessa forma é revelada enquanto ela se dissolverá no ato erótico para fundir-se ao homem (BATAILLE, 2014 *apud* COSTA; PAULINI, 2019).

Uma das implicações do erótico é a transfiguração de *Eros* em *Thanatos*, ou seja, nas representações do amor e da morte, pois o “erotismo se apresenta sob o signo da diferença. Uma diferença dramática, violenta, exagerada e misteriosa” (ALBERONI, 1986, p. 9 *apud* AZEREDO; XAVIER, 2008). Para Bataille (2014), no erotismo puro, que tanto pode ser de puro amor ou paixão ou de sensualidade de corpos, a intensidade é maior à medida que a destruição e a morte pairam como ameaças sobre os seres envolvidos, mais intensamente àquele ou àquela que se entregou com maior enlevo.

⁵⁶ Sentido empregado por Dufour (2013): do francês *concupiscence* = *con* (idiota) + *cul* (cu) + *pisse* (xixi) + *sens* (sentidos).

⁵⁷ A passividade feminina difere do estatuto da mulher passiva. No erotismo, a passividade feminina é um dos papéis da mulher e não envolve submissão, e sim parceria no intrincado jogo de corpos. A mulher passiva é uma condição historicamente construída pelo patriarcado (Nota nossa).

Quando Olga recebe os dois operários em sua casa, para a instalação de uma nova fechadura na porta, há avanços e clímax para um *ménage* (o *Eros* sensual “flerta desajeitado”, insinuando-se entre as cervejas oferecidas para vencer resistências, entre as tragadas de cigarro e nas piadas de duplo sentido), não obstante ela se culpabiliza como se o seu corpo ainda pertencesse ao marido e estivesse interdito para o “sacrifício”; apesar de todo desejo, a “ação inconsciente” de *Thanatos* é fulminante. Ela sente culpa por demonstrar desejo por qualquer homem, já que sua vida trafega ainda pelo desejo ao marido. Entende implicitamente que esse desejo é um estado advindo do temor da precariedade do estado de abandono e da fragilidade exposta como um nervo sensível. Para ela, naquele momento, não existe ruptura, contrariando a perspectiva humana de que tudo é transitório e fugaz, que tudo no mundo é movimento e fluidez.

4 CONCLUSÃO

Dois eventos culminam com a mudança de postura de Olga: a morte do cachorro Otto, que exercia sobre Olga a função simbólica de substituto do marido; e ficar trancada no apartamento (por não saber manusear o sistema de chaves que permitia a abertura da fechadura) com o filho Gianni transfigurado em febre. A morte de Otto significou a morte do ranço amoroso que ela nutria por Mario e a abertura da fechadura representou uma retomada diante da dor e do luto afetivo, uma “abertura” de um mundo fechado em si mesmo. Paulatinamente, Olga vai se resignificando, com maior lucidez vai olhar aturdida para a sua vida, com isso ela se nutre de esperança por dias melhores.

O sofrimento se transformou em aprendizagem e em depuração psíquica para que ela pudesse olhar a sua interioridade e com autonomia escolher os melhores caminhos. Nesse ponto, a estrada dos tijolos amarelos não se fecha para ela, abre-se, significando o início de uma nova jornada com novos recomeços e com inúmeras possibilidades. O domínio construído para Olga, conforme explica Fernandes (2015), foi o da incapacidade de ser uma “boa mulher”, uma mulher socialmente aceita e desejável, sem valor social, criada sob a proteção do patriarcado. A sua passividade teve como função norteadora agradar ao homem e viver em seu entorno, procriar, anular-se, disciplinar-se para não gerar rupturas ou conflitos. No entanto, ter em retribuição um afeto que julga ser amor como forma delineadora de sua existência.

Em nível psíquico, ela rompeu com a dependência de Mario e com peso do fantasma da “pobre coitada”, adquirindo maturidade. Ferrante (2016) certamente quer fazer entender que toda a jornada de Olga representa a condição universal das mulheres em situação de abandono e solidão, esses elementos estão dispostos como facetas do feminino em uma linguagem que transpõe significados e molduras, em diversas épocas. A escritora desconstrói o mito do amor materno e amplifica a nulidade feminina diante de uma educação castradora das fábricas sociais do sul italiano. Transpondo-a para o norte civilizador e rico da Itália, em Turim, Olga depara-se com o abandono que a obriga a lidar com o imaginário sobre a sua educação e entra em conflito com os processos discursivos performativos sulistas. Essa problematização da subjetividade e a busca do Sujeito - do processo de se tornar mulher – é a ponte que une toda a narrativa e que se funde ao término, em um enlace teleológico, apresentando uma outra Olga, agora trilhando conscientemente os seus próprios caminhos.

REFERÊNCIAS

ALBERONI, Francesco. **O erotismo**: fantasias e realidades do amor e da sedução. São Paulo: Circulo do Livro, 1986.

ANGIER, Natalie. **Palavrão une brutalidade e astúcia pensada** (New York Times). Tradução de Paulo Migliacci. Folha de São Paulo, São Paulo, online, 1 out. 2005. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mundo/ft0110200521.htm>. Acesso em: 20 set. 2020.

AZEREDO, Genilda; XAVIER, Márcia Cristina. O erotismo e o feminino. In: **XI Congresso Internacional da ABRALIC**: Tessituras, Interações, Convergências, 16., 2008. São Paulo. Anais eletrônicos... São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008. Disponível em: http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/010/MARCIA_XAVIER.pdf. Acesso em: 23 set. 2020.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

BAUM, Lyman Frank. **O Mágico de Oz**. Tradução Luis Reyes Gil. 3. ed. São Paulo: Ática, 2003. 152 p.

BEAUVOIR, Simone de. **Memórias de uma moça bem-comportada**. Tradução Sérgio Milliet. 2. ed. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2009.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: a experiência vivida. Tradução Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1980.

BUTLER, Judith. **Corpos que importam**: os limites discursivos do "sexo". Tradução Verônica Daminelli e Daniel Yago Françoli. São Paulo: N-1 Edições, 2019. *E-book*.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução Renato Aguiar. São Paulo: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. **Subjects of desire**. New York: Columbia University Press, 1987.

COSTA, Ana Clara; PAULINI, Marcelo Mott Peccioli. O erotismo em “A Obscena Senhora D”, de Hilda Hilst. **Revista Eletrônica da Educação**, v. 2, n. 2, p. 71-86, 2019. Disponível em: http://revista.fundacaojau.edu.br:8078/journal/index.php/revista_educacao/article/view/89. Acesso em: 21 set. 2020.

DANTAS, Tattiane Santos. “**Ali onde está o assombro**”: desmarginação e criação literária na tetralogia de Elena Ferrante. Orientador: Prof.a Dr.a Simone Zanon Moschen. 2019. 45 p. Dissertação (Mestrado em Psicanálise) - Programa de Pós-Graduação em Psicanálise da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/194381>. Acesso em: 20 set. 2020.

DUFOUR, Dany-Robert. **A cidade perversa**: liberalismo e pornografia. Tradução de Clóvis Marques: Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2013.

FERNANDES, Verônica Daminelli. Amores incertos: Elena Ferrante e a crítica da performatividade “feminina”. **POLISSEMA**, v. 15, p. 221-241, 2015. Disponível em: <https://recipp.ipp.pt/handle/10400.22/11125>. Acesso em: 22 set. 2020.

FERRANTE, Elena. **Dias de abandono**. Tradução Francesca Cricelli. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

GUTMANN, Matthew. O Fetiche totêmico da sexualidade masculina: oito erros comuns (*The totemic fetish of male sexuality: eight common errors*). **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 24, p. 5-20, 2009. DOI <https://dx.doi.org/10.2139/ssrn.2293366>. Acesso em: 16 set. 2014.

HALL, Stuart. *Reformism and the legislation of consent*. In: J. Clarke et al. (Orgs.). **Permissiveness and control: the fate of the sixties legislation**. Londres: Macmillan, 1980. JUNG, Carl G. *et al.* **O homem e seus símbolos**. Tradução Maria Lúcia Pinho. 2. ed. São Paulo: HarperCollins Brasil, 2016.

LOUREIRO, Clarissa. O erotismo como instrumento de especulação filosófica em o Trópico de Câncer. **A Palo Seco-Escritos de Filosofia e Literatura**, n. 8, 2016. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/apaloseco/article/view/6318>. Acesso em: 21 set. 2020.

LOURO, Guacia Lopes (org.). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Tradução Tomaz Tadeu da Silva. 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

LUFT, Sid; SCHMIDT, Randy L. **Judy and i: my life with Judy Garland**. Chicago: Chicago Review Press, 2017. 458 p.

MACEDO, Wilza Karla Leão de. Entre Beauvoir e Butler: narrativas sobre a constituição da identidade feminina. **Revista de Letras Juçara**, v. 2, n. 2, p. 53-72, 2018. DOI: <https://doi.org/10.18817/rlj.v2i2.1694>. Acesso em: 12 set. 2020.

MILLER, Henry. **Trópico de Câncer**. Tradução Beatriz Horta. São Paulo: José Olympio Editora, 1987.

MORAES, Eliane Robert. O efeito obsceno. **Cadernos Pagu**, n. 20, p. 121-130, 2003. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-83332003000100004&script=sci_arttext&tlng=pt. Acesso em: 20 set. 2020.

NASCE uma Estrela. Direção: George Cukor. Produção: Jack L. Warner; Sidney Luft. Intérprete: James Mason; Judy Garland; Amanda Blake; Barry Norton; Charles Bickford; Charles Watts, dentre outros. Roteiro: Alan Campbell; Dorothy Parker; Moss Hart; Robert Carson; William A. Wellman. Fotografia de Sam Leavitt. Los Angeles: Warner Bros., 1954. 1 DVD (154 min), digital, ing., son., color.

O CLAMOR do Sexo. Direção: Elia Kazan. Produção: Elia Kazan; Charles H. Maguire. Intérprete: Natalie Wood; Pat Hingle; Audrey Christie; Barbara Loden; Zohra Lampert; Warren Beatty e outros. Roteiro: William Inge. Fotografia de Boris Kaufman. Los Angeles: Warner Bros., 1961. 1 blu ray (124 min), digital, son., color.

O MÁGICO de Oz. Direção: Victor Fleming. Produção: Roger Scott Olsen. Intérprete: Judy Garland; Frank Morgan; Ray Bolger; Bert Lahr; Jack Haley e outros. Roteiro: Noel Langley; Florence Ryerson; Edgar Allan Woolf. Fotografia de Harold Rosson. Los Angeles: Metro-Goldwyn-Mayer, 1939. 1 DVD (101 min), digital, ing., son., color.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Tradução Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

QUEIROZ, Lara. **Judy Garland e a performance drag em “Nasce uma Estrela” (1954)**. [online]. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2018. Disponível em: <https://medium.com/musicais-utopias-queer-no-audiovisual>. Acesso em: 16 set. 2020.

RIBEIRO, Djamila. Beauvoir explica: o fenômeno da reificação das mulheres na mídia brasileira. **Sapere Aude**, v. 3, n. 6, p. 489-492, 2012. Disponível em: <http://200.229.32.43/index.php/SapereAude/article/view/4766>. Acesso em: 20 set. 2020.

ROUSSEAU, J.J. **Emílio ou da educação**. Tradução Roberto Leal Ferreira. 2. ed. São Paulo. Martins Fontes. 1999.

SACOMAN, Ana Carolina; BRASIL, Ubiratan. ‘Escrever é como girar a faca na ferida’, revela Elena Ferrante. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 30 ago. 2020. Cultura, online. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,escrever-e-como-girar-a-faca-na-ferida-revela-elena-ferrante,70003417132>. Acesso em: 20 set. 2020.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a teoria queer**. Tradução de Guacira Lopes Louro. 3. reimp. São Paulo: Autêntica, 2016.

SANTIAGO, Luiz. Crítica: clamor do sexo. **Plano Crítico**, online, p. 1-2, 15 dez. 2014. Disponível em: <https://www.planocritico.com/critica-clamor-do-sexo/>. Acesso em: 8 set. 2020.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. *In*: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.

IDENTITY AND EROTIC ASPECTS IN ELENA FERRANTE'S 'DIAS DE ABANDONO'

Abstract

Página | 110

This work aims to look at two individualized aspects of the main character in 'days of abandonment': her inner journey in search of her lost identity, which leads to a reflection on the expectations and roles assigned to women in a society that is still it is far from social, political and economic equality between genders; as well as understanding the eroticism that surrounds it, since, just like a second language, it reveals an interiority molded and conformed from the perspective of the male pornotized gaze. The dialectical proposal presented is based on the teleological movement of the character Olga around the initial problem situation, that is, the painful process of separation and the situation of abandonment. Soon after, the new position: from inexperience and ignorance to the acquisition of the critical sense necessary to assimilate its otherness and empowerment. There are confluences in Ferrante's text with the works of Simone de Beauvoir and Judith Butler, since the work echoes questions intrinsic to women's search for identity; to the situation of abandonment and female loneliness; and the condition of "being a woman" in today's society, which is reflected in the final part of the work.

Keywords

Elena Ferrante. Feminism. Sexuality; Eroticism; Literary Analysis.

Recebido em: 18/10/2021

Aprovado em: 22/07/2021